

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
ОДЕСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ І. І. МЕЧНИКОВА  
ФІЛОЛОГІЧНИЙ ФАКУЛЬТЕТ

# ФІЛОЛОГІЧНІ СТУДІЇ

ВИПУСК – VII

*ЗБІРНИК НАУКОВИХ СТАТЕЙ СТУДЕНТІВ ФІЛОЛОГІЧНОГО  
ФАКУЛЬТЕТУ*

ОДЕСА  
ОНУ  
2016

УДК 80(05)  
ББК 80Я5  
Ф545

Рекомендовано до друку Вченою радою  
філологічного факультету ОНУ імені І. І. Мечникова.  
Протокол № 10 від 21 червня 2016 р.

Редакційна колегія:

**Є. М. Черноіваненко**, доктор філологічних наук,  
професор, декан філологічного факультету, головний редактор;  
**О. А. Войцева**, доктор філологічних наук, професор;  
**О. Г. В'язовська**, кандидат філологічних наук, доцент;  
**Т. Ю. Ковалевська**, доктор філологічних наук, професор;  
**В. О. Колесник**, доктор філологічних наук, професор;  
**Н. В. Кондратенко**, доктор філологічних наук, професор;  
**Н. П. Малютіна**, доктор філологічних наук, професор;  
**Н. М. Раковська**, кандидат філологічних наук, доцент;  
**Є. М. Степанов**, доктор філологічних наук, професор;  
**Н. М. Шляхова**, доктор філологічних наук, професор.

Відповідальний за випуск - **В. Б. Мусій**, доктор філологічних наук, професор,  
заступник декана з наукової роботи.

**Філологічні студії. Випуск VII.:** збірник наукових статей  
Ф545 студентів філологічного факультету. – Одеса: Одеський  
національний університет імені І. І. Мечникова, 2016. –  
274 с.  
ISBN 978-617-689-198-7

У черговому випуску «Філологічних студій» представлено наукові  
статті студентів філологічного факультету ОНУ з мовознавства (розділ  
«Актуальні проблеми сучасної лінгвістики») та літературознавства  
(розділ «У колі сучасних літературознавчих стратегій»).

Надруковані роботи є гідним внеском у вітчизняну науку і можуть  
бути використовані учнями шкіл, молодими науковцями-студентами,  
всіма, кого цікавлять проблеми сучасної філологічної науки.

**УДК 80(05)**  
**ББК 80Я5**

ISBN 978-617-689-198-7

© Одеський національний університет  
імені І. І. Мечникова, 2016

## ЗМІСТ

### АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ СУЧАСНОЇ ЛІНГВІСТИКИ

<i>Болотина А.</i> Нарушения пунктуационных норм русского языка в текстах новостных ресурсов в Интернете	7
<i>Бондар У.</i> Перекладацькі трансформації на матеріалі українського перекладу твору Браніслава Нушича «Автобіографія»	12
<i>Бондаренко А.</i> Система наименований лиц в Мстиславовом Евангелии	16
<i>Борщ М.</i> Прецедентні феномени в текстах електронних ЗМІ	23
<i>Булка Н.</i> Прагматонимы как объект междисциплинарного исследования	27
<i>Волкова А.</i> Використання колоративів в українському рекламному Дискурсі	31
<i>Глініна В.</i> Експериментальне дослідження нейролінгвістичних предикатів комерційної реклами	36
<i>Грек А.</i> Вариативность именования героев в неофициальных ситуациях в романе М. Шолохова «Тихий Дон»	40
<i>Джогера Н.</i> Система наречий в древнерусском каноническом тексте	46
<i>Добровольська Г.</i> Метафора в ритуальних жанрах українського політичного дискурсу	50
<i>Довбиш А.</i> Фразеологізми з назвами побутових предметів в українській та польській мовах	54
<i>Єдер О.</i> Концептуальна опозиція «влада – народ» в мовній свідомості сучасних українців	58
<i>Кліщевнікова О.</i> Вияв мовних уподобань учнів середніх навчальних закладів м. Нікополя	61
<i>Кулешова Е.</i> Особенности наименований банковских учреждений	66
<i>Лісіна З.</i> Граматичні засоби репрезентації категорії діалогічності в політичних телешоу	70

<i>Мацулевич А.</i> Языковые средства воспитательного воздействия фантастических произведений для подростков (на материале творчества В.П. Крапивина)	75
<i>Мороз А.</i> Релігійна лексика у складі українських та польських фразеологічних одиниць	79
<i>Мороз Ю.</i> Специфика номинационных моделей музыкальных инструментов в русском и польском языках	84
<i>Паненко О.</i> Гендерные особенности перевода	89
<i>Пастух О.</i> Символіка кольорів в орнаментах українського рушника	93
<i>Першин Е.</i> Роль социокультурной среды в эпитетной характеристике концепта <солнце> (на материале произведений Э. Г. Багрицкого и И. Э. Бабеля)	97
<i>Попова Ю.</i> Особливості сприйняття тексту пісень аудиторією: експериментальне дослідження на матеріалі пісень українського гурту «Океан Ельзи»	101
<i>Радзіх А.</i> Особливості позначення страху в українській та польській фразеології	105
<i>Саранина Ю.</i> Лингвокреативность фантастических текстов	109
<i>Сметанська К.</i> Епістолярій Лесі Українки в контексті розвитку української мови та становлення її норм слововживання	113
<i>Степанова С.</i> Языковые художественные средства, основанные на материале профессиональной ЯКМ начинающего врача	117
<i>Фурман Т.</i> Формули звертання у польських казках та легендах	124
<i>Царева Д.</i> Терминология словесного портрета в криминалистической габитоскопии	128
<i>Цина В.</i> Українські лексичні запозичення в сучасній російській мові	132

## У КОЛІ СУЧАСНИХ ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧИХ СТРАТЕГІЙ

<i>Агатій Т.</i> Ідея «надлюдини» Ф. Ніцше у творчості О. Кобилянської	139
<i>Балабекян А.</i> Диалог с сентиментальным каноном в "Метели" А.С. Пушкина	144
<i>Банкова К.</i> Генерація шістдесятників у документально-художньому освітленні Світлани Кириченко	152
<i>Беспалова В.</i> Мотив двойничества как ступень к познанию тайн бессознательного в рассказе А.С. Грина «Тайна лунной ночи»	158
<i>Бойко О.</i> Символика желтого и зеленого цвета в романе А.М. Ремизова «Пруд»: к проблеме двоемирия	163
<i>Воробйова А.</i> Пантеїстичні мотиви у повісті М.М. Коцюбинського «Тіні забутих предків»	168
<i>Гладунова Л.</i> Проблема життєвого вибору митця (конфлікт у драмі Володимира Винниченка «Чорна пантера і білий відмідь»)	172
<i>Гуща П.</i> «Лексикон інтимних міст» Юрія Андруховича як своєрідне входження України в європейський контекст	179
<i>Даценко В.</i> Образ Іуди у драмі Лесі Українки "На полі крові" та повісті Леоніда Андрєєва "Іуда Іскаріот"	185
<i>Демчук О.</i> Характери та ситуації в романі Івана Корсака «Завойовник Європи»	189
<i>Динь Тхи Нгок Хьєу</i> Символика образів в «Огоньках» В.Г. Короленко	194
<i>Журавская А.</i> Образ Сольвейг в літературній інтерпретації А. Блока и В. Шершеневича	199
<i>Иванова В.</i> Мотив замкнутости в рассказе А.П. Чехова «Человек в футляре»	204
<i>Ивлева Н.</i> Концепция таинственного в рассказе Эдогавы Рампо «Путешественник с картиной»	209
<i>Косенкова А.</i> Авторская интерпретация любовного заговора в книге стихов И. Бродского «Новые стансы к Августе»	213

<b>Митева Е.</b> Интертекстуальні пласти в стихотворенні М. Цветаєвої «Рыцарь ангелоподобный» як фактори концептуалізації	216
<b>Музика В.</b> Форми на рації у повісті І. Липи «Знового світу»	221
<b>Санду М.</b> Аллюзії на біблійський текст в розповіді Святослава Логінова «Ганс Крысолов»	226
<b>Синечко М.</b> Система мотивів в структурі розповіді А.П. Чехова «Дама с собачкой»	232
<b>Сорочан С.</b> Своєрідність образу головної героїні в романі П. Загребельного «Євпраксія»	237
<b>Стрельцова Е.</b> Кримінальна проблематика в романі Ф.М. Достоевського «Преступление и наказание»	245
<b>Тарасенко О.</b> Роман «Воццек» Ю.Іздрика: особливості постмодерної композиції	249
<b>Толмачова В.</b> Володимир Дрозд «Листя землі»: модель заголовка в ідейному змісті роману	260
<b>Цимбал Н.</b> Мотив предателства в розповіді М. Горького «Карамора»	265

# АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ СУЧАСНОЇ ЛІНГВІСТИКИ

*Анастасія Болотина*

## НАРУШЕНИЯ ПУНКТУАЦИОННЫХ НОРМ РУССКОГО ЯЗЫКА В ТЕКСТАХ НОВОСТНЫХ РЕСУРСОВ В ИНТЕРНЕТЕ

При бытовом общении многие носители языка редко задумываются о том, насколько правильно они используют языковые средства, а ведь по речи создаётся первое впечатление о человеке, об уровне его грамотности, об интеллекте. Теперь это проявляется и в Интернете.

Так, в Глобальной сети всё более массовыми становятся нарушения орфографических и пунктуационных норм языка. К сожалению, многие общающиеся в сети упускают из вида то, что соблюдение языковых норм является одним из важных компонентов красоты и правильности языка. Эти нормы входят в список обязательных знаний каждого человека, ими не должен пренебрегать любой из нас.

Само понятие «пунктуация» по-разному трактуется учёными. Различны мнения и о праформе, к которой восходит современное название. Так, некоторые лингвисты считают, что термин происходит от английского «punctuation» и означает «правила расстановки знаков препинания», а также сами знаки препинания [1, 374]. Для других истина в ином: от латинского слова «punctum», означающее первоначально слово «точка». В лингвистическом энциклопедическом словаре пунктуация определяется как «система знаков препинания», главное назначение которой – «членение и графическая организация письменного (печатного) текста, а общие функции знаков препинания – отделение (разделение) и выделение элементов текста» [4, 406].

Авторы книги «Правила русской орфографии и пунктуации. Полный академический справочник» считают, что, «обслуживая потребности письменного общения, пунктуация имеет четкое назначение – способствовать расчленению письменного текста для облегчения его понимания. Расчленение же может иметь разные основания: формально-грамматическое (учет синтаксического строения предложения и его компонентов), смысловое (отражение содержательной значимости речи), интонационное (распределение пауз, логических и смысловых акцентов, передача эмоциональных нюансов речи)» [5, 198]. Из этих функций можно выделить принципы русской пунктуации, которые являются основой современных пунктуационных правил, определяющих использование знаков препинания. В «Правилах русской орфографии и пунктуации...» учёные предлагают два принципа с учётом разных аспектов в оформлении письменной речи: семантико-синтаксический и семантико-интонационный. «В первом случае знаки служат выражению структуры и смысла предложения, во втором – дополнительно к этому передают экспрессивные и эмоциональные качества речи. Причем в разных видах текстов действие этих принципов проявляется по-разному: в текстах официально-деловых, научных знаки расставляются на семантико-синтаксической основе; в текстах художественных, публицистических и близких к ним по своему характеру активную роль приобретает также принцип семантико-интонационный» [5,

199].

Л. М. Кольцова пишет: «Исследование пунктуации как системы требует определения ей места и роли в кругу письменных речевых средств в целом, а также статуса соответствующего раздела науки о языке в системе современного лингвистического знания, в современной лингвистической парадигме...» [3, 54].

Пунктуационная норма – это узаконенное специальными правилами употребление или неупотребление на письме знака или знаков препинания в предложении и в тексте.

Е. В. Брусницына отмечает: «В лингвистических работах последних десятилетий при описании норм в соответствии с языковыми уровнями пунктуационная норма в силу своей специфики выделяется как самостоятельная. Выделение пунктуационной нормы как самостоятельной стало возможным в силу того, что на современном этапе развития языка пунктуация сформировалась как сложная и гибкая система...» [2, 8].

По мнению Е. В. Брусницыной, нормы пунктуации в силу того, что многие из них не являются жёстко обязательными (в отличие, например, от норм орфографии), зачастую имеют рекомендательный характер, регулируют употребление пунктуационных знаков, исходя из конкретной коммуникативной ситуации, следует относить к коммуникативным нормам [2, 9]. Но её мнение больше касается работы редакторов и корректоров, поскольку: «С одной стороны, у корректора существует необходимость следовать кодифицированной норме, а с другой – находится позиция самого автора с его субъективным, личностным началом, со стремлением выразить себя в тексте» [2, 4]. Исходя из этого, полностью согласиться с подобным утверждением нельзя; ведь такая точка зрения подходит лишь для частных случаев.

Несоблюдение правил ведет к ошибкам, различным нарушениям пунктуационных норм: постановке лишнего знака, постановке знака не в положенном месте, к пропуску знака. Фундаментом для определения отклонений является твёрдое знание стандарта пунктуации, а также способность быстро и правильно находить синтаксический или смысловой отрезок, в котором необходимо употребить знак препинания.

С развитием Интернета как глобального пространства для разных сфер деятельности многие периодические издания приобрели и так называемую «электронную версию» своего продукта. Новостные ресурсы не стали исключением. Всё чаще можно увидеть сайты с той или иной маркой или брендом. Несомненно, это очень удобно: ведь не каждый может посмотреть по телевизору очередную выпуск новостей или прочесть газету, а вот доступ к Интернету есть у многих.

Однако электронные версии статей редко вычитываются дополнительно редакторами. Об этом на многих сайтах свидетельствует отсутствие упоминания этих должностей как таковых в списке подготовивших выпуск. Чаще всего информация напрямую публикуется журналистами. В таких материалах можно найти разного рода ошибки, нарушающие литературные нормы русского языка.

Наша работа заключалась в поиске и анализе нарушений пунктуационных норм русского языка в текстах новостных ресурсов Интернета. Все найденные нами единицы взяты с русскоязычных сайтов, которые используются носителями русского языка, живущими в Украине («NikLife», «NikopolNews.net», «Барометр Южноукраинска»), а также с сайтов «Преступности.НЕТ» и «ТСН», которые имеют двуязычные версии, в т. ч. русскую.



Нарушение правил пунктуации является распространённой ошибкой. В целом, подобные ошибки встречаются в 55% случаев. Здесь можно выделить подпункты по виду нарушения пунктуации.

- Знаки препинания в сложносочинённом предложении:

✓ *«Мы компанией вечером сели в троллейбус\_\_и водитель, надеясь на темное время суток, всовывает «отксеренные» талончики на проезд»*; [10].

✓ *«Южноукраинск – молодой город\_\_и в нём проживает много молодых ребят и мужчин, которые уже побывали в зоне АТО и которые сейчас находятся там»* [10].

Автор в обоих случаях допустил одну и ту же ошибку, которую часто можно встретить как в интернет-изданиях, так и в частных сообщениях: перед соединительным союзом «и» не поставлены знаки препинания. Они необходимы по правилу: «Запятыми разделяются части сложносочинённого предложения, между которыми стоят союзы соединительные: *и, да* (в значении «и»), *ни...ни...*» [6, 129].

- Знаки препинания в сложноподчинённом предложении:

✓ *«Одесситы засняли\_\_как спецназ СБУ «Альфа» задерживал экстремистов организации «Бессарабия»»* [10].

✓ *«Занимался бы лучше делами\_\_которые ему поручил президент и государство (Как по мне так очень ошибочно было принято подобное решение). Да и циферки лучше бы дал о своей деятельности и посмотрел\_\_в каком состоянии сейчас находится область»* [10].

✓ *«Перед тем как отправить первую открытку\_\_у меня были большие сомнения, что из этого что-то получится»* [7].

✓ *«В каждой работе автора запечатлено именно то\_\_что характерно для нашей страны и раскрывает зрителю что же такое “код нации»* [7].

✓ *«На открытии выставки присутствовал вице-мэр Евгений Шевченко\_\_который отметил высокое качество представленных работ, наградил художника почетной грамотой и поздравил всех присутствующих с праздником дня города»* [7].

✓ *«Я долго не буду говорить, я всегда волнуюсь и много говорить я не умею, а все то\_\_что я бы хотел сказать\_\_есть в моих картинах, – отметил Александр Чередниченко»* [7].

В данных примерах везде либо пропущена запятая перед придаточной частью сложного предложения, либо придаточное предложение не выделено с двух сторон: «Придаточное предложение отделяется от главного запятой или выделяется запятыми с двух сторон, если находится внутри главного предложения» [6, 132].

- Знаки препинания в бессоюзном предложении:

✓ *«Один из тех, кто находился на борту, был ранен во время спуска на парашюте, уже на земле его зверски убили джихадисты\_\_другой смог сбежать, и, по последней информации, был подобран сирийской армией», — отметил посол»* [10].

В приведённом предложении автор статьи не поставил никакого знака препинания между частями бессоюзного предложения: «Если части бессоюзного сложного предложения <...> значительно распространены и имеют внутри себя запяты, то между частями предложения ставится точка с запятой» [6, 145]. Подобная ошибка встречается довольно часто. По-видимому, сказывается незнание правил пунктуации и неумение определять

разные виды предложений, что является опорой для последующей расстановки знаков препинания.

- Знаки препинания при однородных членах предложения:

✓ *«Уверен, что этот проект будет поддержан и местными властями и жителями города, – сообщил Эрик Григорян, который баллотируется в депутаты Николаевского областного совета от партии «БПП «Солидарность» по 63-му избирательному округу» [10].* Здесь пропущена запятая, хотя, как известно, между однородными членами, соединёнными посредством повторяющихся союзов *и...и*, ставится запятая [6, 92].

✓ *«Это может быть что угодно, Китай, Япония, Кипр»[7].* В этом отрывке автор поставил не тот знак препинания: «Если однородным членам предложения предшествует обобщающее слово (словосочетание), то перед ними ставится двоеточие» [6, 95].

- Знаки препинания при уточняющих членах предложения:

✓ *«Интересно, что ВВС Турции, истребители F-16 среагировали на таинственный МиГ-29 на границе с Сирией» [7].*

Нередко авторами статей игнорируются знаки препинания, в особенности запятая, при уточняющих членах предложения. Этот пример демонстрирует нам один из случаев пропуска запятой там, где она должна быть: «Если уточняющие слова присоединяются без союзов, то выделяются запятыми, тире или скобками» [6, 114].

- Знаки препинания при модальных (вводных) словах:

✓ *«Автор и соответственно, исполнитель рассказывал историю про подкидыша, найденного на корабле, который совершал регулярные трансатлантические рейсы» [7].*

Очень часто запятые при вводных словах пропускаются или же могут отделяться только с одной стороны. Нередко это происходит потому, что возникают сложности в определении самого вводного слова. Необходимо помнить следующее правило: «Вводные слова отделяются от предшествующего сочинительного союза, если вводное слово можно опустить или переставить в другое место предложения без нарушения его структуры» [6, 123]. В этом предложении мы вправе опустить слово «соответственно», при этом смысл не изменится.

- Знаки препинания при прямой речи:

✓ *«Угон» – переглянувшись, подумали одни, «Захват» – успели испугаться вторые, «Контроль» – предположили третьи, когда в неустановленном для остановки месте, в салоне появились двое вооружённых... фотоаппаратом» [8].*

В этом отрывке несколько пунктуационных ошибок. Во-первых, во всех случаях прямая речь стоит перед словами автора, а значит «... после нее ставятся запятая (вопросительный или восклицательный знак, многоточие) и тире; слова автора начинаются со строчной буквы» [6, 152]. Во-вторых, журналист соединил все реплики прямой речи в одну, хотя это неправильно. Ведь прямая речь – это дословная передача высказывания какого-то лица, а здесь, исходя из контекста, этих лиц было несколько, поэтому после каждого слов автора нужно было бы ставить точку, а не запятую.

Также имеются случаи постановки лишних знаков препинания:

✓ *«Однако вместо сюжета о Гитлере, журналисты по ошибке «пустили» в эфир сюжет о Путине, который встретился с лауреатами конкурса «Учитель года» [10].*

Здесь мы вправе считать, что издание допустило ошибку, считая отрывок предложения «Однако вместо сюжета о Гитлере...» вводной конструкцией.

✓ «*«По моему приказу, Украина закроет воздушное пространство для российских самолетов, доставляющих вооружение и войска в Сирию», – говорится в сообщении»* [11]. В этом предложении журналисты посчитали словосочетание «по моему приказу» вводным, но оно выступает членом предложения, к которому можно задать вопрос: «По какой причине?».

Как видим, пунктуация нарушается не только в статьях небольших региональных новостных сайтов, но и в публикациях всеукраинских информационных ресурсов.

Причин, по которым настолько частотны нарушения пунктуационных норм, немало количество. Среди них могут быть следующие факторы: спешка в написании материала, чтобы быстрее выдать «продукт» читателям; недостаточная пунктуационная грамотность журналистов и редакторов; неумение автора находить границы смысловых отрезков, например, части сложных предложений, однородные и уточняющие члены предложения.

Несмотря на то, что журналисты и редакторы в большинстве своём имеют филологическое образование и углублённое знание языка, это не даёт гарантии, что читатель или пользователь сайта получит безупречный материал. Поэтому нельзя оставлять без внимания нарушения пунктуационных норм языка в интернет-ресурсах.

#### **Список использованной литературы и источников**

1. Ахманова О. С. Словарь лингвистических терминов / О. С. Ахманова. – М. : Советская энциклопедия, 1969. – 608 с.
2. Брусницына Е. В. Пунктуационная норма современного русского языка как проблема деятельности корректора : автореф. дис. на соискание учёной степени канд. филол. наук : спец. 10.02.01 – «Русский язык» / Е. В. Брусницына. – Омск, 2010. – 25 с.
3. Кольцова Л. М. Обучение нормам письменной речи в школе и вузе с позиций современных лингвистических воззрений в современных социокультурных условиях / Л. М. Кольцова // Культура речи сегодня : теория и практика (коллективная монография). – М. : МИОО, 2009. – С. 48–59.
4. Лингвистический энциклопедический словарь / Под ред. В. Н. Ярцевой. – М. : Сов. энциклопедия, 1990. – 688 с.
5. Правила русской орфографии и пунктуации. Полный академический справочник / Под ред. В. В. Лопатина. — М. : АСТ, 2009. – 432 с.
6. Розенталь Д. Э. Справочник по правописанию, произношению, литературному редактированию / Д. Э. Розенталь, Е. В. Джанджакова, Н. П. Кабанова. – 2-е изд., испр. – М. : ЧеРо, 1998. – 400 с.
7. NikLife [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://niklife.com.ua>.
8. NikopolNews.net [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://nikopolnews.net>.
9. Барометр Южноукраинска [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://barometr.info>.
10. Преступности.НЕТ [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://news.pn/ru>.
11. ТСН [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://ru.tsn.ua>.

## ПЕРЕКЛАДАЦЬКІ ТРАНСФОРМАЦІЇ НА МАТЕРІАЛІ УКРАЇНСЬКОГО ПЕРЕКЛАДУ ТВОРУ БРАНІСЛАВА НУШИЧА «АВТОБІОГРАФІЯ»

Мова, як відомо, є найважливішим засобом людського спілкування, за допомогою якого люди обмінюються думками і досягають взаємного розуміння. Спілкування людей за допомогою мови здійснюється двома шляхами: в усній і в письмовій формі. Якщо мовці володіють однією мовою, то спілкування відбувається безпосередньо, однак, коли люди володіють різними мовами, безпосереднє спілкування стає вже неможливим. У цьому випадку на допомогу приходять переклад, який є важливим допоміжним засобом, що забезпечує виконання мовою її комунікативної функції в тих випадках, коли люди висловлюють свої думки різними мовами. Переклад відіграє велику роль в обміні думками між різними народами і служить справі поширення скарбів світової культури.

Проблему перекладу досліджували: В. М. Комісаров, Л. С. Бархударов, Я. І. Рецкер, А. Д. Швейцер, Т. Р. Левицька, А. М. Фітерман та інші.

За визначенням О. В. Федорова, переклад – це 1) процес, що відбувається у формі психічного акту та полягає в тому, що мовленнєвий твір (текст або усне висловлювання), який виник однією – мовою оригіналу (МО), наново створюється іншою мовою – мовою перекладу (МП); 2) результат цього процесу, тобто новий мовленнєвий твір (текст або усне висловлювання) на МП [13, 13].

Найчастіше для перекладу використовують **трансформаційний метод**, який полягає в перетворенні об'єктів і структур однієї мови в об'єкти і структури іншої за певними правилами. Саме таким методом виконаний переклад твору відомого сербського письменника, драматурга, дипломата Браніслава Нушича «Автобіографія».

Проте українські теоретики та практики взаємоперекладів із мов близького споріднення (М. Рильський, Ф. Неборячок, О. Кундзіч, С. Ковганюк, В. Коптілов) наполягають на тому, що мистецтво перекладу з близької мови особливе, воно дуже відрізняється від перекладу з мови далекої. Труднощі перекладу зумовлені, з одного боку, спільним походженням усіх слов'янських мов, з іншого – їх національною самобутністю, досить давнім розмежуванням та самостійним існуванням, утворенням оригінальних літературних норм, стилів і форм. Науковці зазначають, що мовна, ментальна, історична, культурна, політична і навіть географічна близькість слов'ян, з одного боку, значно полегшує процес перекладу. Однак потрібно пам'ятати, що різні форми близькості між слов'янськими народами носять не абсолютний, а відносний характер. Ігнорування національно-мовних особливостей при перекладі може призвести до значних втрат: викривлення змісту, перекошування ідейно-художньої концепції твору, зміни стилістичного забарвлення та емоційного напруження оригіналу [10, 2].

З погляду на виявлені прикмети перекладу, цікавим є питання, як саме перекладач Сидір Сакидон досягає еквівалентності тексту. Розглянемо детальніше використані трансформації.

Першим різновидом граматичних трансформацій є **додавання**, що полягає у відновленні при перекладі опущених у вихідній мові “доречних слів” [1, 23]. У словосполучення *početí sa rođenjem* > почати з народження, в художньому перекладі додається уточнювальне слово ‘автобіографія’ – почати автобіографію з народження. У фрагмент *on bankrotira pa pokupi svi svoju imovinu* > він збанкрутував і зібрав усе своє майно

в тексті перекладу додається прислівник *potim*: він збанкрутував і потім зібрав усе своє майно. У реченні *a jednom sam opet pao u frasu, i to bez ikakvog naročitog razloga, već više iz pakosti prema doktoru koji me je na po sata pre toga pregledao i rekao da sam zdrav kao tresak* > а одним разом знову почалися судоми і це без якоїсь особливої причини, більше на зло лікареві, який мене півгодини тому оглядав і сказав, що я здоровий як дуб в перекладі додається словосполучення *просто так*: а одним разом знову почалися судоми і це без якоїсь особливої причини, просто так, більше на зло лікареві, який мене півгодини тому оглядав і сказав, що я здоровий як дуб.

Іноді додавання використовується для підсилення емоційного рівня [3, 58]. Як-от у реченні *to je jedna očevidna slučajnost* > це якась очевидна випадковість для підсилення емоційного рівня вводяться слова ‘звичайно’ і ‘лише’ – це звичайно лише очевидна випадковість. З тією ж метою додається частка ‘таку’ в речення *mal’ mi se nije desilo da mi prebiju obe noge* > мені мало не перебили обидві ноги, в художньому перекладі – мені таки мало не перебили обидві ноги; та прислівник ‘зовсім’ в речення *ali ne u teznji da se zadovolje moje literarne ambicije* > але зовсім не через прагнення задовольнити мої літературні амбіції.

Далі розглянемо граматичну заміну, тобто трансформацію, при якій граматична одиниця в оригіналі перетворюється на одиницю мови перекладу з іншим граматичним значенням [7, 40].

Найпопулярнішим підтипом граматичної заміни є прономіналізація: у перекладі речення *ja moram početi sa rođenjem, mada je baš rođenje često putan sporan fikat* > я повинен почати з народження, хоча саме народження часто є спірним фактом відбувається заміна іменника ‘народження’ на займенник ‘воно’. Такий же підтип заміни спостерігається у фрагменті *babica je bila stara* > повитуха була стара, де іменник *повитуха* перетворено на займенник *вона*: вона була стара.

Менш вживаними у перекладі є заміни особової форми дієслова: *kao uzgred pominijem ovde* > між іншим згадаю тут, де перша особа однини змінюється на першу особу множини: між іншим згадаємо тут.

Проте змінюватися можуть не лише форми дієслів, а й форми іменників. Наприклад, в реченні *znat da je jedan moj rođak zaboravio svoje prezime* > знаю, що один мій родич забув своє прізвище спостерігаємо заміну називного відмінка іменника *rođak* > *родич* на родовий відмінок *родича*, у зв’язку з чим змінюються форми займенника *svoje* > *свій* на *свого* та числівника *jedan* > *один* на *одного*: знаю одного свого родича, що забув своє прізвище.

Під час перекладу може змінюватися й число іменника: у фрагменті *kad se okružna komanda* > коли окружний начальник відбувається граматична заміна іменника *komanda* > *начальник* (однина) на *начальство* (множина), через це змінюється й прикметник *okružna* > *окружний* (однина) на *окружне* (множина): коли окружне начальство.

Третім підтипом граматичних трансформацій є **опущення**. При перекладі опущенню піддаються найчастіше слова, що є семантично надлишковими, тобто слова, що виражають значення, які можуть бути витягнуті з тексту і без їхньої допомоги [3,102]. Його ми спостерігаємо в наступному реченні: *on je najzad utvrdio nesumnjivi fikat da sam ja prvi razred gimnazije učio pune tri godine* > він нарешті підтвердив безсумнівний факт, що в першому класі гімназії я вчився повних три роки, в художньому перекладі якого опускається прикметник ‘*nesumnjivi*’ > безсумнівний – він нарешті підтвердив факт, що в першому класі гімназії я вчився повних три роки. У перекладі відрізка *pređe u Smederevo da žiti* > непеїхав у Смедерево, аби жити спостерігаємо опущення словосполучення *аби жити*. У реченні *hvala*

*gospodinu profesoru i sa moje strane* > дякую панові професору зі своєї сторони опускається іменник ‘*gospodinu*’ > ‘*господину*’. У фрагменті *po njima, četiri razreda osnovne škole ja svršio u dvanaestoj godini* > по-їхньому, чотири класи гімназії я закінчив в дванадцять років наявне опущення прислівника ‘*по-їхньому*’. У перекладі словосполучення *moji dalji preci* > мої далекі родичі опускається прикметник *dalji* > *далекі*. Речення *po važnije nego to je da sam ja, posle prvih zuba, na kraju prve godine, već stao na svoje noge i prohodao* > але важливіше, що я після перших зубів, наприкінці першого року, вже став на свої ноги і почав ходити перекладач подає без словосполучення *na kraju prve godine* > наприкінці першого року.

Коли всі лексичні одиниці мають свої аналоги у мові перекладу, але розташування мовних елементів у тексті оригіналу не задовольняє перекладача, використовується останній підтип граматичних трансформацій – **перестановка** [5,32]. Спостерігаємо її в реченні *kod toga rođenja nije samo datum bio sporan, već i samo mesto* > у мого народження не тільки дата була суперечлива, але й місце, де в перекладі прикметник *sporan* > суперечлива зміщено на початок, а іменник *rođenja* > народження переміщено в середину речення: суперечлива була не тільки дата мого народження, але й місце. Такий тип трансформації використано в наступному фрагменті: *majka, otac, braća i sestre bili su mi nekako, već od prvoga poznanstva sa njima, vrlo simpatični i osećao sam se među njima kao kod svoje kuće* > мати, батько, брати, сестри стали мені ще від першого знайомства з ними дуже симпатичні і почував себе між ними, як у себе дома, де в перекладі словосполучення *već od prvoga poznanstva sa njima* > ще від першого знайомства з ними зміщується ближче до кінця: мати, батько, брати, сестри стали мені дуже симпатичні ще від першого знайомства з ними і почував себе між ними, як у себе дома.

Розглянемо стилістичні трансформації, одними із різновидів яких є **синонімічні заміни**, під час яких відбувається добір функціональних відповідників у мові перекладу [7,68]. Такі трансформації наявні у словосполученнях: *najpouzdaniji fakat* > найнадійніший факт, що представлено в художньому перекладі як найпевніший факт; *sporan fakat* > спірний факт позначено як непевний факт; *te se najzad jedva uspelo utvrditi* > нарешилі ледве вдалось встановити перекладено з синонімічною заміною прислівника ‘*najzad*’ > нарешилі виразом ‘*в кінцевому рахунку*’ – в кінцевому рахунку вдалось встановити. В реченні *neće nas više dovoditi u zabunu* > не введе нас більше в плутанину замінюється іменник ‘*zabuna*’ > плутанина на ‘*похиба*’. У наступному фрагменті тексту *u porodici saznao za izvesne okolnosti* > у сім’ї дізнався цікаві обставини відбувається одночасно три синонімічні заміни: у *сім’ї* замінено на *у батьків*, дієслово *дізнався* – на *довідався*, а прикметник *цікаві* перетворено на *певні*: у *батьків* довідався певні обставини. Перетворення дієслів відбувається в наступному реченні: *jedni su biografi beležili* > одні біографи відзначали, де *beležili* > відзначали замінюється на *писали*: одні біографи писали.

Зауважимо, що в окремих випадках перекладу художнього тексту, перекладач наближує мову перекладу до розмовної. Використовує такі лексичні одиниці, які підкреслюють колорит мови, якою перекладається оригінал, наприклад, речення *togla imati uticaja* > могла мати вплив в перекладі подано як *mogla okoštitися*, а замість словосполучення *davanje miraza uz devojku* > забезпечення приданим дівчини перекладач використав форму, яка найчастіше використовується у побуті – *давати віло за дочкою*.

В наступних прикладах перекладач використав синонімічну заміну аби додати словам емоційного забарвлення: дієслово *trošio* > витрачав у перекладі твору замінено на *розтринькував*; в реченні *te se oba pomenuta grada odriču* > обидва згадані міста

відмовились від мене в художньому перекладі використано синонім дієслова *відмовились* (*odriču*) – зреклися: обидва згадані міста *зреклися* мене; у відрізку *napravi tako pakosnu šalu* > влаштував такий капосний жарт дієслово *napravi* > *влаштував* замінено на ‘встругнув’: *встругнув такий капосний жарт*; у словосполученні *sa izvesnim pakosnim zadovoljstvom* > відомим капосним задоволенням замість прикметника *izvesnim* > *відомим* ужито прикметник *східним*: з *східним капосним задоволенням*. Дієслово *strpala* > *заховала* замінено на *запхнула*.

Невідповідності в структурі різних мов призводять до труднощів, пов'язаних зі збереженням і передачею значень слів при їх перекладі іншою мовою. Слово як лексична одиниця є частиною лексичної системи мови. Смилова або семантична структура слова унікальна для кожної конкретної мови, а тому може не співпадати в лексичних системах іноземної мови та мови перекладу. Тут на перший план виходять лексичні трансформації, які можна визначити як «відхилення від словникових відповідностей» [1, 89]. Прикладом **конкретизації**, тобто трансформації, при якій здійснюється заміна слова або словосполучення мови оригіналу з ширшим предметно-логічним значенням на слово або словосполучення мови перекладу з більш вузьким значенням, виступає словосполучення *od svoje hajdučke čete* > зі своїм розбишацьким загоном, оскільки слово *čete* > *загін* має ширше значення, ніж іменник *чота*, який вжито у тексті перекладу: зі своєю розбишацькою чотою. У перекладі фрагмента *tačno iznad onih suterenskih prozora sa debelim gvozdanim šipkama* > точно над їхніми похмурими вікнами з товстими залізними ґратами конкретизується місцезнаходження вікон за допомогою прикметника *підвальні*: точно над їхніми похмурими підвальними вікнами з товстими залізними ґратами. У реченні *uprozao sam se jednom neobično lepom i interesantnom čovekom i iz dužeg razgovora saznali smo da smo vršnjaci i da smo u detinjstvu zajedno pripadali srednjem rodu i drugovali* > познайомився я з однією надзвичайно гарною і цікавою людиною, і із довгої розмови з'ясували, що ми – ровесники, а в дитинстві належали до середнього роду і приятелювали відбувається конкретизація іменника *čovек* > *людина* завдяки його заміні на слово *жінка*: познайомився я з однією надзвичайно гарною і цікавою жінкою, і із довгої розмови з'ясували, що ми – ровесники, а в дитинстві належали до середнього роду і приятелювали.

Приєм **генералізації**, при якому виконується заміна одиниці мови оригіналу, що має вузьке значення, одиницею мови перекладу з більш широким значенням [2,51], використано в словосполученні *ministarski savet* > міністерську раду, де в художньому перекладі подано більш ширше поняття *якийсь уряд*. Цей тип трансформації спостерігаємо і у фрагменті *sa ruki sirotah* > повний бідняк, адже в перекладі подано іменник *старець*, який за значенням охоплює більший об'єм понять, аніж *бідняк*. В реченні *ali vam mogu reći da sam se u suknji neobično dobro osećao i tako navikao da me ni docnije u životu suknja nije mogla zbuniti* > можу тільки сказати, що в спідниці надзвичайно добре почував себе і так звик до неї, що пізніше в житті сукня не могла мене бентежити замість іменника *suknja* > *спідниця* перекладач вживає ширше поняття *жіночий одяг*. Перекладач використовує генералізацію в реченні *a nije to jedini slučaj kod kojeg je moja radoznalost bila nadrađena batinama* > це не єдиний випадок, коли за свою цікавість я мав лише одну нагороду – стусани, де замість іменника *batin* > *стусани* використано узагальнене поняття *покарання*: це не єдиний випадок, коли за свою цікавість я мав лише одну нагороду – покарання. У відрізку *ja sam se u svojoj brbljivosti upetljo u suknje mladih dama, dok je ova glava autobiografije namenjena samo onim suknicama koje služe kao uniforma srednjem rodu u gramatici* > я через свою балаканину заплутався в

*спідницях молодих дам, тоді як цей розділ автобіографії призначений лише тим спідницям, що слугує за уніформу для середнього роду в граматиці* замість іменника *autobiografije* > *автобіографія* вжито ширше поняття – *твір*.

Загалом проаналізовано 82 трансформації, з яких 38 – стилістичні, 35 – граматичні, 9 – лексичні. Можемо зробити висновок, що саме вищезазначені перетворення допомагають повноцінно передати зміст вихідного твору і в той же час надати тексту перекладу самобутніх рис, але вимагають від перекладача не лише володіння мовами, а й великих знань щодо менталітету, традицій і особливостей народу, мовою якого створено художній твір.

### Список використаної літератури

1. Бархударов Л. С. Язык и перевод (Вопросы общей и частной теории перевода)/ Л. С. Бархударов - М.: Международные отношения, 1975. – 240 с.
2. Бекрешева Л. О. Теорія і практика перекладу. Навчальний посібник / Л. О. Бекрешева. – Луганськ: вид-во СНУ ім. В. Даля, 2010. – 75 с.
3. Бублейник Л. В. Проблематика художнього перекладу: семантико-стилістичні аспекти: Навчальний посібник зі спецкурсу / Л. В. Бублейник. – Луцьк: ВІЕМ, 2009. – 68 с.
4. Эткинд Е. Г. Поэзия и перевод. М. – Л., Советский писатель, 1963, 432 с.
5. Комиссаров В. Н. Слово о переводе / В. Н. Комиссаров. – М.: Международные отношения, 1973. – 215 с.
6. Коптілов В. В. Першотвір і переклад: роздуми і спостереження – К.: Видавництво художньої літератури «Дніпро», 1972. – 215 с.
7. Левицкая Т. Р., Фитерман О. М. Проблемы перевода / Т. Р. Левицкая, О. М. Фитерман. – Н., 1971. – 57 с.
8. Мирам Г. Е. Профессия – переводчик К.: Ника-Центр, 1999. – 160 с.
9. Нушич Б. Автобіографія: Роман / Переклад С. Сакидона. – К.: Дніпро, 1989. – 395 с.
10. Приймачок О. І. Перекладацькі трансформації як спосіб досягнення адекватності художнього перекладу / О. І. Приймачок // Науковий вісник ВНУ ім. Лесі Українки : Філологічні науки. – 2008.. – № 10. – С. 115-121.
11. Рецкер Я. И. Перевод и переводческая практика / Я. И. Рецкер. – М.: Международные отношения, 1974. – 38 с.
12. Сербско-хорватско-русский словарь / И. И. Толстой. – М.: Советская энциклопедия, 1970. – 735 с.
13. Федоров А. В. Основы общей теории перевода (лингвистические проблемы): Для институтов и факультетов иностр. языков. Учеб. пособие. — 5-е изд. — СПб.: Филологический факультет СПбГУ; М.: Издательский Дом «ФИЛОЛОГИЯ ТРИ», 2002. – 416 с.
14. Branislav Nušić. Autobiografija. – Zagreb: Mladost, 1978. – 267 s.

*Анастасія Бондаренко*

### СИСТЕМА НАИМЕНОВАНИЙ ЛИЦ В МСТИСЛАВОВОМ ЕВАНГЕЛИИ

Обозначения лица занимают центральное место в номинативном инвентаре языка, поскольку представления о человеке и его многообразной деятельности образуют один из важнейших фрагментов языковой картины мира. Наименования лиц – это одна из самых обширных и универсальных лексических групп, представленных в любом языке с древнейших времен [5].



Одной из форм структурирования единиц лексического уровня является лексико-семантическое поле. Проводимые исследования показывают плодотворность полевой модели языковой системы, которая представляет систему языка как непрерывную совокупность полей, переходящих друг в друга своими периферийными зонами и имеющих многоуровневый характер.

Наша статья сфокусирована на исследовании функционирования наименований лиц в древнерусском языке. Наименования лиц широко представлены в древнейших письменных памятниках. Для исследования мы привлекли Мстиславово Евангелие 1117 г. [1].

Изучение наименований лиц соответствует доминирующему в науке антропоцентрическому подходу. «Место любой реалии в системе культурных ценностей может быть определено лишь через ту роль, которую играет по отношению к этой реалии человек» [7, с. 116]. Полевой метод в современной лексикологии представляется ученым достаточно перспективным, так как с его помощью можно эффективно структурировать языковые единицы.

Мстиславово Евангелие — один из наиболее известных и ценных памятников древнерусской письменности, ныне хранящийся в Государственном Историческом музее в Москве [2, с. 670]. Как свидетельствуют подписи, Евангелие было выполнено по приказу Новгородского князя Мстислава Владимировича для нужд церкви Благовещения Пресвятой Богородицы, построенной им в 1103 г. на Рюриковом городище недалеко от Новгорода. Наиболее вероятной датой создания Евангелия является 1117 год, когда князь Мстислав перешел из Новгорода в Киев [4, с. 723].

Ядром лексико-семантического поля «Наименования лиц» является семема **человѣкъ**, которая используется для номинации любого индивида. Данная семема выбрана нами в качестве интегрирующей семы для исследуемого поля, «так как она обладает свойством легкой выводимости общего значения, дает возможность видеть состав поля, не является термином или эмоционально окрашенной единицей, имеет определенный денотат» [3, с. 66]: **чл(о)вка два възнодста въз цѣрквь помолити сѧ** [л. 109 г, Л. XVIII]. Среди всех наименований лиц семема **человѣкъ** является одной из наиболее частотных номинаций и встречается в тексте Мстиславова Евангелия 291 раз. К ядерной зоне исследуемого поля относятся также семемы **люднѣ**, **народъ** — как совокупность многих или нескольких лиц: **приближают сѧ мнѣ люднѣ си оусты своими** [л. 42 б, Мт. XV], **отъкоудѣ възьмемъ на поустыни хлѣбы насъгтити толико народа** [л. 48 б, Мт. XV].

Из Мстиславова Евангелия нами было извлечено 136 лексических единиц. Опираясь на работу О. В. Мальцевой [6], мы распределили семемы по следующим 8 микрополям: «Наименования лиц по отношению к религии», «Наименования лиц по роду деятельности», «Наименования лиц по субъективной характеристике», «Наименования лиц по социально-имущественному статусу», «Наименования лиц на основании брачно-семейных отношений», «Наименования лиц по возрасту», «Наименования лиц по физиологическому состоянию», «Наименования лиц по отношению к местности и народности».

Перечисленные микрополя представляют центр лексико-семантического поля «Наименования лиц». Они пересекаются, так как семемы могут одновременно входить в несколько микрополей. Периферию составляют семемы, входящие в состав других лексико-

семантических полей, которые пересекают поле «Наименования лиц». Рассмотрим все это на конкретных примерах.

### **Микрополе «Наименования лиц по отношению к религии».**

Объектом нашего исследования является евангельский текст, представляющий собой повествование религиозного содержания о жизни и учении Иисуса Христа, который является одновременно и богом, и человеком.

В первую очередь, его называют *месиа*. Так называется в иудейской религии ожидаемый избавитель еврейского народа, помазанник Божий: *вѣмь яко месиа придетъ нарицаемъзи хѣъ* [л. 15 в, И. IV]. Интересный случай представляет наименование *агньць*. Оно обозначает ягнѣнка, жертвенное животное, и относится к лексико-семантическому полю «Наименования животных»: *идѣте се азъ посылаю вънако агньца посредѣ възакъ* [л. 80 в, Л. X]. Однако в переносном значении данная номинация может использоваться для наименования кроткого, невинного человека, что пришло в современный русский язык с христианской традицией. В микрополе также входят семемы: *пророкъ, апостолъ*.

Здесь же мы смогли выделить лексико-семантическую группу, в которую вошли названия церковных санов священнослужителей различных конфессий:

*архиереи: архиереи же възпроси їса о оученицѣхъ его и о оучении его* [л. 150 б, И. XVIII];

*iereи: по прилоучаю же ierei нѣкъзи и съхожааше поутѣмь тѣмь* [л. 89 в, Л. X];

*левгитъ: тако же и левгитъ бывъ на томъ мѣстѣ пришьдъ и видѣвъ мимоиде* [л. 89 в, Л. X];

*фарисен, садукен: видѣвъ же многзи фарисеа и садукеа градоуща на крещение его* [л. 184 б, Мт. III];

*вълхвъ: се възлви отъ възтока придоша въз ier(o)самъ* [л. 181 а, Л. II];

*жьрьць: жьрьць нѣкто именемъ захариа* [л. 198 г, Л. I].

Мы выделили также лексико-семантическую группу слов, которая входит в микрополе «Наименования лиц по субъективной характеристике», однако данные семемы используются только в религиозном контексте и вне его теряют смысл:

*невѣроующии: вѣдааше бо испѣрва їсъ кто соутъ невѣроующиен* [л. 12 в, И. VI];

*маловѣръ: что мзислите въз себѣ маловѣри яко хлѣвъ не възжсте* [л. 44 а, Мт. XVI];

*богочътьць: вѣмь же яко грѣшьнихъ бѣ не послушаиетъ нз аще кто богочътець иестъ и волю его творить того послушаеть* [л. 19 г, И. IX];

*неправдъникъ: фарисен же ставъ сице въз себѣ моллаше сѧ бѣ хвалоу тебѣ въздаю яко нѣсмь яко же и прочии чл(о)вци грабнтеле неправдъници прелюбодѣи или акъи съ мзитарь* [л. 109 г, Л. XVIII];

*грѣшьникъ: се чл(о)вкъ гадьца и винопинца мзитаремъ другъ и грѣшьникомъ* [л. 35 б, Мт. XI];

грѣшьница: и се жена възградѣ таже вѣ грѣшьница [л. 76 г, Л. VII].

### **Микрополе «Наименования лиц по роду деятельности».**

Наименования лиц по роду деятельности выделяются из всей массы наименований лиц той важной стороной, что называют человека по наиболее значимому социальному признаку – его месту и роли в обществе. Они представляют собой многочисленную группу лексических единиц с длительной и своеобразной историей [4].

В исследуемом микрополе мы выделили 2 ЛСГ: «Трудовая деятельность», «Негативная деятельность».

Среди тех, кто занимается трудовой деятельностью:

архитриклинъ – распорядитель пира; възгостиньникъ – владелец гостиницы; дверьница дверьникъ, вратарь – привратник; бѣлильникъ – маляр; врачъ – врач; дрѣводѣла – плотник; жатель – жнец; законоучитель – священник, преподаватель Закона Божия (и възпроси его единъ отъ нихъ законоучитель [л. 133 г, Мт. XXI]); законникъ – юрист, законовед; копачь – копатель; коупць – покупатель, купец; наимьникъ – наёмник, наёмный работник; мзитарь – сборщик налогов; пицальникъ – играющий на свирели музыкант; книгъчина – читатель; пастырь – пастырь; пастуухъ – пастух; ловць – ловчий; учитель – учитель; наставникъ – наставник.

ЛСГ «Негативная деятельность»: беззаконникъ, грабитель, прелюбодѣи, винопица, неправдъница, блудъница, пианица, любодѣица, злудѣи, мжчитель.

Вне ЛСГ находятся: вѣстьникъ, заимодавць, дзльжникъ, ядьць.

### **Микрополе «Наименования лиц по личностной характеристике».**

Данные семемы характеризуют личные качества человека. Уникальность микрополя в том, что большинство включенных в него номинаций не основываются на объективных критериях. Они характеризуют личность относительно субъекта – другого человека. Один и тот же человек может быть врагом и другом для разных людей, хотя его внутренняя сущность и личные качества неизменны.

Мы выделили следующие семемы: врагъ, злыи, невиньзыи, безоумьнъ, ближнии – близкий, родственник; буйца – буйный, буян; лицемѣрь, льстьць, другъ.

### **Микрополе «Наименования лиц по социально-имущественному статусу».**

Интегрирующим признаком для этого микрополя является положение в обществе и материальное состояние, предположительное наличие или отсутствие подчиненных. В соответствии с этим мы выделили 4 ЛСГ: «Власть имущие» / «Подчинённые», «Богатые» / «Бедные».

В ЛСГ «Обладатели власти» мы выделили подгруппу «Звание, титул»:

кесарь – титул римских императоров, цесарь – царь, игемонъ – начальник области, князь, тзисущьникъ – полковник, кентурионъ – центурион, командир подразделения (центурии, манипулы) в древнеримском Легионе. Также в ЛСГ «Власть имущие» относятся такие семемы: вельможа, воєвода, вождь, владзика.

К ЛСГ «Подчиненные» относятся: **вои** – воин, **рабъ**, **клеветъ** – раб, слуга.

ЛСГ «Богатые»: **наслѣдникъ**, **богатъи**.

ЛСГ «Бедные» **ниции**, **ѹбогъи**. Семемы **ниции** и **ѹбогъи** являются стилистическими синонимами. Семемы **богатъи** — **ниции** (**ѹбогъи**) образуют пару контрарных антонимов.

### **Микрополе «Наименования лиц на основании брачно-семейных отношений».**

Наименование лиц по степени родства является древнейшей категорией, ведущей свое начало с первобытных времен. Данное микрополе представляется нам особенно интересным, так как даёт возможность выявить всевозможные отношения между лексическими единицами. В ядерную зону входит семема **домашнии**: **и врази чл(о)вкоу домашнии его** [л. 33 в, Мт. X].

Центральную зону составляют: **невѣста**, **женихъ**: **имѣа и невѣстоу женихъ иестъ** [л. 5 г, И. III];

**невѣстьникъ** – жених: **придетъ же днь иегда отъиметъ сѧ отъ нихъ невѣстьникъ** [л. 31 а, Мт. IX];

**моужь**: **отъвѣща жена** (женщина) и **рече иемоу не имамъ моужа** [л. 15 б, И. IV];

**жена**: **аще кто ѹмреть не имзи дѣти и да поиметь братъ его женоу** [л. 50 а, Мт. XXII];

**родители**, **отыць**, **чадо**: **прѣдасть же братъ брата на сьмьрть и оць чадо възстаноуть чада на родителя** [л. 33 а, Мт. X];

**братъ**, **сестра**, **мати**: **братъ мои и сестра имати иестъ** [л. 38 а, Мт. XII];

**дзци**, **мати**, **свекръвь**: **придохъ во раздѣлитъ чл(о)вка на оца своего и дзцерь на матеръ свою и невѣстоу на свекръвь свою** [л. 33 в, Мт. X];

**сынъ**, **вдова**: **и се изношаахоу ѹмьръшь сѧа иночадъмѣри своиен и та бѣ вдова** [л. 76 г, Л. VII], и **пришьдъши иедина вдовица ѹбога възврже дзвѣ мѣдъници** [л. 108 г, М. XII].

Мы выделили следующие конверсивы: **невѣста** — **женихъ**; **моужь** — **жена**; **братъ** — **сестра**; **родители**, **отыць**, **мати** могут создавать пару конверсивов с семемами **дѣтиць**, **чадо**, **сынъ**, **дзци**.

Стоит также отметить случай абсолютной синонимии, которая в современном русском языке не представлена: **женихъ** — **невѣстьникъ**. Стилистические синонимы: **чадо**, **дѣтиць**; и семантические синонимы: **вдова**, **вдовица**.

Мы считаем нужным отметить, что лексема **жена** представлена в древнерусском языке двумя лексико-семантическими вариантами: 1) женщина; 2) жена. Причём первое значение более частотное. В лексеме **моужь** также следует выделить 2 ЛСВ: 1) мужчина, 2) муж: **идоуцихъ же бѣ моужь** (мужчин) **яко пать тзисоуць развѣ жени** (женщин) **и дѣтии** [л. 45 г,

Мт. XIV]. По аналогии с современным русским языком мы можем выделить 2 ЛСВ в лексеме дѣтии: 1) малолетние, 2) сыновья, дочери.

#### **Микрополе «Наименования лиц по возрасту».**

дѣтиць: и же аще приметъ дѣтиць таковъ іединъ въ имѣ мое мене приемиеть [л. 46 а, Мт. XVIII];

младеньць: въззигра сѧ младеньць радошамивъ чревѣ іеѧ [л. 166 а, Л. I];

отрокъ: отрокъ мон лежитъ въ домоу ослабленъ [л. 36 б, Мт. XIII];

отроча: въ осьмзи днѣ придоша обрѣзатъ отрочатѣ [л. 199 г, Л. I];

дѣвица: и възлѣзъ га ю за роукѣ и възста дѣвица [л. 41 а, Мт. IX];

старьць: рекъ іако подобаеть сѣбѣ члвчскоуоумж много пострадати и искоушеноу възти отъ старьць и книжникъ и оубиеноу възти [л. 79 в, Л. IX].

Микрополе «Наименования лиц на основании брачно-семейных отношений» пересекает микрополе «Наименования лиц по возрасту», так как члены семьи имеют относительную возрастную характеристику, хотя и вторичную для них.

#### **Микрополе «Наименования лиц по физиологическому состоянию».**

В славянских языках широко распространено использование слов, имеющих адъективный тип склонения и характерную для прилагательных формальную структуру. Перешедшие в результате узуальной субстантивации в разряд существительных прилагательные и причастия не требуют определяемых слов, так как из контекста становится ясным, что речь идет о людях [8].

Большинство узуальных субстантиватов, извлечённых нами из Мстиславова Евангелия, описывает физиологически немощных, больных людей.

Мы объединили часть лексем в ЛСГ «больные и немощные»: слѣпни, хромзи, прокажени, глухзи, мъртвини:

слѣпни прозирають и хроминходатъ прокажени очицають сѧ и глухзи слзизать мъртвини възстають и оубози блговѣствують сѧ [л. 34 в–34 г, Мт. XI];

бѣсьноватзи: и възвѣстиша же имъ видѣвшии како спсе сѧ бѣсьноватзи [л. 84 б, Л. VIII];

неджжнзи: отзвѣца іемоу неджжнзи [л. 11 г, И. V];

неджжникъ – больной: нз тькмо мало неджжникъ възложъ роуцѣ и цѣли [л. 62 б, М. VI];

маломощъ — немощный, больной: нз іегда твориши пиръ въззови ницага маломощи хромзи слепзи [л. 9 а, Л. XIV];

ослабленъзи: и се принесоша іемѣ ослаблена на одрѣ лежаща [л. 41 б, Мт. IX];

мъртвьць: рече іемѣ ісз остави мъртвзина погрети свога мъртвьца [л. 92 а, Л. IX].

Можем выделить абсолютные синонимы: **мѣртвьць** – **мѣртвини**, **недѣжъникъ** – **недѣжънзи**, а также семантические синонимы: **недѣжънзи** (**недѣжъникъ**), **маломощь**, **ослабленънзи**, означающие немощного, больного человека.

К данному микрополю также относятся семемы: **дѣва**, **каженикъ** – **скопец**.

#### **Микрополе «Наименования лиц по отношению к местности и народности».**

Интегрирующими для данного микрополя являются семемы: **житель** (обитатель какой-либо местности): **и шьдѣ прилѣпи сѧ единомъ отъ житель тоа странъи** [л. 112 а, Л. XV]; и **гражанинъ** (член городской общины или народа, состоящего под одним общим управлением, принадлежащий к определённому государству): **и гражане его ненавидаху его** [л. 93 г, Л. IX].

Центральную зону микрополя составляют семемы **издралитѣнннъ**, **иудѣи**, **галилеанннъ**, **иер(о)салимлинн**.

Общее количество наименований лиц составило 136 лексических единиц, из них 43 – это наименования лиц по роду деятельности, 20 – наименования лиц по отношению к религии, 19 – наименования лиц по социально-имущественному статусу, 15 – наименования лиц на основании брачно-семейных отношений, 12 – наименования лиц по физиологическому состоянию, 11 – наименования лиц по отношению к местности и народности, 10 – наименования лиц по личностной характеристике, 6 – наименования лиц по возрасту. Наиболее многочисленны наименования лиц по роду деятельности. Это говорит о том, насколько сильно деятельность человека характеризует его и насколько важен этот критерий для социума.

С помощью семантических полей мы представили лексику в виде иерархической структуры и показали отношения, в которых находятся лексические единицы.

#### **Список использованной литературы и источников**

1. Апракос Мстислава Великого. – М. : Наука, 1983. – 527 с.
2. Жуковская Л. П. Апракос Мстислава Великого / Л. П. Жуковская // Мстиславово Евангелие XII века. Исследования. – М. : Скрипторий, 1997. – С. 670–709.
3. Иванова А. А. Функционирование лексико-семантического поля "Мечта" в английском национальном коммуникативном стиле / А. А. Иванова // Вестник Челябинского гос. университета. Филология. Искусствоведение. – Челябинск, 2012. – Вып. 64. – № 6 (260). – С. 65–68.
4. Лисовой Н. Н. К датировке Мстиславова Евангелия / Н. Н. Лисовой // Мстиславово Евангелие XII века. Исследования – М. : Скрипторий, 1997. – С. 710–717.
5. Ляпкина Э. М. Влияние внешних и внутренних факторов на развитие номинативной системы языка : на материале наименований лиц по профессии : автореф. дис. канд. фил. наук : спец. 10.02.19 «Теория языка»/ Ляпкина Э. М. – Челябинск, 2006. – 193 с.
6. Мальцева О. В. Отражение лексико-семантической системы древнерусского языка в «Архангельском Евангелии 1092» : дис. канд. фил. наук : 10.02.02 / Мальцева О. В. – Одесса, 2013. – 206 с.
7. Палванова М. П. Ономазиологическая категория «Наименование лиц» в русском языке и ее роль в текстообразовании / М. П. Палванова // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов : Грамота, 2010. – № 3. – С. 116–119.

8. Шапорева О. А. Субстантиваты со значением лица в церковнославянских акафистах [Электронный ресурс] / О. А. Шапорева. – Режим доступа: <http://pstgu.ru/download/1278089228.shaporeva.pdf>

*Мирослава Борщ*

## **ПРЕЦЕДЕНТНІ ФЕНОМЕНИ В ТЕКСТАХ ЕЛЕКТРОННИХ ЗМІ**

Формування антропоцентричної парадигми в сучасному мовознавстві пов'язане з інтересом вчених до феномену «людина-мовець» (Homo Loquens). Мова не може вивчатися без дослідження комунікативної функції, орієнтації на адресата. Бурхливий розвиток лінгвістичної прагматики призводить до того, що увага дослідників переноситься з того, що говориться, на те, що мається на увазі, який мовленнєвий намір рухає мовною особистістю при виборі тих чи інших мовних засобів. Тому закономірним є інтерес вчених до інтертекстуальності, яка представляє собою імпліцитну компресію смислів, що актуалізується автором і інтерпретується читачем з опорою на певні пресуппозиції і фонові знання.

У сучасній масовій комунікації послідовно відзначаються дві, на перший погляд протилежні, тенденції: перша – це прагнення до максимальної свободи, прояву творчої індивідуальності автора, а друга – це активне використання вже існуючих способів та форм виразу думки, для того, щоб дещо зменшити частку суб'єктивності і співвіднести свій власний текст із вже існуючими традиціями. Як один з найяскравіших проявів зазначених тенденцій можна розглядати активне звертання до різноманітних засобів використання прецедентності.

Вивчення прецедентних феноменів видається дуже важливим, оскільки знання універсальних і національно-прецедентних феноменів є показником приналежності до даної епохи і до культури країни досліджуваної мови. Взагалі прецедентні феномени вважають істотним елементом культурної грамотності мовної особистості.

Вивченням прецедентних феноменів займалися такі відомі лінгвісти, як Д. Б. Гудков, В. В. Красних, Ю. М. Караулов, Ю. А. Крістева, О. О. Ворожцова, С. С. Слишкін та ін.

Теорія прецедентних феноменів як один із виявів теорії інтертекстуальності розглядає запозичені елементи у структурі тексту як культурно навантажені знаки, що є ядреними елементами національної когнітивної бази [2, 11].

Прецедентні феномени, з одного боку, відображають національні стереотипи у сприйнятті та оцінці людей і подій, а з іншого боку, мають потужний маніпулятивний потенціал. Сприйняття прецедентних феноменів зумовлене наявністю відповідних фонових знань у адресата, а також специфікою самого прецедентного знака і характером його вживання в тексті.

Теорія прецедентності запропонована і обґрунтована Ю. М. Карауловим, який до числа прецедентних феноменів зараховує різнотипні одиниці – лексеми, фразеологізми, речення, а також невербальні одиниці.

Прецедентний феномен «є компонентом знань, призначення і зміст якого добре відомі представникам певної етнокультурної спільноти, актуальним і використаним у пізнавальному й комунікативному плані» [1, 16].

Слід відзначити, що прецедентні феномени можуть входити як до колективного когнітивного простору, так і в когнітивну базу. Залежно від того, в яку структуру входить прецедентний феномен, розрізняють і рівні прецедентності. Д. Б. Гудков говорить про три типи прецедентних феноменів:

1) соціумно-прецедентні, які відомі будь-якому пересічному представнику певного соціуму;

2) національно-прецедентні, відомі пересічному представникові певної національної спільноти;

3) універсально-прецедентні, відомі пересічній сучасній людині [1, 46].

Прецедентні феномени, з одного боку, відображають національні стереотипи у сприйнятті та оцінці людей і подій, а з іншого боку, мають потужний маніпулятивний потенціал. Сприйняття прецедентних феноменів зумовлене наявністю відповідних фонових знань у адресата, а також специфікою самого прецедентного знака і характером його вживання в тексті.

Предметом нашого дослідження та фактичним матеріалом стали прецедентні феномени та їх використання в сучасному журналі «Український тиждень».

Найбільшою є група феноменів, що походять з **міфології та фольклору**. В цій групі виділяються **універсальні ПФ**, такі що є складовими універсального когнітивного простору людства, походять з давньо-грецької та давньо-римської міфології, а також зі священних книг – Біблії, Корану, тощо.

*Скриня Пандори* – з поеми «Труди і дні» давньогрецького поета Гесіода (VIII-VII ст. до н. е.). У ній наводиться міф про Пандору (з грец.: «всім обдарована»), прекрасну жінку, яку Зевс послав на землю, щоб покарати Прометея, що вкрав для смертних вогонь з Олімпу, і всіх людей, які насмілилися користуватися цим краденим даром. Пандорі перед відправленням на землю подарунки вручили всі боги-олімпійці, а Зевс їй підніс особливий дар – красиво прикрашену скриньку, але тут же попередив, що вона ніколи не повинна заглядати в неї. Пандора, не в силах протистояти цікавості, відкрила скриньку. Так люди були покарані Зевсом. Єдине, що залишилося на дні скриньки – Надія [11]. Вислів, використаний в реченні: *Можна зрозуміти небажання зачіпати скриню Пандори в час війни* (№ 28 (400) від 16 липня, 2015), пов'язаний із колонізованими та їх ситуацією, в якій вони опинилися. Про це свідчить наступне речення: *Але, швидше за все, двомовність просто бачиться прийнятним станом речей (колонізовані схильні вважати нормальною ситуацію, в якій вони опинилися)* (№ 28 (400) від 16 липня, 2015). Алегорично скриня Пандори означає джерело бід і нещастя, і цим джерелом в даному випадку являється влада.

*Зі щитом чи на щиті* – вираз з латинської: *Autcumscuto, autinscuta*.

Першоджерело вираження – твір давньогрецького історика Плутарха (бл. 45 - бл. 127) «Вислови лакедемонянок», в якому він повідомляє про те, як спартанка Горго, проводжаючи сина на битву з ворогами, простягнула йому щит і сказала: «З ним або на ньому». Пізніше цей вираз став вживатися (для більшої ясності) в загальновідомій формі. Інакше кажучи, спартанка Горго побажала синові або перемогти, або загинути (за звичаєм, убитих зазвичай виносили з поля бою на їх щитах). В статті ми бачимо цей вираз у заголовку, алегорично він означає або перемогти, добитися успіху, або програти, потерпіти невдачу в чому-небудь. Підсилює значення заголовку уривок із самої статті: *Тільки в умовах сякого-такого позірною миру її принаймні ще можна було якось зрозуміти. Нині ж, коли на карту поставлено все, пан або пропав, ховати шию в пісок лише задля того, щоб зберегти свою*



шкуру і маєтки, більше схоже на дурість і сліпоту, якщо не зраду (№ 33 (405) від 20 серпня, 2015). З речення стає зрозумілим політичний підтекст статті. В реченні є ще один вираз – *пан або пропав*, який по суті має те ж значення, що і попередній.

Ще одна підгрупа – це **національні ПФ**, вони є вживаними набагато рідше.

*На чужому горбу в рай в'їхати/виїхати* – крилатий вираз, що означає зробити щось за рахунок інших, викрутитися зі складної ситуації, підставивши інших. В інтерв'ю зі статті журналу цей вислів дещо трансформований, хоча значення свого не втратив, лише в даному випадку має політичне підґрунтя: *«Ми скооперували зусилля зі Сполученими Штатами, Великою Британією, Нідерландами та Малайзією, – розповів «Тижню» знайомий український дипломат. – Зрозуміло, що згадані країни допомагають не так нам, як собі, але в цьому єдиний примарний шанс для України домогтися процесу. Так, трохи на «чужому горбу», але в'їхати до цього «раю» мусимо. Самі не зможемо: не той ресурс, не та політична воля, не та підтримка»* (№ 28 (400) від 16 липня, 2015).

*Сир у мишоловці* (№ 1 (373) від 15 січня, 2015) – наступний заголовок статті, знову ж таки на політичну тему. Це трансформація відомої приказки: Безкоштовний сир – лише в мишоловці. Відчувається іронія та вказівка на те, що все безкоштовне, особливо в політиці, не завжди є добрим для народу.

Ще одна група феноменів це такі, які мають походження з **творів мистецтва**. Це такі ПФ, що походять з літератури, театру, кіно, живопису, тощо.

«Руслан і Людмила» – поема-казка російського поета О. С. Пушкіна. З прологу до поеми «Руслан і Людмила» (1820) А. С. Пушкіна (1799- 1837): *«...Там ступа с Бабою-Ягой Идет, бредет сама собой; Там царь Кашей над золотом чахнет; Там русский дух... там Русью пахнет!»*... Останні два рядки стали відомою фразою в наш час і вживаються в сучасних ЗМІ як заголовки статей політичного характеру: *Тут Русью пахнет* (№ 36 (408) від 10 вересня, 2015). Трансформовано лише одне слово, але значення виразу набуло дещо іншого значення. В іншій статті вжито ще один вираз з цієї поеми: *«Русский дух»* (№ 16 (388) від 23 квітня, 2015), знову ж як заголовок. У цій же статті використовуються ще два слова з цієї поеми. В статті «Неприємний осад» розмірковування на цю тему на певний час компенсувало задоволення від видовища, як побитий «богатир», програвши, сумно покидає український ринг (№ 16 (388) від 23 квітня, 2015), використовується образ богатиря з поеми: *...Там серед хмар перед народом Через ліси, через моря Чаклун несе богатиря..* В наступному реченні використовується образ витязів: *От би всі їхні «витязі» нас отак залишили!* (№ 16 (388) від 23 квітня, 2015). В поемі ці рядки звучать так: *І тридцять витязів чудових Із хвиль виходять смарагдових.*

Назва відомої комедії Шекспіра (в першому російському перекладі «Укрощение строптивой», 1843) стала крилатим висловом, який використовують, коли йдеться про жорсткі засоби тиску [15]. У статті заголовок *Приборкання норавливих* (№ 13 (385) від 2 квітня, 2015). До статті є підзаголовок: *Влада вдосконалює інструментарій тиску на представників опозиції, а ті й надалі створюють для цього передумови.* З нього стає зрозумілим, що символізує даний вислів.

Не менш вживаними є феномени, джерелом яких виступають **історичні події та постаті**.

В.І. Ленін – радянський політичний і державний діяч, один з організаторів і керівників Жовтневої революції 1917 року в Росії. З іменем цієї людини пов'язане явище «ленінопад» — хвиля демонтажів і пошкоджень пам'ятників В. Леніну та іншим

комуністичним, радянським політичним діячам ХХ століття в Україні, що розпочалася під час Київського Майдану в 2013-2014 рр. Вислів вживається в реченні: *Український лєнінопад після Революції гідності не був, на перший погляд, прямо пов'язаний із поваленням режиму Януковича, однак люди зрозуміли, яке значення має символічний розрив із минулим* (№ 1 (373) від 15 січня, 2015). В даному випадку вислів вжито для вказівки на минулу владу В. І. Леніна і відображення іронічного підтексту.

В статті маємо ще одну вказівку на діяльність Леніна та подібних, а саме діяльність Ф. Е. Дзержинського, В. Я. Чубарева та П. П. Постишева. Всі ці діячі відіграли значну роль в державних справах радянської України. У статті їм надано зневажливого ставлення і їх імена звучать як загальні назви і пишуться з малої літери: *Захаращений лєніними-дзєржінськими-чубарями-постишевими регіон не має шансу стати якимось іншим, окрім радянського* (№ 1 (373) від 15 січня, 2015).

*Оттепель* – назва повісті (квітень 1954 р.) радянського письменника і публіциста Іллі Григоровича Еренбурга (1891-1967). Також це назва періоду радянської історії (перші роки правління Першого секретаря ЦК КПРС М. С. Хрущова), який був відзначений звільненням багатьох репресованих у сталінські часи, пом'якшенням суспільного клімату [11]. Вираз набув загальноновживаності і вживається в сучасних ЗМІ в іронічному підтексті: *Як і колись смерті Політковської, Матнітського, Новодворської та багатьох інших. Бо це суспільство у глибині душі боїться змін і не хоче їх. Хіба що тільки як прийде до влади якийсь новий «барін» і запропонує «оттепель» або «перестройку»* (№ 9 (381) від 5 березня, 2015). У реченні вживається ще один вислів – «перестройка». Слово набуло самостійного політичного значення відразу ж після квітневого (1985) Пленуму Центрального Комітету КПРС, на якому з промовою про «перебудову» виступив Генеральний секретар ЦК КПРС Михайло Сергійович Горбачов (р. 1931). Згодом цей вислів став асоціюватися з його ім'ям, політикою і її результатами [11].

Загалом було проаналізовано 50 одиниць, серед яких 22 випадки, або 44% мають походження з фольклору та міфології, 17 випадків або ж 34% – з творів мистецтва, 11 випадків, або 22% пов'язані з історичними подіями та постатями.

Трансформація даних прецедентних феноменів створює ефект несподіваності й робить текст експресивним, таким, що виражає ставлення автора статті до зображуваного. Прецедентні феномени у публікаціях на політичну, соціальну тематику дають змогу зробити повідомлення більш яскравим, таким, що привертає увагу. Крім того, вони вносять у виклад елементи мовної гри, пропонують читачам або досить прозору, або складну загадку.

Отже, використання прецедентних текстів та імен є продуктивним засобом експресивності у текстах сучасних ЗМІ.

### Список використаної літератури

1. Гудков Д. Б. Прецедентное имя и проблемы прецедентности / Д. Б. Гудков – М., 1999. – 264 с.
2. Загнітко А. Сучасний політичний газетний дискурс: риторика і синтаксис / А. Загнітко // Донецький вісник наукового товариства імені Т. Г. Шевченка. Серія: Мова. – 2007. – Т. 16. – С. 5-20.
3. Коваль А. П., Коптілов В. В. Крилаті вислови в українській літературній мові. Афоризми, літературні цитати, образні вислови / А. П. Коваль, В. В. Коптілов. – Вид. 2-е перероб. і доп. – К.: Вища шк., 1975. – 336 с.

## ПРАГМАТОНИМЫ КАК ОБЪЕКТ МЕЖДИСЦИПЛИНАРНОГО ИССЛЕДОВАНИЯ

В последние десятилетия можно говорить о расширении границ ономастических исследований. При этом кардинально меняются представления о принадлежности слова к именам собственным. Так, объектом многих исследований в области ономастики становятся словесные товарные знаки – **прагматонимы**. Процессы создания и функционирования прагматонимов, которые происходят по своим специфическим законам, всё больше привлекает внимание не только лингвистов, но и культурологов, социологов, специалистов в области маркетинга и др.

Возникновение понятия *прагматоним* или **прагмоним** относится ко второй половине 1970-х годов и зафиксировано в Словаре русских ономастических терминов Н. В. Подольской: прагматоним – «номен для обозначения сорта, марки, товарного знака» [9, 113], к примеру, названия марок вин: «*Каберне*», «*Алиготе*», «*Одесский чёрный*», «*Сухолиманский белый*». Во втором, переработанном и дополненном издании этого же словаря под прагматонимом (от греч. *πραγμα* – ‘предмет’, ‘вещь’ + *ονομα* – ‘имя’, ‘название’) понимается любое словесное обозначение марки товара или вида предлагаемых услуг, охраняемое законом [9, 92]. В работе А. В. Суперанской находим лишь дефиницию, относящуюся к *товарным знакам*: «если номены – это слова, обозначающие предметы, с которыми имеет дело наука и техника, товарные знаки – это слова, обозначающие предметы, которые поступают к потребителю» [4, 211]. Как видим, подобная интерпретация делает термины *прагматоним* и *товарный знак* взаимозаменяемыми. М. Е. Новичихина, анализируя понятия *товарный знак*, *торговая марка*, *бренд*, предлагает термин *коммерческая номинация*, понимая под ней «языковую номинацию учреждений и товаров, преследующую коммерческие цели и ориентированную на получение коммерческой прибыли [3, 18].

В широком смысле понятие прагматонима восходит к **онимам** – собственным именам. Вот как даёт определение онима А. В. Суперанская: «Собственные имена – это индивидуальные обозначения, данные объектам, имеющим, кроме того, общие (родовые, видовые, подвидовые, а иногда ещё и сортовые наименования; по сравнению с именем нарицательным имя собственное характеризуется повышенной предметностью, т.е. более тесной связью с именуемым объектом [4, 324–325]. Как отмечает учёный, собственные имена – «часть языка, демонстрирующая парадоксальные ситуации, анализ которых должен способствовать возникновению новых, более углублённых концепций» [4, 5].

Приведённая дефиниция имени собственного даёт представление об онимах как языковых единицах, имеющих идентифицирующую функцию. Но кроме этой функции, онимы обладают также коннотативным компонентом значения – информацией культурного и исторического характера, а также экспрессивностью, отражающей субъективное отношение автора текста или говорящего к содержанию или ситуации речи.

Полагаем, что всё вышесказанное можно с полным правом отнести и к прагматонимам, поскольку, как справедливо замечает О. С. Фоменко, «общим признаком всех словесных товарных знаков, сближающим их с другими именами собственными, является *индивидуализация* (выделено нами – Н. Б.). Наличие этого признака позволяет отнести прагматоним к классу имён собственных» [8, 68]. Тем не менее, нельзя не согласиться с тем, что индивидуализация у прагматонимов особого рода, поскольку индивидуализируется «абстрактная сущность – право на владение определёнными видами

товара» [8, 68]. Не вызывает сомнения тот факт, что слово, словосочетание или предложение, созданные искусственно с целью обозначения марки товара или различных видов услуг, несут в себе ярко выраженную культурную коннотацию и отражают изменения в экономике, политике и идеологии общества.

Итак, большинство исследователей (Н. В. Подольская, А. В. Суперанская, И. В. Крюкова, О. С. Фоменко и др.) под прагматонимом понимает название марки товара или вида предлагаемых услуг, охраняемое законом, которое осуществляет не предметную индивидуализацию, как обычные имена собственные, а особую индивидуализацию права на владение известными видами товаров.

О. В. Кирпичева выделяет основные принципы номинации прагматонимов в контексте их отличия от других онимов (дополним их нашими примерами): 1) идентифицирующий, в соответствии с которым название имеет прозрачную внутреннюю форму (водка «Пшеничная»); 2) условно-символический, когда прагматоним косвенно обозначает реальные признаки объекта (йогурты «Машенька», «Танюша»); 3) символический, когда отсутствует смысловая связь с именуемым объектом (майонез и кетчуп «Чумак»).

К началу 1990-х годов в связи с изменениями в обществе на постсоветском пространстве и возникшей на основе рыночных отношений конкуренции и рекламы как её неперемного атрибута возрастает интерес к прагматонимическим исследованиям.

Часть современных исследователей (И. В. Крюкова, А. А. Макаренко и др.) посвящает свои работы анализу прагматонимов, распространенных на определенной территории. В то же время появляются работы, в которых тщательному изучению подвергаются словесные товарные знаки со всемирной известностью, так называемые **прагматонимы-глобализмы**. К важному, по нашему мнению, выводу приходит автор исследования, указывая на то, что представления о прагматонимах-глобализмах культурно-специфичны. К примеру, как отмечает автор, представители английской лингвокультуры предоставили большее количество глобальных прагматонимов по сравнению с представителями русской и китайской лингвокультур, что объясняется «большой ‘включённостью’ в мировое экономическое пространство представителей англоязычной лингвокультуры» [8, 69].

Исследователи отмечают ярко выраженную эмоциональную окраску прагматонимов, поскольку их цель – заинтересовать потребителя, представляя производимую продукцию или виды услуг с наиболее выгодной стороны. Так, Е. С. Попова, исследуя характер воздействия на реципиента в рекламном тексте, среди самых распространённых манипулятивных тактик выделяет «Эмоциональную настройку» как факультативный компонент прототипического рекламного текста. Её назначение – расположить адресата к рекламируемому объекту, повлиять на возникновение положительных эмоций. В рекламном тексте эта тактика находит воплощение за счет использования эмоционально-оценочной лексики. В. Н. Телия отмечает: «Эмотивность, или эмотивная коннотация – это не только следы эмоциональной реакции на образ, лежащий в основе значения, который сам по себе также вызывает психологическое напряжение, но ещё и результат интерпретации образного основания в категориальном пространстве установок культуры и её идеалов [6, 232].

Лингвистическое изучение имён товаров началось сравнительно недавно, поэтому словесные товарные знаки (прагматонимы) являются одной из наименее изученных групп лексики естественного языка. Нет единого мнения и по вопросу включения прагматонимов в ономастическое пространство. Так, А. В. Суперанская отказывала товарным знакам в статусе имён собственных. В своих ранних работах она относила товарные знаки к группе

полностью однородных предметов, далее логически неделимых, в противопоставлении именам собственным, которые характеризуются тесной связью с единичным конкретным объектом и отсутствием соотнесённости с классом объектов [4, 32–33]. Однако в более поздних работах ономаст признает товарные знаки именами собственными, отмечая при этом тот факт, что им присущи лексические свойства как имён собственных, так и имён нарицательных. Сам вопрос о статусе прагматонимов возникает по той причине, что, в отличие от антропонимов и топонимов, которые называют отдельные объекты, словесный товарный знак – имя, которое даётся сразу целой серии объектов [10, 35].

Ряд исследователей рассматривает словесные товарные знаки как разновидности номенклатуры и в этом качестве сравнивает с терминами и номенклатурными обозначениями. Суперанская отмечает «родство коммерческой и научной номенклатур на основании наречения ими обобщённого предмета как типичного представителя именуемого класса. Условный и привязанный к термину технический номен характеризуется как имеющий ослабленную связь с понятием, тогда как коммерческий номен практически не имеет последней» [4, 35]. Такое понимание базируется на отнесении номенклатуры к низшему виду терминологии, выполняющей лишь этикетирующую функцию, то есть называющей предметы и выделяющей их из ряда подобных. Номенклатурное наименование, заимствованное из бытовой лексики, в этом случае теряет свою связь с понятием, не приобретая связи с новым, тогда как термин не разрывает семантических связей с исходной лексической единицей, сохраняя в значении терминологического ЛСВ слова тождественные семы. Имеется мнение, что номенклатурные обозначения, как и термины, не употребляются в разговорной речи, будучи инородными элементами, тогда как одним из свойств коммерческого имени является его распространённость, а также высокая частотность в пределах данного языкового коллектива.

Л. М. Щетинин считал прагматонимы «самым продуктивным разрядом современных онимоподобных речевых образований» [7, 29]. Иная точка зрения у Н. Н. Волковой, которая относит прагматонимы к лексической подгруппе, занимающей промежуточное положение между именами собственными и апеллятивами [7, 30]. Согласно мнению исследовательницы, специфика таких слов не позволяет безоговорочно отнести их к апеллятивной лексике. Среди **признаков**, сближающих словесные товарные знаки с онимами, Н. Н. Волкова отмечает следующие: 1) определённый объект; 2) отсутствие непосредственной связи с понятием.

Наличие у словесных товарных знаков факультативной функции указания на источник происхождения позволило некоторым учёным считать основной характеристикой номинации товаров их соединение с предметными признаками самих товаров. И именно эта черта не позволяет причислить прагматонимы к именам собственным [4, 212]. При этом не отрицается существование словесных товарных знаков в виде особой подсистемы, находящейся на периферии основного лексического состава языка.

В. М. Лейчик тоже не относит прагматонимы к именам собственным. Учёный утверждает, что многие обозначения, прежде чем стать товарными знаками, как бы проходят стадию номенклатуры [2, 17]. Вообще слово **номенклатура** (от латинского *nomenclatura* – «перечень, список») имеет несколько значений: перечень названий, терминов, категорий, употребляемых в какой-либо отрасли науки, техники и пр. (например, в экономике – классифицированный перечень производимой продукции); система абстрактных и условных символов, назначение которых – дать максимально удобное с практической точки зрения

средство для обозначения предметов. К номенклатуре относят, к примеру, списки наименований продуктов какого-либо магазина. Наименования классов однородных предметов, обладающих общими существенными признаками и различающихся второстепенными, называют **номенклатурными знаками** [2, 18].

Таким образом, в языковедческой литературе не существует однозначного мнения относительно принадлежности прагматонимов к именам нарицательным или собственным, поскольку в них в равной мере сочетаются свойства, присущие как первым, так и вторым. Главным, что мешает отнесению прагматонимов к именам собственным, является тот факт, что они даются не отдельным предметам, а целым сериям однородных предметов. Исходя из этого, мы рассматриваем прагматонимы в данной работе как имена нарицательные.

В отличие от официально-делового и научного стилей речи, когда прагматонимы употребляют как наименования сортов в сочетании с гиперонимами (хлеб «...», пирог «...», торт «...»), в разговорной, а также диалектной речи они функционируют и часто оформляются на письме как имена нарицательные. Например, не *хлеб «Каравай»*, а *каравай*, не *печенье* или *булочное изделие «Шишка»*, а просто *шишка*, не *пирог «Плацинда»*, а просто *плацинда*, не *торт «Наполеон»*, а *наполеон*, не *самогон «Первак»*, а *первак* и т. д. В обычной речи русских названия каш воспринимаются как имена нарицательные: *гречневая каша*, *рисовая каша*, *манная каша*, *кукурузная каша* и т. д. Однако в деловом стиле названия каш приобретают признаки имени собственного: *каша «Гречневая»*, *каша «Ячневая»*, *каша «Пшеничная»* и под. Когда говорят о муке, в речи обычно не используют родовое слово «мука», а произносят сразу видовое, то есть прагматоним, занимающий переходное положение между именами собственными и нарицательными: *нулёвка*, *кулиндоровка* и под. В наивной картине мира многих говорящих эти слова воспринимаются как номенклатурные наименования либо как имена нарицательные, называющие конкретный тип, вид, сорт предметов, веществ и т. д.

Прагматонимы «обладают способностью объективировать этнокультурные и общечеловеческие ценности и участвуют в формировании мировоззрения языковой личности и ценностной ориентации общества» [1, 10]. Лингвокультурологический анализ прагматонимов даёт возможность выявить зафиксированную в них ценностно-культурную информацию, поскольку «ценности культуры объективируются в изучаемых номинациях посредством наиболее значимых для той или иной лингвокультуры концептов» [1, 12].

Следовательно, прагматонимы как словесные товарные знаки можно рассматривать как отдельное лингвокультурное образование, занимающее особое место в системе языка. Являясь наименованиями материальных ценностей, они выражают языковую картину мира как со стороны семантической организации языка, так и со стороны его внутренней формы.

### Список использованной литературы

1. Глухова О. В. Словесные товарные знаки как особый вид лингвокультуры / О. В. Глухова, Т. В. Евсюкова // Проблемы лингвистики и методики преподавания иностранных языков в вузе: Материалы региональной научно-практической конференции профессорско-преподавательского состава. – Ростов н/Д : РГЭУ «РИНХ», 2007. – С. 10–13.
2. Лейчик В. М. Номенклатура – промежуточное звено между терминами и именами собственными / В. М. Лейчик // Вопросы терминологии и лингвистической статистики. – Воронеж : Изд-во Воронеж. ун-та, 1985. – С. 17–19.
3. Новичихина М. Е. Коммерческая номинация : монография / Марина Евгеньевна Новичихина. – Воронеж : Изд-во ВГУ, 2003. – 192 с.

4. Суперанская А. В. Общая теория имени собственного / Александра Васильевна Суперанская. — М. : Наука, 1973. — 367 с.
5. Суперанская А. В. Теория и методика ономастических исследований. — М. : Наука, 1986. — 254 с.
6. Телия В. Н. Русская фразеология: Семантический, прагматический и лингвокультурологический аспекты / Вероника Николаевна Телия. — М. : Школа “Языки русской культуры”, 1996. — 286 с. — (Язык. Семиотика. Культура).
7. Теория и методика ономастических исследований / [ред. А. В. Суперанская]. — М. : Наука, 1986. — 254 с.
8. Фоменко О. С. Прагматонимы-глобализмы как объект междисциплинарного исследования / Ольга Сергеевна Фоменко // Известия ВГПУ, 2008. — № 7. — С. 66-70.
9. Словарь русской ономастической терминологии / Н. В. Подольская; [отв. ред. А. В. Суперанская]. — М. : Наука, 1978. — 200 с.
10. Словарь русской ономастической терминологии / Н. В. Подольская; [отв. ред. А. В. Суперанская]. — М. : Наука, 1988. — 192 с.

*Анна Волкова*

## ВИКОРИСТАННЯ КОЛОРАТИВІВ В УКРАЇНСЬКОМУ РЕКЛАМНОМУ ДИСКУРСІ

На сьогоднішній день існують праці багатьох мовознавців, що досліджували колоративи, а саме їхні семантичні та стилістичні особливості, зокрема і в рекламному дискурсі. **Теоретичною базою** дослідження слугували праці А. Вежицької [1], Т. Ковалевської [2], О. Кулько [3], Т. Семашко [4], Л. Хавкіної [5].

У запропонованому дослідженні мова йтиме про вибір колоративів та синтагматичні зв'язки колоративів із іншими словами, передусім з іменниками, що на сьогодні є не достатньо вивченою проблемою лінгвістики. З цього випливає **актуальність** теми дослідження.

**Наукова новизна** дослідження полягає у тому, що вперше було проведено аналіз лексики на мовному матеріалі, який ще не був предметом уваги лінгвістів.

**Джерелом матеріалу** дослідження був каталог провідної компанії з продажу декоративної косметики «Avon», звідки шляхом суцільної вибірки було відібрано для аналізу 50 назв-колоративів, що характеризують товари декоративної косметики.

**Метою** нашого дослідження є аналіз походження, структури та семантики колоративів, встановлення синтагматичних зв'язків між колоративами та їх контекстуальними партнерами.

Спираючись на семантичні особливості колоративів та їх походження, дослідники виділяють такі групи: 1) власне колоративи – а) первинні колоративи та б) вторинні колоративи; 2) додаткові характеристики кольору [3, 224].

Серед аналізованих лексем первинні колоративи були представлені у назвах такої продукції, як олівець для губ «Ультра» *червоний* «червоного кольору»; олівець для очей: *коричневий* «коричневого кольору», *сірий* «сірого кольору», *чорний* «чорного кольору» [6, 19].

Слід зазначити, що первинні колоративи у рекламних текстах мають меншу частотність, ніж вторинні (первинних колоративів – 4, або 8%; вторинних колоративів – 30, чи 60%). У цьому випадку семантика колоратива виконує інформативну функцію, відображає реальні властивості денотата. Такі колоративи не справляють емоційного враження [3, 225].

Так само, як і первинні, вторинні колоративи мають інформативну складову, оскільки в їх семантичній структурі наявна сема кольору. В цьому випадку мотивацією є номінація певного предмета за його зовнішньою ознакою – кольором [3, 225].

Образна складова вторинних колоративів реалізується за допомогою метафоричного перенесення. Метафоричний перенос має різні підстави, що базуються на багаторівневості людської свідомості. Вважається, що свідомість включає в себе чотири основних рівня: сенсорний, понятійний, емоційно-оцінний, ціннісно-моральний [3, 225].

Первинні значення слів, які методом метафоризації утворили вторинні колоративи, належать до кількох лексико-семантичних груп.

#### 1. Назви коштовних каменів та металів.

При цьому колоратив може являти собою прикметник, утворений від іменника – назви коштовного каменю чи металу, або ж іменник, що повторює назви коштовного каменю чи металу.

Випадків, коли колоратив являє собою прикметник, утворений від іменника – назви коштовного каменю чи металу, зафіксовано 8 (50%). Це назви-характеристики: губна помада «Досконалість» *рубіновий атлас* [6, 16], пор. *рубіновий* «кольору рубіна, коштовного каменю червоного кольору із темно-рожевим відтінком» (продукт червоного кольору, має темно-рожевий відтінок, що відповідає характеристиці); лак для нігтів «Експерт кольору» *смарагдова ніч* [6, 17], пор. *смарагдова* «кольору смарагду, коштовного каменю темно-зеленого кольору» (продукт темно-зеленого кольору, що відповідає характеристиці); олівець для очей *бірюзовий спалах* [6, 18], пор. *бірюзовий* «кольору бірюзи, коштовного каміння зеленого (або блакитного) кольору» (продукт зеленого кольору, що частково відповідає характеристиці); олівець для губ «Ультра» *кораловий* [6, 19], пор. «кольору коралів, морських вапнистих відкладів червоного або рожевого кольору» (продукт червоного кольору, що частково відповідає характеристиці); тіні для повік «Чудовий квартет» *смарагдові грані* [6, 20], пор. *смарагдові* «кольору смарагду, коштовного каменю темно-зеленого кольору» (у палітрі тіней наявні 4 кольори, 2 з яких відповідають характеристиці – зеленого кольору, але відтінками трохи відрізняються один від іншого, а 2 інші кольори – блідо-рожевий та світло-бежевий); тіні для повік «Чудовий квартет» *бірюзове сяйво* [6, 20], пор. *бірюзовий* «кольору бірюзи, коштовного каміння зеленого (або блакитного) кольору» (у палітрі тіней наявні 4 кольори, лише 1 з яких відповідає характеристиці, інші 3 кольори – світло-бежевий, світло-коричневий та синій); тіні для повік «Чудовий квартет» *металік* [6, 20], пор. «кольору металів» (у палітрі наявні такі 4 кольори: білий перламутровий, золотий, світло- та темно-коричневий – бронзовий), майже всі вони повністю відповідають характеристиці; тіні для повік «Тату-ефект» *золотий спалах* [6, 116], пор. *золотий* «кольору золота, благородного металу жовтого кольору» (відтінок продукту повністю відповідає характеристиці).

Випадків, коли колоратив являє собою іменник – назву коштовного каменю чи металу, зафіксовано 6 (43%). Це такі назви-характеристики, як олівець для очей «Гра кольору» *холодний кобальт* [6, 18], пор. *кобальт* «кольору кобальту, коштовного металу срібно-синього кольору» (продукт насиченого синього кольору, що частково відповідає характеристиці, бо не має срібного відтінку); губна помада «Luxe» *багряний аметист* [6, 106], пор. *аметист* «кольору аметиста, коштовного каменю фіолетового, пурпурового кольору» (продукт густо-червоного, пурпурового кольору, що відповідає характеристиці); губна помада «Luxe» *рожева перлина* [6, 106], пор. *перлина* «перламутрового рожевого кольору» (продукт світло-рожевого кольору з перламутровим відблиском, що повністю відповідає характеристиці); лак для нігтів «Експерт кольору» *тепла мідь* [6, 113], пор. *мідь* «кольору міді, в'язкого металу червонувато-коричневого кольору» (колір продукту ближчий до кольору золота, ніж міді, таким чином, відтінок не зовсім відповідає характеристиці); лак для нігтів «Експерт кольору» *блакитна сталь* [6, 113], пор. *сталь* «сріблясто-блакитного кольору твердого металу, одного з різновиду сталі» (відтінок продукту повністю відповідає наведеній характеристиці); лак для нігтів «Експерт кольору» *чисте золото* [6, 113], пор.



золото «кольору золота, благородного металу жовтого кольору» (золото у чистому вигляді, без домішок має світло-зеленуватий відтінок, таким чином, характеристики слід було б доповнити, вказавши, що на цей самий відтінок вказує додатковий компонент *чисте*).

## 2. Назви плодів та ягід.

Випадків, коли колоративи являють собою іменники – назви плодів та ягід, зафіксовано 4 (25%). Це такі назви-характеристики, як губна помада «Досконалість» *стигла вишня* [6, 16], пор. *вишня* «кольору стиглої вишні, ягід темно-червоного кольору» (колір продукту повністю відповідає наведеній характеристиці); губна помада «Досконалість» *оксамитова слива* [6, 16], пор. *слива* «кольору сливи, плоду фіолетового кольору» (колір продукту повністю відповідає наведеній характеристиці); лак для нігтів «Експерт кольору» *ніжний персик* [6, 17], пор. *персик* «кольору персика, плоду жовто-червоного кольору»; олівець для очей «Кінодіва» *фіолетова шовковиця* [6, 115], пор. *шовковиця* «дерево з плодами темно-фіолетового кольору», звідси семантика «кольору плодів шовковиці, ягід темно-фіолетового кольору» (відтінок продукту повністю збігається з характеристикою).

Випадків, коли колоратив являє собою прикметник, утворений від іменників – назв плодів та ягід, зафіксовано 4 (25%). Це тіні для повік «Чудовий квартет» *ягідний рай* [6, 20], пор. *ягідний* «кольору ягід», тобто червоного, рожевого, фіолетового кольору (у палітрі тіней наявні 4 кольори, три з яких відповідають перерахованим у характеристиці, за винятком світло-коричневого); губна помада «Luxe» *сливовий санфір* [6, 106], пор. *сливовий* «кольору сливи, плоду фіолетового кольору» (відтінок продукту відповідає характеристиці); губна помада «Luxe» *абрикосовий пунш* [6, 106], пор. *абрикосовий* «кольору абрикоси, плодів жовтогарячого кольору» (відтінок продукту відповідає характеристиці); олівець для очей «Кінодіва» *горіховий* [6, 115], пор. «коричневого кольору, кольору плоду горіха» (відтінок продукту відповідає характеристиці).

## 3. Назви артефактів, тобто явищ, створених людиною.

Колоративи цієї лексико-семантичної групи були представлені двома прикметниками, утвореними від іменників (12%): тональний крем для обличчя «Luxe» *порцеляновий* [6, 109], пор. *порцеляновий* «кольору порцеляни, білого кольору» (продукт світло-бежевого, майже білого кольору, що частково відповідає характеристиці); «напої»: губна помада «Досконалість» *кавовий крем* [6, 16], пор. *кавовий* «кольору кави, може мати світлі або темні відтінки коричневого кольору» (продукт світло-коричневого відтінку, що відповідає характеристиці).

## 4. Назви інших явищ природи.

Випадків, коли колоратив являє собою прикметник, утворений від іменника – назви явища природи, зафіксовано 2 (13%): тіні для повік «Чудовий квартет» *морський пейзаж* [6, 20], пор. *морський* «кольору моря», може бути зеленуватого, блакитного, синього відтінків (у палітрі тіней всі відтінки відповідають наведеній характеристиці, слід виокремити білий колір у палітрі); тіні для повік «Тату-ефект» *бузкова димка* [6, 116], пор. *бузковий* «кольору світло-фіолетових квітів бузку» (продукт світло-фіолетового кольору, що повністю відповідає характеристиці).

Випадків, коли колоратив являє собою іменник – назву явища природи, зафіксовано 4 (29%), проте у назвах цих продуктів наявний також первинний колоратив, що, на нашу думку, більш конкретно окреслює відтінок косметичного продукту – олівця для очей «Гра кольору» *блакитне море* [6, 18]. Те ж саме можна сказати про назви таких продуктів, як олівці для очей «Кінодіва» *чорне дерево, сірий шторм та зелений ліс* [6, 115].

Таким чином, можна зробити висновок, що основне лексичне значення колоративів визначається «шляхом зіставлення з семами тих слів, з якими лексико-семантичний варіант утворює парадигматичні ряди». У конструкціях типу «прикметник + іменник» семантичною структурою буде модель «ознака – предмет». В такому випадку семантика колоратива залежить «від вибору субстантивованого компонента, який може означати як конкретну ознаку, так і переносну, конотативну» [4, 15–16].

Досить специфічною і складною є група колоративів, що мають додатковий компонент. Найчастіше додатковий компонент представлений у формі прикметника (означення). Такі колоративи вказують на додаткові характеристики кольору, реалізують це значення в контекстуальній близькості з власне колоративами або словами, у структурі лексичного значення яких є сема кольору [3, 225]. Приклади колоративів із додатковим компонентом кольору можна класифікувати, виділивши такі групи.

1. Додатковий компонент, що вказує на ступінь насиченості кольору або його відтінок (4 назви – 25%).

Це такі назви: лак для нігтів «Експерт кольору» *спокійний сірий* [6, 17] «сірого кольору», прикметник *спокійний* вказує на світлий відтінок (колір продукту повністю відповідає характеристиці); олівець для губ «Ультра» *насичений рожевий* [6, 19] «рожевого кольору», прикметник *насичений* вказує на яскравість кольору (колір продукту ближчий до коричневого, ніж до рожевого, що повністю заперечує характеристику); олівець для очей *ультрафіолет* [6, 19] «фіолетового кольору», префіксоїд *ультра-* вказує на насиченість, яскравість (колір продукту цілком відповідає характеристиці); губна помада «Luxe» *насичений червоний* [6, 106] «червоного кольору», прикметник *насичений* вказує на яскравість кольору» (колір продукту повністю відповідає характеристиці).

2. Додатковий компонент, що вказує на близькість до іншого кольору (3 назви – 25%).

Це такі назви: олівець для губ «Ультра» *рожево-ліловий* [6, 19] «світло-фіолетового кольору», основа *рожево-* вказує на близькість до рожевого кольору (колір продукту повністю відповідає характеристиці); палітра тіней для повік «Luxe» *пурпурово-димчастий* [6, 105] «кольору пурпуру і диму, або фіолетово-сірого», основа *пурпурово-* вказує на близькість до пурпурового кольору (у палітрі наявні 5 кольорів, три з яких пурпурового кольору, а інші – сірого, таким чином, додатковий компонент мотивує назву продукту, кольори відповідають описаній характеристиці); тональний крем для обличчя «Luxe» *теплий бежевий* [6, 109] «бежевого кольору», прикметник *теплий* вказує на відтінок, максимально близький до жовтого (відтінок продукту повністю відповідає зазначеній характеристиці).

3. Додатковий компонент як складова конструкції «оцінний прикметник + первинний колоратив» (5 назв – 31%).

Це такі назви: олівець для очей «Гра кольору» *зухвалий чорний* [6, 18] «чорного кольору», прикметник *зухвалий* вживається у цьому контексті у значенні «відчайдушно сміливий» (продукт чорного кольору, який різко виділяє нафарбовані очі); палітра тіней для повік «Luxe» *класичний чорний* [6, 105] «чорного кольору», прикметник *класичний* вживається тут у значенні «зразковий» (палітра містить 5 відтінків, лише два з них відповідають характеристиці: насичений чорний та темно-сірий, інші кольори – білий, рожевий та коричневий – не відповідають характеристиці); палітра тіней для повік «Luxe» *витончений фіолетовий* [6, 105] «фіолетового кольору», *витончений* вживається тут у значенні «досконалий» (більшість відтінків у палітрі фіолетового кольору, за винятком чорного та сірого); палітра тіней для повік «Luxe» *гламурний рожевий* [6, 105] «рожевого кольору», *гламурний* тут у значенні «модний», «гарний» (палітра містить відтінки, більш наближені до коричневого кольору, проте рожевий відтінок у деяких з них все ж таки присутній, що свідчить про часткову відповідність характеристиці); тіні для повік «Тату-ефект» *безкомпромісний сірий* [6, 116] «сірого кольору», *безкомпромісний* вживається у цьому контексті у значенні «типовий; такий, щоне має відтінків інших кольорів» (продукт сірого кольору та повністю відповідає характеристиці).

4. Додатковий компонент, представлений іменником, який несе позитивну оцінку (4 назви – 19%).

Це такі назви: губна помада «Досконалість» *рожева ніжність* [6, 16] «рожевого кольору», має світлий відтінок, на що вказує іменник *ніжність* (продукт світло-рожевого кольору та повністю відповідає характеристиці); губна помада «Досконалість» *червоний вельвет* [6, 16] «червоного кольору», має блиск, як тканина вельвет (продукт червоного кольору та повністю відповідає характеристиці), олівець для очей «Гра кольору» *пурпурова*

*пристрасть* [6, 18] «кольору пурпуру, фарбника темно-червоного кольору з фіолетовим відтінком», іменник *пристрасть* вказує на яскравість, насиченість кольору (продукт фіолетового кольору та повністю відповідає характеристиці), олівець для очей «Гра кольору» *рожевий рай* [6, 18] «рожевого кольору», іменник *рай* вказує на спокійність кольору, світлий відтінок (продукт світло-рожевого кольору та повністю відповідає характеристиці).

Проаналізувавши додаткові компоненти кольору, можна казати про їх особливу рекламну функцію: вони нібито запаковують колір у яскраву обкладинку, додають йому престижності.

Отже, вибір кольору чи комбінації кольорів при створенні реклами зумовлений низкою як власне лінгвістичних факторів (семантика та синтагматика), так і екстралінгвальних (соціокультурні, психологічні чинники тощо).

### Список використаної літератури та джерел

1. Вежбицкая А. Обозначения цвета и универсалии зрительного восприятия / А. Вежбицкая // Язык. Культура. Познание; пер. с англ. Отв. ред. М. А. Кронгауза; вступ. ст. Е. В. Падучевой. – М.: Русские словари, 1996 – 416 с.
2. Ковалевська Т. Ю. Впливові доміанти рекламного дискурсу в аспекті нейролінгвістичного програмування / Т. Ю. Ковалевська // Записки з романо-германської філології. – 01/2008. – Вип. 20: Присвячений 80-річчю проф. Кухаренко Валерії Андріївни. – С. 60-69.
3. Кулько О. И. Колоративы и обозначения цвета в рекламе / О. И. Кулько // Русская и сопоставительная филология: состояние и перспективы: Международная научная конференция, посвященная 200-летию Казанского университета (Казань, 4-6 октября 2004 г.): Труды и материалы: / Под общ. ред. К. Р. Галиуллина. – Казань: Изд-во Казан. ун-та, 2004. – С. 224-225.
4. Семашко Т. Ф. Семантична структура лексичних одиниць на позначення кольору в українській мові / Т. Ф. Семашко // Гуманітарна освіта в технічних вищих навчальних закладах: Зб. наук. праць / відп. ред.: О. Д. Гнідан. – Київ: Нац. авіаційний ун-т, 2002. – Вип. 17. – 2009. – С. 14-21.
5. Хавкіна Л. Сучасний український рекламний міф : монографія / Л. Хавкіна. – Х.: Харківське історико-філологічне товариство, 2010. – 352 с.
6. Avon: Кампанія 16/2015 (06.11.2015 – 26.11.2015). – Надруковано в Польщі. – 248 с.

*Вероніка Глініна*

### ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНЕ ДОСЛІДЖЕННЯ НЕЙРОЛІНГВІСТИЧНИХ ПРЕДИКАТИВ КОМЕРЦІЙНОЇ РЕКЛАМИ

На сьогодні питання про використання репрезентативно маркованих лексем предикатив у рекламі загалом і комерційній зокрема є актуальним, оскільки ці лексеми активізують відповідні канали сприйняття (візуальний, аудіальний, кінестетичний), а інформація, подана в характерній для споживача репрезентативній системі, легше розуміється та запам'ятовується. Спираючись на це, можна виявити ефективність використання мовних сугестогенів у рекламній комунікації, а саме сугестивний потенціал репрезентативно маркованих лексем або предикатив, які пов'язані з певним сприйняттям дійсності особистістю, тобто способами отримання, обробки та зберігання інформації в пам'яті людини.

*Актуальність статті.* Сучасний масовоінформаційний простір відзначається активним використанням у рекламних текстах технологій нейролінгвістичного програмування (НЛП) і сугестивної лінгвістики, на чому акцентує увагу широке коло таких

дослідників, як С. Горін, Т. Ковалевська, Н. Кутуза, Г. Почепцов, О. Селіванова, І. Черепанова та ін. Одним із базових понять у цьому напрямі є застосування в рекламі репрезентативно маркованих лексем, адже за їхньою допомогою подана інформація легше сприймається та запам'ятовується на тлі великого масиву рекламних текстів. У такому разі вивчення особливостей впливу зазначених лексем у рекламних повідомленнях є вельми актуальним, бо сприяє віднайденню більш ефективних засобів навіювання.

*Мета нашої розвідки* – експериментально дослідити нейролінгвістичні предикати в комерційній рекламі. Мета передбачає розв'язання низки завдань: 1) описати різновиди сенсорних предикатів та їхню специфіку; 2) розглянути поняття сугестії та мовленнєвого впливу; 3) виявити в рекламних текстах сугестивно-сенсорні предикати; 4) експериментально визначити сугестивний потенціал репрезентативно маркованих лексем. *Об'єктом* аналізу є комерційна реклама. *Предмет* дослідження – репрезентативно марковані лексеми, наявні в комерційних текстах української телереклами.

*Фактичним матеріалом* для дослідження в роботі слугували 126 роликів реклами харчових продуктів і напоїв, які транслювалися на українському телебаченні (телеканали «Україна», «СТБ», «Новий канал», «ICTV») впродовж 2015 року, 5 з яких слугували стимульним матеріалом в експерименті.

На сьогодні дослідженням мовленнєвого впливу на свідомість і підсвідомість людини в аспекті сугестивної лінгвістики та нейролінгвістичного програмування займається широке коло вчених як зарубіжних, так і вітчизняних (Дж. Бендлер, С. Горін, Р. Гріндер, Т. Ковалевська, Н. Кутуза, Дж. О'Коннор, Г. Лозанов, Г. Почепцов, Дж. Сеймор, О. Селіванова, І. Черепанова та ін.). НЛП є одним із потужних різновидів рекламного впливу, що визначають як мистецтво та науку про особистісну майстерність [7, 17] і засіб оптимізації комунікації [4, 30], але на сьогодні НЛП переважно використовують із сугестивною метою. Сугестія – це некритичне сприйняття інформації, що продукує зміну нервово-психічних процесів; сукупність різноманітних засобів власне вербального й невербального впливу, скерованого на правопівкульне сприйняття та емоційну сферу особистості з метою формування запрограмованого емоційного стану чи спонукання до певних запрограмованих дій [8, 51]. Значно полегшує процес програмування орієнтація на репрезентативні системи особистості (візуальну, аудіальну, кінестетичну), що витлумачують як способи отримання, обробки та зберігання інформації в пам'яті людини [5, 222], котрі відбиваються у предикатах – сенсорно визначених словах, які є вербальними маркерами цих систем: *дивитися, картина, яскравий, зникати* (візуальна система), *казати, гучний, звук, слухати* (аудіальна), *відчувати, ніжний, смак* (кінестетична).

Наявна велика кількість досліджень, що присвячена аналізу комерційної реклами, яка визначається не лише синтезом активованих репрезентативних систем (наприклад, у телерекламі наявні рухливі та яскраві образи, виразний аудіоряд та ін.), а й потужним поштовхом до формування масової думки щодо якості товарів, матеріальних та духовних потреб [11, 170]. Головною метою комерційної реклами є отримання прибутку від пропонованого товару або послуг, що досягається завдяки приверненню уваги потенційних покупців, доведенню вигоди від придбання рекламованого товару, акцентуацією на його «виняткових» характеристиках, формуванню позитивного іміджу рекламодавця тощо [2]. У свою чергу, це здійснюється за допомогою залучення багатьох впливових технік, що визнає більшість дослідників рекламного мовлення (див. праці С. Горіна, Т. Ковалевської, Н. Кутузи, Г. Почепцова, О. Селіванової, І. Черепанової та ін.). Дослідники Т. Ковалевська, Л. Компанцева, Н. Кутуза, М. Присяжнюк та ін. зауважують, що практично всі складники

рекламних текстів (як вербальні, так і невербальні) є впливовими, оскільки реклама – «це психологічне програмування людей, а, отже, ґрунтується на сугестивних механізмах, що мають орієнтацію на праву півкулю, впливають на настанови особистості та спільноти й відповідно редукують логічний елемент сприйняття, спричиняючи холістично-інтуїтивне декодування повідомлень» [3, 210]. Велика кількість рекламної інформації, викликана конкурентною боротьбою, призводить до того, що споживач не в змозі сприймати всю інформацію в повному обсязі, тобто у процесі сприйняття та запам'ятовування найкраще закарбовується у пам'ять саме така інформація, що стає частиною нашої свідомості, якимось чином вписується в неї [6].

Це акцентує на необхідності визначення відповідності між актуальними масивами психоструктури та їхніми експлікаторами в текстах реклами, оскільки споживач із величезного потоку інформації вибирає саме ту, яка підтверджує його звичні уявлення й установки й не суперечить вибору, зробленому раніше [там само]. І навпаки, коли рекламна інформація ставить під сумнів традиційні установки та звичну поведінку споживача, то у свідомості людини виникає дисонанс, а таку рекламу не сприйматимуть, її уникатимуть. Така реклама не може вплинути на поведінку споживача [3].

Телереклама належить до найефективніших різновидів реклами, тому що в ній поєднано візуальний і звуковий вплив: «Козирною картою телебачення є поєднання кольору, звуку та дії. Таких можливостей не має жоден інший рекламний засіб (окрім кіно, яке вже не може розраховувати на ту велику аудиторію, яку воно мало до появи телебачення)» [1, 214]. З огляду на зазначене основні впливові актуалізатори рекламних текстів у цьому аспекті можна виявити, використовуючи відповідні методики нейролінгвістичного програмування як одного із сучасних комплексних методів дослідження і оптимізації комунікативних процесів.

Оскільки «кожна репрезентативна система відображає один із ключових каналів орієнтації людини у довкіллі й має свою специфіку реакцій» [10, 70], то при розробленні рекламного повідомлення «варто використовувати різні предикати, бо комплексне застосування лексем, які маркують різні репрезентативні системи, підсилює впливовість, апелює одночасно й до візуалів, і до аудіалів, і до кінестетиків» [5, 11]. Комплексне донесення сенсорної інформації через зорову, слухову й тактильну модальності дає змогу проникати в глибинні шари людської психіки, змінювати окремі елементи самого образу в потрібному напрямі та ефективно впливати на свідомість потенційного користувача [9, 47]. Насиченість репрезентативних предикатів у рекламних текстах вимагає дослідження їхніх сугестивних ефектів, а саме експериментального аналізу рекламного мовлення української комерційної реклами.

Отже, першим етапом нашого практичного дослідження є аналіз рекламних текстів комерційної телереклами, результати якого дали змогу виявити найчастотніші предикати, що використовуються в рекламі харчових продуктів та напоїв. Нами було проаналізовано 126 рекламних роликів, у яких були представлені предикати усіх трьох репрезентативних систем (*бачити, спробувати, побачити, казати, ніжний, ритм, колір, яскравий, хрусткий, смак, смачний, насичений, ароматний* та ін.), а також було виявлено поєднання різноманітних сенсорних маркерів: «*витонченим смаком*» («Trufalie»), «*смачний та ніжний*» («Ферма»), «*спробуй ніжність*» («Milka»), «*начинений смаком*» («Tuc»), «*форму та колір*» («LaPasta»), «*відчуйте багатство смаку*» («Jacobs») та ін. Усього отримано 405 предикатів, серед яких візуальних – 94 (23,2%), аудіальних – 19 (4,69%), кінестетичних – 292 (72,09%). Це засвідчує, що рекламисти, створюючи телевізійну рекламу харчових напоїв і продуктів, акцентують

увагу більшою мірою саме на кінестетичні сенсорно визначені лексеми, тобто звертаються до аудиторії з кінестетичною репрезентативною системою.

Для того щоб з'ясувати, у який спосіб використання нейролінгвістичних предикатів впливає на реципієнтів, ми провели експериментальне дослідження. Респондентами стали 33 особи віком 18–44 роки, які переважно є білінгвами (українська і російська мови), що пояснюємо двомовним соціальним середовищем. Експеримент проводився дистанційно, через мережу Інтернет. Інформантам пропонувалися 5 роликів української комерційної реклами, де представлено найбільше сенсорних лексем та їхніх поєднань. Вибір саме цих роликів був зроблений згідно з цілями нашого дослідження, а саме скерованість репрезентативних сугестогенів на правопівкульне активацію сприйняття, здатність предикатів впливати на настанови, дії тощо особистості. Задля отримання більш повної інформації ми скористалися низкою методів дослідження, які застосовували поетапно: 1) опитування, 2) ланцюжковий асоціативний експеримент й 3) анкетування, що містило два питання: а) «Чи куштували Ви товар чи ні?» і б) «Чи купили б Ви цей товар завдяки саме цій рекламі?».

1) Опитування дало змогу визначити провідну репрезентативну систему респондентів: було запропоноване таке питання: «Уявіть себе на березі моря. Опишіть, що Ви бачите (може, чуєте або відчуваєте)». За допомогою опитування виявлено кількість респондентів із відповідною домінуючою репрезентативною системою, що у подальшому надало можливість підтвердити або спростувати актуалізацію провідного каналу сприйняття після перегляду роликів телевізійної реклами з використанням відповідних сенсорних маркерів. Отже, результати опитування дали такі кількісні показники: респонденти з візуальною провідною сенсорною системою – 52%, аудіальною – 12%, кінестетичною – 36%.

2) Ланцюжковий асоціативний експеримент відбувався у такий спосіб: інформантам було запропоновано переглянути 5 роликів української комерційної телереклами з максимальним залученням сенсорних предикатів (квас «Тарас», кетчуп «Торчин», кава «Jacobs», «TUC Сендвіч», сік «Sandora») та подати асоціації. Це дало змогу виявити актуалізацію провідного репрезентативного каналу сприйняття завдяки виникненню асоціацій, які вважаються переважно неусвідомленими.

3) Анкетування визначило загальну впливовість рекламних роликів на настанови й поведінку споживачів реклами.

Результати цього експериментального дослідження для наочності подано у вигляді єдності відповідей та згідно з порядком запитань. Оцінки та типові відповіді структуровані за принципом частотності (актуалізатори репрезентативних систем виділено курсивом).

**Квас «Тарас»:** *свіжість* (8); літо (6); *спека* (5); зелень (4); квас (4); сонце (3); трава (3); весна (2); дерева (2); місто (2); *легкість* (2); пиво (2); природа (2); *прохолода* (2); сім'я (2); *тепло* (2); *спрага* (2); бадьорість; безглуздий; велосипед; вода; газ; Греція; дивний; добробут; друзі; екологія; європейці; зонтики; *краса*; люди; машина; молодь; напій; наркоманія; небо; несподівано; Олімп; оригінально; *освіжаюче*; позитивно; радість; родина; рослини; сад; *світле*; село; сивий; *смачний*; смішний; сучасність; урбаністика; футбол; хіпі; *холодний*; «1000 слів»; відновлення сил; газований як вода; *гарячий* асфальт; *гіркий присмак*; дерева наче хворостинки; дитячий і наївний; доволі дивний; досить веселий; кімнатна *температура*; літня *спека*; літо *спекотне*; люди як лісоруби; нецікава реклама; позитивний ролик; приємна, *яскрава* реклама; приємний *смак*; *притягує посмішку*; схоже на пиво; *тамування спраги*; трохи підозріле; українське ім'я; час з друзями; *чисте* місто; щось

*смачне*; дійсно хочеться *випити* чогось *освіжаючого*; дуже вдалою буде влітку (прямо викликає відчуття *свіжості* та *бадьорості*); дуже *гарна* реклама; *колір* недоспілого лимона; модна тема (про екологічність); насичений зелений *колір* рослин; не схожий на іншу рекламу; світ, де всі ходять з деревами у рюкзаку, дуже вражає!; реклама не погана, не викликає негативне сприйняття; трішки абсурдний, так як люди їздять з куцями на головах; цікаво *додивитись* та зрозуміти, що ж рекламується; я нічого не зрозумів.

3. а) ні (17), так (11); б) ні (19), так (13).

Аналіз отриманих результатів дає підстави зробити такі узагальнені висновки.

1) Використання сенсорних маркерів у телевізійній комерційній рекламі актуалізують відповідні канали сприйняття (*насолода, музика, смачно, дивлячись, яскраво, свіжість, смаколики* та ін.). Оскільки ми встановили (перший етап дослідження), що рекламисти, створюючи телевізійну рекламу харчових напоїв і продуктів, акцентують увагу більшою мірою саме на кінестетичних сенсорно визначених словах, тобто звертаються до аудиторії з кінестетичною репрезентативною системою, то вважаємо доцільним проаналізувати наступну кореляцію: співвідношення кількості використаних сенсорних предикатів у рекламних роликах з кількістю відповідних сенсорно-визначених слів у асоціативних реакціях респондентів експерименту. Усього серед 5 роликів знайдено 21 кінестетичних серед інших, 4 – візуальних і 2 аудіальних предикатів. Загальна кількість предикатів – 27. У відповідях виявлена така кількість відповідних репрезентативних лексем: 160 – кінестетичних, 29 – візуальних і 8 – аудіальних. Загальна кількість сенсорних предикатів – 197. Таким чином, фіксуємо позитивну кореляцію (0,99), а це значить, що більше сенсорних предикатів використовується у рекламних роликах, то більше вони актуалізують віднайдення відповідних смислів у свідомості реципієнта. Наразі в рекламуванні харчових напоїв і продуктів фіксуємо актуалізацію використання кінестетичних предикатів, тому серед респондентів більше «активізуються» ті, у кого провідний кінестетичний канал сприйняття (36% осіб (етап опитування)).

2) Нами визначена безпосередня гіпотетична готовність до придбання / не придбання рекламованого товару (етап анкетування) – «ні» (99 відповідей), «так» (83). Проаналізувавши цей етап, доходимо висновку, що запропоновані ролики більшою мірою не спонукають респондентів до придбання рекламованого товару.

Отже, використання репрезентативно маркованих лексем у комерційному рекламуванні харчових продуктів і напоїв є досить поширеним явищем. Застосовувані репрезентативні сугестогени в комерційній телерекламі активують відповідний канал сприйняття, що підтверджується результатами експериментального дослідження. Аналіз кореляції використання репрезентативно маркованих лексем з відповідними асоціативними реакціями дасть змогу рекламистам виявити провідні тенденції функціонування сенсорних предикатів та їхньої релевантності в конструюванні рекламного впливу, залучаючи у цьому напрямі можливості сугестії.

### Список використаної літератури

1. Гриндер Дж. Формирование трансa / Дж. Гриндер, Р. Бендлер. – Канск : Власть Советов, 1993. – 346 с.
2. Джефкінс Ф. Реклама / Ф. Джефкінс. – К. : Знання, 2001. – 456 с.
3. Ковалевська Т. Ю. Актуальні напрями дослідження вербального впливу / Т. Ю. Ковалевська // Одеський лінгвістичний вісник : зб. наук. праць / [гол. ред. Н. В. Петлюченко];

Нац. ун-т «Одеська юридична академія». – Вип. 3, спец. вип., присвячений 200-річчю від дня народження Т. Г. Шевченка. – Одеса : «Гельветика», 2014. – С. 110–117.

4. Ковалевська Т. Ю. Комунікативні аспекти нейролінгвістичного програмування : монографія / Т. Ю. Ковалевська. – Одеса : Астропринт, 2001. – 344 с.

5. Кутуза Н. В. Рекламний та PR-дискурс: аспекти впливу : зб. статей / В. Кутуза. – К. : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2015. – 228 с.

6. Леонтьев А. А. Психолінгвістика / А. А. Леонтьев. – Л. : Наука, 1967. – 118 с.

7. О'Коннор Дж. Введение в НЛП / Дж. О'Коннор, Дж. Сеймор. – Челябинск : Версия, 1997. – 256 с.

8. Психологический словарь / [под ред. В. В. Давыдова, А. В. Запорожца, Б. Ф. Ломова и др.]. – М. : Педагогика, 1983. – 448 с.

9. Селіванова О. О. Сучасна лінгвістика : термінологічна енциклопедія / О. О. Селіванова. – Полтава : Довкілля-К., 2006. – 716 с.

10. Сугестивні технології маніпулятивного впливу : навч. посіб. / В. М. Петрик, М. М. Присяжнюк, Л. Ф. Компанцева, та ін. ; за заг. ред. Є. Д. Скулиша. – 2-ге вид. – К : ВПОЛ, 2011. – 248 с.

11. Удріс Н. С. Особливості сприйняття статичної реклами представниками різних сфер зайнятості / Н. С. Удріс // Грані. – № 5 (19). – 2001. – С. 169–173.

*Алла Грек*

## **ВАРИАТИВНОСТЬ ИМЕНОВАНИЯ ГЕРОЕВ В НЕОФИЦИАЛЬНЫХ СИТУАЦИЯХ ОБЩЕНИЯ В РОМАНЕ М.ШОЛОХОВА «ТИХИЙ ДОН»**

Творчество Михаила Александровича Шолохова в именовании героев можно считать уникальным, поскольку антропонимный мир персонажей «Тихого Дона» всесторонне раскрывает реальную действительность, воссозданную воображением писателя. «Степень насыщенности художественного текста и всего творчества писателя именами собственными может быть самой различной: от нуля и до несколько тысяч единиц. Все имена собственные, вместе взятые, составляют так называемое ономастическое пространство, или ономастикон текста, которое делится на несколько полей – по тематическим разрядам ИС и другим признакам. Сам ономастикон текста, его состав, отбор и взаимодействие ИС с контекстом определяется законом жанра и художественного метода писателя, родом и видом литературного произведения и законами его построения в поэзии, прозе и драме, соответствием сюжетно-тематическому содержанию текста, эстетической нагрузкой имени в ближайшем и широком контексте и многими индивидуально-неповторимыми творческими особенностями стиля писателя в целом» [9, 38–39]. Благодаря этому у М. А. Шолохова в «Тихом Доне» создается и живет в текстах свой уникальный ономастический мир, выражающий художественные идеи писателя наряду с другими средствами языкового стиля.

Наша цель заключается в исследовании вариативности номинаций персонажей в тексте романа «Тихий Дон».

Имена собственные персонажей художественного произведения (литературные антропонимы) являются «неотъемлемым элементом формы художественного произведения, слагаемым стиля писателя, одним из средств, создающих художественный образ» [1, 4]. Русская антропонимная формула исторически сложилась в виде трехчленного словосочетания: имя + отчество + фамилия. Она выполняет функцию социальную: определяет имя данного человека в кругу имен других граждан. Каждый из трех



компонентов личного имени имеет свою специфическую роль, свою сферу бытования: имя служит для различения лиц в семье или в узком кругу, в малом коллективе знакомых людей; отчество выражает отношение детей к отцу, определяет человека по его ближайшему родству; фамилия отличает членов данной семьи (рода) от членов другой семьи (рода). Таким образом, современное трехчленное антропонимное словосочетание – это языковой знак, которым осуществляется в обществе и государстве максимум индивидуализации и идентификации одного отдельного лица. Система традиционного, реального русского именованности нашла свое воплощение в произведении Шолохова.

Официальное именование часто не совпадало с реально звучащим именованнием человека или семьи в живой речи. Так произошло расщепление именованния русских людей на официальное и неофициальное (уличное, деревенское).

Неофициальные именованния бывают индивидуальными и групповыми (семейными, родовыми). Среди именованний для внутрисемейных отношений различают: патронимы (именования потомков, образованные от имен, фамилий или прозвищ отцов или более далеких предков по мужской линии); матронимы (именования потомков, образованные от имен, фамилий или прозвищ матерей или более далеких предков по женской линии); а также андронимы (именования жен, образованные от имён, фамилий или прозвищ мужей), гинонимы (именования мужей, образованные от имен, фамилий или прозвищ жен), адельфонимы (именования братьев и сестер) и др.

В неофициальном именовании Шолохов использует чаще всего односоставное именование по «*имени*» или по «*фамилии*», а также двухкомпонентное именование «*имя+фамилия*», в зависимости от адресанта и адресата, от ситуации, в которой находятся герои, и от того, где они находятся.

Односоставная модель распространена в именовании казаков, женщин в хуторе и военных. Наиболее употребляемая модель именованния при обращении друг к другу - «по имени». Стилистическая окраска имени - это непременно составная часть его речевой информации. В отличие от энциклопедической информации, представляющей собой сведения о денотате имени собственного, речевая информация устанавливает связь имени собственного с его носителем, социальное поле денотата и его имени, выявляет его отношение к именуемому.

В романе использованы разные формы имён.

Гипокористические (уменьшительные, краткая форма): *Миша, Козьма* (происходит изменение в звуковом составе слов, т. е. изменение фонетического облика слова, вместо *Кузьма*), *Григорь, Петя, Петро, Аня*. Использование краткой формы имени при обращении для удобства и быстроты произношения, нередко встречаемое в романе. Характерно такое использование имени для всех слоёв общества, кроме интеллигенции, дворянства и военных высшей категории. Например: — *Козьма, конные идут! Встань-ка!*; — *Сходи, Миша, к Астаховым. Перекажи Аксинье, чтоб, как завечерет, вышла к ветряку...*

Нейтральные: *Митрий, Алексей, Мирон (Коршунов), Михаил, Федот, Томилин, Антип, Емельян, Вениамин, Зыков, Анна, Игнат, Яков (Подкова), Христоня (Токин), Аникей*. В произведении чаще всего использована такая форма имени. Основная полная форма русского имени существует, как правило, и воспринимается как нейтральная (*Григорий, Степан, Анна, Алексей*). Все другие формы оказываются стилистически четко отмеченными — простонародными (*Митрий, Прохор, Михей, Авдотья, Аксинья: – Молчи, Авдотья!*), устарелыми (*Афанасий, Матвей: – Кто это такой? Слышишь, Афанасий?*). *Катерина,*

*Лизавета* – образованы от полных имён *Екатерина* и *Елизавета*. Специфическая утеря первой буквы *Е* в основе, является простонародной. Это стяжение слова для удобства произношения, которое часто вело за собой фонетические изменения: – *Выходи за меня замуж, Лизавета, а?*; – *Выйди отседова, Катерина!* – *И, садясь на лавку, сухо спросил.*

Среди качественных (субъективно-оценочных) выделяются:

Пейоративы, имеющие пренебрежительный и нейтральный характер, использованные в обиходной, бытовой среде, образованные при помощи суффиксов **-к-**, **-яш-**, **-юшк-**, **-ушк-**: *Машка, Лизка, Дашка, Гришка, Алёшка (Шамиль), Мишка (Кошевой), Федотка, Сашка, Машутка, Давыдка; Митюшка, Аникушка, Васёнка, Петяша, Михейко*: – *Дуняшку пошли за водой, слышь, Дашка?* — *с трудом передвигая по кухне ноги, хрипела Ильинична*; – *Митюшка! Митька!.. Эко, поганец, Митька!*

Выбор деминутивной формы имени зависит от полноты чувства, испытываемого говорящим по отношению к именуемому. Учитывая разнообразие основ, обусловленное множеством кратких форм и суффиксов, уменьшительные и ласкательные имена позволяют выразить в речи широкий спектр эмоциональных красок. Например: *Аникей*, сосед *Мелеховых*, доведившийся *Григорию* троюродным братом. Называют его в 80 % случаев как **Аникушка** с нейтральным значением. Даже в военной среде, когда перечислялись казаки-офицеры, именование оставалось таким же: *Трех казаков – Аникушку, Мартина Шамиля и Прохора Зыкова – Григорий послал к хутору*; – *Они гуляли у Аникушки...* Уменьшительные имена, образованные при помощи суффикса **-к-**, несут в себе оттенок пренебрежения, умаления достоинства именуемого (*Гришка, Лизка, Дашка* и т. п.). Исторически это связано с существовавшей традицией использовать полуимена (которые как раз образовывались с помощью суффикса **-к-**) для самоуничижения при обращении к лицу из привилегированного сословия. Однако среди простого народа при общении равных по социальному положению людей эта форма имён, как правило, не имела такого оттенка, свидетельствуя лишь о простоте обращения и очевидной близости для донского народа. В хуторе характерно использование такой формы имени. Была она настолько привычна, что иногда употреблялась нейтрально. Например: – *Федотка калмык вернулся из Кумылженской, конь у него загубился...*; – *Маширист, весовщик, вальцовщик Давыдка и кое-кто из наших казаков учащивает...*

Уменьшительно-ласкательные имена образованы с помощью суффиксов **-юшк-**, **-утк-**, **-ушк-** (**-еншк-**), **-атк-** (по отношению к детям): *Кирюшка, Мишатка. Натальюшка, Петюшка, Машутка, Гришунька и Гришенька*: – *Натальюшка! Здорово, милая, здорово!* — *засуетился Пантелей Прокофьевич...*; – *Поди-ка ко мне, Мишатка. Ну чего ж ты — не угадаешь меня?* Употребление уменьшительных и ласкательных форм, как правило, возможно в ограниченном домашнем кругу ближайших родственников или между людьми, у которых установилась близкая взаимная привязанность. Такие имена нередко употребляются родителями по отношению к своим детям.

У многих второстепенных персонажей мы не знаем фамилии: вальцовщик *Тимофей*, *Давыдка*, дед *Сашка*, лакей *Вениамин*, *Аникей (Аникушка)*, *Афанасий (Афонька)*, *Михей*, тамбовец *Игнат*. Это показывает их незначительность в произведении.

В неофициальной форме речи при наименовании героя **Митрия Кошевого** чаще всего к нему обращались «*Митька, Митрий*»:

– *Ты, Митрий, останешься*; – *Митька* *мому Микишке* *расписывал*: «*Дескать, сватать буду*».

Также использована при обращении девушки к герою краткая форма имени *Митя*: – *А почему же, Митя, вас не женят?* Дедушка называл его *Мирон*: – *Тот приковылял к сыну, цокая костылем по полу. – Мирон!*». А при представлении *Лизе* он назвал свою фамилию: – *Рыбалить пойдешь? Это я, Кориунов.*

Когда Кошевой вошёл в карательный отряд войскового старшины *Прянишников*, сначала его называли по фамилии: *Прянишников, пожимая плечами, говорил: «Нет, господа, как хотите, а Кориунова превзойти невозможно! Дракон, а не человек!»*. Но когда он начал преуспевать в селе, то обращались к нему так: *Митрий Мироныч, Митрий Кошевой, Митрий*. Когда начали его побаиваться: – *Митька Кориунов, после казни Подтелкова спешно произведенный генералом Алферовым в старшие урядники, «– Нет, батенька, это не об Грише весть. Митрий Кошевых побил»*.

**Однокомпонентная модель по «фамилии»** использована чаще всего в военных кругах, между казаками. Некоторым второстепенным героям М. А. Шолохов даже не даёт имени: *Геворкянц, Георгидзе, Борцев, Волков, Круговоров, Атарщиков, Чубов, Абрамасов*.

Для словообразования донских фамилий, как указано в исследованиях Л. М. Щетинина, характерна узость круга аффиксов, который значительно меньше общерусского и ограничивается суффиксами **-ов, -ев, -ин**. Фамилии на **-ый, -ий, -ой** встречаются редко. Образования на **-ово, -его, -аго, -ых, -их** в донских материалах практически не встречаются. Фамилии на **-ский, -цкий** нередко имеют синхронные диалектные дублиеты на **-сков, -цков**: *Дубовский – Дубовсков, Бузулуцкий – Бузулуцков*. Однако дублиеты имеются не у всех фамилий [11]. В романе «Тихий Дон» эта закономерность также прослеживается. Больше всего фамилий с суффиксами **-ов, -ев, -ин**: *Мелехов, Кориунов, Токин, Томилин, Синилин, Борцев, Волков, Громов, Грошев, Иванков, Изварин, Кашулин, Копылов, Королёв, Лиховидов, Озеров, Ключков, Чубов, Тернисцев, Меркулов, Атарщиков, Круговоров, Зыков, Урюпин, Мохов, Боярышкин, Атепин, Корнилов, Лагутин, Подтёлков, Кривошлыков, Голубов, Каледин, Фомин, Краснов, Болдырёв* и т. д. Имеется фамилия *Кошевой*, в которой за суффиксом **-ев-** следует не нулевое окончание, как в перечисленных выше фамилиях, а окончание прилагательного с ударным гласным: **-ой**. Есть в романе фамилия с суффиксом **-ий**: *Харламтий*. Редко встречаем фамилии на **-ский, -цкий**: без дублиетов (*Врубленский, Листницкий*) и с дублиетами на **-сков, -цков**: *Бодовсков, Маньцков*.

Уважительное **обращение по «имени-отчеству»** привычно для донского казачества, что связано и с общерусскими, и с местными традициями. Таким образом называют героев независимо от возраста, когда подчеркивают уважительное к ним отношение. Но поскольку среди казаков существует совершенно особое почитание стариков (они играли главную роль на станичном сходе), по имени-отчеству чаще всего названы немолодые уважаемые персонажи. Этот же принцип именования находим и в «Тихом Доне», когда отцы главных героев на протяжении всего повествования именуются чаще всего по имени-отчеству – *Пантелей Прокофьевич* (Мелехов): – *Долго зорюешь, Пантелей Прокофьич!* – шумели припотевшие косари; *Николай Алексеевич* (Листницкий), *Мирон Григорьевич* (Кориунов), *Митрий Мироныч*.

Кроме именования по имени-отчеству, существует именование **только по отчеству**. Эта русская языковая традиция была жива среди донских казаков в начале XX в., ее и отразил М. А. Шолохов: – *Зайди-ка, Прокофьевич. Он жал старику руку своей мясистой белой рукой, говорил: (Сергей Платонович, богаче его, и так же поп называл его); – Ну, что*

оно будет, **Прокофич**? Гутарют, расстрелы начались. Какая ж это жизнь? – по одному отчеству именуется многие старики, также и **Пантелей Прокофьевич**.

Антропонимная модель: «дядя (дед) – эти родственные слова приближали обращающегося человека к герою + «личное имя»» представлена в обращении к **Пантелею Прокофьевичу**: *Дядя **Пантелей**! – позвала Аксинья [10, I, 56]; – Тебе бы так вложили, дед **Пантелей**, небось, другим бы голосом воспел!*

В произведении автор также показывает и насмешливое обращение детей к **Пантелею Прокофьевичу** по фамилии: *Нет, **Пантелей Мелехов** ещё никогда не был посмешищем для людей, а вот тут пришлось: минуту назад он сам слышал, как за его спиной хихикали ребяташки, а один чертенок даже крикнул во всю глотку: Ребята! Гля, как хромой **Мелехов** наклонился. Будто ерша проглотил!*

Шолохов в романе довольно часто использует **прозвища** как средство создания колоритных реалистических образов, потому что они по своей природе обладают большой экспрессивностью, являясь результатом наблюдательности русского народа, метко подмечающего самые характерные черты человека и закрепляющего их в этом дополнительном имени. Тип прозвищ как явление социальное связан со средой, в которой они возникают [2, 31].

Поводом для создания **прозвища** может служить внешний вид человека. Например, с детства Григорий Мелехов всё делал левой рукой, за что его «хуторные... ребяташки сверстники прозвали ...**Гришка-левиша**» [2, 32]. *Алексей Урюпин: «Один из них, казак станицы Казанской, **Алексей Урюпин** попал в один взвод с Григорием. Был **Урюпин** высок, сутуловат, с выдающейся нижней челюстью и **калмыцкими косицами усов**; весёлые, бесстрашные глаза его вечно смеялись; несмотря на возраст, светил он лысиной, лишь **по бокам оголенного шишикасто-выпуклого черепа кустились редкие русые волосы**. С первого же дня дали казаки ему **прозвище Чубатый**». Козьма Крючковый «усть-хопёрцем **Козьмой Крючковым**. **Мордатый, широкий в плечах Иванков молчал, Крючков, по прозвищу «Верблюд», чуть рябоватый, сутулый казак, придирался к Митьке.**»*

Особенность родословной семьи **Мелеховых** лежит в основе их семейного прозвища **Турки**. Но оказывается, что в романе оно реализуется лишь по отношению к **Пантелею Мелехову** и **Григорию**: *Чей же паренек-то? **Пантелея Мелехова**. - **Турка**, что ли? Им пользовались в обиходе довольно часто, заменяя даже фамилию: **Климовна! Надбеги, скажи **Пантелею-турку**, что ихние ребята возле Татарского кургана вилами попоролись**. Это прозвище от отца унаследовал младший сын, **Григорий**, который был на него похож.*

Таким образом, можно говорить в данном случае об изменении основы для образования прозвища в разные периоды жизни семьи **Мелеховых**: в первом поколении в основе прозвища лежит родословная, во втором - внешнее сходство отца и одного из сыновей [2, 33]. Прозвище может даваться на основе национальности, если ты находишься в другой стране, например: *Сдруживишись с **Гетьком** (так сокращенно звали **Геть-Бабу**)... Один из них, высокий – с колодезный журавль – богучарский **украинец с диковинной фамилией Геть-Баба**.*

– *Хохол-мазница, давай с тобой дразниться! **Хохол!.. Хохол!.. Дегтярник!..** – верещала детвора, прыгая вокруг мешочных широких шаровар **Гетька**.*

Есть в романе персонажи, у которых мы не можем определить происхождение прозвищ: «**весовщик, по прозвищу **Валет****». Знаем его только по прозвищу, которое никак не варьируется, «...на службу пошёл **Синилиным**, а вернулся... **Брехом**».

Таким образом, Шолохов наделяет прозвищами персонажей по характеру, по внешнему виду, по национальности, прозвища, которые унаследованы от отца и даже по неизвестной нам причине, показывая уникальность подборки однокомпонентной формы именованя.

Исследователи отмечали, что употребление отчества в номинативной функции было распространено в крестьянской среде и в среде слуг (дворовых). Такой способ именованя стал выполнять функцию возрастной дифференциации. Например, Мать *Григория Мелехова* и мать *Натальи Коршуновой* именуется в тексте «Тихого Дона» только по отчеству. Личное имя первой нам известно из письма к *Григорию*. Как глава семьи *Пантелей Мелехов* всех домашних в письме называет по имени-отчеству, в том числе и жену: *Шлём мы тебе нижайший поклон и от всего родительского сердца, с матерью твоей Василисой Ильиничной*. Но на протяжении всего романа М. А. Шолохов именуется их исключительно по отчеству: *Здорово, тётка Ильинична! Не ждала?* [10, II, 657]. Однако оно не является выражением пренебрежения к героиням; напротив, их все уважают, и такое именоване подчёркивает их связь с родом и роль в обществе. Здесь реализуется особенность этикета в крестьянской среде и активизируется древнейшая форма именованя женщины – по имени отца (или мужа).

При номинации М. А. Шолохов наделяет персонажей из среды дворянства, купечества, интеллигенции сочетанием личного имени и отчества (или фамилии). У некоторых называет прозвище. Трёхсловным сочетанием антропонимов (личное имя + полное отчество + фамилия) в романе именуется аристократы: (*– Знаешь, где имене Листницкого Николая Алексеевича?*), богатые купцы (Компаньон его, <...>, *Емельян Константинович Атепин*, заходил редко).

Следовательно, одной из важных особенностей выбора неофициальной формы номинации является отношение к именуемому автору или другого персонажа, коммуникативная ситуация, возрастные и социальные критерии именованя. Выражение эмоциональной оценки является важнейшей функцией неофициальных именований лица. «Коннотация данных именований представляет собой весьма сложный макрокомпонент семантики экспрессивно окрашенного характера, который наделяет неофициальные именованя способностью характеризовать объект в соответствии с тем или иным оценочным модусом и выражать отношение говорящего к обозначаемому в эмотивном регистре» [6]. Употребление традиционных формул способствует реалистическому и типическому изображению литературных героев.

### Список использованной литературы

1. Горбаневский М. В. Ономастика в художественной литературе : Филологические этюды / М. В. Горбаневский. – М. : Изд-во Ун-та дружбы народов, 1988. – 187 с.
2. Громова В. В. Актуализация антропонимов в художественном тексте / В. В. Громова // Русский язык : исторические судьбы и современность. – М., 2004. – С. 591–592.
3. Громова В. В. Фамилии в романе М. Шолохова «Тихий Дон» / В. В. Громова // – Русская речь. – М., 1977. – № 1. – С. 25–29.
4. Данилова Н. В. Проблемы мотивации семантизации антропонимов в романе-эпопее М. А. Шолохова «Тихий Дон» / Н. В. Данилова // Вестник ВГУ. Серия : Филология. Журналистика. – 2005. – № 3. – С. 7–10.

5. Данилова Н. В. Социальный портрет донского казачества в свете формул именования персонажей романа М. Шолохова «Тихий Дон» / Н. В. Данилова // Шолоховские чтения : сб. науч. тр. / Отв. ред. Ю. Г. Круглов. – М., 2005. – 20 с.
6. Москаленко Е. А. прагматическая специфика неофициальных номинаций лица: [электронный вариант] / Е. А. Москаленко – Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/pragmaticheskaya-spetsifika-neofitsialnyh-nominatsiy-litsa>
7. Селищев А. М. Происхождение русских фамилий, личных имен и прозвищ / А. М. Селищев // Избранное. – М. : Просвещение, 1968. – С. 45–89.
8. Суперанская А. В. Общая теория имени собственного / А. В. Суперанская. – М. : Наука, 1973. – 365 с.
9. Фонякова О. И. Имя собственное в художественном тексте / О. И. Фонякова. – Л. : ЛГУ, 1990. – 104 с.
10. Шолохов М. А. Тихий Дон : роман / М. А. Шолохов. – Харьков : Глобус, 2013. – Т. 1–2.
11. Щетинин Л. М. Русские имена : (очерки по донской антропонимике) / Л. М. Щетинин. – Ростов н/Д. : Изд-во Ростовского ун-та, 1972. – 228 с.

*Надежда Джогера*

## **СИСТЕМА НАРЕЧИЙ В ДРЕВНЕРУССКОМ КАНОНИЧЕСКОМ ТЕКСТЕ**

Наречие в историческом развитии является любопытной частью речи. Его формирование началось еще в дописьменную эпоху и продолжается на всем протяжении истории русского языка.

В современном языке класс наречий непрерывно пополняется, так как продолжается их постоянное образование на базе других частей речи. Этот процесс – адвербиализация – один из важнейших в сфере взаимоперехода частей речи. Характерной чертой наречия является то, что оно на протяжении всей истории языка выступает как одна из самых живых, подвижных и наиболее продуктивных частей речи, непрерывно пополняющаяся новыми образованиями.

Наречия возникали как средство выражения обстоятельственной характеристики действия или состояния. Они формировались в языке в связи с развитием абстрактного мышления и языкового выражения отвлеченных грамматических значений времени, пространства, способа, степени или меры.

В нашей работе исследуются наречия, используемые в тексте Архангельского Евангелия 1092 г.<sup>1</sup>, – одного из древнейших канонических памятников. Самой большой группой наречий, употреблённых в тексте, являются адвербиализированные существительные. Об этой группе мы писали ранее [2, с. 31–36]. В предлагаемой статье мы рассмотрим другие группы наречий.

### **1. Наречия, образованные от числительных.**

***Образовано с помощью числительного в И.п. ед. числа.***

***Испърва, испръва*** – сначала, сперва; изначала.

---

<sup>1</sup> Далее мы используем принятое сокращение АЕ.

В тексте АЕ<sup>2</sup>:

изволиса и мнѣ. хожьшию испрѣва по всѣхъ. въ истину по радю псати тебѣ славныи Феофиле [л. 165 об. 11–12, Л. I.3]. *То судилось и мне. После тщательного изучения всего сначала по порядку описать тебе, достопочтенный Феофил.*

Происходит от порядкового счётного слова *первый*.

По словообразовательной структуре: производное.

## **2. Наречия, образованные от прилагательных.**

**Наречия, состоящие из предлога и формы родительного падежа единственного числа прилагательного.**

**Образовано с помощью предлога «из» и прилагательного в Р.п. ед. числа.**

**Издаlechъ** – издалека; издавна; поодаль, вдали.

В тексте АЕ:

въходацию їсви въ весь іетерю. сръѣтоша и десать прокаженъ мѣжь. иже сташа издаlechъ [л. 64, 3, Л. XVII.12]. *И когда входил Он в одно селение, встретили Его десять человек прокажённых, которые остановились вдали.*

Происходит от прилагательного *далёкий*.

По словообразовательной структуре: производное.

**Наречия, состоящие из предлога и формы дательного падежа единственного числа прилагательного.**

**Образовано с помощью предлога «в» и прилагательного в Д.п. ед. числа.**

**Въскорѣ** – немного времени спустя, вскоре; в короткий промежуток времени, быстро.

В тексте АЕ:

їс же рече не браните ємоу. никто же бо есть иже творить силоу. о моємъ имени. и възможець въскорѣ. славословити мѣ зѣло [л. 140 об. 21, М. IX.39]. *Иисус сказал: не запрещайте ему; ибо никто, сотворивший чудо именем Моим, не сможет вскоре прославить Меня.*

Происходит от прилагательного *скорый*.

По словообразовательной структуре: производное.

**Наречия, состоящие из предлога и формы винительного падежа единственного числа прилагательного.**

**Образовано с помощью предлога «в» и прилагательного в В.п. ед. числа.**

**Въскоую** – вскоре.

В тексте АЕ:

---

<sup>2</sup> Здесь и далее в примерах указываются лист рукописи и номер евангельского стиха по изданию Архангельского Евангелия [1].

и видѣвъ ѿъ вѣроу ихъ и рече. въскоую вы помышляете зълоіе въ сѣдцихъ вашихъ [л. 32 об. 11, Мт. IX.4]. *Иисус же, видя помышления их, сказал: вскоре вы помыслите худое в сердцах своих.*

Происходит от прилагательного *скорый*.

По словообразовательной структуре: производное.

**Наречия, которые перешли из разряда прилагательных в разряд наречий, без использования предложных конструкций.**

**Образовано с помощью прилагательного в И.п. ед. числе.**

**Горько** – горько.

В тексте АЕ:

и поманюу петроу. глѣз ѿъвъ иже рече ѿмоу. іако даже преже коуръ не възгласить. тришьдоу ѿвържешиса мене. ишьдъ възъ плакаса горько [л. 103, 17, Мт. XXVI.75]. *И вспомнил Пётр слово, сказанное ему Иисусом: прежде нежели пропоет петух, трижды отречёшься от Меня. И выйдя вон, горько плакал.*

Происходит от прилагательного *горький*.

По словообразовательной структуре: производное.

### **3. Местоименные (первичные) наречия.**

Традиционно к местоименным наречиям относят наречия, которые не связаны ни с какой другой частью речи, поэтому ещё их называют – первичные, исконные.

**Вънъ** – изнутри наружу, за пределы чего-либо, прочь .

В тексте АЕ:

ѿвъѣщашаи рѣша ѿмоу. въ грѣсѣхъ ты родилса іеси весь. и ты ли нынѣ оучиши ны. изгънаша же и възъ [л. 10, 18, И. IX.34]. *Сказали ему в ответ: во грехах ты весь родился, так тебе ли нас учить? И выгнали его вон.*

По словообразовательной структуре: непроизводное.

**Зѣло** – сильно, очень, весьма.

В тексте АЕ:

и сзиде дъждь и придоша рѣкы. и възвъѣаша вѣтри. и опрошаса храминѣ тон. и паде.вѣ раз дроушение іега велико зѣло [л. 27 об. 16, Мт. VII.27]. *И пошёл дождь, и разлились реки, и подули ветры, и налетели на тот дом; и упал он, и было падение его очень сильным.*

По словообразовательной структуре: непроизводное.

### **4. Заимствованные наречия в тексте рукописи.**

**Аминъ** – истинно, воистину, да будет так.

В тексте АЕ:

аминъ аминъ глѣю вамъ. аще кто слово мое съблюдетъ. съмърти не имать видѣти въ вѣкы [л. 4, 11, И. VIII.51]. *Воистину, воистину говорю вам: кто соблюдет слово Моё, тот не увидит смерти вовек.*



Происходит от еврейского слова «амен», было заимствовано из еврейских ветхозаветных текстов, перешло в греческий и латинский переводы Нового Завета, а затем в русский язык практически без изменения.

По словообразовательной структуре: непроизводное.

В ходе исследования мы установили следующее:

1. В тексте Архангельского Евангелия зафиксированы наречия, образованные от имён существительных, имён прилагательных, счётных слов (имён числительных), а также группа первичных местоименных наречий. Имеются и заимствованные наречия.

2. От счётных слов наречия образованы следующими способами: с помощью числительного в И. п. ед. числа; с помощью числительного в Д. п. ед. числа; с помощью числительного в Т. п. ед. числа; с помощью числительного в И. п. мн. числа; с помощью числительного в В. п. мн. числа.

3. От имён прилагательных наречия образованы следующими способами: с помощью предлога «из» и прилагательного в Р. п. ед. числа; с помощью предлога «в» и прилагательного в Д. п. ед. числа; с помощью предлога «в» и существительного в В. п. ед. числа; а также лексико-морфологическим способом адвербиализации: перешли из разряда прилагательных в разряд наречий без использования предложных конструкций.

4. Таким образом, мы можем утверждать, что в конце XI в. наречия как отдельная часть речи уже функционировали и активно пополняли свой класс за счёт других частей речи.

#### **Список использованной литературы**

1. Архангельское Евангелие 1092 года : Исследования, древнерусский текст, словоуказатель. — М. : Скрипторий, 1997. — 672 с.
2. Джогера Н. Наречия, образованные от существительных, в тексте «Архангельского Евангелия 1092» / Н. Джогера // Філологічні студії: збірник наукових статей студентів філологічного факультету. — Одеса : Одеський національний університет імені І. І. Мечникова, 2015.— С. 31–36.

## МЕТАФОРА В РИТУАЛЬНИХ ЖАНРАХ УКРАЇНСЬКОГО ПОЛІТИЧНОГО ДИСКУРСУ

Політичний дискурс – це вид спілкування, який використовує певну професійну систему знаків та має свою власну мову (лексику, фразеологію). Саме тому мовознавчі розвідки зорієнтовані на те, щоб виявити специфіку політичної комунікації на рівні мовних засобів. Політичний дискурс розглядають переважно в межах прикладних мовознавчих досліджень, що потребує поєднання теорії з практикою та реалізації отриманих результатів безпосередньо в комунікативній площині. Однією з перспективних галузей прикладної лінгвістики є лінгвориторика, що знайшла своє віддзеркалення і в проблематиці політичної лінгвістики. Останнім часом саме лінгвориторичний аспект в політичній комунікації став об'єктом пильної уваги лінгвістів, політологів та журналістів. Серед актуальних проблем політичного дискурсу визначаємо й специфіку політичного ритуалу. В українській політичній комунікації основними політичними ритуалами є інавгурація Президента та урочисті святкові виступи (наприклад, новорічне звернення до народу України, виступи під час святкування Дня соборності України, Дня Незалежності України, церемонії Дня пам'яті тощо). Однак саме політичні тексти походять корінням у давні ритуали та поєднують в собі риси первісних ритуальних дій та сучасної політичної комунікації, що і визначає актуальність нашої роботи.

Політична діяльність завжди перебувала під пильною увагою широкого загалу людей, дослідників і науковців, оскільки від політичної ситуації залежить місце країни в світовому рейтингу, її взаємовідносини з іншими країнами та її роль в житті світу. Проте важливу роль у визначенні іміджу країни відіграє спосіб її представлення політичними лідерами. Через виступи політики мають можливість звернутися як до міжнародного співтовариства, так і до громадян рідної країни.

Політична комунікація – це процес спілкування між політичними діячами. Термін походить з латинської мови (*communico* – роблю спільним, пов'язую, спілкуюсь). Проте сучасні вчені під комунікацією розуміють як спільну діяльність з кодування, передачі та сприйняття інформації [6, 31].

Вирішальним критерієм кваліфікації комунікації як політичної є її зміст і мета. Метою політичної комунікації є боротьба за владу. Під комунікацією розуміють «будь-яку передачу повідомлень, призначену впливати на розподіл і використання влади у суспільстві, особливо, якщо ці повідомлення виходять з офіційних правлячих інститутів» [7, 34].

Майже паралельно з поняттям комунікації лінгвісти розглядають поняття політичного дискурсу як об'єкта лінгвокультурологічного вивчення як вторинну мовну підсистему. Політичний дискурс – це сукупність усіх мовленнєвих актів, які використовуються в політичних дискусіях, а також правил публічної політики, освячених традицією та перевірених досвідом [1, 6].

Основи теорії політичного дискурсу були закладені представниками кембриджської та оксфордської філософських шкіл у 50-ті роки ХХ століття, які здійснили аналіз лінгвістичного контексту суспільної думки. Тут можна виділити таких вчених: Т. А. ван Дейка, Р. Барта, М. Фуко, О. Й. Шейгал, А. М. Баранова, Г. Г. Почепцова. Російська дослідниця О. Й. Шейгал визначає дискурс як “систему комунікації, поле комунікативних практик, розглянуте в реальному потенційному (віртуальному) аспектах, де під реальним

виміром розуміється поточна мовленнєва діяльність і її результати – тексти, потенційний вимір являє собою сукупність знаків, що обслуговують дану комунікацію” [7, 42–43].

Здавна комунікація мала певні ритуальні ознаки. Однак політичні ритуали почали вивчатися не так давно. Г. Г. Почепцов наголошував на тому, що ритуали грають важливу роль в житті будь-якого суспільства, оскільки “одночасно зі значеннями, що вже втрачені з часом, вони несуть у собі чіткі комунікативні вказівки” [4, 330]. У повсякденному житті людини вияви ритуалізації є теж актуальними. Серед них виділяють: регламентованість урочистих подій, святкові ритуали, деякі норми й правила поведінки.

Ритуал – це закріплена традицією послідовність символічно знакових дій. Він має свій сакральний зміст, який зрозумілий лише членам соціуму. У давніх релігіях ритуал був головним вираженням культу вищої сили, її шанування: «В епоху раннього палеоліту (150–40 тис. р. тому) у неандертальців ще не було словесної мови, проте в передачі інформації вони використовували семіотичні засоби – ритуальні рухи тіла, танець, протомузику, скульптурні, рельєфні та наскальні зображення» [3, 49–52]. В. І. Карасик вважає, що будь-яка мовленнєва дія може стати ритуалізованою і потім ритуальною, проте є дії, які схильні до ритуалізації. Такими є прохання, вибачення, співчуття, осуд, обіцянки, привітання, прощання тощо [2, 10].

Політичний ритуал є невід’ємним складником будь-якого політичного життя і передбачає повторення важливих політичних дій з метою зміцнення соціально-політичних порядків. Ритуал є найважливішим і найдавнішим способом колективного впливу. Засобом наслідування і передавання певних традицій, досвіду, зразків політичної поведінки. Політична комунікація посідає окреме місце в ритуальному дискурсі. А. П. Чудінов серед ознак політичної комунікації називає ритуальність та інформативність: «за загальним правилом, політичні тексти повинні бути максимально інформативними, тобто реалізовувати комунікативну функцію. Однак політична комунікація часто є ритуальною, тобто характеризується фіксованою формою та відсутністю настанови на новизну змісту» [5, 58].

Політичні метафори є не тільки засобами оформлення мовлення, а й способом пізнання навколишнього світу. Вони допомагають краще зрозуміти політичні явища, а також можуть впливати на людей. У сучасній політичній лінгвістиці актуальним є використання таких метафор, які замінюють ті чи інші вислови в тих випадках, коли мовець (адресант) не хоче виразити думку прямо, а його інтенція, як правило, є прихованою. Він приховує якусь інформацію про себе чи своє ставлення до певного явища, події чи іншого політичного діяча.

Такі метафоричні вислови потребують класифікації. А. П. Чудінов пропонує виокремлювати такі види політичної метафори:

1. Антропоморфна метафора – це тип метафори, в якій предмети і явища об’єктивної дійсності представлені в асоціативному зв’язку з людськими формами й якостями.

2. Артефактна метафора – це така метафора, в якій предмети та явища представлені у зв’язку зі світом речей, які створила людина.

3. Метафора природи – метафора, в якій предмети та явища представлені в асоціативному зв’язку зі світом тварин, рослин і неживої природи.

4. Соціальна метафора – тип метафори, в якій предмети і явища представлені згідно із зразком соціальної діяльності людини [5, 57].

Метафора концептуалізує картину світу мовця. При дослідженні метафоричних висловів у сучасному політичному дискурсі було виявлено метафоричні моделі з різними

концептуальними структурами. Такі моделі виражені різними емоційними компонентами – тривожністю, агресивністю, нещирістю, суворістю, вдячністю тощо.

**Антропоморфні метафори** виражені конструкціями з перехрещенням політичних явищ із процесами життєдіяльності людини: *Сьогодні народжується справжня Україна, яка є не просто геополітичним формуванням на європейській карті* (Вітання з Днем Незалежності України, О. Турчинов, 2014); *Ми – держава. Міцна і велика. Нам не 18 років* (Промова В. Ющенко в День Незалежності України); *Ця остання обставина є особливо важливою з огляду на молодий вік нашої демократії і ті хвороби зростання, яких так важко уникнути в процесі державницького змушнення* (Інавгураційна промова В. Януковича). За допомогою антропоморфних метафор політик намагається охарактеризувати політичні явища та процеси, використовуючи вислови, що так чи інакше пов'язані з різноманітними процесами життєдіяльності людини. Через це його мовлення сприймається просто і є зрозумілим для усіх членів суспільства, оскільки політичний діяч співвідносить політичні реалії на основі подібності до дій людини.

**Артефактні метафори** представлені двома концептуальними сферами – транспортними (механічними) й архітектурними. Транспортні метафори передбачають перехрещення або представлення політичних явищ з транспортом чи його частинами і механізмами, видами руху: *Саме такі кроки здатні відкрити для України нову перспективу, прокласти дорогу для економіки знань і використати всі національні переваги в науці, освіті і наукових технологіях* (Промова В. Ющенко на День Незалежності); *Відходить у минуле епоха – прекрасна і жорстока, позначена високими злетами людського духу та розуму і бездонними прірвами варварства; У періоди, коли ламається, переходить з одного стану в інший система життєустрою людей, державна машина повинна бути особливо чутливою до суспільних інтересів та потреб* (Інавгураційна промова Л. Кучми); *Ми – корабель, що йде через бурю. Ми врятували і вберегли наш корабель, він витримав важкі удари і довів свою міцність; Це кермо – важке, воно ламає руки* (Арсеній Яценюк, 10 хвилин з Прем'єр-міністром). Оскільки транспортні метафори пов'язані із переміщенням транспорту та його частинами, їх можна вважати динамічними. Вони характеризують нестабільність політичної ситуації, необхідність об'єднання зусиль для досягнення мети, будівництва кращого майбутнього для країни і виражають чітке розуміння того, що в державі всі елементи є тісно пов'язаними між собою.

**Архітектурні метафори** об'єднують архітектуру (будинки, адміністративні будівлі та ін.) та елементи архітектурних будівель із об'єктами мовлення: *Стіна, яка відділяє посадовця від людей, буде зруйнована* (Промова В. Ющенко на Майдані Незалежності); *Дорогі ветерани війни, праці та військової служби! Ви завжди будете слугувати для нас і наших дітей яскравим прикладом, як в єдності та згуртованості долати труднощі, перемагати й будувати свій дім* (Звернення П. Порошенка з нагоди Дня ветерана); *І сьогодні, підводячи підсумки минулого десятиліття, хочу сказати: ми заклали міцний фундамент для упевненого руху вперед* (Новорічне звернення Л. Кучми до українців); *За півроку ми зробили фундамент для того, щоб країна будувала велику українську хату, сильний український дім* (А. Яценюк, 10 хвилин з Прем'єр-міністром). Метафора архітектури пов'язана насамперед із процесами будівництва, частинами споруд і будівельними матеріалами. Вони асоціюються з затишком, міцністю, впевненістю, захищеністю і довірою до політичного діяча, тому таке використання метафор у мовленні політиків є впливовими елементами і сприймаються позитивно з боку адресата.

**Метафори природи** пов'язані з об'єднанням політичних реалій із явищами природи: *Зараз нас оточив гіркий дим. Його хмара надійшла не від полум'я війни. Вона йде від згарища дрібних багать, розпалених на власному борту* (Арсеній Яценюк, 10 хвилин з Прем'єр-міністром); *Народ, що має місію та мету, прямує до обіцяної мрії, щоб самому здійснити її, у пустелі збудувати державу, із поразки створити перемогу. З понищеного свого люду – націю* (Промова В. Ющенко з нагоди 15-ї річниці Незалежності України). Природні метафори характеризують явища, які так чи інакше пов'язані з природою та природними явищами взагалі. Вони чітко позначають емоційний стан політика, його експресивне ставлення до ситуації і характеру події. Характерними є вживання висловів, що пов'язані з вогнем, водою, деревами, ґрунтом та небом. Найчастотніші випадки використання природних метафор було виявлено в промовах, що стосуються економічної ситуації країни, соціального становища та політичних настанов взагалі: *Треба чесно сказати, що нелегко викоринити корупцію. Адже корупція має дуже глибоке коріння* (Арсеній Яценюк, 10 хвилин з Прем'єр-міністром); *Процес, який відбувається в Україні, дає надію на те, що ми поступово будемо вибиратися з того болота, в якому зараз знаходимося..* (Промова В. Януковича на зустрічі з керівниками громадських організацій). Отже, доцільно говорити про широке поширення природних метафор у мовленні політичних діячів, оскільки будь-який політичний процес неможливий без їх використання.

**Соціальна метафора** є найактуальнішою в політичному дискурсі, оскільки стикається з поняттями війни, злочину, гри, спорту тощо. Концепт «війна» є найуживанішим у політичних текстах останні п'ять років: *Ми зупинили Росію і вберегли державу. Тому що наша справа – свята і справедлива, наша війна – оборонна, ми захищаємо свою свободу, свою незалежність; Воїни, які перебувають і перебували в зоні АТО, мають стати основою нової української контрактної армії* (Звернення Арсенія Яценюка до захисників України); *Дякуючи всьому воїнству за вірність Присязі, за служіння Україні, за жертвний її захист, хотів би низько вклонитися кожній українській жінці; А війна повторно прийшла з тієї сторони горизонту, з якої її, за звичкою, не чекали; Війна взагалі не наша ініціатива. Вона нав'язана нам ззовні* (Промова П. Порошенка на святкуванні 23-ї річниці Незалежності України). Використання метафори «війна» є найчастотнішим в інавгураціях президентів, святкових політичних промовах, зверненнях діячів до громадян держави тощо. Так, у мовленні нинішнього президента України переважають метафори, які пов'язані з війною, оскільки соціальне становище країни вимагає їх використання. Це характеризує політичну діяльність як нестабільне, негативне і складне явище, що налаштовує адресантів на напруження і агресію. Військова метафора має конфліктний характер, описуючи нинішнє становище країни і негативні відносини між представниками різних держав.

До соціальної метафори уналежнюють також метафору спорту, яка виражена спортивними термінами в політичному мовленні. Найчастотнішими перенесеннями таких термінів у політичний дискурс є вживання метафор, пов'язаних із бігом і рухом взагалі: *Тепер перед нами – нові важливі задачі, дійсно новий відлік часу, новий етап розвитку і нова історична дистанція; Україна ж, усупереч усім складностям, послідовно і наполегливо рухалася вперед* (Новорічне звернення Л. Кучми до українців); *Я розумію, що наздогнати індустріально розвинуті країни вкрай складно* (Інавгураційна промова В. Януковича); *Якщо у безвізовому забігу ми витримали довгий семирічний марафон, то у справі боротьби з корупцією, запуску абсолютно нової антикорупційної системи в Україні – це був справжній спринт* (Звернення П. Порошенка до народу з нагоди рішень ЄС щодо безвізового режиму).

Метафори спорту чітко дають зрозуміти, що країна не стоїть на місці, а в будь-якому разі виконує якісь дії. Завдяки цьому послаблюється емоційне напруження в суспільстві і політичні негаразди сприймаються як тимчасові.

У результаті проведеного дослідження такі вислови було виявлено в політичних промовах усіх президентів, оскільки їх використання є активним впливовим елементом у сучасному політичному мовленні. Завдяки йому політик презентує себе як активного діяча й демонструє власні досягнення в широкому аспекті. Для структури сучасної політичної комунікації характерним є вживання багатьох видів метафори: антропоморфних, артефактних, природних та соціальних, що являють собою перехрещення політичних реалій із певними явищами чи подіями навколишнього світу. Метафори концептуалізують мовну картину світу мовця і мають експресивний характер. Отже, використання метафоричних висловів у комунікації є чітким і спланованим прийомом та має велику кількість переваг для мовця. Він був розглянутий нами з урахуванням маніпуляційного компоненту, оскільки саме він є активним впливовим елементом у мовленні політичних діячів.

### Список використаної літератури

1. Баранов А. Н. Парламентские дебаты: традиции и новации / А. Н. Баранов, Е. Г. Казакевич. – М. : Знание, 1991. – 64 с.
2. Карасик В. И. Религиозный дискурс / В. И. Карасик // Языковая личность : проблемы лингвокультурологии и функциональной семантики. – Волгоград : Перемена, 1999. – С. 5–19.
3. Мечковская Н. Б. Язык и религия : лекции по филологии и истории религий / Н. Б. Мечковская. – М. : Фаир, 1998. – 352 с.
4. Почепцов Г. Г. Теория коммуникации / Г. Г. Почепцов. – М. : Рефл-бук; К. : Ваклер, 2001. – 656 с.
5. Чудинов А. П. Дискурсивные характеристики политической коммуникации / А. П. Чудинов // Политическая лингвистика : [сб. научн. трудов] ; ред. А. П. Чудинов. – Екатеринбург, 2012. – Вып. 2(40). – С. 55–61.
6. Чудинов А. П. Политическая лингвистика : [учебн. пособ.] / А. П. Чудинов. – М. : Флинта; Наука, 2007. – 256 с.
7. Шейгал Е. И. Семиотика политического дискурса : [монография] / Е. И. Шейгал. – М. : Гнозис, 2004. – 326 с.

*Анастасія Довбиш*

### **ФРАЗЕОЛОГІЗМИ З НАЗВАМИ ПОБУТОВИХ ПРЕДМЕТІВ В УКРАЇНСЬКІЙ ТА ПОЛЬСЬКІЙ МОВАХ**

Фразеологію можна назвати свого роду дорогоцінною скарбницею будь-якої мови, яка відображає світ почуттів, образів, оцінок того чи іншого народу. Вона безпосередньо пов'язана з культурою мови.

Коріння фразеології сягає живого мовлення, тому фразеологічні засоби мови є її національним обличчям, національним духом мови. Виходячи з цього, наше дослідження є **актуальним**, адже тема стосується фразеологічних одиниць (ФО) з назвами невід'ємних

предметів повсякденного вжитку. Ми можемо бачити, як люди пов'язували свої уявлення не лише з емоційними переживаннями, а й з такими простими речами, як меблі, одяг та посуд.

Неабиякий внесок в історію вивчення та розвиток фразеології, в тому числі й української, зробили такі дослідники, як В. В. Виноградов [2], В. М. Мокієнко [3], Л. Г. Скрипник [4], М. Ф. Алефіренко [1], В. Д. Ужченко [10], О. О. Селіванова [9]. Загалом основоположником фразеологічної науки є французький мовознавець Ш. Баллі, на вчення якого спирається більшість сучасних фразеологів.

Дослідники польської фразеології – С. Скорупка [14], А. М. Левицький [12], А. Пайдзінська [12], С. Бомба [11, 13] – неодноразово зверталися до основних питань цієї галузі мовознавства. Їхні теоретичні та практичні розробки мали великий вплив на розвиток не лише польської, а й слов'янської фразеологічної науки.

**Метою роботи** є аналіз семантики українських та польських фразеологізмів, що містять назви побутових реалій, з позиції впливу значення слова-компонента на цілісну фразеологічну семантику. Досягнення поставленої мети передбачало виконання таких **завдань**: окреслити коло фразеологічних одиниць (ФО) обох мов, що містять назви побутових явищ (а саме меблів, посуду, одягу) та встановити, які назви в межах зазначених лексико-семантичних груп є в цих ФО найчастотнішими; розкрити метафоричну, метонімічну та асоціативно-образну природу цих ФО.

**Об'єктом** дослідження є українські та польські фразеологізми, що містять назви побутових реалій. **Предметом** дослідження є семантика таких фразеологізмів. Загальна кількість українських аналізованих фразеологізмів – 54, польських – 46.

Нами було виявлено 14 ФО з назвами меблів, 19 ФО з назвами посуду та 22 ФО з назвами одягу в українській мові. Також було проаналізовано 11 ФО з назвами меблів, 21 ФО з назвами посуду та 17 ФО з назвами одягу в польській мові. Зібраний фразеологічний матеріал свідчить про те, що побутові реалії народів схожі, але виявлені деякі розбіжності.

Одним із найпоширеніших компонентів у фразеологічних одиницях з назвами одягу в досліджуваних мовах є номен *сорочка / koszula*. В українських ФО він представлений у шести випадках, у польських – у чотирьох. Цей компонент у структурі фразеологізмів уживається для характеристики людини, а саме її фінансового та соціально-економічного стану. У давнину *сорочка / koszula* була необхідним життєвим мінімумом, тому бачимо відбите у ФО обох мов розуміння сорочки як однієї з найнеобхідніших речей: *оставити без сорочки, знімати останню сорочку, стягти останню сорочку, останню сорочку віддати*, в польській мові *oddać ostatnią koszulę* «віддати останні кошти» [11, 421], *zostać w jednej koszuli* «залишитися ні з чим» [11, 422], *wziąć kogoś w jednej koszuli* «одружитися з людиною без статків» [11, 422]. Цікавим є фразеологізм *nosić koszulę w zębach* «бути дитиною» [15, 293]. Причиною розвитку саме такого значення є те, що в давнину рідко хто шив сорочку дитячого розміру. Зазвичай це були сорочки дорослих, відповідно великі за розміром, тому дитина мала якось пристосовуватись до цього і «носити в зубах», тобто тримати сорочку, щоб не наступати на неї. У зв'язку з ФО *У сорочці родитися (народитися, вродитися і т. ін.)* «бути щасливою людиною, яка в усьому, скрізь має удачу» [7, IX, 467], можна нагадати цікавий факт. В давнину *сорочкою* називали послід матері, захисну оболонку плоду. Якщо дитина народжувалась у захисній оболонці, то казали, що буде щасливою.

Найчастотнішим компонентом у фразеологізмах із назвами посуду в польській мові є слово *горщик / garnek* (6 одиниць). В українській мові таких фразеологізмів виявлено всього 2. У давнину, коли було розвинене гончарство, глеки та горщики часто використовувалися у

найрізноманітніших цілях. Глеки були різного розміру. В них готували, подавали їжу, зберігали воду, крупи. Цей посуд був дуже цінний. Саме тому з'явилися такі ФО, як *горшки побити* «посваритися» [5, II, 139], і *заглядати / зазирати у горшки* «виявляти підвищену цікавість до чужих справ, втручатися в них» [5, II, 139]. Стосовно етимології першого фразеологізму можна сказати, що в повсякденному житті у процесі сварки можна ненароком зачепити побутову річ. Падаючи, горщики розбивалися. Щодо ФО *заглядати у горшки*, то його вживання є цілком логічним, адже членам родини завжди було цікаво, що буде на обід. Іноді вони навіть заважали господині готувати своїми розпитуваннями. Тому і маємо ФО зі значенням «проявляти підвищену цікавість». В польській мові маємо подібний фразеологізм *zaglądać w cudze garnki*. Також у польській мові є ФО, відсутні в українській. Фразеологізм *Nie mieć co włożyć do garnka* «не мати що їсти» [11, 354] прозоро мотивований: адже коли немає їжі, то в *garnku* приготувати нічого не вийде. Щодо ФО *siedzieć w garnkach* «займатися домашнім господарством» [11, 354], то воно вживається в переносному (метонімічному) значенні. Адже *garnek* – невід'ємна частина господарського побуту, а звичай ведення домашнього господарства асоціюється з постійним приготуванням їжі.

Крім того, у польських ФО образ киплячого горщика символізує неспокій, сильні емоції: *Kipi jak w garnku* «десь неспокійно, галас» [11, 356]. А також сильні та швидкі зміни: *W marcu jak w garncu* «про змінну погоду в березні» [15, 127].

Стосовно фразеологізмів з назвами меблів, то в досліджуваних мовах слово *стілець / stolec* є одним із найчастотніших (по 3 ФО). Стілець був невід'ємним компонентом побуту українського та польського народів. У наявних ФО це слово здебільшого вживається не в прямому значенні, не як назва предмета, на якому сидять. *Дати стільця* означає «вдарити кого-небудь коліном» [7, IX, 713], вираз виник внаслідок метафоричного розвитку значення (подібність за формою стільця й жесту з піднятою при ударі зігнутою в коліні ногою). ФО *підставляти стільця* «чинити кому-небудь неприємності» [7, IX, 712], та *podstawić, przystawić komuś stolka* «зашкодити кому-небудь» [11, 776], мають однакове значення, яке можна пояснити тим, що стілець і справді може бути перешкодою. Ним можна загородити прохід, тим самим заважаючи людині пройти.

*Сидіти на двох стільцях (між двома стільцями)* – «намагатися поділити дві протилежні думки» [7, IX, 713]. В польській мові ми бачимо фразеологізм, ідентичний з точки зору будови, але трохи з іншим значенням: *siedzieć na dwóch stolkach* «грати на два фронти, про нещирю людину» [11, 777]. ФО *spaść, zlecieć ze stolka* «втратити високу посаду» [11, 776] ґрунтується на метонімічному зв'язку між поняттями «стілець» та «посада».

В обох мовах носіями асоціацій стають перш за все назви звичайних предметів та явищ. У результаті метафоризації чи метонімізації вони, окрім прямого значення, можуть уживатися переносно для позначення властивостей інших предметів та людських емоцій.

Наш матеріал засвідчує подібність фразеології обох мов. Водночас нами була виявлена й етноспецифічність деяких ФО. Так, в українських ФО слово *чарка* окреслює ситуації, пов'язані з алкоголем (5 випадків): з *чаркою не розминатися* «пити, пиячити без упину» [8, XI, 271]; *заглядати в чарку* «пити алкогольні напої, зловживаючи ними» [6, III, 80]; *піднімати (підіймати, підняти, підійняти) чарку* «пропонувати випити, виголошувати тост» [8, XI, 271]; *чарка за чаркою* «уживається для того, щоб наголосити, що хтось дуже багато п'є спиртних напоїв, що пиятика, бенкетування саме в розпалі» [8, XI, 271]; *під чаркою* «бути в стані незначного сп'яніння» [8, XI, 271].



У польській мові подібні ситуації окреслює слово *butelka* (3 випадки): *posiągać z butelki* «зловживати алкоголем» [11, 279]; *wysuszyć butelkę* «випити пляшку алкоголю» [15, 98]; *zaglądać do butelki* «іноді випивати горілки» [11, 279].

Натомість у польській ФО *nabić kogoś w butelkę* має значення «обдурити» [15, 98]. Його значення має бути потрактоване з погляду на властивості предмета – пляшки: людина у пляшці через брак вільного простору та викривлення дійсності нездатна була б відчутти і побачити всю повноту і об'єктивність дійсності.

За допомогою дослідження фразеологізмів з назвами побутових реалій можна уявити, як людина розуміє себе та навколишню дійсність, побачити багатство виразних мовних засобів, емоційного і ментального життя народу.

### Список використаної літератури

1. Алефіренко М. Ф. Фразеологізм / М. Алефіренко // Українська мова. Енциклопедія / Редкол. В. М. Русанівський та ін. – К.: «Укр. енцикл.», 2000. – С. 708 – 710.
2. Виноградов В. В. Лексикология и лексикография / В. В. Виноградов. – М., 1977. – 254 с.
3. Мокиенко В. М. Славянская фразеология: Уч. пособие для филол. специальностей ун-тов / В. М. Мокиенко. – М.: Высшая школа, 1980. – 207 с.
4. Скрипник Л. Г. Фразеологія української мови / Л. Г. Скрипник – К.: Наукова думка, 1973. – 192 с.
5. Словник української мови: в 11 томах. – Т. 2. К.: Наукова думка, 1971. – 550 с.
6. Словник української мови: в 11 томах. – Т. 3. К.: Наукова думка, 1972. – 744 с.
7. Словник української мови: в 11 томах. – Т. 9. К.: Наукова думка, 1978. – 916 с.
8. Словник української мови: в 11 томах. – Т. 11. К.: Наукова думка, 1980. – 699 с.
9. Селіванова О. О. Нариси з української фразеології / Селіванова О. О. 6 – К.– Черкаси: Брама, 2004. – 276 с.
10. Ужченко В. Д. Фразеологія сучасної української мови: Навч. посіб. / В. Д. Ужченко, Д. В. Ужченко. – К.: Знання, 2007. – 494 с.
11. Bąba S. Słownik frazeologiczny współczesnej polszczyzny / S. Bąba, J. Liberek. – Warszawa, 2002. – 1096 s.
12. Pajdzińska A., Lewicki A. M. Frazeologia // Encyklopedia kultury polskiej XX wieku / Pod red. J. Bartmińskiego. Т. 2. Współczesny język polski. Wrocław, 1993. – S. 307–313.
13. Perspektywy współczesnej frazeologii polskiej. Teoria. Zagadnienia ogólne // Bąba S., Skibski K., Szczyszek M. – Wyd. naukowe Uniwersytetu im. A. Mickiewicza, 2010. – 194 s.
14. Skorupka S. Podstawy klasyfikacji jednostek frazeologicznych // Prace Filologiczne (Warszawa: Uniwersytet Warszawski). 1969. № 19. – S. 219–223.
15. Słownik frazeologiczny PWN, red. Anna Kłosińska, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2005. – 683 s.

## КОНЦЕПТУАЛЬНА ОПОЗИЦІЯ ВЛАДА – НАРОД В МОВНІЙ СВІДОМОСТІ СУЧАСНИХ УКРАЇНЦІВ

На сьогодні проблеми політичного дискурсу стали об'єктом обговорення не тільки в публічній літературі, а й у науковій. Одною з актуальних проблем сучасної політичної лінгвістики є аналіз мовної актуалізації ставлення громадян до влади [6].

Метою нашого дослідження є лінгвокогнітивний аналіз актуалізації концептуальної опозиції влада – народ як ключової ознаки політичного дискурсу.

У цій роботі ми зробимо спробу визначення особливостей концептуальної діади ВЛАДА — НАРОД в мовній свідомості українців.

**Актуальність** роботи полягає у тому, що на сьогоднішній день політична комунікація набуває вагомої ролі [5], а концепти **ВЛАДА** і **НАРОД** є базовими в політичному дискурсі, крім того, лексеми *влада* та *народ* вживаються як взаємозв'язані та як такі, що становлять концептуальну опозицію ВЛАДА — НАРОД.

Лексико-семантичний аналіз, проведений на основі словникових дефініцій, дозволить виявити семантичні компоненти аналізованих слів. Експериментальні методики допоможуть дослідити існування концептуальної опозиції влада-народ у мовній свідомості українців.

Звернемося до «Етимологічного словника української мови», щоб з'ясувати внутрішню форму лексеми *влада*. Слово *влада* є запозиченням з польської або чеської мови — *wladza, wladac* [3, 409]. Українське слово *володіти*, як і польське *wlodac, wladac, wladarz* «володар», чеське *vlasti* «правити, володіти» походить з праслов'янських \* *voloditi* «володіти, правити, керувати» [3, 409]. Таким чином, історія виникнення слова *влада* дозволяє зафіксувати початковий зміст поняття: те (той), що володіє та керує.

За відомостями з «Великого тлумачного словника сучасної української мови» семантика лексеми *влада* подано, як: 1. Право керувати державою, політичне панування. 2. Керівні державні органи; уряд. // Особи, що мають урядові повноваження. 3. Право та можливість розпоряджатися, керувати ким-, чим-небудь. 4. перен. Сила чого-небудь, могутність [2, 151].

На основі словникових статей отримаємо, що концепт ВЛАДА представляє когнітивно складну одиницю, в якій можна виокремити такі ознаки: 1) право (як можливість або повноваження); 2) система органів управління; 3) особа, наділена владою; 4) сила; 5) вплив.

Для того, щоб перевірити присутність у мовній свідомості носіїв української лінгвокультури виокремлених складників, був проведений вільний асоціативний експеримент. Диференційною ознакою у виборі інформантів була мова (українська, російська), віковий діапазон становить від 18 до 57 років.

За результатами асоціативного експерименту ВЛАДА – це:

*корупція (9), гроші (7), жорстокість (6), обман (7), бездіяльність (5), насилля (4), депутат (4), ненависть (4), справедливість (3), відповідальність (3), президент (3), парламент (3), зрада (3), держава (3), крадіжки (3), країна (3), багатство (3), тоталітаризм (3), безсилля (3), безнадія (2), безвідповідальність (2), люди (2), обмови (2), жадібність (2), безсердечність, бідність, всюдозволеність, байдужість, безграмотність, безчинство, чесність, довіра, бюрократія, брехня, телята, барани, долг, служба, закон, ледацюги, спокій, слуги, криминал, підкорення, господа, самоуправление, подчинення, рабство, огидна, самотійна, керування, вплив, авторитет, ложь, взятки, війна, демократія, недовіра, зажерливість, народ, лідер.*

За результатами експерименту у свідомості сучасних українців концепт ВЛАДА має такі лінгвокогнітивні складники:

1) логіко-раціональні — *корупція, гроші, депутат, президент, парламент, держава, країна, тоталітаризм, люди, бюрократія, закон, слуги, самоуправление, подчинення, самостійна, керування, демократія;*

2) образно-оцінні — *жорстокість, обман, ненависть, справедливість, відповідальність, крадіжки, багатство, безсилля, безнадія, обмови, жадібність, безсердечність, бідність, байдужість, чесність, довіра, брехня, телята, барани, ледацюги, спокій, криминал, господа, рабство, огидна, вплив, ложь, взятки, війна, недовіра, зажерливість;*

3) ціннісні ознаки — *бездіяльність, насилля, зрада, безвідповідальність, всюдозволеність, безграмотність, безчинство, долг, служба, підкорення, авторитет, народ, лідер.*

Асоціативне поле концепту ВЛАДА за критерієм оцінності має такі групи:

Позитивні: *справедливість, відповідальність, чесність, довіра, спокій, авторитет, лідер.*

Негативні: *корупція, слуги, подчинення, бюрократія, тоталітаризм, жорстокість, обман, ненависть, крадіжки, безсилля, безнадія, обмови, жадібність, безсердечність, бідність, байдужість, брехня, телята, барани, ледацюги, криминал, господа, рабство, огидна, ложь, взятки, війна, недовіра, зажерливість, бездіяльність, насилля, зрада, безвідповідальність, всюдозволеність, безграмотність, безчинство, підкорення.*

Нейтральні: *гроші, депутат, президент, парламент, держава, країна, люди, закон, самоуправление, самостійна, керування, демократія, вплив, долг, служба, багатство, народ.*

Представлені відомості були систематизовані за математичними підрахунками: позитивна оцінка становить 9,5%, негативна – 63,5%, нейтральна – 27%.

Отже, у свідомості сучасних українців на слово-стимул *влада* переважають образно-оцінний складник та негативна оцінка.

За даними «Великого тлумачного словника сучасної української мови» значення другого члена опозиції – лексеми *народ* подано як: 1. Населення держави, жителі країни. 2. Форма національної та етнічної єдності (нація, народність, іноді плем'я). 3. тільки одн. Взагалі люди, перев. у великій кількості. // Певна кількість людей, які мають що-небудь спільне (у поведінці або зовнішньому вигляді) [2, 578].

На основі аналізу словникових статей у лексемі *народ* виокремлюємо такі семантичні складники: 1) населення, 2) нація, 3) інші народи, 4) частина людства.

За результатами вільного асоціативного експерименту асоціативне ядро лексеми *народ* має таку структуру:

*сила (14), люди (8), відчай (8), бідність (8), вільний (7), свобода (5), незалежний (6), дружний (6), суспільство (5), єдність (5), победа (4), безпомічний (4), Україна (4), бідний (2), віра (2), відвага (2), честь (2), нація, соль землі, патріотизм, мурашки, український, основа держави.*

Асоціати класифікувались за такими лінгвокогнітивними ознаками:

1) логіко-раціональні — *люди, суспільство, Україна, нація, український, основа держави.*

2) образно-оцінні — *відчай, бідність, вільний, дружний, победа, безпомічний, бідний, віра, відвага, соль землі, мурашки.*

3) ціннісні ознаки — *сила, свобода, незалежний, честь, єдність, патріотизм.*

Асоціати були розподілені в такі групи за критерієм оцінності: позитивні, негативні, нейтральні.

Позитивні: *сила, свобода, незалежний, честь, дружний, победа, віра, відвага, соль землі, патріотизм.*

Негативні: *відчай, бідність, безпомічний, бідний, мурашки.*

Нейтральні: *люди, суспільство, єдність, Україна, нація, український, основа держави, вільний.*

Представлені відомості були систематизовані за математичними підрахунками: позитивна оцінка становить 43%, негативна – 23,5%, нейтральна – 33,5%.

Таким чином, у свідомості сучасних українців серед асоціацій на слово–стимул *народ* переважають образно-оцінний складник та позитивна оцінка.

Концепти ВЛАДА та НАРОД є фундаментальними у світогляді суспільства. На запитання, чи складають вони бінарну опозицію, відповідають результати експерименту, де учасникам необхідно було навести антонімічну пару до слів *влада* та *народ*.

Дослідження показало, що інформантам було важко привести антонімічну пару як до лексеми «*влада*», так і до лексеми «*народ*», тому більшість відмовилась відповідати або зазначили «не знаю». За математичними підрахунками – 20% опитуваних. Отже, на думку решти інформантів, антонім до слова *влада* – це:

*народ (12), безвладдя (10), не знаю (10), анархія (6), хаос (5), бездіяльність (4), безлад (4), рабство (3), свобода (3), чоловіче ім'я Влад (2), сила (2), совість (2), чесність (2), справедливість (2), слабкість (2), самоуправління (2), підкорення (2), демократія (2), слуга (2), бедный (2), життя, порядок в Україні, ті, що голодують, олігархія, добро, правда, організована, кримінал, господа, гроші, нищета (1).*

Отже, за наслідками експерименту на у концепті ВЛАДА можна виокремити такі складники:

- 1) об'єкт влади, об'єкт управління: *народ*.
- 2) деспотичність влади, придушення особистості: *рабство, слуга, свобода*.
- 3) співвідношення зі значенням давньоруського *волость* («*влада, країна, округ*»), що походить від *володѣти*, означає, що наявність землі дорівнює матеріальній забезпеченості, тобто *влада* дорівнюється багатству, забезпеченості: *бідний, ті, що голодують, нищета*.
- 4) встановлення порядку: *безвладдя, хаос, безлад*.
- 5) види правління: *анархія, самоуправління, демократія, олігархія*.
- 6) вади влади: *сила, совість, чесність, справедливість, слабкість, підкорення, бедный, життя, порядок в Україні, добро, правда, організована, кримінал*.

Зазначимо також омонімію, яка, мабуть, використовувалась для створення комічного ефекту: *Влад (2)*.

На думку учасників експерименту антонімом до слова *народ* є: *влада (14), не знаю (10), людина (7), один из множества (6), сила (4), не люди (3), слабкість (2), стадо (2), воля (2), власна думка (2), одиночество (2), личность (2), страх, чоловік, безхребетний, общество, неволя, плем'я, тюрма, крик, бидло, звіринець, згряя, бідність, плєб, чесне слово, щире, меншість, правительство, монархи, ребенок*.

За наслідками експерименту концептуальну опозицію до *народу* в свідомості українців складають такі поняття:

- 1) об'єкт влади: *уряд, влада, правительство, монархи*.
- 2) емоційні ознаки: *власна думка, личность, не люди, один из множества, один, одиночество, людина, чоловік, меншість, сила, слабкість, воля, страх, безхребетний, неволя, тюрма, крик, бидло, звіринець, згряя, бідність, плєб, чесне слово, щире*.
- 3) сукупність людей: *общество, племя*.

Антонімічні пари, в яких антонімом до лексеми *влада* вважається *народ*, становить 11, 4 %, в яких антонімом до слова *народ* подано лексему *влада* 16 %.

Отже, в мовній свідомості сучасних українців концептуальна опозиція *влада – народ* ще не сформована. Антонімічними поняттями до лексем *влада* і *народ* більшість інформантів вважають *бідність / рабство* і *один з безлічі*, відповідно. Виявилось, що незважаючи на те, що опозиція не сформована у масовій свідомості, опозиція *влада-народ* сприймається більшою мірою емоційно, а не раціонально, маючи переважно негативні реакції у українців. Можливо, реальність не відповідає вимогам, що висуваються до влади у свідомості сучасних українців.

#### Список використаної літератури

1. Баранов А. Н. Введение в прикладную лингвистику: учебное пособие / А.Н. Баранов. – М. : Эдиториал УРСС, 2001. – 360 с.

2. Великий тлумачний словник сучасної української мови / [ред. В.Т. Бусел]. – К. : Перун, 2005. – 1728 с.
3. Етимологічний словник української мови : в 7 т. / [Редкол. О.С. Мельничук та ін.] – К. : Наук. думка. – 1983.
4. *Кондратенко Н.В.* Український політичний дискурс: текстуалізація реальності : збірник наукових праць / Наталя Кондратенко; Одес. нац. ун-т ім. І.І. Мечникова. – Одеса : Чорномор'я, 2007. – 155 с.
5. *Кондратенко Н.В.* Вербальні аспекти агональності як параметра політичної комунікації / Н.В. Кондратенко // Мова: Науково-теоретичний часопис / Гол. ред. Є.М. Степанов. – Одеса : Астропринт, 2014. – № 21. – С. 40-44.
6. *Яроцкая Г. С.* Язык как индикатор отношения к власти в истории русской лингвокультуры / Г. С. Яроцкая // Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна: збірник наукових праць: відп. ред. Ю. М. Безхтурій. – № 1152. – Серія: Філологія. Вип. 72. – Харків, 2015. – С. 144 – 147.

*Олена Кліщевнікова*

## ВИЯВ МОВНИХ УПОДОБАНЬ УЧНІВ СЕРЕДНІХ НАВЧАЛЬНИХ ЗАКЛАДІВ м. НІКОПОЛЯ

Мова – невід’ємна частина кожної держави, кожної нації, яка вирізняє її з-поміж інших. Не випадково існує твердження, що без мови не існує і народу. Мова є найважливішим засобом спілкування і обслуговує соціум в усіх сферах людської діяльності.

В Україні панує білінгвізм. Така мовна невизначеність стала джерелом великої кількості суспільних проблем. Незважаючи на те, що вже чимало років Україна є незалежною державою, вона так і не позбулася того впливу, який має з боку російської мови. Надзвичайно гостро стоїть проблема русифікації громадян країни через засоби масової інформації, культурні заходи, теле- та радіопрограми тощо.

Мовна спільність, або спільнота використовує різні мовні системи і підсистеми. Їх сукупність складає соціально-комунікативну систему. Проте ця система не є стійкою і постійною. На її стан і склад впливають зміна політичної ситуації та державного, економічного ладу в країні, економічні перетворення, новітність соціальної та економічної політики.

Саме ці зміни, а також «функціональні відношення між компонентами соціально-комунікативної системи на тому або іншому етапі існування даної мовної спільності формують **мовну ситуацію**, характерну для цієї спільності» [8, 44].

Базою для визначення мовної ситуації є поняття соціально-комунікативної системи [11, 133], а не менш важливим фактором – час, тобто, «по суті, мовна ситуація – це характеристика соціально-комунікативної системи у певний період її функціонування» [1, 26].

Залежно від кількості мов, що використовуються у соціумі, розрізняють такі мовні ситуації:

- одномовні (але треба зауважити, що структура навіть одномовної ситуації не елементарна, тобто є різні форми існування мови);
- багатомовні – білінгвізм і диглосія.

Україні властива двомовна ситуація, яка подекуди переростає у диглосію.

Двомовність, або білінгвізм – це наявність і функціонування в межах одного суспільства (зазвичай – держави) двох мов [8, 98]. Слід пам'ятати, що визначним для двомовності є одночасне або поперемінне користування мовами. Також характерним для білінгвізму є його добровільний вияв людиною або групою людей, а також і залежність від діахронічних факторів [6, 275].

Набувати статусу державної українська мова почала з часів Української Радянської Соціалістичної республіки. «Закон про мови в Українській РСР» був прийнятий 28 жовтня 1989 року. Проте, використання російської мови, згідно з цим законом, зовсім не обмежувалося. Вона була чинною разом з українською як мова актів органів державної влади та управління, мова технічної і проектної документації, мова документів, які засвідчують статус громадянина Української РСР тощо. Також позицію української мови як державної засвідчує 10 стаття Конституції України: «Державною мовою в Україні є українська мова. Держава забезпечує всебічний розвиток і функціонування української мови в усіх сферах суспільного життя на всій території України» [3].

Застосування української мови регулюється положенням Конституційного Суду України. Цілковито дієвим це положення було до подій, що почалися в Україні з 2013 року. На жаль, маємо зазначити, що на сьогодні ми не можемо застосовувати його до тимчасово окупованого Криму, а також до непідконтрольних населених пунктів Луганської та Донецької областей.

Проте, прийняття цих законів не гарантує повного утвердження і функціонування української мови як державної, бо активність російської мови на території країни, особливо у Східних регіонах, є потужною. Зумовлена царськими указами та радянським тоталітарним режимом примусова русифікація, процес мовно-культурної асиміляції має й досі відголосся. На думку Л. Масенко, виведення питання про двомовність в Україні було зумовлено скоріше політичною метою «маскування й виправдання процесів русифікації України» [4, 100].

Місце української мови в контексті сучасної мовної ситуації визначається такими чинниками:

- 1) співіснування і конкуренція з російською мовою, яка переважає у використанні і поширенні як наслідок тривалої русифікації;
- 2) наслідки тривалого роз'єднання різних частин України, що виявляються у неоднорідних національно-культурних, мовних, соціально-політичних традиціях та орієнтирах;
- 3) наявність чисельного російськомовного населення на території України серед як етнічних росіян, так і українців, які використовують російську мову у повсякденному житті [9, 37, 41].

Сучасну мовну ситуацію України характеризує гострий конфлікт між двома літературними мовами – українською і російською. Крім того, цей білінгвізм визначається як неприродний, а саме асиметричний на переважну користь російської мови. Таким чином, маємо нерівномірне відношення українськомовних і російськомовних мешканців країни щодо кількості корінних українців і росіян, що визначає деформованість мовної ситуації [8, 102].

Одним з загрозливих знарядь руйнування статусу української мови, а разом з тим нації та держави в цілому є вимога надати російській мові статусу другої державної або офіційної. За даними моніторингового дослідження Інституту соціології НАНУ «Українське суспільство», 14,2% тих, хто спілкується переважно українською мовою, підтримали думку

щодо надання нового статусу російській мові, а також погоджувались 81% тих, хто спілкується російською мовою. Цікаво, що значною мірою цю вимогу підтримували громадяни зрілого і літнього віку, а щодо територіального поширення думки, то вагомий відсоток надається містам Півдня і Сходу України. Цілком сміливо можна стверджувати, «що такі уподобання були сформовані у даної категорії населення в процесі громадянської соціалізації в Радянському Союзі» [5].

Неможливо не помітити, що суперечливість мовної ситуації в Україні залежить не стільки від лінгвального фактору, скільки від самосвідомості громадян, а також культурологічного, соціального оточення. Активне витіснення української мови спостерігається в пресі, книговидавничій галузі, кіноіндустрії, FM-просторі, телебаченні. І не дивно, що саме на таких впливових ресурсах переважає російська мова, адже вони спрямовані на сучасну молодь, і сприйняття нею такого матеріалу може становити цілком реальну загрозу національному майбутньому країни.

Вивчення мовної ситуації становить необхідну передумову для вибору раціональної мовної політики в державі. А проблема мовної ситуації в Україні чи не найяскравіше приховується саме за цим поняттям. Сучасну мовну політику в Україні можна охарактеризувати як пасивну, непрогресивну, а з найбільш критичного боку вона є взагалі відсутньою. Влучною є думка Л. Масенко: «Щоб розлучитися з Росією, мало відокремитися від неї державним кордоном. ... Мовна ситуація наших міст не зміниться, якщо впровадження української мови й надалі обмежуватиметься дидактично-навчальними методами, натомість у сферах розважальної й популярної культури домінуватиме російська» [4, 142].

За роки незалежності було прийнято низку урядових документів, у яких зазначалося чимало заходів щодо здобуття українською мовою статусу державної у повному сенсі цього значення. Однак жодну з подібних програм не було виконано. Звідси напрашується висновок, що проблема звуженого україномовного простору – не стільки мовна, скільки політична, соціальна, екзистенційна.

Не слід вважати, що проведення занадто різких і жорстких реформ, впровадження національних ідей силоміць швидко приведе до бажаних результатів. В. Радчук у своїй статті «Мова як чинник консолідації сучасного українського суспільства у націю» наголошує на думці, що необхідно сформувати насамперед «національну еліту, яка своїм саморозвитком здатна буде зробити прорив до української мови... Таким чином, треба починати не з прямого «впровадження української» в російськомовних регіонах Сходу і Півдня, як дехто наївно вважає за найперший обов'язок влади, пробуючи водночас досягти цього безрезультатною пропагандою та агітацією» [7].

Процес розширення функцій української мови в суспільному житті прямо залежить від реальних державних заходів, спрямованих на впровадження механізмів контролю за виконанням мовного законодавства.

Реакція на надання статусу і впровадження української мови як державної на території Східної України й досі кваліфікується як «насильницька українізація». Найяскравіше це впливає на Донеччині і Луганщині. Хоча в інших областях вживання російської мови активне, ворожого ставлення до української мови не спостерігається, тобто підсвідоме ставлення до неї не є тотожним реальному ставленню, що можна сказати і про Дніпропетровську область, до складу якої входить місто Нікополь.

«В Східній Україні, – зазначає О. Б. Ткаченко, – особливо у найсхідніших і в найпівденніших регіонах, українська мова і далі перебуває в багатьох випадках не тільки в стані частково етнічної, а й мови соціально нижчої стосовно російської» [10, 499].

Наведені нижче дані щодо характеристики мовної ситуації надаються за дослідженнями Л. Масенко [4, 110–116]. Рідною українську мову на Сході вважають 25,8%, в той час як надають перевагу російській 58,5%. У повсякденному житті російську мову використовує 43,9% населення, а українську – усього 1,5%. 2% опитаних зізналися, що взагалі не розуміють державної мови. Таких, хто не знає російської мови, практично, немає. Між тим, 22% респондентів навчалися українською, в той час як російською – усього 6%. Цікавими були висновки щодо визначення мови повсякденного спілкування респондентів. Дослідження показали, що зростає відсоток переходу від української мови до російської. На Сході вживання російської мови людьми похилого віку зросло до 50,7%, а молоддю – на 73,5%. Учасниками опитування була зазначена і престижність використання української і російської мов. 76,0% громадян сходу стверджували, що спілкуватися українською – престижно, проте майже такий самий результат має і російська мова – 74,5%.

Нікополь – місто, розташоване в південній частині Дніпропетровської області на правому березі Каховського водосховища; адміністративний центр Нікопольського району; четверте за чисельністю населення (116 834 тис. осіб на 01.01.2015) місто в області. До обласного центру відстань 120 км.

Заселення територій починається ще з доби неоліту. **Нікополь** – територія розташування сотень арійських та скіфських курганів у VII-VI ст. до н. е., столиці Великої Скіфії – відомої як Кам'янське Городище; Нікопольський район – місце знахідки Золотої Пекторалі, центр розташування Великих Царських Скіфських курганів: Чортотлик, Товста і Соболева Могили, а також останнього недослідженого в Європі великого царського скіфського кургану Нечаєва Могила.

**У Нікополі були розташовані 5 з 7 відомих Запорозьких Січей. Це єдине місто в Україні, яке веде своє існування від міста-фортеці Січ з 1639 року. У 1648 році звідси під проводом Б. Хмельницького почалась національно-визвольна війна українського народу. З 1648 по 1775 роки Нікополь, а тоді ще Микитинська Січ, був першою історичною столицею української козацької держави [2].**

Згідно з даними Всеукраїнського перепису населення у 2001 році у місті мешкало 136,1 тис. осіб, а національний склад: українці – 60%, росіяни – 35,8%, білоруси – 1,1%, євреї – 0,9%, німці – 0,7%, інші національності – 1,5%.

**Актуальність роботи** полягає, по-перше, в описі соціолінгвістичної (мовної) ситуації середнього за кількістю мешканців населеного пункту Східної частини України. Найчастіше дослідниками приділяється увага найбільшим містам країни, на основі чого робляться певні закономірні висновки. По-друге, у сучасній соціолінгвістиці більше зустрічається наукових праць, де Схід об'єднують або з Центром, або з Півднем України. Саме тому актуальним є зосередження уваги безпосередньо на території, що належить Східній Україні. По-третє, невичерпною темою, а разом з тим і значною проблемою в Україні є питання білінгвізму, якого торкається наша робота.

**Мета** нашої роботи – дослідити соціолінгвістичну (мовну) ситуацію середніх навчальних закладів м. Нікополя.

**Об'єктом** наукового дослідження є соціолінгвістична (мовна) ситуація Східної України.



Дослідження проводилось у 2016 році серед учнів 9-их та 11-их класів середніх навчальних закладів м. Нікополя з метою визначення характеристики мовної ситуації в учнівському мікросоціумі. В анкетуванні брали участь комунальний заклад Нікопольська середня загальноосвітня школа № 4, комунальний заклад Нікопольська середня загальноосвітня школа № 21, Нікопольська природничо-математична школа при Дніпропетровському національному університеті імені О. Гончара № 26. Усього було опрацьовано 179 анкет, кожна з яких складалася з 29-ти питань.

Майже всі учні, які брали участь в анкетуванні, самоідентифікували себе як українці (96%). Нам траплялися лише окремі випадки, коли учні зазначали, що вони є росіянами (три особи, тобто 2% від загальної кількості опитуваних), грузинами (одна особа, 0,5 %), молдованами (одна особа, 0,5 %), євреями (дві особи 1 %). Проте цікавим був факт, що значна кількість з них мала більш патріотичні та щирі відповіді й погляди, ніж деякі з тих, хто визнавав себе українцем.

Для багатьох учнів рідною є українська мова, але не менше віддавали перевагу і російській. Найбільший показник – 47% – виявився серед учнів 11 класу школи № 21, у якій навчання ведеться російською мовою, що могло бути однією з причин такого вибору. Проте, у родинному і повсякденному користуванні, при перегляді новин, фільмів, спілкуванні на ринку, у магазинах переважає російська мова.

Варто зазначити, що одним з впливових чинників формування свідомості учнів як членів лінгвального мікросоціуму є мова навчання. Таким чином, ми отримували не дуже втішні відповіді від учнів школи з російською мовою навчання на важливі питання. Так, у порівнянні можна виявити, що у цій школі 44% опитуваних не бачать загрози у наданні російській мові статусу державній, в той час як в двох інших такої думки дотримуються усього 21%. У родинному та повсякденному спілкуванні 70% використовують російську мову, 20% – українську та російську і лише 5% – українську. 56% респондентів також не вважають, що необхідно добре володіти українською мовою, хоча багато хто з них визнає мову своєю рідною і атрибутом державності країни взагалі. Жоден учень 11-го класу цієї школи не вважає, що у місті престижно спілкуватися українською мовою.

А от спрямування школи – гуманітарне чи природничо-математичне – не мало жодного значення.

На основі проведеного аналізу, ми можемо зробити висновок, що найсвідомішими виявилися учні 9-их класів, які частіше визнавали важливість і престижність спілкування державною мовою (це зазначили 66% респондентів), усвідомлювали загрозу, що нависає над нею (64,5%), стверджували, що вони є небайдужими до її подальшої долі (76% опитуваних). Також, як показало опитування, учні різних класів однаково не бачать порушення прав російськомовного населення в умовах українськомовного простору, думку про які так намагаються нав'язати деякі ЗМІ.

На жаль, найпопулярнішою відповіддю на чимало важливих питань серед респондентів був варіант «Важко відповісти», і найчастіше його вживали учні випускних класів старшої школи. Такими питаннями виявились: «Чи згодні Ви з тим, що підвищення статусу російської мови може призвести до загострення міжнаціональних стосунків в Україні», «Чи престижно в Нікополі спілкуватися українською мовою?», «Чи обов'язково громадяни України повинні добре володіти українською мовою?».

Цікавими для нашого дослідження були анкети представників різних національностей, які мешкають у Нікополі. Майже всі з них, незважаючи на приналежність

до тієї чи іншої національності, визнають для себе українську мову рідною, цікавляться її подальшою долею, вбачають її престижність та обов'язковість, а інколи такі анкети були свідомішими, ніж в тих, хто визначав себе українцем.

Проте все ж ми можемо зробити висновок, що, незважаючи на приналежність Нікополя до Східної України, де панує російська мова, більша частина молоді, за якою стоїть майбутнє країни, поважає українську мову, вважає її рідною, державною та престижною, так чи інакше намагається використовувати її у своєму житті при перегляді вітчизняних кінофільмів або при прослуховуванні музики сучасних українських виконавців тощо. І при поки що панівному білінгвізмі Нікополь має чимало шансів згодом стати суто українськомовним містом, повернувшись до свого національного минулого. Адже для багатьох сьогодні місто відоме як індустриальний центр Дніпропетровської області, а у минулому був осередком козацької слави. Тут розташовувались 5 з 7-ми запорозьких січей, включаючи найпершу – Микитинську Січ. А хто був і є патріотичнішим, ніж козацтво? Все це можливо, але лише за умови введення правильної мовної політики не тільки у місті, а і по всій Україні, на що ми маємо великі надії.

### Список використаної літератури і джерел

1. Беликов В. И. Социолінгвістика : Учебник для вузов / В. И. Беликов, Л. П. Крысин. – М: Рос. гос. гуманит. ун-т, 2001. – 439 с.
2. Жуковский М. П. Нікополь / М. П. Жуковский. – Нікополь : НВ МФД, 2006. – 43 с.
3. Конституція України. – К. : Просвіта, 1996. – 80 с.
4. Масенко Л. Нариси з соціолінгвістики : навч. посіб. / Л. Масенко. – К. : Академія, 2010. – 243 с.
5. Мовна ситуація в Україні : тенденції громадської думки у 2005-2006 рр. та пропозиції щодо державної мовної політики [Електронний ресурс]. – Режим доступу до статті : [http://old.niss.gov.ua/Monitor/Monitor\\_4/03.htm](http://old.niss.gov.ua/Monitor/Monitor_4/03.htm)
6. Нагорна Н. П. Політична мова і мовна політика: Діапазон можливостей політичної лінгвістики : монографія / Н. П. Нагорна. – К. : Світогляд, 2000. – 315 с.
7. Радчук В. Мова як чинник консолідації сучасного українського суспільства у націю [Електронний ресурс] / В. Радчук. – Режим доступу до статті : <http://ukrlit.vn.ua/lib/radchuk/1.html>
8. Соціолінгвістика : навч. посіб. / Л. Антошкіна, Г. Красовська, П. Сигеда, О. Сухомлинов. – Донецьк : Юго-Восток Лтд, 2007. – 360 с.
9. Тараненко О. О. Мовна ситуація та мовна політика в сучасній Україні / О. О. Тараненко // Мовознавство. – 2003. – С. 30 – 55.
10. Ткаченко О. Б. Українська мова : сьогодення й історична перспектива : монографія / О. Б. Ткаченко / наук. ред. Г. П. Півторак. – К. : Наук. думка, 2014. – 512 с.
11. Швейцер А. Д. Современная социолінгвістика : Теория, проблемы, методы : учеб. пособ. / А. Д. Швейцер. – [2-е изд.]. – М. : Либроком, 2009. – 176.

## **ОСОБЕННОСТИ НАИМЕНОВАНИЙ БАНКОВСКИХ УЧРЕЖДЕНИЙ**

Лексика – наиболее подвижный раздел языка. Лексические единицы в современном русском языке являются предметом изучения многих поколений русистов. Собственные имена пристально исследуются лингвистами, потому что любое наименование вне зависимости от того, к какому объекту оно относится (к человеку, животному, космическим телам, улице, мегаполису, селу, водоёму, книге, газете или коммерческой фирме и учреждению), – это слово, входящее в систему языка, образующееся по законам языка. В современном мире широких международных связей имена собственные, названия различных организаций и учреждений составляют значительную часть словарного состава языка.

Вопрос о лексике русского языка в науке обсуждается давно. Но вопрос об экономической лексике в русском языке не был исследован в полном объеме, поэтому представляет особый интерес для изучения.

Современная экономическая терминология, с точки зрения источников формирования, распадается на ряд групп. Прежде всего, нужно выделить значительный пласт лексических единиц, которые представляют собой постоянный фонд экономической терминологии.

Центральной зоной функционирования экономической лексики является специальная речь (в письменной и устной форме). Несмотря на то, что это лексика сферы профессионального общения, очень часто она выходит за эти рамки, т.к. стремительное развитие экономики затрагивает все сферы деятельности человека без исключения. Так большинство ключевых экономических терминов вошло в широкое употребление значительной части носителей русского языка.

Не меньший интерес представляют собой эргонимы, так как из-за стремительного развития рыночной экономики начинает появляться масса новых предприятий, страховых компаний и т. д.

Так, под собственным именем (онимом) мы подразумеваем «слово или словосочетание, служащее для выделения именуемого им объекта среди других объектов: его индивидуализации и идентификации» [1, 62]. Собственное имя не обозначает, а называет, так как «у имён собственных способность обозначать ограничена до предела» [2, 254].

«Эргоним – разряд онима. Собственное имя делового объединения людей, в том числе союза, организации, учреждения, корпорации, предприятия, общества, заведения, кружка» [1, 151]. Эргонимия стала объектом изучения языкознания сравнительно недавно. Лексикографическая практика сосредоточена преимущественно на материале двух разрядов онимов: антропонимов и географических названий. Словарей других классов (космонимов, теонимов, зоонимов, эргонимов и др.) в современной лексикографии исключительно мало. Однако за последние годы в современной лингвистике появился ряд работ, посвященных наименованиям субъектов экономики, начиная с тех, среди основных задач которых числилось простое констатирование факта существования такого пласта имён собственных как эргоним и, заканчивая теми, которые предлагали для обозначения названий предприятий свои термины, новые разряды имен собственных, отличных от эргонимов. Вопрос о том, какие именно онимы следует относить к эргонимии, до сих пор является предметом научных споров. Такая постановка проблемы представляется несколько странной, если учесть, что

термин «эргоним», правда, в несколько ином значении, в то время уже вошёл в употребление и был зафиксирован в словаре Н. В. Подольской.

Таким образом, исследуемые наименования банковских учреждений, можно отнести к разряду эргонимов. Названия банковских учреждений можно классифицировать по различным основаниям, например, ориентируясь на словообразовательные особенности наименования или же принимая во внимание лексический состав.

Так, ориентируясь на лексический состав наименований банковских учреждений [3], нами была составлена классификация, которая включает в себя 6 групп эргонимов:

- 1) использующие географические названия;
- 2) названия с ориентацией на Украину (Россию);
- 3) иностранные названия;
- 4) эргонимы-экзотизмы – иноязычные слова, передающиеся средствами русской графики;
- 5) эргонимы с использованием числительных;
- 6) эргонимы с опосредованной связью.

К первой группе эргонимов мы относим такие наименования банковских учреждений как: «Банк Богуслав», «Банк Кипра», «Банк Кредит Днепр», «Полтава-Банк», «Львов» и т. д. В этой группе используются различные географические названия, что является довольно практичным с точки зрения маркетинга: ведь по наименованию данных банков сразу можно понять, откуда корни учреждения.

Ко второй группе эргонимов относятся: «ИНГ Банк Украины», «Сбербанк России», «Первый Украинский Международный Банк», «Национальный банк Украины», «Укргазбанк», «Укрэксимбанк», «УкрСиббанк», «Укрсоцбанк», «ПУМБ» и т. д. Особенности этой группы в том, что данные наименования, в частности компонент «укр» и полные наименования стран, ясно дают понять принадлежность банков к финансовым группам того или иного государства. Названия таких банков в большинстве случаев вызывает у человека ассоциацию масштабности. Чаще всего создаётся впечатление надежного и крупного банка.

К третьей группе эргонимов относятся: «Raiffeisen Bank», «Universal Bank», «UniCredit Group», «Commerzbank» и т. д. Такие наименования банковских учреждений четко указывают на то, что данный банк является иностранным и помогает нам понять, что это филиал банка.

К четвертой группе эргонимов относятся: «Альпари Банк», «Альфа-Банк», «Апекс-Банк», «Аркада», «Асвио Банк», «Банк Альянс», «Банк Сич», «Банк Траст», «Банк Форвард», «Банк Юнисон», «Вернум Банк», «Глобус», «Грант», «Диамантбанк», «Диви Банк», «Дойче Банк», «Экспресс-Банк», «Евробанк», «Европейский Промышленный Банк», «Индустриалбанк» и т. д. Данные наименования банковских учреждений являются наиболее распространенными. Они благозвучны и поэтому легко запоминаются. Но минусом таких названий является то, что они не несут в себе достаточной информации о банке.

К пятой группе относится эргоним: «Банк  $\frac{3}{4}$ ». Такое название в Украине всего одно. Числительные в названиях банков почти не используются. Существуют интернет-приложения у некоторых банков с употреблением числительных, например: «Приват24». Данное интернет-приложение от Приват Банка дает понять, что оно работает 24 часа в сутки. Можно сказать, что оно является идеальным названием, так как даёт самую главную информацию: 24 часовой рабочий день для банка большая редкость, поэтому некоторые

банковские учреждения создают интернет-приложения для работы с клиентами 24 часа в сутки.

К шестой группе относятся: «Платинум Банк», «Златобанк», «Диамантбанк».

В ходе исследования наименований банковских учреждений мы применили классификацию с ориентацией на словообразовательный состав наименований. В названиях банков, наиболее продуктивны неаффиксальные способы словообразования:

- 1) субстантивация;
- 2) чистое сложение;
- 3) сращение;
- 4) усечение;
- 5) аббревиация:
  - 5.1) инициальная (звуковая, буквенная);
  - 5.2) слоговая;
  - 5.3) смешанная;
  - 5.4) частичная.

Учитывая это, мы составили ещё одну классификацию – словообразовательную. В неё мы включили 4 группы:

- 1) Наименования банков с использованием звуковой аббревиации:  
«ОТП Банк», «ВиЭс», «СЕБ Корпоративный Банк», «ОКСИ Банк», «ПУМБ», «ИНГ Банк Украины», «ТАСкомбанк» и др.
- 2) Наименования банков с использованием буквенной аббревиации:  
«БМ Банк», «БТА Банк», «ВТБ Банк», «КСГ Банк» и др.
- 3) Наименования банков с использованием частичной аббревиации:  
«ТАСкомбанк», «Евробанк», «Индустриалбанк», «Классикбанк», «Финэксбанк», «Финансбанк», «Укргазбанк», «Укрсоцбанк», «УкрСиббанк», «АгроКомБанк», «Сбербанк России», «Ощадбанк», «Сведбанк», «UniCredit Bank» и др.
- 4) Наименования банков с использованием сложения основ:  
«Альфа-Банк», «Апекс-Банк», «Экспресс-Банк», «Фортуна-Банк», «Ситибанк», «Мегабанк», «Метабанк», «Диамантбанк», «Кредобанк», «Мотор-Банк» и др.

Подводя итоги работы, можно сделать следующие выводы:

1. Эргонимы служат для конкретного называния отдельных предметов действительности и выделяют единичный предмет из ряда однородных, причем они не раскрывают (в основной своей массе) признаки и свойства именуемого ими объекта.

2. У эргонима обычно отсутствует прямая связь с понятием, лежащим в основе наименования. Эргоним является в определенной степени лишь «вывеской» для именуемого объекта, вызывая разные ассоциации с главным денотатом. Реципиент связывает эргоним с понятием, имея лишь информацию в «мысленном досье»;

3. В состав эргонимов, как и в состав собственных имен, могут входить любые части речи, даже предлоги, которые в качестве онима начинают «принимать» грамматические характеристики имени существительного.

4. В результате анализа наименований банковских учреждений были выделены две классификации названий: 1) с ориентацией на лексический состав наименований и 2) с ориентацией на словообразовательный состав наименований.

5. В наименованиях банковских учреждений с ориентацией на лексический состав, большее количество наименований относятся к эргонимам-экзотизмам.

6. Среди наименований банковских учреждений с ориентацией на словообразовательный состав доминируют наименования частичной аббревиации. Вероятно, по той же причине, что и эргонимы-экзотизмы. Данные наименования с частичной аббревиацией имеют свойство легко запоминаться и воспроизводиться.

7. При исследовании наименований банков была замечена частотность употребления ряда единиц: «банк», «кредит», «-креди», «финансы», «-финанс-», «-фин-», «Украина», «-укр-», «индустриальный», «-индустриал», «универсальный», «-универсал», «капитал».

#### **Список использованной литературы и ресурсов**

1. Подольская Н. В. Словарь русской ономастической терминологии / Н. В. Подольская. – М. : Наука, 1978. – 200 с.
2. Реформатский А. А. Введение в языкознание / А. А. Реформатский. – М. : Высшая школа, 1967. – 275 с.
3. Список банков Украины [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.ubanks.com.ua/>

*Злата Лісіна*

### **ГРАМАТИЧНІ ЗАСОБИ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ КАТЕГОРІЇ ДІАЛОГІЧНОСТІ В ПОЛІТИЧНИХ ТЕЛЕСХОУ**

Поняття тексту є одним з найбільш досліджуваних у лінгвістиці. Проблема тексту освітлена в працях вітчизняних та зарубіжних лінгвістів, в останньому двадцятилітті ХХ століття стала провідною ланкою для дослідницьких праць таких дослідників, як Т. А. ван Дейк, Г. Г. Почепцов, І. М. Колегаєва, О. П. Воробйова, Т. В. Радзієвська, О. О. Селіванова та ін. Проблематика тексту багатоаспектна, одним із напрямів її аналізу полягає у вивченні особливостей комунікативного потенціалу тексту та його скерованості на адресата. Ці аспекти щодо фактору адресованості тексту висвітлено М. М. Бахтіним, який визначив таке висловлювання діалогічним. Дослідник вважає, що сутність діалогу становить основу нашого спілкування. Це виявляється в скерованості мовних засобів, які використовує мовець, на адресата та можливості побудови різних конструкцій, що подають відповідь на певний блок реплік. Ця думка стала підґрунтям діалогічного розуміння тексту, а скерованість на адресата було визначено як діалогічність. Категорія діалогічності виявляє себе важливим критерієм в мові та мовленні, в різних соціальних групах та визначає контактування, функціонування тексту між людьми, об'єднаннями тощо.

Категорія діалогічності з розвитком досліджень політичної галузі стає важливим критерієм тексту, який багатогранно втілюється в політичних повідомленнях різних видів: інавгурація, ток-шоу, агітація тощо та в політичних ситуаціях, що об'єднують такі тексти в одну комунікативну середу. Актуальність нашої роботи полягає в дослідженні механізму відображення категорії діалогічності в політичних текстах, куди належать вербальні засоби як морфологічного, так й синтаксичного рівня як виразники чіткої орієнтації до адресата.

В останній час широкої популярності набули наукові підходи, що ґрунтуються на лінгвістичному та дискурсивному аналізі текстів. Ученими розроблено напрями, які дають

зможу розвивати їх як повноцінну наукову галузь, що здатна розробляти підходи до визначення, опису тексту як багатогранної реалії, основної одиниці людської комунікації. Це зумовлено науковим підходом, який прагне пояснити мовну дійсність з погляду сучасного мовознавства – як засіб комунікації, а також з'ясувати зв'язки цієї дійсності з різними аспектами людської діяльності, що можливе саме через текст. Це прагнення спричинене проникненням у глиб тексту, що активно функціонує, виявленням його особливостей, які втілено в текстових одиницях.

В останньому двадцятилітті ХХ ст. в лінгвістиці тексту сформувалася стійка тенденція, що позначилася значно раніше, – дослідження тексту як складного комунікативного механізму, посередника комунікації, що фіксує стратегічну програму адресанта, яка сприймається й інтерпретується адресатом. І. Р. Гальперін подає таке визначення тексту: «Текст – це твір мовленнєвотворчого процесу, якому властива завершеність, і який об'єктивований у вигляді письмового документа, літературно оброблений відповідно до типу цього документа та складається з назви (заголовка) і низки особливих одиниць (надфразних єдностей), об'єднаних різними типами лексичного, граматичного, логічного, стилістичного зв'язку, має певну цілеспрямованість і прагматичну настанову» [2, 18]. Цим підходом вчений демонструє процес формування у тексті рис, що визначають його системність. З. Я. Тураєва наголошує: «Текст – складне й багатоаспектне утворення, він є й феноменом реальності, і способом її відображення, і реалізацією системи мови. Одночасно з тим текст – головна, разом із висловленням, одиниця комунікації, продукт певного виду діяльності, спосіб збереження і передачі інформації, форма існування культури, продукт певної історичної епохи, відображення психічного життя індивіда тощо. Така багатоаспектність тексту зумовлює множинність описів тексту і множинність його тлумачень» [9, 66]. Акцентуючи увагу на комунікативній природі тексту, Є. В. Сидоров розробив методологію системного комунікативного вивчення тексту. Він подав таку дефініцію: «Текст – це система мовних знаків та послідовностей знаків, що характеризується комунікативністю. Ця система втілює сполучену модель комунікативної діяльності відправника та адресата повідомлення» [8, 38–39]. Т. А. ван Дейк характеризує текст як «абстрактну граматичну структуру вимовленого»; текст, на його думку, це поняття, що «стосується формальної системи мови або лінгвістичних знань, компетентностей» [4, 153–207]. Т. В. Радзівська пропонує такий підхід: «текст формується як суто функціональне утворення: лексичні, граматичні, синтаксичні засоби вираження в ньому зумовлені всіма об'єктивними факторами текстотворення» [5, 180]. К. С. Серажим розглядає поняття «тексту» як елементарну (тобто базову, мінімальну й основну) одиницю дискурсу (комунікації) та зазначає, що текст «явище не тільки лінгвістичне, але й екстралінгвістичне, він є продуктом, що утворився внаслідок мовної специфіки мовця та адресованості мовній особистості» [7, 57].

Принцип діалогу в лінгвістиці вперше був введений В. фон Гумбольдтом. Він стверджував, що мова є діяльність духу і водночас результат цієї діяльності, як «робота духу», яка створює артикуляційні звуки, що слугують вираженню думки та її розумінню. Цей принцип використовується як метод аналізу мовних явищ [3, 84]. Відгомоном положень Гумбольдта є думка М. М. Бахтіна, який зазначив, що «виразити самого себе – це значить зробити себе об'єктом для іншого й для себе самого» [1, 289].

Сучасні терміни гуманітарних наук, що використовують у дискурсології, текстолінгвістиці, пов'язані з теорією діалогічності М. М. Бахтіна, який зазначив:

«діалогічні відношення не зводяться до відношень логічних і предметно-змістових, які самі по собі позбавлені діалогічного моменту. Вони повинні проявитися словом, стати висловлюваннями... З іншого ж боку, діалогічні відношення можливі й між мовними стилями, соціальними діалектами тощо, за умови сприйняття їх певними змістовими позиціями, своєрідними мовними світоглядами...» [1, 212–214]. Значення теорії М. М. Бахтіна виявляється саме у аспекті співвідношення діалогу та мовної системи, що переходить в аналіз явищ мовної взаємодії та основу досліджень реальних висловлювань, які й викликають систему «голосів».

У сучасній текстолінгвістиці термін «діалогічність» насамперед вживають на позначення текстової категорії, що характеризує скерованість тексту на адресата. М. Д. Феллер розглядає форми спілкування в плані зняття в них суперечностей між адресантом і адресатом, та вважає, що найстаріша з цих форм – діалог: «у ньому явно і майже однаковою мірою активні обидві сторони» [10, 222–334]. Вчений подає ідею про те, що діалог містить у собі елемент спонукання, при інтерактивному спілкуванні останнє треба усувати, зважаючи на зацікавленість або байдужість комунікантів.

О. О. Селіванова, посилаючись на комунікативні та екстралінгвальні фактори дискурсу, а також ґрунтуючись на концепції М. М. Бахтіна, запропонувала таку діалогічну модель комунікації, яка охоплює: модуль адресанта (автора), адресата (читача), тексту як знакової форми організації дискурсу, інтеріоризованного буття лінгвокультурної спільноти та модуль коду культури, науки та інших семіосфер [6, 143–144].

Яскраво діалогізація виражена у політичному діалогічному тексті, де автором закладений вплив на читача або слухача, задум зробити його активним учасником подій, вплинути на його суспільну свідомість. Ці засоби, як правило, супроводжуються авторськими оцінками, що впливає на адресата, який може погодитися, дискутувати чи не погодитися. Це й створює діалог «автор-адресат». Розглядаючи політичні ток-шоу, можна виокремити такий засіб як «пік точок зору», тобто кульмінаційне накопичення висловлювань комуні кантів, при якому адресат, аналізуючи їх, може втратити суть; тому діалогічна форма в тексті є досить цікавою цариною досліджень, адже вона дозволяє зафіксувати процес виникнення та формування думок саме «тут і зараз».

Для виокремлення специфіки діалогічності у динамічному тексті було використано матеріали ефірів політичного шоу «Свобода слова» на каналі ICTV за 2013–2016 роки. У роботі проаналізовано це шоу, з урахуванням його сценарію, складу учасників та формату проведення. В ньому беруть участь, крім ведучого, запрошені аналітики, які ставлять «незручні» питання, що дає змогу створювати розлогі відповіді спікерів, а також задають динаміку власне мовлення.

При дослідженні промов ми виділили такі граматичні виразники: звертання, форми дієслів (2-а особа множини), займенники, речення. За такими критеріями аналізовано ефіри ток-шоу.

При аналізі текстів політичного ток-шоу можна виділили такі особливості функціонування звертань. Звертання, розділені на складники за такими параметрами: - аудиторія: присутні у студії (колеги, експерти, ведучій) – *Доброго вечора, шановна студія* (Скорик : Куликов; 12.05.15), *Доброго вечора, шановне товариство* (Тягнибок : Куликов; 25.11.13), *Добрий вечір, студія, дорогі колеги* (Порошенко : Куликов; 22.04.14); слухачі/телеглядачі: *Добрий вечір усім, хто нас бачить і чує* (Луценко : Куликов; 16.03.15), *Доброго вечора, шановні громадяни України* (Скорик : Куликов; 12.05.15), *Добрий вечір, ті*



люди, які нас чують (Яценюк : Куликов; 25.11.13); до спікера на ім'я та по батькові: *Юліє Володимирівно*, Ви зараз говорили (Кузнецова : Тимошенко; 16.03.15), *Юрій Віталійович*, перепрошую за каламбур (Магда : Луценко; 06.10.14); звертання з використанням лексеми «пан», «пані»: *Пане Володимире* (Фесенко : Гройсман; 22.06.15), *Пане Смешко* (Смешко : Куликов; 17.03.14), *пані Тимошенко* (Куликов : Тимошенко; 20.10.14).

Морфологічні засоби діалогічності виражаються не тільки прямим оформленням посилання до адресата, але й використанням займенникових форм, які поділяємо на:

1) займенник «ми», який подає повідомлення не від спікера, як окремої особистості, а від партії як такої, наприклад: *Ми можемо сьогодні приймати непрості, але необхідні рішення* (Гройсман : Золкіна; 22.06.15), *Ми стояли і захищали Конституцію і діючого президента* (Смешко : Куликов; 17.03.14), *А ми сильні, ми знаємо, що...* (Ляшко : Магда; 11.08.14);

2) займенник «ми», що позначає посилання до студійних комунікантів, напр.: *Але ми сьогодні бачимо, що гарантії не працюють* (Тимошенко : Куликов; 19.05.14), *Ми повинні об'єднатися* (Чалий : Куликов; 29.04.15);

3) займенник «Ви», що містить апеляцію до конкретної особи, тобто є прямим засобом діалогічності, проілюструємо: *Перш за все, я так само, як і ви, з Майдану, і в Раді Майдану...* (Чалий : Тузов; 29.04.15), *Це були ви безпосередньо. І ви це робите з 1998-го року* (Яценюк : Куликов; 25.11.13), *І ви можете або потрапити в історію* (Яценюк : Куликов; 25.11.13), *...ви досвідчена людина, в тому числі були в парламенті* (Тігіпко : Луценко; 06.10.14);

4) займенник «Ви», що має узагальнений характер апеляції, напр.: *Ви – влада. І ви нічого не робите для того, щоб зробити цю країну кращою* (Скорик : Крулько; 12.05.15), *Ви – нова партія* (Яхно : Гацько; 08.09.14), *Та ви вже народ довели до ручки* (Тягнибок : Куликов; 06.11.14).

Форми дієслів, що представлені в політичному спілкуванні дуже різнопланово, та визначені як сполука «дієслово+займенник», так і конкретним дієловом, залежно від засобів апеляції та семантики дієслова, ці засоби можна розподілити наступним чином:

1) дієслова, які задіюють в своїй апеляції процес мислення, наприклад: *Ви розумієте, що при застосуванні військово-повітряних сил ситуація, яка зараз у нас відбувається* (Смешко : Горбач; 22.06.15), *Ви знаєте, я хочу вам сказати, що країна... країна міняється щодня, навіть щогодини* (Тимошенко : Куликов; 06.11.14);

2) дієслівні засоби, що містять у центральному слові процес мовлення: *Скажіть, у нас не виникає хоча б запитання* (Тимошенко : Куликов; 19.05.14), *Ви говорите публічно неправду зараз в ефірі* (Розенко : Тимошенко);

3) засоби, що мають дієслово-заклик до певних міркувань, вчинків: *Давайте сьогодні не будемо спішити з НАТО* (Бондаренко : Куликов; 25.11.13), *Давайте це робити не в студії* (Луценко : Фесенко; 25.11.13);

4) дієслівні засоби, що використовують конкретну фізичну дію: *Зупиніть негайно міліцейську сваволю. Зупиніть те, що ви зараз робите в українській державі* (Тягнибок : Куликов; 25.11.13), *Наведіть, будь ласка, порядок у захоплених приміщеннях* (Порошенко : Куликов; 22.04.14);

5) дієслівні форми, які використовують сприйняттєво-експресивну семантику: *Та спам'ятайтеся* (Тягнибок : Куликов; 20.10.14), *Подивіться, що відбувається зі списками мандрівників політичних з однієї політичної сили в іншу* (Соболев : Куликов; 11.08.14);

б) дієслівні засоби, що містять бажально-дозвільну семантику: *Якщо ви дозволите, я все дуже чітко розповім* (Яценюк : Куликов; 25.11.13), *Ну, даруйте, будь ласка* (Бондаренко : Тягнибок; 25.11.13).

Речення спонукальні та питальні, які функціонують у політичному мовленні, як правило відбивають напрям, тему та політичну ситуацію, тому можемо виділити такі підтипи речень:

1) **власно-питальні**, які поширені при дебатах, спілкуванні між мовцями у форматі бліц-опитування тощо, наприклад: *Це таким чином ви у Європу хочете йти?* (Тягнибок : Куликов; 25.11.13), *Хто провокує?..* (Тягнибок : Куликов; 25.11.13);

2) **питально-з'ясувальні речення**, що поширені при форматі питання-відповідь, напр.: *Скажіть: чи не стане ця комісія таким от майданчиком, де буде вирішуватися доля України без самої України?* (Круть : Кулеба; 22.06.15), *Що мене сьогодні, ви знаєте, як у серце вразило?* (Яценюк : Куликов; 25.11.13);

3) **питально-уточнювальні** речення, поширені як у процесі інтерв'ю, так і в момент дебатів між політичними представниками, ілюструємо: *Там нижча температура –78 – ну, в Україні таких температур немає, розумієте?* (Тимошенко : Куликов; 12.05.15), *Ви кажете про алхімію, яка сталася в партії президента?* (Луценко : Куликов; 06.10.14).

Питально-риторичні частотні випадки при відповідях політиків та функціонують як засіб відведення теми, напр.: *Де ви були раніше? Чому ви раніше не робили ці радикальні зміни?* (Ляшко : Магда; 08.09.14), *А для чого ти в мери перся?* (Ляшко : Магда; 08.09.14), *Чого ж ви тоді не їдете в Сибір?* (Яценюк : Куликов; 25.11.13),

Спонукальні представлені не так широко, проте їх функціонування припадає на ефіри перед виборами, визначимо такі підтипи: речення-прохання: *Ще раз прошу, дорога українська громадо, підіть на вибори, проголосуйте* (Яценюк : Куликов; 24.10.14); речення-порада: *Вірте в це. І вірте в країну свою. І будьте сильними. Будьте сильними* (Тимошенко : Куликов; 19.05.14), речення-наказ: *Досить у Київ возити торби і кланятися чиновникам, які тут призначають владу* (Луценко : Куликов; 17.03.14).

Отже, формат ток-шоу є найбільш динамічним, тому використання граматичних засобів часом не є вдалим, тому в цьому різновиді політичної комунікації функціонують переважно дієслівні засоби, що виявляються в багатоаспектності та багатовекторності скерування повідомлення. Також досить дієвими є засоби, що містять займенники різних підтипів, тобто мовець може залучати у процес свого викладу думки широкий загал аудиторії. Також одним з популярних та поширених засобів є комплекси питально-спонукальних засобів, які також варіюються залежно від характеру заданої теми на ток-шоу, залежні від особистості диктора та його скерованості у викладі певних фактів.

Діалогічність у політичному ток-шоу наявна у всіх виявах морфологічних та синтаксичних засобів. Так, вона досягається різними етикетними формами. Широко використані форми дієслів у 2-ої особи множини, які вживаються залежно від намірів та комунікативної ситуації. Займенники поширені у формі 2-ої особи множини, саме в цих формах діалогічність створює всеохопливість адресатів. Питальні та спонукальні конструкції становлять фундамент політичної комунікації та створюють діалог при дебатах та виступах спікерів. Ці засоби можуть бути як засобом початку комунікації та задавати хід висловленню, так й виникати спонтанно під впливом емоцій та роздумів на певну тему.

### Список використаної літератури

1. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. – М. : Искусство, 1979. – 423 с.
2. Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования / И. Р. Гальперин. – М. : Ком Книга, 2006. – 144 с.
3. Гумбольдт В. фон Избранные труды по языкознанию / В. фон Гумбольдт. – М. : Прогресс, 1984. – 400 с.
4. Дейк Т. А. ван. Стратегии понимания связного текста / Т. А. ван Дейк, В. Кинч // Новое в зарубежной лингвистике. – Вып. 23 : Когнитивные аспекты языка. – М. : Прогресс, 1988. – С. 153–207.
5. Радзієвська Т. В. Текст як засіб комунікації / Т. В. Радзієвська. – К. : Вид-во АН України, 1993. – 194 с.
6. Селиванова Е. А. Основы лингвистической теории текста и коммуникации / Е. А. Селиванова. – К. : ЦУЛ «Фитосоциоцентр», 2002. – 336 с.
7. Серажим К. С. Дискурс як соціолінгвальне явище: методологія, архітектоніка, варіативність / К. С. Серажим. – К.: КНУ, 2002. – 392 с.
8. Сидоров Е. В. Системное определение текста и некоторые проблемы коммуникативной лингвистики // Вопросы системной организации речи / Е. В. Сидоров. – М. : Изд-во МГУ, 1987. – С. 38–47.
9. Тураева З. Я. Лингвистика текста / З. Я. Тураева. – М. : Просвещение, 1986. – 127 с.
10. Феллер М. Д. Текст як модель комунікативного акту // В. В. Різун, А. І. Мамалига, М. Д. Феллер. Нариси про текст. – К. : РВЦ «Київський у-т», 1988. – С. 222–334.

*Александр Мацулевич*

### **ЯЗЫКОВЫЕ СРЕДСТВА ВОСПИТАТЕЛЬНОГО ВОЗДЕЙСТВИЯ В ФАНТАСТИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ДЛЯ ПОДРОСТКОВ (НА МАТЕРИАЛЕ ТВОРЧЕСТВА В. П. КРАПИВИНА)**

Для рубежа XX—XXI столетий характерен повышенный интерес книжных издательств к литературе для детей и подростков. В первую очередь, это обусловлено повышением значимости и ценности детства вообще в «новом времени» стран бывшего СССР, концентрации внимания родителей в направленном на будущее долгосрочном развитии своих детей, в котором по-прежнему важную роль играет чтение.

Ребёнок в этот переходный возрастной период интуитивно подходит к открытию того, что язык позволяет, во-первых, отражать окружающую действительность и, во-вторых, фиксировать определённый взгляд на мир. Подросток становится способным не только к пониманию символически изложенных текстов, но и к порождению собственных сложных символов.

Как отмечает А. А. Потебня, слово, сказанное другим человеком, становится импульсом к рождению собственной мысли [4]. По мнению Д. Зылевич, авторская позиция должна соответствовать морально-нравственным нормам и формировать жизненные ориентиры читателей. Читатели среднего школьного возраста предпочитают сами делать выводы и давать оценку, поэтому автор должен предоставить им такую возможность – косвенно, ненавязчиво направить своего читателя к адекватным оценкам. От того, как автор

охарактеризует своего героя – как *толстого* или *полного*, *худого* или *стройного*, *долговязого* или *высокого*, – будет зависеть и оценка его читателем [2].

Наряду с новыми сочинениями молодых отечественных авторов и зарубежными бестселлерами, издатели переосмысливают литературное наследие прошлого века и выпускают избранные произведения в новых книжных сериях. Одним из авторов, включаемых экспертами и обычными читателями в обязательный список такого «наследия», является Владислав Крапивин. За более чем 50-летнюю творческую деятельность В. Крапивин написал около ста прозаических произведений (повестей, романов, сборников рассказов), адресованных, прежде всего, детям и подросткам, а также их родителям, наставникам. С 2006 года существует Международная литературная премия имени В. П. Крапивина, девиз которой таков: «Книга должна быть воспитателем души». Эта премия вручается за произведения, содействующие формированию высокой нравственности и духовности.

В разножанровом творчестве В. Крапивина одним из наиболее популярных является цикл фантастических повестей «В глубине Великого Кристалла». В произведениях этого цикла писатель строит гипотезу о кристаллическом строении Вселенной и о возможности совмещения граней-пространств, то есть о существовании параллельных миров и о способах перехода между ними. Большинство главных героев в произведениях В. Крапивина – мальчики. Они и становятся теми, кому, в силу различных обстоятельств, становятся доступными способы перехода из одних миров в другие.

Произведения данного цикла стали объектом детального изучения в работе Ольги Виноградовой «Авторская модель мира и человека в нём в философско-аллегорической прозе Владислава Крапивина». Исследователь утверждает: «*Владислав Крапивин — один из создателей «педагогической» прозы, не «поучающей», но «воспитывающей», то есть оказывающей положительное влияние на становление характера и формирование психологических мотиваций подрастающего читателя»* [1]. Обратимся к рассмотрению конкретных примеров использования языка в целях воспитания положительных качеств у читателя-подростка.

В повести «Застава на Якорном Поле» (1989) ученик Особого Суперлица по прозвищу Ёжики занят поиском своей мамы, постепенно обнаруживая замысел группы политиков и учёных, отнимающих родителей и переносящих их в другой мир у детей с особыми способностями, стимулируя тем самым активное развитие этих способностей для пользы общества.

Мальчик Стасик, живущий вместе с мамой в послевоенной Тюмени 1940-х [у Крапивина – Турени. – В. М.], герой повести «Белый шарик Матроса Вильсона» (1991), вступает в телепатический контакт с космическим существом, которое оказывается настоящей звездой на пороге своего рождения. Для Стасика жизненно важным оказывается желание обрести друга, а с ним – необходимую поддержку в сопротивлении старшим обидчикам и в защите своей мамы от подлых взрослых.

Цели у героев повестей В. Крапивина различны, но их объединяет общее стремление к справедливости, безопасности для своих родных и друзей, непримиримое отношение к жестокости и лжи, готовность идти на трудные испытания в достижении своих целей.

Таким образом, фантастическим произведениям не меньше, чем реалистическим или историческим, свойственно обращение к общечеловеческим ценностям, что особенно важно

в контексте взросления, приобретения читателем-подростком важных личностных качеств, необходимых в зрелости.

Тема ответственности детей перед своими родителями – одна из сквозных в творчестве В. Крапивина. Она особенно актуальна для ребят-подростков, вступающих в юношескую пору, испытывающих желание ввязываться в авантюры, открывающих новую степень своей свободы, при этом часто забывая о волнениях своих близких. *«Кто измерит эту тревогу матерей? У них нет даже надежды, что она исчезнет, когда дети вырастут. Для матери, пока она жива, ребёнок остаётся ребёнком. Это я знал по своей маме»* – пишет автор в ещё одной повести о Кристалле – «Лощман» (1992) [7].

Когда в семье Стасика, героя «Белого шарика...», происходит несчастье – отчим кончает жизнь самоубийством – мальчик в своих мыслях сосредоточен на маме, отодвигая на задний план свои собственные тревоги. *«Стасик ночевал у соседки тёти Жени, но днём старался быть поближе к маме. Мама в первый день сильно плакала, а потом как-то нехорошо успокоилась, будто закаменела. Стасик за неё боялся. А большого горя он не испытывал, только страх и печальное удивление»* [5].

Следующим испытанием для мальчика становятся частые визиты бывших приятелей отчима, вызывающие тревогу у мамы.

*«С полминуты мама и Стасик сидели и молчали. Потом Стасик прыгнул в валенки, выскочил за дверь. Было темно, дул сырой ветер. Стасик еле разглядел Коптелыча у калитки, догнал.*

*— Стойте!*

*Коптелыч затоптался, оглянулся сгорбленно. Стасик сказал прерывистым непримиримым голосом:*

*— Вы к нам больше не ходите. А то... я вам бабку расшибу. Сковородкой.*

*Коптелыч шагнул к Стасику. Тот **напрягся, но не двинулся**»* [5].

В этом эпизоде можно отметить ряд словоупотреблений с общей семантикой «твёрдости».

Похожие эпизоды часто встречаются и в других повестях цикла «В глубине Великого Кристалла». Например, в момент осады дома мальчика Ёжики (опекунский совет хотел забрать его после известия о гибели мамы): *«Он встал посреди холла, скрестил руки — **упрямый, как камень**. Неудержимый излучатель злой **силы и решимости**... Он видел, как два сержанта на мотоциклах с разгона попытались пробить силовой барьер и проскочить в широкую калитку. Упругая защита вышвырнула их, как мячики, в разбежавшуюся толпу»* [6, 1989].

Похожую твёрдость обнаруживает в себе и Стасик, оказавшись в ситуации психологического давления со стороны старших ребят в пионерском лагере.

*«Мальчики из третьего и второго отрядов спали в одной палате, и утром Чича сказал:*

*— Эй, Вильсон, давай-ка заправь мне коечку как следует. У нас такой закон: младшие старших всегда уважают.*

*Стасик и свою-то ещё не знал, как заправлять. Зато знал другое (вернее, чувствовал): если кому поддашься, потом хуже будет, сядут на шею. Он ответил негромко, но **твёрдо**:*

*— **Не нанимался** [5].*

Появившийся у Стасика друг – будущая звезда, которую зовут *Белым шариком*, – по мальчишеской аналогии является старшим по возрасту. Это проявляется в беседах Стасика и

Белого шарика, а также в отношениях Белого шарика со своими «воспитателями» (в описании межзвёздных связей Крапивин использует в качестве аллегии модель человеческой, семейной коммуникации). Белый шарик ещё только готовится стать звездой – этому должна предстать вспышка, взрыв накопленной энергии. Период накопления этой энергии, необходимой для рождения, называется в повести *Возрастанием*. Это можно рассматривать как аналогию переходного возраста в человеческой жизни. С этой позиции, *Белый шарик* сталкивается с проблемой ответственности перед своим собственным будущим, которое, по сути, может и не наступить при отсутствии необходимого количества энергии. Нежелание взрослеть, нонконформизм, бунтарство, стремление быть рядом с единственным другом, тем, кто понимает и кому ты нужен, – всё это актуальные для Белого шарика-«подростка» проблемы, но они ещё не знакомы девятилетнему Стасику.

— *В момент Возрастания ты должен сделать усилие. Чтобы перестроить себя, обрести новые качества. Для этого необходима очень упругая настройка энергетических полей... А ты расходуешь силы на своего Стасика. Вернее, на дорогу к нему, на пробивание пространства. Милый мой, это же кончится настоящей бедой!*

— *Какой?*

— *Трудно сказать. Если не хватит сил на Возрастание, ты можешь превратиться в белого карлика, в звезду-лилипута, которая не в состоянии ни излучать, ни воспринимать импульсы [5].*

Белому шарик, как и другим героям повестей В. Крапивина, нередко приходится делать трудный выбор. Для кого-то это происходит мгновенно, в момент напряжённой опасности, для кого-то становится долгим, порой мучительным, размышлением.

Одним из источников надежды, веры в собственные силы, в творчестве В. Крапивина являются морские корабли и их атрибутика. Так, в момент острого одиночества Ёжики из «Заставы на Якорном Поле» оказывается в корабельном музее, и авторским отступлением здесь «звучит» синхронный текст другого персонажа: *В тяжкие времена безотчетного страха и неясности судьбы я нашел простое и доступное всякому лекарство от душевной смуты: в Доме Капитанов я неспешно разглядывал судовые модели. Созерцание крошечных каравелл и фрегатов, где сочеталась неторопливая мудрость, кропотливость мастеров с воспоминаниями о плаваниях вокруг неоткрытого мира, успокаивает человека, возвращая ему равновесие духа, ясное сознание и надежду... [6, 1989].*

Итак, в рамках данной статьи мы обозначили ключевые понятия и примеры их отражения в тексте нескольких произведений из фантастического цикла В. П. Крапивина «В глубине Великого Кристалла». Это ответственность подростка за своих родных, твёрдость в сложных ситуациях, ответственность перед собственным будущим, стремление обрести надежду, уверенность, которые связаны с желанием жить в полную силу.

Выделив общие темы в творчестве одного из популярных современных детских писателей, определив способы их реализации в языке произведения, мы наметили возможный путь для дальнейшего исследования. Это может быть разработка более глубокой и детальной классификации языковых средств воспитательного воздействия в художественных произведениях, а также сравнительная характеристика языковых средств, используемых разными авторами.

### Список использованной литературы и источников

1. Виноградова О. Авторская модель мира и человека в нём в философско-аллегорической прозе Владислава Крапивина; [Электронный ресурс] / О. Виноградова // Русская фантастика. Официальная страница Владислава Крапивина. – Режим доступа : <http://www.rusf.ru/vk/recen/1997/vinogr01.htm>
2. Зылевич Д. П. Особенности языка и стиля художественных произведений для детей / Д. П. Зылевич // Веснік БДУ. – Сер. 4. – 2012. – № 1. – С. 65–69.
3. Попова Г. В. Проблемы изучения фантастики (фантастического) в истории методической мысли (XX–XXI в.в.) [Электронный ресурс] / Г. В. Попова // Научная библиотека КиберЛенинка. – Режим доступа : <http://cyberleninka.ru/article/n/problemy-izucheniya-fantastiki-fantasticheskogo-v-istorii-metodicheskoy-mysli-xx-hhi-vv#ixzz3wlp3s2H>
4. Потебня А. А. Мысль и язык : труды / А. А. Потебня. – М. : Лабиринт, 1999. – 300 с.
5. Крапивин В. П. Белый шарик Матроса Вильсона / В. П. Крапивин // Уральский следопыт. – 1991. – №№ 6–8; [Электронный ресурс] // Русская фантастика. Официальная страница Владислава Крапивина. – Режим доступа : [http://www.rusf.ru/vk/creativity\\_index.htm](http://www.rusf.ru/vk/creativity_index.htm)
6. Крапивин В. П. Застава на Якорном Поле / В. П. Крапивин // Пионер. – 1989. – №№ 10–12; 1990. – №№ 1–2; [Электронный ресурс] // Русская фантастика. Официальная страница Владислава Крапивина. – Режим доступа : [http://www.rusf.ru/vk/creativity\\_index.htm](http://www.rusf.ru/vk/creativity_index.htm)
7. Крапивин В. П. Лоцман / В. П. Крапивин // Синий Треугольник. – М. : Эксмо, 2005. – С. 5–186.

*Анастасія Мороз*

### РЕЛІГІЙНА ЛЕКСИКА У СКЛАДІ УКРАЇНСЬКИХ ТА ПОЛЬСЬКИХ ФРАЗЕОЛОГІЧНИХ ОДИНИЦЬ

Мова релігії – це мова, що використовується в рамках релігійної поведінки людей. Це висловлювання, в яких люди втілюють свою віру в існування надприродного. Вона виражається у виконанні релігійних обрядів, найголовнішою метою яких є входження в контакт з постаттю Бога. Релігійні обряди мають громадський характер – відбуваються за присутності осіб, що поділяють таку саму систему переконань. Релігійна лексика – поліфункціональний елемент як релігійного, так і художнього стилів української мови [1, 211].

Відомими фразеологами, які займалися питаннями структури та семантики фразеологічних одиниць (далі – ФО), є такі російські, українські та польські вчені, як В. Г. Гак, І. В. Змієва, Л. Г. Скрипник, О. М. Юрченко, В. Г. Баран, В. Д. Ужченко, М. Ф. Алефіренко, В. М. Білоноженко, В. О. Винник, О. А. Селіванова, А. Левіцька, А. Пайдзінська, С. Козяра та інші.

Актуальність дослідження полягає в тому, що релігійна фразеологія являє собою досить великий шар фразеологічного складу української та польської мов і досить часто вживається. Польські й українські фразеологізми з релігійною лексикою є актуальними продовж століть, адже саме ця лексика є невід’ємною і органічною частиною словникового фонду порівнюваних мов. Вона не лише номінує реалії, пов’язані з вірою, церквою, але водночас є виразником невичерпно багатого духовного світу українців та поляків. У фразеологізмах з релігійною лексикою наведені зразки поведінки людини, тому важливо

прослідкувати, які саме словосполучення виділяють поляки й українці, надаючи їм статусу ФО. Адже таким чином вони виявляють свої моральні якості й пріоритети.

Об'єктом дослідження є фразеологізми української та польської мов з релігійною лексикою, вибрані з Фразеологічного словника української мови, укладеного В. М. Білоноженко, О. В. Винник та іншими; Фразеологічного словника української мови В. Д. Ужченка й Д. В. Ужченка; Польського універсального словника за редакцією С. Дубіша; Фразеологічного словника польської мови за редакцією С. Скорупки. Предметом дослідження є семантика та структура фразеологічних одиниць української та польської мов з релігійною лексикою.

Метою статті є здійснення зіставного аналізу українських і польських фразеологізмів з релігійною лексикою. Матеріалом дослідження стали 96 ФО української мови та 54 ФО польської мови.

Виразною рисою значного пласту українських та польських фразеологічних одиниць є наявність у їх складі слів релігійного походження, здебільшого тих, що властиві християнській культурі. Чіткий поділ духовної сфери на сили добра і зла (у християнській релігії маємо по одній стороні Бога, ангелів, святих, а по другій – нечистого) віддзеркалюється у фразеології української та польської мов. Багатьом фразеологізмам з лексикою релігійного походження в українській мові властивий позитивний оцінний стереотип. У етносвідомості українців та поляків позитивна оцінка стереотипізована у таких лексичних одиницях: *Бог / Bóg, Христос / Chrystus*, які є компонентами фразем: *Божжа благодать* «вища міра похвали» [5, 34]; *Господь дає, Бог милував* «комусь у чомусь щастить» [5, 37]. Звертаючись до етносвідомості поляків, ми можемо навести такі приклади, як: *Bogiem a prawdą* «*mówiąc szczerze, w istocie, naprawdę*» [11]; *Bóg zapłać* «*pobożna formuła podziękowania*» [11]. Також ми спостерігаємо, що католики частіше вживають імена Матері Божої та Ісуса Христа, на відміну від православних використовують поряд з власними загальні назви: *(O) Jezu!*; *(O) Jezus Maria!*; *(O) rany Jezusa!*; *Jak (na) rany Jezusa!* «*wykrzyknienia wyrażające różne stany emocjonalne, np. radość, zachwyt, przestrasz*» [11]. Також бачимо тут звертання до ран Ісуса, чого не знаходимо в українській мові.

Негативну оцінку спостерігаємо в українських та польських ФО з компонентами *диявол / diabeł*: *диявол йому в печінку* «*уживається для вираження крайнього невдоволення кимось, чимось, обурення, досади з приводу чогось*» [5, 21]; *к дияволу (до диявола)* «*уживається для вираження крайньої озлобленості проти кого-небудь, чого-небудь, зневаги до когось, бажання позбутися когось, чогось*» [5, 242]. *Diabeł w kimś siedzi; ktoś ma w sobie diabła; ktoś ma diabła za skórą; diabeł komuś z oczu patrzy* «*o kimś złym, złośliwym lub ruchliwym, psotnym*» [11]; *diabeł kogoś podkusił, diabli kogoś podkusili* «*ktos zrobił coś, czego teraz żałuje*» [11].

В українській та польській мовах ми виділяємо 5 семантичних груп ФО, що містять релігійну лексику. Склад цих груп при порівнянні двох мов виявився неоднорідним і не завжди є співвідносним в обох мовах. Це пов'язано, на нашу думку, з культурою та релігією польського та українського народів. Ми виділяємо такі групи, як «Емоції та стани» (33 одиниці в українській мові та 5 у польській); «Оцінка ситуації» (32 одиниці в українській мові та 14 в польській); «Людські вчинки» (11 одиниць в українській мові та 12 в польській); «Смерть» (10 одиниць в українській мові та 6 в польській); «Риси та характер людини» (9 одиниць в українській мові та 19 в польській мові). Отже, в українській мові найчисельнішою виявилася семантична група «Емоції та стани», в польській – «Риси та



характер людини». Найменш чисельною за кількістю ФО в українській мові виявилися підгрупа «Риси та характер людини», а в польській – «Емоції та почуття».

Групу «**Риси та характер людини**» ми поділили на такі підгрупи, як негативно та позитивно оцінні. Негативних виявилось більше, отже можна сказати, що людські риси характеризуються більше з негативного боку в обох мовах. У підгрупі *негативні* риси ми виділяємо такі фраземи в українській мові, як *без мила в душу лізти / влізти* «лестоцями, хитрощами, підлабузництвом і т. ін., домагатися в кого-небудь довір'я, прихильності» [5, 277]; *дияволів син* «уживається для вираження незадоволення, обурення ким-небудь» [5, 240] / *nie mieć Boga w sercu* «być bezwzględny, bezlitosny»; *diabeł, szatan wcielony* а)«о kimś złym, przewrotnym, podstępny» б)«о kimś niezmiernie ruchliwym, sprawiającym kłopoty»: To nie dzieci, to jakieś diabły wcielone, chwili spokojnie nie usiedzą!; *człowiek małego ducha* «człowiek tchórzliwy, bojaźliwy, niedowierzający nikomu» [11].

У фразеологізмах цієї підгрупи виділяються такі риси людини, як підступність, боязливість, нещадність, злість. В українській і польській мовах у цій підгрупі співпадають такі ФО, як *не мати Бога в серці / nie mieć Boga w sercu* «бути жорстоким, непорядним».

Фразеологізми підгрупи *позитивні* риси вирізняють такі людські риси, як великодушність, доброту, привабливість. В українській і польській мовах у цій підгрупі немає спільних ФО. Найбільш вживаними компонентом у цій групі є слово «дух». На нашу думку, це пов'язано з тим, що у поляків фразеологізми з цим словом асоціюються з якимись певними людськими рисами. *Дух* – це психічні здібності, свідомість, мислення. У матеріалістичній філософії і психології – мислення, свідомість як особлива властивість високоорганізованої матерії, вищий продукт її [4]. Часто також вживаються слова «Бог» та «диявол». Рідко виступає слово «душа». Найцікавішими видаються такі українські ФО, як *мати Бога в серці* «бути милосердним, добрим, справедливим» [5, 37]; *душа навстіж* «хто-небудь відвертий, щирий у поводженні з іншими» [5, 272]. Серед польських виділяємо наступні: *być duszą czegoś* (np. jakiejś sprawy, towarzystwa, zebrania) «być centralną postacią, inspiratorem czegoś, odgrywać najważniejszą rolę w czymś»; *człowiek wielkiej duszy* «człowiek wspaniałomyślny, wielkoduszny»; *warta grzechu* «о kobiecie pięknej, pociągającej» [10].

Цікавим є той факт, що у польській мові, на відміну від української, компонентне слово *grzech* у фразеологізмах, що характеризують людину, зустрічається лише раз – *warta grzechu*, але у фразеологізмах біблійного походження воно зустрічається частіше – *grzech pierworodny* «w religii chrześcijańskiej: grzech Adama i Ewy obciążający dziedzicznie całą ludzkość»; *grzech powszedni* «w teologii chrześcijańskiej: grzech wyrządzający szkodę stosunkom człowieka z Bogiem i bliźnimi, nieoznaczający jednak opowiedzenia się przeciw Bogu» [10] та ін.

Наступною за кількістю ФО виступає група «**Оцінка ситуації**», що також ділиться на підгрупи *позитивно* та *негативно* оцінних. У польській мові, на відміну від української, ми не виявили ФО, які можна було б віднести до підгрупи *нейтрально* оцінні. Підгрупи *позитивно* та *негативно* оцінні мають однакову кількість фразеологізмів. Отже, оцінюючи якусь ситуацію, поляки звертаються до фразем як з позитивною, так і з негативною конотацією.

Найбільш цікавими ФО у підгрупі *позитивно* оцінних в українській мові ми виділяємо *Бог дав когось* 1. «у когось хто-небудь народжується, що-небудь з'являється і т. ін.»; 2. «Хтось має щось, володіє чим-небудь (про талант, вдачу, хист і т. ін.)» [5, 36]; *grzech Boga gniewiti* «нема підстав, не варто марно нарікати на щось, бути незадоволеним чимось» [5, 198]. У польській мові це такі ФО, як *chwalić Boga* «na szczęście»; *Bogu dzięki*; «то

bardzo dobrze, świetnie»; *da Bóg, jak Bóg da* «jeżeli wszystko dobrze się ułoży» [11]. Фразеологізми цієї підгрупи мають узагальнене значення висловлення подяки, побажання щастя, побажання, щоб все добре склалося. В українській і польській мовах у цій підгрупі співпадають такі ФО, як *хвалити Бога / chwalić Boga* «добре, гаразд, уживається для вираження задоволення, заспокоєння, морального полегшення у зв'язку з чим-небудь»; *дасть Бог / daje Bóg*; *dalby Bóg* «прохання, побажання, щоб все було добре». Отже, як бачимо, поляки і українці, оцінюючи позитивну ситуацію, завжди зверталися до Бога з подякою чи проханням, щоб все склалося добре.

У цій групі наявні ідентичні за складом, але різні за значенням ФО: *do (no) duszy* «1. Подобатися; 2. Відповідний чим-небудь уподобанням, смакам» / *do duszy* «nie takie jak być powinno, do niczego». Як бачимо, в українській мові цей фразеологізм уживається в позитивному значенні, а у польській – в негативному.

Найчастіше у цій групі вживається компонентне слово «Бог», яке використовується у фразеологізмах як з позитивною, так і з негативною конотацією. Це свідчить про релігійність носіїв обох мов. Також часто вживається слово «диявол», яке використовується тільки при оцінці негативної ситуації. Адже *диявол* – це «надприродна істота, що втілює зло і звичайно зображується у вигляді істоти з козячими ногами, хвостом і ріжками; злий дух, чорт, біс, сатана» [4].

Група «**Людські вчинки**» є наступною за кількістю фразеологічних одиниць. Фраземи цієї групи ми також поділили на такі підгрупи, як *позитивні* вчинки та *негативні* вчинки. У польській мові обидві підгрупи мають однакову кількість фразеологізмів – по чотири ФО, на відміну від української, де переважає підгрупа *позитивні* вчинки. У підгрупі *позитивно* оцінних ми виділяємо як найбільш цікаві наступні ФО: *widzieliście* «запобігти якомусь осудливому вчинку, не допустити, заздалегідь відвернути що-небудь небажане, неприємне» [5, 198]; *wkładać duszę* «виконувати з великою любов'ю, натхненням; піклуватися про когось» [5, 278]. *Bogiem a prawdą* «mówiąc szczerze, w istocie, naprawdę»; *jak Bóg przykazał* «так як налеży, przyzwyczajenie, porządnie» [11]. Фразеологізми цієї підгрупи вирізняють такі людські якості у вчинках, як щирість, правдивість, правильність, пристойна поведінка. Спільною ФО для обох мов є *jak Bóg велів / jak Bóg przykazał* «правильно, праведно».

До групи *негативно* оцінних відносимо наступні ФО: *u Boga mieć* «провинитися» [5, 38]; *czyhać jak diabeł na dobrą duszę* «wyczekiwać na kogoś, czatować na kogoś, chcąc od niego coś uzyskać»; *bicz boży* «jakieś nieprzyjemne, niepomyślne zdarzenie, rosztywane za znak kary bożej» [11]. У цій підгрупі виділяються такі якості у людських вчинках, як бажання вигоди та негативне ставлення до когось. Спільних фразеологічних одиниць в українській та польській мовах тут не виявлено. Більшість фразеологізмів цієї групи містять у своєму складі слово «Бог», часто зустрічається слово «диявол» та найменше ФО зі словом «душа».

Семантичну групу «**Смерть**» не поділяємо на підгрупи, а як найцікавіші виділяємо тут такі ФО: *spuścić ducha* «умерти» [5, 276]; *na Bożej (ostannej) drodze* «у передсмертному стані» [5, 36] *Bóg kogoś wziął, wezwał, powołał do swojej chwały* «ktoś umarł»; *pójść do Boga*, «umrzeć»; *diabli wzięli coś, kogoś* «coś zginęło, przepadło, ktoś zginął lub umarł» [11]. Спільними для української та польської мов є ФО *widzieliście Bogu duszę / oddać duszę Bogu* «померти».

Група «**Емоції та стани**» в українській мові виявилася найчисельнішою, а в польській мові вона, навпаки, має найменшу кількість одиниць. *Негативно* оцінних ФО в обох мовах

виявилось більше. До *негативно* оцінних відносимо фразеологізми типу з *Богом, Парасю* «уживається для вираження незадоволення, несхвалення і т. ін.» [5, 42]; *диявол йому в печінку* «уживається для вираження крайнього невдоволення кимось, чимось, обурення, досади з приводу чогось» [5, 241] / *być chorym na duszy* «być w stanie depresji»; *dusza siedzi komuś w piętach* «ktoś stracił odwagę, boi się, zląkł się» [11]. До негативних якостей, які виділяються в цій підгрупі, відносяться такі стани, як депресія, а також нерішучість та переляк. Спільними для обох мов є фразеологічні одиниці *душа в н'ятки мікає / dusza siedzi komuś w piętach* «хтось втратив відвагу, злякався»; *злий дух / zły duch* «за релігійними уявленнями надприродна істота, ворожа людині; біс, чорт, диявол».

До підгрупи *позитивно* оцінних належать такі ФО, як *Бог на поміч* «уживається як побажання кому-небудь успіху в роботі, в якій-небудь справі» [5, 37]; *дух піднімається* «у кого-небудь зростає віра в себе, в свої можливості, хто-небудь відчуває в собі силу, впевненість» [5, 277]. У польській мові до цієї підгрупи ми відносимо лише один фразеологізм *aż dusza rośnie* «aż ogarnia wielka radość» [11]. Тут виділяється така емоційна риса, як радість та найчастіше вживається компонентне слово «душа». На нашу думку, це пов'язано з тим, що душа, як уже було зазначено, це наше внутрішнє «я», від якого і залежать наші емоції та почуття. Рідко вживаються слова «дух» та «Бог».

Отже, дослідивши зібраний матеріал, можемо зробити висновок, що у польській та українській мовах ідентичних ФО виявилось небагато. Це, на нашу думку, пов'язано з різними шляхами розвитку мов. В обох мовах найбільше ФО з компонентом «Бог», що можна пояснити теоцентризмом мислення: Бог є центром, метою духовного життя українців та поляків. Дослідження релігійної лексики у складі українських та польських ФО засвідчують християнський світогляд носіїв цих мов.

### Список використаної літератури та джерел

1. Баран Г. В. Біблійна фразеологія та цитування в українській віршованій та ритмізованій молитві ХХ ст. / Баран Г. В. // Мовознавство. – 2011. – №5. – С. 31 – 35.
1. Білоноженко В. М. Функціонування та лексикографічна розробка українських фразеологізмів / Білоноженко В. М., Гнатюк І. С. / за ред. Паламарчук Л. С. – К. : Наукова думка, 1989. – 156 с.
2. Куза А. Релігійна фразеологія як вияв богоприсутності в сучасній українській публіцистиці / А. Куза. – Режим доступу до документа: [http://www.lnu.edu.ua/faculty/Philol/www/visnyk/57\\_2012/57\\_2012\\_Kuza.pdf](http://www.lnu.edu.ua/faculty/Philol/www/visnyk/57_2012/57_2012_Kuza.pdf)
3. Словник української мови в 11 томах. – Київ : Наукова думка, 1970 – 1980. – Режим доступу до документа: <http://sum.in.ua/>.
4. Словник фразеологізмів української мови / [укл. В.М. Білоноженко та ін.], НАН України, Інститут української мови, Український мовно-інформаційний фонд. – К. : Наукова думка, 2003. – 1104 с.
5. Ужченко В. Д. Фразеологічний словник української мови / Ужченко В. Д., Ужченко Д. В. – Київ : Освіта, 1998. – 224 с.
6. Яковенко Л. І. Лексика на позначення явищ нематеріального світу в українських та польських фразеологізмах на позначення *зникнення* / Л.І. Яковенко // Слов'янський збірник : Зб. наук. праць. – Чернівці : Букрек, 2015. – Вип. XIX. – С. 239–247.
7. Chlebda W. Idiomy polsko-rosyjskie / W. Chlebda, A. Gołubiewa, J. Wawrzyńczyk, T. Wielg. – Warszawa, 2003. – 272 с.

8. Lewicki A. M. Frazeologia / Lewicki A. M., Pajdzińska A. // Encyklopedia kultury języka polskiego XX w. – Т. 2. Współczesny język polski. – Wrocław, 1993. – S. 307.
9. Słownik frazeologiczny języka polskiego: W 2 t. / Pod. red. S. Skorupki : Т. 1. – 2. – Warszawa, 1967 – 1968.
10. Uniwersalny słownik języka polskiego PWN / Pod. red. S. Dubisza. – Warszawa : Wydawnictwo Naukowe PWN SA, 2004.

*Юлия Мороз*

## **СПЕЦИФИКА НОМИНАЦИОННЫХ МОДЕЛЕЙ МУЗЫКАЛЬНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ В РУССКОМ И ПОЛЬСКОМ ЯЗЫКАХ**

Названия музыкальных инструментов образуют одну из тематических микросистем музыкальной терминологии, которая является сложной областью искусства, в которой пересекаются интересы специалистов в области музыковедения и лингвистов. Установление внутренней формы предметных названий в славянских языках принадлежит к актуальным и мало разработанным аспектам лексикологии.

Слова разных языков нередко обнаруживают сходство в номинации и конкретных номинационных моделях при обозначении одинаковых денотатов. «Словарь лингвистических терминов» определяет номинацию как «процесс именованя, конкретного соотнесения слова с данным референтом, обозначение предметов, явлений и т. п. объективной действительности» [СЛТ, 222]. Данное явление в большой степени обусловлено универсальностью человеческого мышления, общностью исторического опыта, а также типологическим характером мотивационных признаков, послуживших основой наименований (Н. Д. Арутюнова [1], О. С. Ахманова [9], Е. С. Кубрякова [6], В. Г. Гак [4], Н. Д. Голев [5], Ю. С. Степанов [7], В. Н. Телия [8], А. А. Уфимцева [9], работы польских учёных – А. Вежбицкой [2], Р. Гжегорчиковой [14], С. Гайды [15]).

Обратимся к анализу номинационных моделей языковых единиц тематической группы «Музыкальные инструменты» в двух славянских языках: русском и польском. Музыкальные инструменты издавна использовались в культуре русских и поляков. Они обладают множеством отличительных признаков – формой, размером, видом, признаком, способом изготовления и особенностями звучания. Инструменты классифицируют по двум основным признакам: 1) по источнику звука; 2) по способу извлечения звука.

Музыкальная классическая терминология в своем составе интернациональна и сформировалась на основе заимствований из итальянского, французского, немецкого и других языков. Через польский в русский язык проникли термины *музыка, гитара*. Также такие слова, как *бандура, лютня, цитра, валторна, скрипка и арфа*, были заимствованы через польское посредничество: *bandura* (греч.), *lutnia* (польск.), *cytra* (нем.), *waltornia* (нем.), *skrzypce* (польск.) и *harfa* (нем.)

В основу номинации музыкального инструмента может быть положена любая отличительная черта, становящаяся мотивировочным признаком. Признак, по которому назван артефакт (мотивема), находится в основе мотивационной модели, может совпадать и отличаться в русском и польском языках [3, 6]. Н. Д. Голев отмечает правомерное стремление понимать под принципами номинации «своеобразные ономаσιологические

модели, обобщающие наиболее характерные аспекты и признаки, по которым происходит название однородных предметов, например, по цвету, по действию, по происхождению и т. д.» [5, 17].

Собранный материал (49 слов в русском и 49 – в польском языке) дает основания выделить типичные номинационные модели музыкальных инструментов в русском и польском языках, в частности:

1) **Модель: действие → музыкальный инструмент** (в русском языке – 10 лексических единиц, в польском – 7): *балалайка, било, гусли, дудка, жалейка, колотушка, мазанка, погремушка, свирель, сопель, dudy* «волынки», *dzwonki pasterskie* «пастушьи колокольчики», *kołatki* «колотушки», *ligawki* «лигавки», *mazanki* «мазанка», *piszczałka* «дудка». Названия музыкальных инструментов часто мотивированы семантикой глаголов, характеризующих действия: *балаболить, балакать, греметь, гудеть, дудеть, колотить, бить, сопеть, жалеть, гудеть*. Согласно данной модели названия музыкальных инструментов восходят к звукоподражательной основе глаголов. Так, глаголы *балаболить* «говорить, болтать» и *балакать* «беседовать, разговаривать» послужили основой названия *балалайка* – «русский народный щипковый музыкальный инструмент с тремя струнами и корпусом треугольной формы» [11, I, 57]. Само название инструмента типично народное. Корень слов «*балалайка*», или, как её ещё называли «*балабайка*», имеет родство с такими словами, как *балакать, балабонить, балаболить, балагурить*, что значит «разговаривать о чём-нибудь ничтожном, болтать, пустозвонить, калякать». Все эти понятия, дополняя друг друга, передают суть балалайки – инструмента лёгкого и забавного.

Глагол *дудеть* – «издавать звуки, сходные со звуками дудки, складывая губы трубочкой || *перен.* Надоедливо, однообразно повторять одно и то же» [11, I, 451] – послужил основой названия *дудка*, производного от музыкального духового инструмента *дуда*. Названия предметов, которые извлекали различные музыкальные звуки, нередко мотивированы обрядами и ритуалами народа. В русском языке признак «жалеть» стал основой наименования музыкального инструмента – *жалейка*. *Жалейку* некоторые исследователи связывают с «желями» или «жалениями» – поминальным обрядом, который включает в себя в некоторых местностях игру на жалейке.

Название «мазанка» произошло от древнего польского слова «*мазаня*», которое означало «тянуть смычком по струнам». А слово *ligawka* происходит от *legania* (*leżenia*), опоры, так как инструмент слишком тяжел, чтобы играть на нем, держа в руках.

2) **Модель: животное (его внешние признаки, способность издавать звуки) → музыкальный инструмент** (в русском языке – 9 лексических единиц, в польском – 7): *бугай, гусачок, кости, окарина, рог, рожок, свистулька, серпент, черепашка* (разновидность гармони), *koziol biały, koziol czarny, okaryna, róg, skrzydlówka, zozulka, żyrafa*.

В русском и польском языках также выделяется ряд названий предметов, которые извлекали различные музыкальные звуки, мотивированные именами животных, птиц. Изготовленные в форме животных, птиц, издающие подобные звуки, обращенные к их названиям в своей внутренней форме изделия изначально имели ритуальное и обрядовое значение. Например, музыкальный инструмент *бугай* – аккомпанирующий фрикционный ударный музыкальный инструмент, по звучанию напоминающий рёв бугая (вола).

Старинный духовой медный музыкальный инструмент, предок нескольких современных духовых инструментов – *серпент*, свое название получил благодаря изогнутой форме, в переводе с франц. *serpent* «змея». Также особое распространение получила форма

*roga* – загнутая с обеих сторон в виде дуги, напоминающая рог животного, имеющий изогнутую форму. Музыкальный инструмент такой формы называют в русском языке *рожок*. Таким образом, доминирующей мотивемой в наименовании инструмента послужил тот же признак «изогнутости».

В этой связи можно вспомнить слово *гусачок*. Данный инструмент извлекает звук, похожий на крик гуся. *Свистулька* либо *окарина* имитируют звуки диких животных, птиц и особенно неподдельно – кукушки, из-за чего *окарина* имеет синоним *кукушка*. Примечательно, что *окарина* в переводе с итальянского – «гусёнок».

В польском языке зафиксированы следующие разновидности музыкальных инструментов: *koziół biały* и *koziół czarny*. Мотивировочными признаками в наименовании инструмента послужили «цвет» и внешний вид животного: инструмент *koziół* состоит из нескольких трубок, вделанных в кожаный мешок, который делается из белой либо чёрной шкуры козла. Данный музыкальный инструмент украшен деталью, моделирующей голову козла.

Слово *skrzydlówka (flugelhorn)* < нем. *Flügelhorn*, от *Flügel* «крыло» и *Horn* «рог», «рожок», аналог наименования в польском языке *skrzydlówka* от *skrzydło* «крыло».

3) **Модель: звук → музыкальный инструмент** (в русском языке – 5 единиц, в польском – 6 единиц): *гудок*, *пищалка*, *скрипка*, *трещотка*, *хлопушка*, *bęben* «барабан», *gęśle* «гусли», *grzechotki* «погремушки», *gwizdek* «свистулька», *klekotki* «трещотки», *skrzypce* «скрипка», *terkotki*. Возможность издавать треск, шуметь, стучать послужила основой формирования мотивемы «трещать» для наименования музыкального инструмента. Например, этот признак положен в основу рус. *трещотка* «народный музыкальный инструмент, заменяющий хлопки в ладоши», то есть получается характерный трещащий, щёлкающий звук. В польском языке *klekotki* (клекотки) иначе назывались «трещотками», они изготавливались из прочного дерева. Название инструмента образовано на основе характерного звука, издаваемого данным инструментом: *klekot*, *klekotać* означает «издавать прерывистый крик, характерный для некоторых хищных птиц; издавать грохот; стучать, тархтеть, трещать» [13, 233].

В основе мотивации музыкального инструмента *гусли* – действие, мотивированное глаголом *гудеть* – «издавать длительный монотонный звук». Гудением, гудьбой в старину назывался именно звук струн. В русском языке глагол *гудеть* известен в значении «шуметь, голосить; играть на гуслях» [12, I, 370–371]. *Генсле* – так называется старинный польский народный смычковый инструмент, а его звук – резкий, пронзительный. Инструмент и поныне встречается в некоторых районах Польши. Родственные термины известны и в других славянских языках (серб. *гусле*, рус. *гусли*, болг. *гуслица*). В польском языке *gęśle* происходит от старопольского «*tuzyka*». Привлекает внимание этимологическое родство польского термина «*gędźba*» («генжьба») и славянского «гудьба» (применяемого к игре на смычке и других смычковых инструментах) [13, 139].

Аналогичным признаком характеризуется один из древнейших музыкальных инструментов «*пищалка*» от *пищать* – «издавать писк (о птицах, некоторых животных); говорить пискляво». Так, в результате игры на инструменте получается интересный пищавый звук. По издающему звуку получил свое название и известный струнный музыкальный инструмент «*скрипка*». Источником названия слова является глагол *скрипеть* «производить скрип» [12, III, 657–658].

4) **Модель: предмет → музыкальный инструмент** (в русском языке – 7 единиц, в польском – 4 единицы): *дрова, коса, ложка, пила, рубель, тарелки, треугольник, kotły* «литавры», *piramida* «пирамида», *talerze* «тарелки», *trójkąt* «треугольник». Для данной модели характерен лексико-семантический способ словообразования, а именно омонимия – приобретение одной и той же лексической единицей разных значений, то есть кроме названий музыкальных инструментов эти слова имеют первичное общеупотребительное значение. Семантика данных слов построена на ассоциативном характере мышления, отражающем реальную взаимосвязь с предметами окружающей действительности.

С древнейших времён славяне употребляли ударные инструменты в ратном деле, на охоте, в обрядах, в пастушестве и в качестве музыкального инструмента, ритмизирующего пение или пляску. Широко известный предмет *ложка* – «столовый прибор» – используется также как ударный музыкальный инструмент в виде нескольких деревянных ложек. Известно, что на пирах в качестве инструментов использовались сковороды, тазы, печные заслонки, самоварные трубы, тарелки, кастрюли, вилки, однако среди предметов домашней утвари устойчивую музыкальную функцию приобрели *коса и пила*. Дрова – «расколота древесина» послужили основой для формирования наименования *дрова́* – русского народного ударного музыкального инструмента, который состоит из небольших деревянных брусков.

5) **Модель: антропоним → музыкальный инструмент** (в русском языке – 4 лексических единицы, в польском – 3): *бандонеон, баян, саксофон, шарманка, bajan, katarynka* «шарманка», *maryna*. Лексема *бандонеон* обозначает «духовой язычковый музыкальный инструмент, разновидность гармоники». Назван так по имени его изобретателя – Генриха Банда. Также следует отметить, что музыкальный инструмент *баян* назван по имени легендарного музыканта, сказителя и певца *Бояна*. По данной модели назван и духовой музыкальный инструмент *саксофон*. Первая составная часть названия *saxophone* (франц.) – по имени бельгийского мастера духовых инструментов А. Сакса + вторая часть *phone* (греч. «звук»).

Музыкальный инструмент *шарманка* (от нем. *Charmante Katharine* – «Прекрасная Катарина», название одной из первых песен, исполненных на шарманке). Примечательно, что в России её иногда называли «*катаринка*», а в Польше данный вариант названия сохранился до сих пор: *katarynka* (od *Katharina* «Katarzyna»). Название польского народного инструмента характерно для Великопольши. Наименование *maryna* происходит от монастыря святой Марии, где разработали игру на этом инструменте.

6) **Модель: место изготовления предмета → музыкальный инструмент** (в русском языке – 2 лексических единицы, в польском тоже 2): *волынка, черепашка, gęśliki podhalańskie, kozioł*. Музыкальный традиционный инструмент *волынка* был некогда очень популярным у славян народным инструментом. Этимологические словари русского языка М. Фасмера и Н. Шанского определяют, что *волынка* восходит к топониму *Вольинь*, куда этот музыкальный инструмент пришёл из Румынии [12, 347], то есть из региона Карпат, где жили волохи. Язычковый клавишный музыкальный инструмент *черепашка*, или так называемая *череповецкая гармонь*, названа по месту первоначального производства (г. Череповец).

В польском языке встречаются названия музыкальных инструментов, мотивированные также признаком принадлежности к региону. К примеру, *gęśliki podhalańskie* или *złóbcoki* мотивированы признаком принадлежности к региону *Подгалье*, южная часть Польши (пол. *Podhale*).

7) **Модель: соматизм → музыкальный инструмент** (в русском языке – 2 лексические единицы, в польском – 2) : *варган, губная гармоника, harmonijka ustna* «губная гармоника», *organu* «орган».

Известно, что названия очертаний корпуса, соотношений деталей инструмента основывались на метафорическом переносе по внешнему виду, сходству между музыкальным инструментом и частями человеческого тела (*язычок, шейка, ножка, ручка, глазок, носик, сердце, голова*). Струны *тамбура*, например, уподоблялись четырем кровеносным сосудам вокруг сердца, корпус – голове, шейка – телу, ладки – гортани человека. От древнеславянского *варга* «губа», *варги* «рот, уста» происходит наименование соответствующего музыкального инструмента *варган* [12, 87]. Интересно, что губная гармоника на разных языках имеет похожие по происхождению названия – все они включают в состав наименований слова-соматизмы «рот» или «уста». В польском языке: *harmonijka ustna* «губная гармоника» – язычковый музыкальный инструмент (вместо клавиатуры используются язык и губы).

Название *орган* (пол. *organu*) обозначает «клавишный духовой музыкальный инструмент, состоящий из труб, в которые нагнетается воздух». Слово *organu*, хотя и ассоциативно не связывается в сознании носителей польского и русского языков с органом (частью тела), но обнаруживает явную связь с ним на этимологическом уровне: греч. *organon* «narzędzie» (инструмент, орудие).

Таким образом, как в современном русском языке, так и в современном польском языке в результате исследования названий музыкальных инструментов выявлено 7 моделей номинации: предмет → инструмент, животное → инструмент, действие → инструмент и др. Обращение к проблеме номинации, анализу специфики номинационных моделей музыкальных инструментов, изучение различных номинативных способов является актуальным, свидетельствует о богатом культурном музыкальном фонде славян.

### Список использованной литературы и источников

1. Арутюнова Н. Д. Номинация и текст / Н. Д. Арутюнова // Языковая номинация (Виды наименований). – М. : Наука, 19776. – С. 304–357.
2. Вежбицкая А. Язык. Культура. Познание / А. Вежбицкая. – М.: Русские словари, 1996. – С. 231–291.
3. Войцева О. А. Засоби та способи номінації предметів жіночого одягу (на матеріалі сучасної російської та польської мов) / О. А. Войцева // Слов'янський збірник : Збірник наукових праць. – Чернівці : Букрек, 2015. – Вип. 19. – С. 151–165.
4. Гак В. Г. К типологии лингвистических номинаций / В. Г. Гак // Языковая номинация. Общие вопросы. – М. : Наука, 1977. – С. 230–293.
5. Голев Н. Д. О некоторых общих особенностях принципов номинации в диалектной лексике флоры и фауны / Н. Д. Голев // Русские говоры Сибири. – Томск, 1981. – С. 12–20.
6. Кубрякова Е. С. Об определении границ ономазиологических исследований / Е. С. Кубрякова // Проблемы ономазиологии. Науч. труды Курского гос. пед. ин-та, 1977. – Т. 175. – С. 23–26.
7. Степанов Ю. С. Номинация, семантика, семиология (виды семантических определений в современной лексикологии) / Ю. С. Степанов // Языковая номинация: (Общие вопросы). – М.: Наука, 1977. – С. 294–358.
8. Телия В. Н. Вторичная номинация и ее виды / В. Н. Телия // Языковая номинация (виды наименований). – М. : Наука, 1977. – С. 129–221.
9. Уфимцева А. А. Лексическая номинация (первичная нейтральная). – 2-е изд. / А. А. Уфимцева. – М. : ЛИБРОКОМ, 2010. – 88 с.



10. Gajda S. Wprowadzenie do teorii terminu / Stanisław Gajda – Opole, 1990.
11. Grzegorzczkowska R. O pojęciu nominacji językowej / Renata Grzegorzczkowska // Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Gdańskiego. Prace Językoznawcze, 1993. – № 17–18. – S. 99–103.
- СЛТ – Ахманова О. С. Словарь лингвистических терминов / Под ред. Ахмановой О. С. – М. : Сов. энциклопедия, 1966. – 607 с.
- СРЯ – Словарь русского языка : в 4 т. / под ред. А.П. Евгеньевой. – 4-е изд., стер. – М. : Рус. яз., 1999.
- ЭСРЯ – Фасмер М. Этимологический словарь русского языка : в 4 т. / Макс Фасмер. – М. : Прогресс, 1987. – 912 с.
- SEJP – Słownik etymologiczny języka polskiego / A. Brückner – Kraków : Krakowska Spółka Wydawnicza, 1927.

*Ольга Паненко*

## ГЕНДЕРНЫЕ ОСОБЕННОСТИ ПЕРЕВОДА

Становление и интенсивное развитие гендерной лингвистики приходится на последние десятилетия XX века, что связано с развитием постмодернистской философии и сменой научной парадигмы в гуманитарных науках.

В самом общем плане гендерная лингвистика изучает речевое и, в целом, коммуникативное поведение мужчин и женщин. Исследуется, при помощи каких средств и в каких контекстах конструируется гендер, как влияют на этот процесс социальные факторы и коммуникативная среда.

С середины девяностых годов XX века начинается бурное развитие гендерной лингвистики, связанное с освоением новых теоретических установок. В частности, выделяются лингвокультурологические и межкультурные исследования; исследования маскулинности; идентификационная диагностика, изучающая письменные и устные тексты автора с целью определения параметров личности, в том числе и пола; выявление определенных различий в использовании единиц разных разделов языка: фонетики, морфологии, семантики и синтаксиса; психолингвистика, исследующая специфику мужских и женских ассоциаций, гендерно специфическое развитие языковой способности человека. В последнее время психолингвистика смыкается с теорией функциональной асимметрии мозга, что позволяет дать объяснение языковой вариативности мужчин и женщин.

В русле двух последних направлений можно рассматривать гендерный аспект перевода. В отечественной лингвистике он является малоизученным, т. к. в теории перевода ему уделялось мало внимания. Следовательно, для более качественного перевода особенно важным представляется подробное изучение особенностей отражения гендерного компонента в языке художественных произведений и в тексте оригинала, и в тексте перевода, а также способов их передачи, так как гендерные особенности произведения могут составлять важный элемент структуры текста.

Проблемой гендера занимались ещё с начала XX-го века зарубежные лингвисты Маутнер [13], Есперсен [14], однако основные усилия к разработке понятия приложили ученые в середине 60-х годов: Дж. Лакофф [7] и Р. Лакофф [8]. Русская гендерологическая школа заявила о себе в конце 1980-х. В этом направлении работали Е. И. Горошко [2, 3], И. И. Халеева [11], А. В. Кирилина [3, 6], Н. Л. Пушкарёва [9], Е. А. Земская,

И. В. Китайгородская, Н. Н. Розанова [5] и другие. Этим и объясняется актуальность нашего исследования.

На современном этапе развития общественно-экономических отношений спрос на качественные услуги перевода растет, возникает вопрос компетентности переводчиков. Одним из критериев является правильное транслирование смысла слова в русский язык. Поскольку полисемантические слова имеют множество вариантов перевода, то и вариантный аналог может стать проблемой. Гендерный фактор влияет непосредственно на выбор переводчиком тех или иных языковых средств, поэтому исследования в данной области человеческих знаний являются необходимыми для дальнейшего улучшения качества перевода. И именно потому данный аспект перевода является темой нашего исследования. Цель работы – выявить основные особенности перевода текста в гендерном аспекте.

Главная задача перевода, по словам Я. И. Рецкера, – «передать средствами другого языка целостно и точно содержание подлинника, сохранив его стилистические и экспрессивные особенности» [10, 7]. Перевод, полностью эквивалентный оригиналу, не всегда отвечает требованиям адекватности. И наоборот, выполненный адекватно перевод не всегда строится на отношении полной эквивалентности между исходным и конечным текстами. По этому поводу М. Рыльский заметил, что именно поэтому термину «точность» он предпочитает термин «верность». Важно не то, как точно переведён материал, а то, как хорошо передана идея автора.

Гендерный аспект играет важную роль при воссоздании художественного образа и механизмов его вербализации. Качественный художественный перевод определяется степенью близости художественного текста перевода тексту оригинала. По словам И. В. Денисовой, эквивалентный и адекватный перевод гендерного аспекта произведения предполагает, что на языке перевода создается текст, обладающий такой же гендерной характеристикой, как и текст оригинала, и воспринимающийся реципиентами языка перевода так же, как и реципиентами исходного языка [4, 10].

Изучение трансформации в процессе заимствования из одного языка в другой гендерно-маркированных единиц текста позволяет расширить лингвистический и переводческий анализ художественного произведения. В нашей статье проводится сопоставительный анализ текстов оригинала и их переводов на русский язык с целью выявления языковых гендерных особенностей художественных произведений, способов их передачи и ошибок, возникающих при неверном переводе гендерно-маркированных единиц.

Для исследования мы взяли роман польской писательницы Иоанны Хмелевской «*Wszystko czerwone*», а также переводы произведения на русский язык В. С. Селивановой и М. А. Кронгауза. В статье мы рассмотрим различия художественного перевода текста на лексическом уровне, учитывая только гендерную принадлежность переводчика.

Гендер как лингвистическая категория находит свое выражение при помощи различных средств: фонетических, лексических, морфологических, синтаксических. Каждый уровень языковой структуры способен выражать принадлежность автора к определенному полу своим специфическим способом. Однако одним из основных уровней, обладающих способностью представления аксиологических отношений с помощью различных специфических средств, является лексико-семантический.

Различия между мужской и женской речью имеются в разных областях языка: в фонетике, фонологии, лексике... Именно различиям в мужском и женском словарном составе посвящено наибольшее количество лингвистических исследований.

По своему объёму «женский» словарь относительно меньше, женщина пользуется как бы ядром словаря (устоявшимся слоем лексики), т. е. лексическими единицами с более высокой частотой встречаемости в речи, в то время как мужчина употребляет больше неологизмов, профессионализмов и архаичных форм слов, не будучи в состоянии подыскать им более общеупотребительные слова и выражения.

Женщины, в силу развитости собственной речи, не признают также элементарных языковых решений и предпочитают искать скрытый подтекст сказанного, даже если он отсутствует. Это подтверждается добавлением в перевод фразеологических единиц, которых не было в оригинале. Рассмотрим это на примерах (Табл. 1): переводчица использовала фразеологизм *ломать голову* со словарной пометой «народно-разговорное», чтобы перевести нейтральную реплику *nie miałam pojęcia* [понятия не имела]; а мужчина-переводчик использовал нейтральное *я не знала*. Это подтверждает предпочтение женщиной дословного перевода, без добавления каких-либо фразеологизмов. В то же время, мы можем обнаружить в примере № 5, что автор использует фразеологизм в том случае, где он действительно есть, адаптируя его к русскому языку и добавляя экспрессивности: *рвешь на себе волосы от волнения*, а в оригинале: *czekasz i tupiesz ze zdenerwowania* [ждёшь и топаешь (ногой) от переживания]. В. С. Селиванова на месте этого фразеологизма использовала другой, с похожим значением – *с ума сходить* (в значении «не находить себе места, очень волноваться»), т. е. добавила свою лексическую ассоциацию. Нужно заметить, что у мужчины-переводчика и у автора использованы глаголы 2-го лица в значении 1-го: *рвёшь на себе волосы / ждёшь и топаешь*. У женщины-переводчика – это 3-е лицо: *мать с ума сходит*. Таким образом, и на морфологическом уровне у В. С. Селивановой мы видим авторские корректировки текста.

Таблица 1

№	М. А. Кронгауз	В. С. Селиванова	И. Хмелевская
1.	Я не знала (нейтр.)	Я ломала голову. (Нар.-разг.)	Nie miałam pojęcia понятия не имела – (нейтр.)
2.	Помчался (разг.)	Ринулся (книжн.)	Polecieli – полетели (переносное значение)
3.	Легавые (прост., презр.)	Полицейские (нейтр.)	Gliny – менты (прост., презр.)
4.	Сказал (нейтр.)	Возвестил (высок.)	Powiedział – сказал (нейтр.)
5.	Рвёшь на себе волосы от волнения (разг., экспрес.)	Мать тут с ума сходит (нейтр.)	Czekasz i tupiesz ze zdenerwowania (ждёшь и топаешь (ногой) от переживания)

Кроме использования газетно-публицистических клише, точности номинации и терминологичности словоупотребления, в переводе, принадлежащем мужчине, мы заметили преобладание стилистически нейтральной лексики. Это подтверждается данными стилистического анализа текста, переведённого мужчиной.

В случае, когда автор и переводчик-мужчина используют нейтральное слово *powiedział* – [сказал], женщина-переводчик использует лексическую единицу высокого стиля: *возвестил*. Слово придаёт речи оттенок торжественности, приподнятости. Это показывает склонность женщины к употреблению престижных, стилистически

маркированных форм, клише, книжной лексики. Слово разговорного стиля *помчался* (М. А. Кронгауз) или *polecieli* – [полетели] (И. Хмелевская) она переводит – *ринулся*. Это слово в словаре обозначено как книжное. Данный факт отличает стиль женского перевода от стиля переводчика-мужчины и автора. М. А. Кронгауз предпочитает употреблять слова с наименьшей эмоциональной индексацией при передаче эмоционального состояния или оценки предмета или явления. Так, мужчина перевёл словосочетание *obcy facet* [чужой тип] как *незнакомый мужчина*, в то время как женщина назвала его так же, как и автор – *тип*, с пометой «пренебрежительное», в значении человека со странными или отрицательными качествами.

Результаты наших исследований позволяют говорить, что в переводе текста мужчиной и женщиной существует ряд различий, прежде всего, на лексическом уровне.

Мужчина-переводчик:

- при передаче эмоционального состояния употребляет слова с наименьшей эмоциональной индексацией;
- отдает предпочтение экспрессивным, особенно стилистически сниженным средствам, намеренно огрубляя речь;
- существенно сокращает текст при переводе;
- использует газетно-публицистические клише, точен в номинации, терминологичен в словоупотреблении.

Женщина-переводчица:

- выражает склонность к употреблению "престижных", стилистически повышенных форм, клише, книжной лексики;
- использует коннотативно нейтральные слова и выражения, эвфемизмы;
- активно использует фразеологизмы.

Данные различия в текстах переводов объясняются, прежде всего, биологическими факторами, которые влияют на психологические и речевые отличия между полами. Особенно значимым представляется влияние половых гормонов и особенность организации работы правой и левой гемисфер мозга у мужчин и женщин. Большая специализация мозга мужчин обеспечивается за счет функционирования их левого полушария, которое, как известно, специализируется на вербально-символических функциях, т. е. отвечает за словесные выражения, числа, аналитическое мышление и линейно-цифровые рассуждения. У женщин же взаимосвязь полушарий выражена сильнее, чем у мужчин, и доминирующим является правое полушарие, которое специализируется на пространственно-синтетических функциях, т. е. образной памяти, ориентировании в пространстве, воображении, цветовых ритмах, кинестетических переживаниях и творчестве, что не может не влиять на различия в процессах порождения и восприятия речи.

Исследуя тексты переводов, мы пришли к выводу, что идеальным можно было бы считать перевод, в котором нет никаких признаков, указывающих на то, кто является его автором – мужчина или женщина, т. е. гендерно нейтральный перевод. Однако, как мы убедились в ходе нашего исследования, такого результата достичь практически невозможно. Кроме того, здесь, безусловно, необходимо принимать во внимание как личность автора произведения, так и личностные качества переводчика, его характер, темперамент, особенности мировосприятия, которые неизбежно отражаются в переводе. Учитывать следует и школу перевода, к которой принадлежит переводчик, его переводческий почерк.

### Список использованной литературы

1. Горбань В. В. Стратегии ассоциирования: гендерный аспект / В. В. Горбань // V Международные Севастопольские Кирилло-Мефодиевские чтения : сборник научных статей. – Севастополь : Гитпак, 2012. – С. 366–373.
2. Горошко Е. И. Особенности мужского и женского вербального поведения : психолингвистический анализ : автореф. дис. ... канд. филол. наук / Е. И. Горошко. – М., 1996. – 20 с.
3. Горошко Е., Кирилина А. Гендерные исследования в лингвистике сегодня / Е. Горошко, А. Кирилина // Гендерные исследования. – М. : Наука, 1996.–310 с.
4. Денисова И. В. Особенности передачи гендерного аспекта в переводе художественного произведения: автореф. дис. ... канд. филол. наук / И. В. Денисова. – Челябинск, 2011. – 18 с.
5. Земская Е. А., Особенности мужской и женской речи / Е. А. Земская, М. А. Китайгородская, Н. Н. Розанова // Русский язык в его функционировании. – М., 1993. – 244 с.
6. Кирилина А. В. Гендер : лингвистические аспекты / А. В. Кирилина. – М. : Наука, 1999. – 157 с.
7. Лакофф Дж. Когнитивная семантика / Дж. Лакофф // Язык и интеллект.– М. : Прогресс, 1996. – С. 143–184.
8. Лакофф Р. Язык и место женщины / Р. Лакофф // Гендерные исследования. – Харьков : ХЦГИ, 2000. – № 5. – Ч. 2. – С. 241–254.
9. Пушкарёва Н. Л. Гендерная лингвистика и исторические науки / Н. Л. Пушкарёва // Этнографическое обозрение. – М., 2001. – № 2. – С. 31–40.
10. Рецкер Я. И. Теория перевода и переводческая практика / Я. И. Рецкер. – М. : Международные отношения, 2007. – 211 с.
11. Халеева И. И. Задачи московского лингвистического университета в междисциплинарном проекте “Феминология и гендерные исследования в России: перспективные стратегии и технологии” / И. И. Халеева // Женщина в российском обществе. – М. : Мысль, 1998.– № 3.– С. 8–11.
12. Jespersen O. The Woman / Otto Jespersen // The Feminist Critique of Language. Ed. by D. Cameron. – London, 1998. – P. 225–241.
13. Mauthner F. Beiträge zu einer Kritik der Sprache / Fritz Mauthner. – Stuttgart ; Berlin, 1921. – Band 1 : Zur Sprache und Psychologie, 3.
14. Хмелевская И. Все красное. Роман / Иоанна Хмелевская [перевела с польск. В. С. Селиванова]. – М. : Фантом Пресс, 2004. – 368 с.
15. Хмелевская И. Всё красное. Роман [Электронный ресурс] / И. Хмелевская [перевёл с польск. М. А. Кронгауз]. – Режим доступа : [http://www.lib.ru/DETEKTIWY/HMELEVSKA/all\\_red.txt](http://www.lib.ru/DETEKTIWY/HMELEVSKA/all_red.txt)
16. Chmielewska J. Wszystko Czerwone / Joanna Chmielewska. – Warszawa : Kobra Media, 2001. – 276 s.

*Олена Пастух*

### СИМВОЛІКА КОЛЬОРІВ В ОРНАМЕНТАХ УКРАЇНСЬКОГО РУШНИКА

У сучасному суспільстві помітною є тенденція до етнічної ідентифікації українського народу через поглиблене вивчення своєї історії, походження, культури. Незважаючи на глобалізацію, відроджується український етнос, люди повертаються до традицій своїх предків, до вивчення прадавньої минувшини. Історична пам'ять народу – це унікальний феномен, який ніколи не забувається, чому і сприяють історико-політичні та соціальні процеси.

Мова на сучасному етапі розвитку лінгвістики вивчається у тісному зв'язку з культурою народу. В цьому аспекті інтерес дослідників привертають народні звичаї,

вірування, традиції, що дбайливо збережені у мовних проявах, символічних предметах, обрядах.

Цікавим для вивчення є декоративно-вжиткове мистецтво як найдавніший вид художньої діяльності людини. Вважають, що воно з'явилося ще з тих часів, коли людина вперше почала оздоблювати різноманітним орнаментом посуд та знаряддя.

Одним із видів такої діяльності є рушник. У своїй семантиці рушник має два значення: 1. довгастих шматок тканини (бавовняної, лляної, полотняної і т. ін) для витирання обличчя, тіла, посуду тощо; і 2. шматок декоративної тканини з вишитим або тканим орнаментом, який традиційно використовувався для оздоблення житла в українських народних обрядах і т. ін.)» [2, VIII, 919]. Назва цього атрибуту, як відомо, походить від лексеми *рука*, адже з самого початку шматок тканини призначався головним чином для витирання рук [6, V, 151].

Вишиванням споконвіку займались жінки, які з покоління в покоління передавали найтипівіші, найяскравіші зразки орнаменту, кольору, вишивальну техніку. Вишивки, передаючи характерні ознаки місцевості, різняться між собою орнаментом, технікою виконання та гамою барв. Традиційними орнаментами українського народу були три: рослинний, геометричний та тваринний, які, у свою чергу, в залежності від регіону, мали свої певні особливості [4, 26]. В. Жайворонок традиційними символами рушникової вишивки вважає рослинну і тваринну, що, напевно, пов'язано зі споконвічним зв'язком людини і природи [3, 516].

В Україні кожна оселя прикрашалася рушниками, бо вони «споконвіку були ознакою багатства української родини і не лише матеріального, але й духовного»: уособлювали родовідну пам'ять [3, 516]. Подібне прикрашання не залежало від соціального статусу родини. Вважалося, що рушники служать оберегами. Про чисельність їх у кожній родині красномовно свідчить народна весільна пісня: *У коморі сволок, там рушничків сорок. Та підіте принесіте, бояр прикрасіте* [7, 4]. Саме з цього і почалася поступова сакралізація рушників: подальше застосування в різних церемоніях та обрядах, особливо – на весіллі: «Весільні рушники й хустка – давній і глибокий символ. Рушники дівчина вишивала впродовж всього свого дівування» [10, 33].

Вже на першому етапі весілля – сватанні, ми зустрічаємо рушниковий символ: «... ми люде дорожні; у нас руки нечисті. Ми на безпутниці один другого рятували й руки свої помазали. То не була б ваша милость позволить нам руки помить і рушниками потерти» [1, 133]. Рушником благословляли заручини молодих: звідси й пішла інша назва ритуалу – *рушники* [3, 516].

Іноді на цьому етапі батько нареченої говорив: «Коли його любиш, то шукай рушники...» [8, 99]. Як зазначає О. Яковлева, батьків наказ мав переносне значення: рушники шукати не потрібно було, адже все необхідне для весілля кожна дівчина задалегідь готувала і зберігала у скрині. Цікавим було те, що рідні вважали за необхідне спочатку відмовити сватам у непрямій формі, хоча були раді таким гостям і тому говорили, що *дівчина ще не готова, що вона ще рушників не наткала* [11, 226].

В українців існує повір'я, за яким не дозволялося разом із кимось витиратися одним рушником, бо посваришся з ним [1, 133]. Саме тому мати молодої дарувала кожній дружці рушник, що надавало ритуалу символічного значення – згоду на мирне життя з новими родичами: *Станьте, бояри, всі в їдній стороні. – Марисина матінка буде дари дарити: білії рушнички, шовковії торочки* [9, 307].

У церкву наречена брала з собою сваху, щоб стелила рушники під ноги під час вінчання, адже це було необхідним ритуалом [1, 134]: Та ми з тобою на рушнику *стояли*, та ми з тобою й присягу мали [3, 516]. Рушник був символом світлого квітучого сімейного життєвого шляху, яким подружжя піде разом із зв'язаними на все життя руками [12, 121]: *Розлийся, Дунаю, по широкім краю. Плакала Марисенька, ідучи до шлюбу: там же нам ручки зв'яжуть і вірнеє слівце скажуть* [9, 274].

Іноді на традиційному весіллі окремо виділявся ритуал обдаровування: *Надібрана скриня, надібрала мати, бояр дарувати тканими рушничками, шитими хусточками; Наша сваха пряха, у неї дочка ткаля, рушничків наткала, хусточок напярла, на Дунаю білила, увесь поїзд одарила* [11, 224].

Включно до початку ХХ ст. кожен регіон України, де побутували вишиті рушники, доніс до нас ту кольорову гаму, яка була характерна там протягом тривалого часу. За кольорами рушники можна поділити на декілька груп. Перш за все нагадаємо, що палітра веселки, яка складається з семи основних кольорів, утворюється в результаті розкладу, дисперсії білого світла. Ця палітра розташовується між чорним та білим “кольорами”, які, власне, є сумішшю кольорів. Чорний та білий, за народними віруваннями, – це кольори тих же схем, за якими Творець побудував Світ. Тому вишиття білими та чорними нитками на білому полотні, котре розповсюджено по всій Україні, належить до найдавніших. Інформація, що записана у білих та чорних орнаментах, без перебільшення стосується найвищих планів буття.

За народними віруваннями, ці два кольори дуже часто поодиноці і разом символізують Життя і Смерть. Тому їх використовують у рушниках на смерть, а також у поминальних рушниках, рушниках на піст. Білий колір є символом Бога-Отця, а золотий – Богородиці. На Поділлі поширені вишивки білими та жовтими (пшеничного кольору) нитками, а більш дорогі зразки – білими та золотими нитками. Цей колорит несе у собі символічне сакральне поєднання батьківської та материнської енергії. Очевидно саме тому білим вишитим рушником зв'язують під час весілля руки молодим: «Один дала, другий дала. На третьому стала. А четвертим білесеньким руки пов'язала» [7, 11]. Білий є символом сили та енергії, адже він містить у собі всі інші кольори. Вважають, що в білому одязі людина швидко відпочиває, відновлює сили. Якщо йти в людне місце, то добре одягатись у біле, оскільки цей колір активно захищає.

Символіку білого кольору досліджував О. Потебня. Він вважав, що „білизна – символ краси, і на цій основі лебідь – символ жінки і переважно дівчини; „втрачати дівочу красу” означало відставати від білих лебедів (дівчат) і приєднуватися до сірих гусей, тобто заміжніх жінок. Таке значення білого кольору впливає із того, що він є символом кохання: *мити біло значить любити*” [12, 120]: *Не була я вдома на своїх заручинах, за Дунаєм була, полотенеце білила* [9, 164]. Чорний колір – антипод білого, і він, навпаки, вбирає в себе енергію, інформацію. Старші люди, котрі є хранителями мудрості, носили чорноколірні вишивки, що символічно утримувало в собі інформацію. Через те чорний колір не можна вважати лише кольором смерті. Цікавим є той факт, що весільні сорочки в багатьох районах вишивались чисто чорними узорами низзю. Чорний – це також колір землі, багатства, колір урочистості. Недарма він так широко завжди використовувався у святковому вбранні, у дорогих тканинах. Інша справа з червоним кольором.

Найпоширенішу групу становлять рушники, вишиті виключно червоними нитками. Таке вишиття характерно для Полтавщини, Київщини, Чернігівщини, Слобожанщини,

Полісся. Червоний колір, як найбагатший, найкрасивіший притаманний для всіх народів світу. Червоний колір, як і білий, є сильним, найбільш активним порівняно з іншими кольорами. Він символізує енергію життя і через те використовується у весільних рушниках. Цей колір має захисну силу, як сонце та вогонь. Його використання в одязі, особливо дитячому, юнацькому, весільному та в ритуальних тканинах надзвичайно широке. Враховуючи той факт, що червоні рушники вишивались у великій кількості у регіонах Середньої Наддніпрянщини та Слобожанщини для весільного обряду, а також використовувались у побуті після весілля, вони й становлять основу багатьох музейних зібрань у достатній кількості.

Досить широко представлено вишиття в рушниках червоними та синіми і червоними та чорними нитками. Така двоколірність характерна з прадавніх часів. Хоча правильніше сказати – триколірність, адже треба завжди враховувати білий колір полотна, окрім вишиття. Червоно-синя гама символізує ніби поєднання активного гарячого чоловічого червоного кольору з пасивним холодним жіночим синім. У рушниках Наддніпрянщини, Слобожанщини синій колір вживається поряд з червоним значно менше. Хоча є рушники, котрі вишиті суцільно лише синім (“пісним”) кольором.

Жовтий із синім – прадавнє поєднання кольорів, що стало для українців символом державності. Але окрім поверхневої символіки про небо і пшеницю заслуговує на увагу, на нашу думку, більш давнє окультне тлумачення жовтого як небесного вогню – Сонця, Небесного Царства і синього, блакитного – як води. Зрештою правильне їх розташування на українському прапорі повинно було б бути таке – угорі жовтий колір, внизу – синій. Поєднання червоного, чорного і жовтого кольорів поширене на рушниках переважно Правобережної України: Черкащини, Київщини, Поділля. Жовтий символізує Божественну Мудрість – якість, яка набувається людиною в результаті багатьох втілень на Землі. Мудрість – це гармонійний сплав Знання, Волі й Любові. Жовтий колір може також у вишитті замінювати золотий [5].

У контексті весільного обряду наш матеріал підтвердив такі символічні значення рушника: 1) предметний символ – рушник означає дорогу на початку життя дитини; спільну дорогу подружжя у весільному обряді; дорогу в потойбіччя після смерті; 2) як акціональний символ цей предмет означає: *подати рушника* – погодитися на шлюб; *пов'язують рушник* як оберіг і як знак згоди на родинні стосунки з новою сім'єю; *ставати на рушник, пов'язувати руки молодим рушником* – вирушати разом у сімейне життя, не розлучатися у подружньому житті; *махати рушником* – стелити дорогу: *Вступила Марисенька на терем, махнула рушником наперед*: – *зступіться, бояре, з дороги, бо родина іде мене вітати, по червоному дарувати* [9, 393].

### Список використаної літератури

1. Булашев Георгій. Український народ у своїх легендах, релігійних поглядах та віруваннях: космогонічні народні погляди та вірування. – К.: Довіра, 1992 – 425 с.
2. Білодід І. К. Словник української мови. Т.8 – К.: Наукова думка, 1970
3. Жайворонок В. В. Знаки української етнокультури. Словник-довідник. – К.: Довіра, 2006. – 703 с.
4. Зайченко В. Сюжетні вишивки на рушниках / В. Зайченко // Родовід. – 1997. – Ч. 16. – С. 89–92.



5. Коломієць Н. Вплив символіки назв кольору на формування найменувань організацій у слов'ян, європейців та китайців // Наукові записки. – Випуск 95 (2). – Серія: Філологічні науки. – Луганськ. – С. 384–388.
6. Мельничук О. С. Етимологічний словник української мови в 6-ти томах. Т. 5 – К.: Наукова думка, 2006. – 704 с.
7. Семантика українських вишитих рушників: семантика чисел / Ю. Мельничук // Народне мистецтво. – 01.2005. – № 1/2. – С. 59–65.
8. Обычаи, повір'я, кухня и напитки малороссиян / сост. М. А. Маркевич. – Киев, 1991. – 192 с.
9. Українські народні пісні в записах Зоріана Доленги-Ходаковського (з Галичини, Волині, Поділля, Придніпрянщини і Полісся). – К. : Наук. думка, 1974. – 782 с.
10. Чумарна М. Тройдереве. Обряд хрещення, весільний та поховальний обряди українців. – Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2008. – 104 с.
11. Яковлева О. В. Обрядовий дискурс у системі національної лінгвоментальності: монографія / О. В. Яковлева. – Одеса: «Одеський національний університет імені І. І. Мечникова», 2014. – 396 с.
12. Яковлева О. В. Символічне значення лексеми „тканина” в контексті сімейних обрядів // Studia Mythologica Slavica XVI, 2013, S.117–123.

*Евгеній Першин*

## **РОЛЬ СОЦИОКУЛЬТУРНОЙ СРЕДЫ В ЭПИТЕТНОЙ ХАРАКТЕРИСТИКЕ КОНЦЕПТА <СОЛНЦЕ>**

(НА МАТЕРИАЛЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ Э. Г. БАГРИЦКОГО, И. Э. БАБЕЛЯ)

В современной лингвистике господствует антропоцентрическая парадигма: анализируется человек в языке и язык в человеке, что помогает выявить их взаимное влияние. Предметом изучения в данной статье стали языковые факты, которые рассматриваются сквозь призму духовной культуры, народного менталитета (определённые обычаи и традиции, национальные реалии), а также сквозь призму различных социальных факторов.

Язык – один из самых главных способов познания мира, он отражает и фиксирует этот процесс. В. А. Маслова пишет: «Совокупность этих знаний, запечатлённых в языковой форме, представляет собой то, что в различных концепциях называется то как «языковой промежуточный мир», то как «языковая модель мира», то как «языковая картина мира»» [7, 64]. В «Словаре лингвистических терминов» Т. В. Жебрило ЯКМ трактується як «специфический для каждого языка способ отражения и представления в языке действительности, "языковое мировидение"» [4, 346].

Сегодня интерес для исследований представляют индивидуально-авторские или художественные картины мира. Как отмечает З. Д. Попова, это связано с тем, что художественная картина мира находится на стыке языковой, наивной и индивидуальной картин. Автор, создавая текст, находится в рамках наивной картины мира (представления человечества об окружающей его среде) и своей индивидуальной (это приобретенные за всю жизнь знания о мире, языковой опыт), а языковая картина как бы оформляет их, подсказывая писателю путь оязыковлени содержания.

Понятие художественной картины мира базируется на изучении интерпретации представлений человека о мире. Эта интерпретация отражена в тех индивидуальных смыслах, которыми автор наделяет элементы окружающего его мира. В лингвистике эти элементы принято называть концептами. Е. С. Кубрякова определяет это понятие так: «Термин, служащий объяснению единиц ментальных или психических ресурсов нашего сознания и той информационной структуры, которая отражает знание и опыт человека; оперативная содержательная единица памяти, ментального лексикона, концептуальной системы и языка мозга, всей картины мира, отражённой в человеческой психике» [6, 89–90].

О связи концепта и картины мира в своих работах говорит В. И. Карасик: «Совокупность концептов, рассматриваемых в аспекте ценностей, образует индивидуальную картину мира» [5, 8]. Учёный понимает концепт как когнитивный опыт, который напрямую связан с национально-культурными, природными, социальными, религиозно-философскими сферами жизни.

Таким образом, выходит, что даже люди, говорящие на одном языке, но имеющие разные этнические корни и/или разный социальный статус, могут придавать одному и тому же концепту различный смысл, видят концептуально одинаковые факты, явления, признаки в разных плоскостях.

Проследим это на примере образной характеристики концепта <солнце> в индивидуально-авторских картинах мира Э. Г. Багрицкого и И. Э. Бабеля. Средством такой характеристики в работе выступают эпитеты, которые, как считает Б. В. Томашевский, содержат дополнительные смыслы и субъективные оценки, а также выражают те индивидуальные признаки, которыми автор наделяет тот или иной объект в своём сознании. Цель эпитетов – «выразить эмоциональное отношение говорящего к предмету» [9, 58].

Концепт <солнце> в индивидуально-авторской картине мира Э. Г. Багрицкого охарактеризован таким образом: *большое (3), вольное, густое, багровое (2), распухшее, водяное, просоленное (2), тяжёлое (2), боевое (3), злое, молодое, прекрасное, сладкое, огромное, пустынное, жадное, могучее, вешнее, бегущее, негреющее, суетливо (пробегает), широкое (2), колючее, отвесное, белое, стремительное (2), синее, горячее.*

В «Словаре эпитетов русского литературного языка» К. С. Горбачевича и Е. П. Хабло зафиксирована часть эпитетов, употребляемых поэтом: *багровое, белое, большое, вешнее, горячее.* Бóльшая же часть эпитетов, с помощью которых Багрицкий характеризует солнце, в словаре отсутствует.

Эдуард Багрицкий использует качественные имена прилагательные для характеристики цвета (*багровое, прекрасное, белое, синее*), а также таких физических параметров солнца, как размер, масса, ширина, объём, положение в пространстве, скорость и температура (*большое, тяжёлое, широкое, отвесное, густое, стремительное, горячее*). Для характеристики своего индивидуального впечатления поэт использует и качественные, и относительные имена прилагательные (солнце *сладкое, молодое, жадное* и *вешнее, пустынное, молодое*), причастия действительного залога (*распухшее, бегущее, негреющее*), а также наречия (солнце *пробегает суетливо*). Причастия действительного залога и глаголы движения, с которыми употребляются слова тематической группы «солнце», создают образ антропоморфного солнца:

1. *Что прекраснее и слаще / Солнца, вставшего из моря?*
2. *Взгляни: над лодкой синяя высь, / Над лодкой огромное солнце ходит.*
3. *Встанет апрельское солнце, / Двинется лёд заповедный.*

Около 38% эпитетов содержат дополнительные коннотативные смыслы, которые в сознании носителей русского языка вызывают положительные ассоциации (*вольное, могучее, сладкое*); примерно 34 % эпитетов могут вызывать негативные ассоциации (*злое, боевое, жадное*); оставшиеся 28 % можно считать коннотативно нейтральными (*отвесное, стремительное, бегущее*).

Негативное отношение к солнцу возникает тогда, когда оно сушит реки и озёра, сжигает посевы или слишком ярко светит человеку в глаза:

1. **Жадное** солнце вставало дыбом, / **Жабры сушило** в озёрах рыбам.
2. **Всходит** солнце **боевое**, / Кукурузу сушит.
3. *Не гляди же, солнце злое*, / Опанасу в очи: / Он грустит, как с перепоя.

При положительном отношении к солнцу в художественной картине мира Багрицкого, как правило, интерпретированы, во-первых, фольклорные мотивы, где солнце изображается как символ обновления:

1. *Трава горячее, и воздух угарней* — / **Весеннее солнце** стоит на пути.
2. *И солнце пламенем широким* / Прозрачный заливало свод. / Октябрьский день, как день **весенний**, / Нам волю ясную принёс.

Или как борец с тьмой, хаосом:

1. *И тьмы водоворот* / Лучом **стремительным** раздвинут.
2. **Стремительный поток лучей**, / С туманною сражался мглой.

Или даже как вечный спутник странников, указатель пути:

1. *А к северу яругами бредёт* / Весёлый **странник**, ясные глаза / Подняв в гремящее от песен небо. / *И солнце пробегает суетливо* / По лысому сияющему лбу...
2. **Могучее солнце** в глазах у меня: / Оно проведёт и просушит **дорогу**.

На индивидуально-авторскую картину мира поэта оказали влияние не только фольклор, отражающий когнитивный опыт предшествующих поколений, переосмысленный И. Э. Багрицким, но и условия природного ландшафта и климата. Так как становление художественной картины мира автора происходило в Одессе, важной составляющей частью его образного мира стало море, а отсюда частое контекстуальное пересечение концепта <солнце> с концептом <вода>:

1. *Ах! **Вешних солнц** повороты*, / **Морей** молодой прибой.
2. **Пустынное солнце над морем** встаёт, / Чтоб воздуху таять и греться.
3. *А Ламме* / *глядит в окно, где проплывает по стеклу* / **Одесское просоленное солнце**, / *И ветер с моря подымает мусор*, / *И столбики кружит по мостовой*.

В художественной картине мира И. Э. Бабеля, выросшего и сформировавшегося как художник русского слова, как и Э. Г. Багрицкий, в этнически разнородном портовом южном городе Одессе, концепт <солнце> описан при помощи таких поэтических определений: *бурое, пыльное, красное, розовое, малиновое, оранжевое, стремительное, сияющее*. У К. С. Горбачевича и Е. П. Хабло зафиксированы эпитеты *красное, розовое, малиновое, оранжевое*. Они выражены качественными именами прилагательными и несут информацию о цвете. Другие эпитеты описывают восприятие автором солнца: *стремительный луч, сияющий закат*. В данном контексте интересно и употребление действительного причастия, что говорит об авторском восприятии солнца как активного объекта.

Дистрибутивный анализ показывает, что концепт <солнце> так же, как и у Э. Г. Багрицкого, антропоморфен и изображается как объект, наблюдающий за активными действиями людей:

1. *Солнце взлетело* кверху и завертелось, как красная чаша на острие копья. *Биндюг старика мчался* к воротам. *Любезная Супруга была в мыле. Налётчик рвал упряжку.*

2. «Господа и дамы, — сказал **Беня Крик**, — господа и дамы», — сказал он, и *солнце встало* над его головой, как *часовой с ружьём*.

Более того, оно не только наблюдает, но ещё и указывает путь:

1. *Стремительный луч упёрся* в спящего с пламенной укоризной и *вывел* его на *Дальницкую улицу*, пылившую и блестящую, как *зелёная рожь на ветру*.

2. *Солнце косыми лучами рассекало* зал. <...> *Работая локтями*, я пробрался в *коридор*, куда оно светило.

В этом обнаруживается принципиальное сходство авторских картин мира прозаика Бабеля и поэта Багрицкого.

В контексте концепт <солнце> у Бабеля, как и у Багрицкого, часто пересекается с концептом <вода>:

1. *Никитич собирал их* в клоповниках на *Молдаванке*, вёл их к *морю*, зарывал в песок, делал с ними гимнастику, нырял с ними, обучал песням и, *прожариваясь в прямых лучах солнца*, рассказывал истории о рыбаках и животных.

2. *Солнце свисало с неба*, как *розовый язык жаждущей собаки*, *исполинское море* накатывалось вдали на *Пересыпь*, и *мачты дальних кораблей* колебались на *изумрудной воде Одесского залива*.

3. *Вечер шатался мимо лавочки*, *сияющий глаз заката* падал в *море* за *Пересыпью*, и *небо было красно*, как *красное число в календаре*.

В результате морфологического, семантического и дистрибутивного анализа эпитетов солнца, приходим к выводу, что и Э. Г. Багрицкий, и И. Э. Бабель, используя языковые средства, передали своё индивидуальное представление об этом концепте как элементе своих художественных картин мира.

Так, и поэт, и прозаик использовали качественные и относительные имена прилагательные для характеристики физических параметров солнца (цвет, температура, положение в пространстве, скорость перемещения по небосклону), а для передачи своего индивидуального впечатления – причастия действительного залога, которые характеризуют этот концепт как объект активный. При этом у поэта Багрицкого эпитеты солнца содержат оценочный компонент, а прозаик Бабель от оценочных характеристик воздерживается.

При дистрибутивном анализе мы выявили ряд таких общих черт:

- солнце изображается антропоморфно;
- солнце становится указателем пути;
- концепт <солнце> сопровождается концептами <вода> и <море>.

В художественной картине мира Э. Г. Багрицкого авторская интерпретация концепта <солнце> становится шире за счёт использования фольклорного мотива «обновления», что в целом характерно для поэзии.

Обратим внимание на тот факт, что выявлены как общие характеристики, так и различные. Наличие общих доминант в изображении концепта <солнце> можно объяснить общей социокультурной средой, в которой формировались языковые личности авторов: по национальности оба были евреями, но писали на русском языке, проживали в Одессе в первой половине XX века, а значит, на них одинаковое влияние оказали национально-этнические традиции, социальная ситуация и ландшафт. Наличие различных доминант является следствием индивидуального языкового и внеязыкового опыта, проявившегося в текстах различных художественных жанров.

## Список использованной литературы

1. Бабель И. Э. Одесские рассказы / И. Э. Бабель. – СПб. : Азбука, 2009. – 224 с.
2. Багрицкий Э. Г. Стихотворения и поэмы / Э. Г. Багрицкий. – Л. : Сов. писатель, 1964. – 236 с.
3. Горбачевич К. С. Словарь эпитетов русского литературного языка / К. С. Горбачевич, Е. П. Хабло. – Л. : Наука, 1979. – 567 с.
4. Жебрило Т. В. Словарь лингвистических терминов. – 4-е изд., испр. и доп. // Т. В. Жебрило. – Назрань : Пилигрим, 2005. – 376 с.
5. Карасик В. И. О категориях лингвокультурологии / В. И. Карасик // Языковая личность: проблемы коммуникативной деятельности : Сб. науч. тр. – Волгоград : Перемена, 2001. – С. 3–16.
6. Кубрякова Е. С. Краткий словарь когнитивных терминов / Е. С. Кубрякова, В. З. Демьянков, Ю. Г. Панкрац, Л. Г. Лузина (под общ. ред. Е. С. Кубряковой). – М.: Филол. ф-т МГУ им. М. В. Ломоносова, 1997. – 245 с.
7. Маслова В. А. Лингвокультурология : учеб. пособие / В. А. Маслова – М. : Академия, 2001. – 208 с.
8. Попова З. Д. Язык и национальная картина мира/ З. Д. Попова, И. А. Стернин. – Воронеж : Истоки, 2002. – 60 с.
9. Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика : учеб. пособие / Б. В. Томашевский. – М. : Аспект Пресс, 1996. – 333 с.

*Юлія Попова*

### **ОСОБЛИВОСТІ СПРИЙНЯТТЯ ТЕКСТУ ПІСЕНЬ АУДИТОРІЄЮ: ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНЕ ДОСЛІДЖЕННЯ НА МАТЕРІАЛІ ПІСЕНЬ УКРАЇНСЬКОГО ГУРТУ «ОКЕАН ЕЛЬЗИ»**

Процеси розуміння та сприйняття людиною написаного чи озвученого тексту досліджувалися багатьма вченими у галузях філології, психології, психолінгвістики та семіотики протягом багатьох століть, бо саме ці процеси відображають специфіку мислення людини, підкреслюють основні причини реакцій людини на певні мовні звороти, знакову систему того чи іншого тексту – рекламного, політичного чи художнього, що оточує людину у повсякденному житті. Текст як об'єкт вивчення мовознавства постав у центрі уваги дослідників завдяки активному розвитку психолінгвістичних методів у минулому столітті.

Принципово важливою для радянської психолінгвістики є робота Л. В. Щерби «Про троякий аспект мовних явищ і експеримент у мовознавстві» [4, 24–39]. Л. В. Щерба пропонує як предмет дослідження психолінгвістики розглядати такі три аспекти мовних явищ, як мовленнєва діяльність, мовні системи та мовний матеріал. Інший відомий мовознавець, В. П. Белянін зазначає, що «в центрі уваги психолінгвістики знаходиться саме мовний механізм людини та особливості його становлення та функціонування. Важливим для розуміння суті мовленнєвої діяльності є положення про те, що мовленнєва діяльність включена в інші види діяльності людини і сама по собі самостійним видом діяльності не є» [1, 8]. Отже, можна відзначити, що завдяки своєму широкому підходу до мовленнєвої діяльності наука психолінгвістика розглядає людину як мовця у всій сукупності його проявів у мовленні.

Велика кількість вітчизняних та зарубіжних психолінгвістичних шкіл розглядає процеси породження і сприйняття мовлення як головний предмет дослідження

психолінгвістики, пропонуючи безліч варіантів розуміння та інтерпретації процесів породження людського мовлення. Такі дослідники, як Л. С. Виготський, Ч. Осгуд, Н. В. Жинкін, М. Гаррет, Ст. Інґве, Е. Бейтс, О. О. Леонт'єв, Т. В. Рябова, Ст. Пенфільд, Л. А. Чистович, Б. Мак-Вінні, Т. В. Ахутіна та інші запропонували власні «моделі» процесу породження мовлення, загальна кількість яких становить кілька десятків. Продукування, або породження мовлення – один з найголовніших процесів мовної діяльності, разом із сприйняттям та розумінням мови. Породження мовлення – це така діяльність людини, яка охоплює процеси як мислення, так і мовлення людини, а тому комбінує в собі основні компоненти діяльності, такі як інтенція, задум, реалізація, зворотний зв'язок тощо. Уперше повну схему та науково обґрунтовану теорію породження мовлення розробив Л. С. Виготський. В основу його теорії покладено концепції про поєднання процесів мислення та мовлення, про співвідношення понять «смысл» і «значення», вчення про семантику і структуру внутрішнього мовлення [2, 358].

Процес сприйняття та розуміння мовлення пов'язаний із породженням і є складним процесом, це не пасивний механічний рух від значення до смислу, а цілісний психолінгвістичний процес. І починається він з пошуку загальної думки висловлення, в якому величезне значення мають передбачення і настанова, що виникають у мовній свідомості слухача (читача). З перших хвилин спілкування реципієнт виявляє зустрічну розумову активність, скеровану на досягнення мети мовця і прихованого змісту повідомлення. Як зазначає С. Л. Рубінштейн, термін «сприйняття» має подвійне значення. Він «позначає, з одного боку, образ предмета, що виникає в результаті процесу сприйняття, але і власне цей процес сприйняття... Для того, щоб правильно зрозуміти сприйняття, треба обидві ці аспекти – акт і зміст сприйняття – брати в їх єдності» [3, 198–199]. Отже, смислове сприйняття, реалізуючись у аудіюванні, що охоплює як процес «слухання», так і процес «чуття», безсумнівно, зумовлено особливостями цієї діяльності. Особливості, у свою чергу, групуються залежно від ступеню участі слухача в процесі комунікації, від умов прослуховування мовного повідомлення та від психологічного стану людини, яка сприймає мовний сигнал.

Об'єктом розуміння мовної комунікації виступає не слово, не окрема, ізольована пропозиція, а цілісний текст (дискурс), тому успіх декодування повідомлення залежить і від особливостей побудови мовленнєвого твору, тобто його текстової структури. Якщо породження мовлення – це розгортання задуму за моделлю, яка визначає норму текстовості, то розуміння тексту являє собою зворотний процес – це згортання мовленнєвого твору до вихідної (ядерної) мовленнєвої схеми, що утворюється у внутрішній промові, що передає глибинну смислову структуру тексту. Отже, однією з найважливіших проблем, від розв'язання якої залежить оптимальне функціонування видів масової комунікації, є проблема адекватного сприйняття, розуміння й оцінки тексту.

У центрі нашої уваги постала проблема сприйняття та розуміння пісні як складного семіотичного утворення молодіжною аудиторією. Метою експерименту було дослідити реакції молодіжної аудиторії, тобто найактивнішої аудиторії слухачів рок-музики, на певні пісні відомого українського гурту. Перед нами стояло завдання визначити, чому саме надають пріоритет реципієнти під час сприйняття пісні, – тексту чи музиці, зважаючи на те, що пісня є синкретичним видом мистецтва із семіотичного боку. В експерименті взяли участь 20 інформантів віком від 17 до 40 років, які, прослухавши пісні, в письмовій формі

повинні були дати відповіді на те, що їх найбільше вразило і що найкраще запам'яталося під час сприйняття пісень.

Стимулом в експерименті було обрано дві різнотипні пісні українського гурту «Океан Ельзи» – «Вище неба» і «Коли тебе нема». Пісні обиралися за принципом протилежності: одна з них повинна була бути суто ліричною, як за смыслом, так і за мелодією, більш спокійною за темпом і ритмом, ніж друга. Також перша пісня «Вище неба» всім відома, навіть тим, що не люблять цей гурт.

Друга пісня («Коли тебе нема») повинна була виділятися характерним швидким ритмом і темпом, але за текстом вона також не є веселою, тобто настрої тексту не збігається з музичним супроводом. Крім того, на відміну від першої, вона не настільки популярна зараз у широкому колі слухачів, бо хронологічно була створена раніше. Отже, обрані для експерименту пісні є різними за своїми композиціями, мелодією та текстовим наповненням.

Під час обробки результатів експерименту було виділено дві вікові категорії реципієнтів: 17–25 та 25–40 років. До того ж спеціалізації задіяних реципієнтів охоплюють широке коло професій, що також є важливим для чистоти дослідження. Опитування інформантів проводилося за однакових умов: люди не були заздалегідь підготовлені до завдань, питань та прослуховування пісень. Вибір інформантів був майже системним: це були і як родичі, друзі, так і знайомі, викладачі, студенти, одногрупники. На початку експерименту кожному інформанту ставився студійний запис пісні «Вище неба» гурту «Океан Ельзи», після чого була надана анкета з відповідною назвою пісні, переліком пунктів, що треба було зазначити інформантові, а саме вік, стать та освіта. Також кожна анкета містила низку питань до інформантів: «Що Вас найбільше вразило?» та «Що запам'яталося Вам найбільше?», на які інформанти відповідали протягом короткого часу, не більше хвилини.

Розділивши інформантів на дві вікові групи, ми отримали досить різні та неоднозначні результати. Залежно від віку інформантів простежується, як відрізняється їхнє сприйняття тексту пісень, а саме музики та всього поєднання слів із музичним супроводом, композиції. На відміну від інформантів першої категорії 17–25 років, інформанти другої категорії 25–40 років указують більше образів, що викликає в їхньому уявленні кожна пісня, більш занурюються в аналіз та асоціативне сприйняття почутого, тобто створюється чітке уявлення про героя пісні та її смисл. А вже інформанти першої категорії більш розрізняють текст і музику та аналізують їх окремо. Характеризуючи музичні складники, вказують на деталі звучання музичних інструментів, голос співака, якісь фонові аспекти пісні. Характеризуючи зміст пісень, переважно категорично оцінюють слова, їх смисл, але майже не занурюються в образність та символічність пісні, не створюють єдиного цілісного враження від обох пісенних композицій, чого не можна сказати про інформантів категорії 25–40 років.

Власне молодіжна аудиторія (17–25 років) надала перевагу композиції «Вище неба» через її емоційне напруження й потужний вплив музичного компонента (наведемо приклади з анкет: *«Вражає емоційність пісні та співу...»*, *«Дуже динамічно, з почуттям»*, *«Більш за все торкнуло те, як головний герой возвеличує своє кохання, говорячи, що улюблена дівчина, у порівнянні з ним, знаходиться вище неба»*). Для сучасної молоді більш важливим є гармонійне поєднання слів пісні з музикою, проте зазначимо, що інформанти, все ж таки більше спираються на текст пісні та образи у їх уяві створюють саме слова пісні (57% інформантів), напр.: *«В уяві постає нерозділене кохання героя, та з'являється зображення*

*хлопця, що біжить за коханою, але наздогнати не може», «Можливо, герой пісні порівнює сірі очі дівчини з небом, та це дуже торкає...», «Вона, мов ангел, що літає вище неба, а Він – проста людина, що прикута до землі».*

Друга пісня «Коли тебе нема» у цій віковій категорії справила домінантне враження через певну синкретичність композиції, тобто через музичний ритм, що на думку інформантів, не відповідає тексту аналізованої пісні, що є нехарактерним для сучасних пісень гурту «Океан Ельзи» (36% інформантів), наприклад: *«Мене вразив ритм пісні, такий веселий, а співає герой про те, що дівчини немає поруч», «Поєднання музики з текстом визиває змішані емоції», «Вразило поєднання музичного ряду з текстом пісні, це дуже незвично і навіть створює деякий шарм пісні»,* але така ж кількість інформантів (36%) відзначила і суто текстову частину пісні, але, зазначаючи, що після прослуховування вони не пам'ятають слів, в їхній уяві не залишається жодного образу, чіткого враження від музичного твору, лише повторювання приспіву пісні та ритм.

У другій віковій групі (25–40 років) в пісні «Вище неба» виокремлено текст як головний складник пісні. У більшості інформантів склався чіткий образ герою пісні та враження від композиції, здебільшого насичені та яскраві (50% інформантів), напр.: *«Текст пісні наповнений багатим смислом, що торкає душу...», «Вразив зміст пісні. Це пісня про кохання та страждання чоловіка до свавільної жінки», «Відверте багатогранне спілкування з коханою – ось що найбільше вразило у цій пісні».* Деякі інформанти зазначили, що ця пісня є показником характерного стилю гурту «Океан Ельзи» (33% інформантів), напр.: *«У пісні "Вище неба" відразу відчувається фірмовий стиль групи».* Лише один інформант цієї вікової категорії вказав на музику пісні.

У другій віковій групі (25–40 років) в пісні «Коли тебе нема» аудиторія надала перевагу як тексту, так і музиці, на однаковому рівні. Певна кількість інформантів відзначає зміст пісні, зосереджується на образі головного герою пісні (50% інформантів), напр.: *«Герой збентежений: без коханої всі звичні йому атрибути життя, повноцінного і яскравого, перетворилися в присний і маловиразний кошмар», «Пісня добре передає емоційний стан персонажу: нервовість, сум, та переживання втрати, розлучення».*

Інші інформанти зазначають оригінальність музичного ряду цієї композиції (50% інформантів), напр.: *«Найбільше вразила гра на гітарі...», «Найбільше сподобалися ритм і темп пісні, сама мелодія динамічна і весела. Відразу хочеться танцювати», «Швидкий ритм пісні якби передає емоційний стан героя, що безцільно блукає по нічному місту...».* Отже, можна зазначити, що для цієї аудиторії слухачів вагомими складниками пісні були як текст, так і музика, що свідчить про більшу уважність дорослої аудиторії слухачів саме до композиційного звучання пісень.

Роблячи висновок з проведеного дослідження, можна відзначити, що більшість з інформантів виділяє текст пісень (47%). Опитуваних, що відзначили більш за все музику обох композицій гурту «Океан Ельзи», – 30%. Також, реципієнтів, що сприйняли на однаковому рівні і музику пісні, і текст – 23%. Представники молодіжної аудиторії, що пройшли цей психолінгвістичний експеримент, більш за все приділяють увагу при прослуховуванні української пісні тексту пісень, аніж музиці.

Отже, спираючись на теоретичні знання про певні особливості сприйняття інформантами тексту і музики при аудіюванні, було проведено психолінгвістичний експеримент на базі українських пісень серед молодіжної аудиторії. Під час експерименту було виділено категорії інформантів за віком: 17–25 років та 25–40 років, отримані



показники цих двох груп істотно відрізняються. Можна з впевненістю сказати, що більш доросла аудиторія слухачів сприймає найбільше саме тексти пісень, спираючись на головні переживання персонажу пісні та асоціюючи рядки пісень з певним образом, картиною, що чітко постає в уяві. Щодо першої, більш молоді аудиторії слухачів, то більшість з них оцінювала не саме текст пісні, як її смислову частину, та не саме музику, як важливий акомпанемент до слів, як дві ланки пісні, що поєднуються одна з одною та є нерозривними. Інформанти уважно прислуховувалися до деталей звучання музики та більш за все оцінювали коректність поєднання звуку з рядками. Напевно, таке різне сприйняття музичних творів залежить від віку, психологічного стану та досвіду кожного з опитуваних та, звичайно, у різному віці, ті ж самі люди, можливо, дали б зовсім інші відповіді на поставлені їм питання та їхнє сприйняття та розуміння дуже змінилося б за роки. Отже, у експерименті було визначено, що є важливим для молоді у пісні, як складному семіотичному утворенні, а саме – текст пісень та гармонійне поєднання тексту з музичним рядом.

### **Список використаної літератури**

1. Белянин В. П. Психолінгвістика / В. П. Белянин. – 2-е изд. – М. : Флинта : Московский психолого-социальный институт, 2004. – 232 с.
2. Выготский Л. С. Избранные психологические произведения / Л. С. Выготский – М. : Наука, 1956. – 320 с.
3. Рубинштейн С. Л. Основы общей психологии / С. Л. Рубинштейн – СПб. : Издательство «Питер», 2000 – 712 с.
4. Щерба Л. В. Языковая система и речевая деятельность / Л. В. Щерба. – М. : Едиториал УРСС, 2004. – 432 с.

*Аліна Радзіх*

## **ОСОБЛИВОСТІ ПОЗНАЧЕННЯ СТРАХУ В УКРАЇНСЬКІЙ ТА ПОЛЬСЬКІЙ ФРАЗЕОЛОГІЇ**

Фразеологічна наука на сучасному етапі її розвитку характеризується активізацією наукової думки до вивчення фразеологічної семантики, походження та функціонування її одиниць, національно-культурної специфіки і фразеологічної символіки в лінгвокультурологічному аспекті. Від визначення фразеологічної одиниці (далі – ФО), характеристики її значень, класифікацій, науковці перейшли до з'ясування ролі фразеологізму у комунікації людини, до встановлення особливостей мислення окремої особистості і етносу взагалі.

Фразеологія національної мови збагачується та вдосконалюється, вбираючи в себе безцінні скарби із приказок і прислів'їв, афоризмів і анекдотів, дотепів і каламбурів, сентенцій і парадоксів, літературних цитат і ремінісценцій, професіоналізмів, мовних штампів і кліше – з усього, що впродовж багатьох сторіч плекає і зберігає у своїй пам'яті носій мови – народ. Однак особливістю фразеологічного фонду мови є його усталеність. На відміну від лексики, фразеологічний фонд не має такої динаміки, як лексичний [6, 46].

Особливий інтерес представляє порівняльне вивчення фразеології споріднених мов, бо існує тісний зв'язок у їхньому розвитку та формуванні. У цьому випадку виникають і певні труднощі: іноді буває важко встановити, що є наслідком спільного історичного

розвитку, а що утворилося на ґрунті окремої мови. Отже, **актуальність** дослідження полягає у тому, що зіставне вивчення слов'янських мов дає можливість встановлення спільних та відмінних рис у їхній структурі. Зокрема, порівняння української і польської фразеології на позначення емоційного стану людини дозволяє виявити джерела, які було використано для утворення цього пласту ФО, а через них зрозуміти особливості світобачення українців і поляків, виявити їхнє ставлення до себе та до інших, взагалі усвідомити особливості картини світу цих народів.

**Мета** пропонованого дослідження – дослідити і порівняти семантику та структуру українських і польських фразеологічних одиниць на позначення емоційного стану людини, зокрема страху. **Матеріалом** послуговували 35 українських і 42 польських фразеологізмів.

Ми спираємося на вузьке розуміння терміну *фразеологічна одиниця*, яке запропонував Л. Г. Авксентьєв. Науковець вважає, що не можуть бути об'єктом вивчення фразеології речення на зразок прислів'їв, крилатих виразів, цитат, штампів, які також є стійкими зворотами, але за своєю будовою становлять закінчені судження, самостійні комунікативні одиниці [1, 41]. На думку О. О. Селіванової, фразеологізми – це словосполуки, які людство формувало й формує залежно від ситуації, стереотипів, тобто їх виникнення зумовлене багатьма чинниками. Вони несуть особливе підґрунтя у своєму змісті, і чи цей зміст є позитивний чи негативний, ми можемо зрозуміти, тільки розкривши значення самого фразеологізма.

Польські лінгвісти А. Левицький та А. Пайдзінська вважають, що ФО – це суспільно закріплені "нерегулярні" сполучення слів, значення яких не виводяться із значень компонентів і які можуть містити слова або форми слів, що не функціонують у вільних синтаксичних зв'язках [9, 55].

**Емоції** (від фр. *emotion* – «хвилювання», «збудження») – складний стан організму, що припускає тілесні зміни поширеного характеру в диханні, пульсі, залозо-виділеннях. Якщо емоція інтенсивна, тоді настає порушення інтелектуальних функцій, можливе роздвоєння особистості і тенденція щодо дії неврівноваженого чи протопатичного характеру [5, 24].

Спираючись на класифікацію американського вченого К. Е. Ізарда, до фундаментальних емоцій відносимо: *інтерес, радість, горе-страждання, гнів, відразу, презирство, страх, подив, сором, вину* [4, 54]. Ми обрали найсильнішу негативну емоцію – страх – переживання, що викликане отриманою прямою або непрямою інформацією про реальну або уявлювану небезпеку, очікування невдачі. Страх є найсильнішою негативною емоцією [4, 87].

Значна група українських фразеологізмів містить дієслово *боятися* та іменник *страх*: *боятися своєї (власної) тіні; [і] духу боятися чийого; мати страх [на душі]; дроз сіпає; взятися страхом; завдавати (задавати) страху кому; наганяти (наводити, і т. ін.) страху (страх) на кого, кому, на що; зазнавати страху; набратися (натерпітися) страху; побіліти зі страху; як чорт (дідько) ладану боятися.*

У польській мові дієслово *bać się* та іменник *strach*, а також їхні синоніми виступають у наступних ФО: *bać się kogoś (czegoś) jak ognia; bać się kogoś (czegoś) jak (morowej) zarazy (książk); bać się kogoś (czegoś) jak morowego powietrza; bać się kogoś (czegoś) jak zapowietrzonego; lękać się własnego cienia; strach ściska komuś żołądek; (aż) strach mówić (pomyśleć, patrzeć, spojrzeć); mieć stracha; portki się komuś trzęsą (ze strachu); napędzić komuś strachu (pot.stracha); pod strachem; strach kogoś obleciał; mieć boja.*

У деяких ФО описано зовнішні фізіологічних вияви цієї емоції за допомогою дієслів *труситися, тремтіти, дрижати, цокотіти*: *жижки трясуться (трусяться, тремтять, дрижать і т. ін.) у когось; цокотіти (цокати) зубами*.

У польській мові зовнішні фізіологічні вияви страху передаються за допомогою дієслів: *dzwonić, szczekać, trząść się, drżeć, dygotać*: *(ktoś) dzwoni / szczeka zębami [ze strachu]; zęby dzwonią / szczekają (komuś); każda żyłka w kimś się trzęsie; łydki (komuś) drżą / dygoczą / trzęsą się; trząść się, drżeć jak listek, liść; (ktoś) trzęsie się jak barani ogon*.

При описі фізіологічного стану людини під час переживання цієї емоції страх пов'язується з такими соматизмами, як *живіт, п'яти, жижки, зуби, волосся, серце, око*: *аж у животі похолонуло; душа в п'яти сховалась; [аж] жижки трясуться (трусяться, тремтять, дрижать і т. ін.) у когось; вибивати зубами чечітку (третяка); [аж] вухнали кувати зубами (жарт.); цокотіти (цокотати, цокати) зубами; вибивати зубами чечітку (третяка) аж волосся дибки стало; аж око в'яне; серце опинилося в п'ятах у кого; серце стигне (холоне); серце падає (обривається)*.

У польській мові в складі аналізованих ФО виступають наступні соматизми: *żyłka, gardło, zęby, włosy, nogi, głowa, ramiona, łydki, serce, żołądek*: *każda żyłka w kimś się trzęsie; strach ściska, chwytą kogoś za gardło, dławi, dusi w gardle; (ktoś) dzwoni / szczeka zębami [ze strachu]; zęby dzwonią / szczekają (komuś); włos staje / włosy stają (komuś) [dęba] [na głowie]; (coś) jeży (komuś) włosy na głowie; strach jeży włosy; nogi (komuś) wrosły w ziemię; (ktoś) wciąga / wtula / wciska głowę w ramiona; łydki (komuś) drżą / dygoczą / trzęsą się; serce zaczęło bić, zabiło lękiem; serce zamiera z trwogi; strach ściska komuś żołądek*. Наявна ФО, у якій виступає гіперболічна одиниця: *lękać się własnego cienia*.

У значній групі фразеологізмів описані фізіологічні стани при почутті страху: в переляканій людини змінюється колір шкіри (*побіліти зі страху; білий (побілів), як смерть; білий, як стіна; побіліла, як полотно; побіліла, як хустка*), починає рухатися волосся (*волосся стає дибки*), виступає піт (*обливатися холодним потом; аж сорочка попелотніла*), ускладнюється процес дихання (*тамувати подих*), холоне, призупиняючи свій потік, кров (*кров холоне в жилах*). При сильному переляку втрачається орієнтація у просторі (*земля вислизає з-під ніг*) й відчуття реальності (*ні живий, ні мертвий*).

У польській мові відображена втрата здатності усвідомлювати реальність, унаслідок чого у людини призупиняються основні рухові функції – *nogi (komuś) wrosły w ziemię; (ktoś) stał jak wryty* «ktoś zatrzymał się nagle, gwałtownie, zwykle pod wpływem strachu, zdumienia, na widok czegoś»; *(ktoś) stoi jak przyrosnięty; (ktoś) stoi jak przykuty; jak skamieniały; jak piorunem rażony; jak wrosnięty w ziemię; jak posąg; jak zamurowany; jak słup; (ktoś) kamienieje ze strachu*.

На фізичному рівні налякана людина може відчутти, що її душа рухається, а серце товче – *душа в п'яти сховалась; дзигарі б'ють «серце товче з переляку» (дзигар – «застаріла назва годинника» [3, 379])*. Іноді *serce*, або *душа*, які стають прямим об'єктом дії, зовсім перестають функціонувати на якийсь час: *мліти душею (серцем), серце завмирає, холоне серце (душа)*. У польській мові фразеологізм *umierać ze strachu* демонструє, що страх може призвести навіть до смерті.

У фразеологізмах цієї семантичної групи зустрічається назва рослини – *осика*: *трясється, як осичина / trząść się, drżeć jak osika; trząść się, drżeć jak listek, liść (osiki)*. У народній свідомості назва цього дерева пов'язується зі страхом, бо під час вітерцю кожен листочок тремтить і видає своєрідний шелест. У результаті складається враження, що осика тремтить. У аналізованих ФО наявна лексика на окреслення *дідька (чорта) / diabła*: *як чорт*

(дідько) ладану бояться / bać się kogoś (czegoś) jak diabeł święconej wody. Варто зазначити, що дідько / diabeł виступає тут не як причина появи цієї емоції, а як суб'єкт, що її переживає під загрозою сакральної речі.

У польських словниках знаходимо ФО, які окреслюють сильне емоційне потрясіння зі страху, під час якого у людини може відбутись неконтрольоване випорожнення кишечника: *robić w portki (w majtki) ze strachu*. Слід зазначити, що в українській мові ми маємо вульгарний відповідник, який з етичних мотивів не подаємо в роботі.

Отже, порівнюючи фразеологізми обох мов, виділяємо ряд подібностей і відмінностей.

Подібності полягають у наступному:

1. наявність еквівалентних ФО: *trzęsie się, як осичина, бояться своєї (власної) міні, мати страх [на душі] / trząść się, drzeć jak osika, lękać się własnego cienia, mieć stracha*;
2. наявність частково подібних ФО: *аж волосся дибки стало / włos staje; цокотіти (цокотати, цокати) зубами / ktoś dzwoni / szczeka zębami [ze strachu]*;
3. в обох мовах виступають однакові соматизми (*зуби / zęby, волосся / włosy*), а також наявна назва дерева (осика / *osika*).

До відмінностей відносимо наступне:

1. в українській мові є фразеологізми, які пов'язані з танцями, елементом танцю (*чечітка, третяк*); тільки в українській мові наявні соматизми: *живіт, жижики, очі*;
2. відсутні в українській, але є у польській мові такі соматизми: *żyłka, gardło, nogi, ramiona, łydki, serce, żołądek*; у польській мові, окрім соматизмів і назв рослин, присутня ще й назва тварини – *baran*.
3. особливістю українських ФО є наявність лексики на позначення ковальського виробу – *цвяха «вухналя»*.

Таким чином, дослідження українських та польських фразеологічних одиниць на позначення страху засвідчує наявність значного спільного фразеологічного пласту у цих мовах, а також демонструє специфіку фразеології досліджуваних мов.

### Список використаної літератури та джерел

1. Авксентьев Л. Г. Современная украинская мова: фразеология: пособие для студентов филологических факультетов университетов / Л. Г. Авксентьев. – Харьков : Вища школа, 1983. – 137 с.
2. Словник української мови : В 11 т. / АН УРСР. Інститут мовознавства; за ред. І. К. Білодіда. — К. : Наукова думка, 1970 – 1980.
3. Словник української мови: В 4-х т. / За ред. Б. Грінченка. – К.: Либідь, 1907 – 1909. – 379 с.
4. Изард К. Э. Психология эмоций / К. Э. Изард. – СПб. : Питер, 2007. – 54 с.
5. Киричук О. В. Основы эмоций / О. В. Киричук. – К. : Либідь, 2006. – 632 с.
6. Писаренко А. В. Фразеология как особый вид лексики / А. В. Писаренко, Л. М. Лещенко. – К. : Либідь, 2009. – № 5. – С. 45 – 47.
7. Білоноженко В. М. Словник фразеологізмів української мови / Білоноженко В. М., Гнатюк І. С., Дятчук В. В., Неровня В. Н., Федоренко Т. О.; відповідальний ред. Винник В. О. – К. : Наукова думка, 2003. – 788 с.
8. Pajdzińska A. Frazeologia / A.Pajdzińska, A. M. Lewicki // Encyklopedia kultury polskiej XX wieku. – Wrocław, 1993. – S. 307–313.
9. Słownik frazeologiczny języka polskiego / S. Skorupka. – Warszawa : Wiedza Powszechna, 1974. – 262 s.
10. Słownik idiomów polskich PWN / Pod red. L. Drabik. – Warszawa: Wydawn. Naukowe PWN, 2013. – 428 s.

## ЛИНГВОКРЕАТИВНОСТЬ ФАНТАСТИЧЕСКИХ ТЕКСТОВ

Развитие современной лингвистики характеризуется пристальным вниманием к личностному началу в языке и тексте, в том числе к проблеме языковой ментальности как «отражению в языке разнообразия интеллектуальной и чувственной жизни человека» [4, 192]. В последнее время наблюдается устойчивый интерес к лингвистике креатива, благодаря которой реализуется и творческий потенциал языка, и потенциал говорящего. Лингвокреативность позволяет говорящему «раскрасить» свою речь, освободиться от языковой шаблонности, не утруждать себя поисками готового, имеющегося в языке слова, а создать новое. «Порой легче «слепить» свое слово, чем найти нужное» [3, 9].

Лингвокреативное мышление побуждает языковую личность к использованию творческого потенциала языковых единиц. Лингвокреативностью в той или иной степени обладает каждый, и она является неотъемлемой частью жизни человека. Подобный тип мышления позволяет обходить законы системы языка, создавая яркие, неожиданные, эффектные языковые единицы. И хотя все люди способны к созданию новых единиц, которые призваны вызвать у реципиента эстетическое удовольствие, наиболее осознанно используют языковые знания, в первую очередь, авторы фантастических текстов.

В качестве примера рассмотрим творчество А. и Б. Стругацких. Писатель-фантаст стремится в своем произведении создать максимально реалистичную и правдоподобную модель вымышленного мира, события которого воспринимаются читателем как те, что могли бы существовать в действительности. Для полного погружения читателя в выдуманный мир романа писатели создают индивидуально-авторские новообразования по уже существующим словообразовательным моделям, не претендуя на оригинальность структуры. Они создают названия для объектов виртуального мира с помощью узуальных способов словообразования.

Исследуя индивидуально-авторские новообразования в фантастических произведениях Стругацких, следует отметить, что большинство представленных неологизмов являются именами существительными или именными словосочетаниями. Глаголы в рассматриваемых текстах почти не представлены, что, по мнению В. Д. Бояркиной, доказывает несущественность пополнения языка новыми глаголами [1, 93–107]. Для этого существует несколько причин: 1) категориальное различие в значениях именной и глагольной лексики; 2) неодинаковость их номинативной и синтаксической функций [5, 27]. В. Д. Бояркина же считает, что появление неологизмов в языке связано, в первую очередь, с необходимостью номинации нового явления или предмета, а среди глаголов «немного таких, которые обозначали бы новые процессы и явления действительности» [1, 95].

Большинство индивидуально-авторских образований, которые встречаются в фантастических текстах Стругацких, созданы с помощью суффиксации. Суффиксация наиболее часто используется авторами для номинации различных инопланетных существ. Подобные индивидуально-авторские новообразования делятся на несколько тематических групп:

- а) названия жителей других планет:  
– *леонидяне* - жители планеты Леонида;

*Оказалось: да, есть на планете разум. Но совершенно нечеловеческий. До такой степени не похожий ни на нас, ни на вас, ни, скажем, на леонидян, что наука просто не могла предположить возможность такого феномена.*

Подобным способом создаются названия жителей других планет: *магоряне, пантиане.*

б) жители стран, расположенных на других планетах:

*Алайцы* – жители страны Алай;

*Кто у нас им опасен – тех уберу, кто нужен – тех купят, и пойдут они набивать трюмы своих «призраков» алайцами и крысоедами вперемишку.*

Такие же суффиксы используются авторами в названиях жителей других стран: *хонтийцы, пандейцы.*

Но при помощи суффиксации создаются не только личные, но и неличные имена существительные. Среди **неличных** это:

а) названия материалов:

*янтарин* – материал из янтаря:

*Главное, что этот известняк не имеет ничего общего с **янтарин**ом, из которого построен марсианский город.*

б) названия специальностей:

*космогация* – наука об управлении космическим кораблём:

*В Высшей школе **космогации** четыре факультета, и три из них имеют тренировочные залы.*

В научно-фантастических текстах Стругацких при необходимости создания нового слова используется не только материально выраженный суффикс, но и нулевой.

Наибольшую активность материально невыраженный суффикс у А. и Б. Стругацких проявляет в образовании наименований **лиц**, а конкретнее – в образовании дериватов группы «лицо по профессии, специалист в какой-либо области»:

*астроархеолог* – лицо, занимающееся астроархеологией:

*Слышал я об **астроархеологах**. Нельзя было к ним относиться серьёзно;*

*космозолог* – специалист в области космозологии («науки об инопланетных животных»):

*Я ведь раньше работал **космозологом**, исследовал жизнь на других планетах. Ах, какое это было чудесное время!*

При создании новых номинаций авторами используется и чистое сложение. Наиболее действенным способом сложение оказалось для создания наименований животных иных планет. «Чистым сложением образуются существительные с интерфиксом (возможно, и с нулевым), словообразовательное значение которого сводится к объединению значений основ мотивирующих слов в одно сложное значение» [7, 562]. Это неудивительно, поскольку авторы стремятся создать уникальное и поразительное существо, незнакомое читателю, но все-таки узнаваемое им. В зависимости от частеречной принадлежности производящих основ все номинации можно разделить на несколько групп:

а) существительное + существительное:

*зеброжираф, краборак, ракопаук:*

*Он потрясённо смотрел, как по песчаной дорожке мимо **зеброжирафа**, совсем рядом с ним, идёт человек.*

б) числительное + существительное:

*шестиног, четверорук:*

*У неосведомлённых посетителей серый **шестиног** не вызывал никаких эмоций.*

Чистым сложением создаются наименования свойств объектов действительности; наименования процессов, а также предметов:

–*ридер-потенция* – сверхъестественные способности, потенциально заложенные в каждом из ридеров (людей, способных читать чужие мысли): *Утверждают, что фукамизация якобы неблагоприятна для возникновения у человека **ридер-потенции**...*;

–*эпсилон-детринитация* – стадия работы межпланетных средств сообщения: *Эпсилон-детринитация закончилась, и корабль перешёл в состояние Подпространства;*

–*тампопластырь* – средство для перевязки: *Вадим с оханкой **тампопластыря** шёл за ним по пятам.*

Довольно большая группа неологизмов создается братьями Стругацкими с помощью термиоэлементов. Это неслучайно. Писатели, создавая свое, авторское, творят в рамках системы родного языка. В славянских языках в последнее время наблюдается рост лексики терминологизированного характера. Терминологизацию и интеллектуализацию языка, по мнению исследователей, обуславливает научно-техническое развитие. При этом отмечается не только рост терминов, но и термиоэлементов. В. П. Даниленко отмечает, что «минимальной структурной единицей в терминологии <...> необходимо считать термиоэлемент, подразумевая под ним широкое понятие, включающее в себя на равных основаниях производящую основу, словообразующую морфему (аффиксы), слово в составе сложных слов и словосочетаний, символы в составе особого типа символа-слов» [2, 37].

С помощью термиоэлементов братьями Стругацкими создаётся довольно большое количество наименований, которые можно распределить по тематическим группам:

1) наименования наук и других областей человеческого знания:

*космозоология* – наука о живых организмах, населяющих иные миры: *Таскал он меня от скелета к скелету, руками размахивал, голос возвышал – я таким его ещё не видывал. Здорово, наверное, он любил эту свою **космозоологию**;*

*эмбриомеханика* – раздел науки, изучающий закономерности существования и развития «эмбриосистем»: *Это было несколько лет назад. Тогда он был ещё совершенным новичком в **эмбриомеханике**.*

В произведениях А. и Б. Стругацких часто встречаются новообразования с элементом *ксено-* (греч. *xenos* – чужой, посторонний). Особенность этого элемента в том, что в научной фантастике Стругацких он приобрёл более узкое, специализированное значение: «*инопланетный*». Вероятно, поскольку речь идёт о других планетах, то этот термиоэлемент приобретает большую деривационную активность, создавая словообразовательное гнездо, в основе строения которого лежит принцип подчинения одних единиц другим. Словообразовательное гнездо представлено по ступенчатому принципу: «Дериваты, образованные непосредственно на вершине гнезда, находятся на первой ступени, производные от них – на второй ступени и т. д.» [6, 142].

*Ксенология* – наука об инопланетных цивилизациях.

*Патоксенология* (греч. *pathos* – болезнь) – наука, изучающая инопланетные заболевания: *Она занималась последовательно: **ксенологией, патоксенологией, сравнительной психологией и левелометрией**, и во всех этих науках она явно преуспела...*

*Ксенотехника, ксенотехнология* – инопланетная техника, технология: *Были назначены и немедленно направлены в группу Фокина специалисты по **ксенотехнологии** вообще и по **ксенотехнике**.*

*Ксенофольклор* – инопланетный фольклор.

2) Наименования технических приспособлений:

*ментоскоп* (греч. skopeo – наблюдаю, исследую) – аппарат для исследования человеческой психики: *Дверь в лабораторию оставалась прикрытой, оттуда доносился раздражённый голос Бегемота и звонкое щёлканье включённого ментоскопа.*

*Кристаллофон* – устройство для прослушивания записей.

*Мнемокристаллы* (греч. mnema – память) – носители для хранения информации.

*Атомокар* – наземный транспорт, работающий на атомном топливе.

*Птерокар* – воздушный вид транспорта.

3) Наименования лиц по роду деятельности:

*Кибертехник* – специалист по обслуживанию «киберов» (роботов): *Собственно, это уже был не страх, это были остатки пережитого страха, смешанного со стыдом. Кибертехник, который испугался собственных киберов.*

*Киберинженер* – специалист по «киберам» (роботам) более высокого ранга, чем кибертехник.

4) Названия различных медицинских средств:

*Вирусофоб* (греч. phobos – страх, ужас) – противобактерио-логическое средство:

*Такая вот царапина, – сообщил Учитель, рассматривая ладонь, – на Пандоре вызвала бы аварийный сигнал. Меня бы изолировали в отсеке и утопили бы в вирусофобах.*

*Биоблокада* – средство, дающее абсолютный иммунитет: *Учитель стал рассказывать про биоблокаду.*

Лингвокреативное мышление имеет особое значение для авторов научной фантастики, поскольку писатели, создавая свой неповторимый и удивительный мир, творят также и уникальные художественные образы, которые реализуют творческий потенциал языка.

### Список использованной литературы

1. Бояркина В. Д. О некоторых особенностях новой глагольной лексики / В.Д. Бояркина // Новые слова и словари новых слов. – Л., 1983. – С. 93–102.
2. Даниленко В. П. Русская терминология / В. П. Даниленко. – М., 1977. – 245 с.
3. Земская Е. А. Языковая игра / Е. А. Земская, М. В. Китайгородская, Н. Н. Розанова // Русская разговорная речь. – М., 1983. – 286 с.
4. Омельченко С. Р. Глагольная репрезентация языковой ментальности / С. Р. Омельченко // Вестник Волгоградского гос. ун-та. – Серия Гуманитарные науки. – 2005. – Вып. 1. – С.192–203.
5. Родионова Т. Г. Некоторые результаты экспериментального исследования особенностей идентификации неологизмов-глаголов / Т. Г. Родионова // Слово и текст в психолингвистическом аспекте. – Тверь, ТГУ, 1992. – С. 26–31.
6. Харатунова Д. Ш. Словообразовательное гнездо как совокупность лексических единиц (на материале бурятского языка) / Д. Ш. Харатунова // Вестник Челябинского государственного университета. – Челябинск, 2011. – Вып. 11. – С. 142–146.
7. Шведова Н. Ю. (ред.). Русская грамматика : в 2 т. / под ред. Н. Ю. Шведовой. – М. : Наука, 1980.



## ЕПІСТОЛЯРІЙ ЛЕСІ УКРАЇНКИ В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОЇ МОВИ ТА СТАНОВЛЕННЯ ЇЇ НОРМ СЛОВОВЖИВАННЯ

Грунтовним вивченням епістолярної спадщини різних письменників займалися М. М. Бахтін, В. О. Брюгген, Л. П. Вашків, М. Ю. Гудзій, В. В. Дудко, М. Х. Коцюбинська, В. В. Міяковський, Д. В. Нитченко, В. Ф. Святовець, В. Т. Сметанін, Ю. В. Шевельов. Специфіку листів Лесі Українки вивчали В. П. Агеєва, С. К. Богдан, Л. В. Бублейник, Л. І. Мацько, Л. Ф. Мірошніченко, Л. К. Оляндер, В. Ф. Святовець.

*Мета* нашої розвідки – висвітлити питання про роль і місце епістолярної спадщини Лесі Українки в аспекті вироблення норм слововживання. Для цього потрібно описати обсяг епістолярію поетеси, розкрити погляди Лесі Українки та її сучасників на функціонування української мови й слововживання в різних стилях.

*Об'єкт* наукового дослідження – епістолярна спадщина Лесі Українки, *предмет* дослідження – становлення норм слововживання української мови.

Епістолярна спадщина поетеси в зібранні творів у 12-ти томах складає 10-й (1876 – 1897), 11-й (1898 – 1902) і 12-й (1903 – 1913) томи. Історія збирання і публікації їх сягає 1911 року. Саме тоді М. Павлик опублікував у виданні «Переписка Михайла Драгоманова з Михайлом Павликом», Т. 8 (Чернівці, 1911, с. 212, 221 – 222, 237 – 238) три листи Лесі Українки.

Зібрання творів у 12-ти томах є найповнішою публікацією епістолярію Лесі Українки. Чимало листів підготовлено до друку вперше, розширено і доповнено науковий коментар, уточнено датування окремих листів тощо. Так, у цьому томі подано перші чотири дитячі листи письменниці та лист до матері, написаний через кілька днів після складної хірургічної операції у 1883 р. Понад 90 листів із цього тому хоч і були відомі, але в зібранні творів Лесі Українки їх уміщено вперше.

З'являлися час від часу публікації її листів у різних виданнях:

- Кримський А. Розвідки, статті та замітки. I – XXVII. – К., 1928 (лист до А. Ю. Кримського);
- журнали «Червоний шлях». – 1923, кн. 4 – 5, 6 – 7 (8 листів до матері, 1 до батька, 2 до брата Михайла);
- «Україна». – 1924. – кн. 1 – 2 (листи до М. М. Коцюбинського);
- «Україна», 1926, кн. 2 – 3 (лист до М. П. Старицького);
- глухівський альманах «Вперед», 1928 (3 листи 1911 – 1913 рр. До Ф. П. Петруненка) тощо.

Другим центром зосередження епістолярію Лесі до 1939 року був Львів. У фонді бібліотеки Наукового товариства імені Т. Г. Шевченка частково збереглися листи Лесі Українки до І. Франка, М. Павлика та В. Гнатюка. Окремі публікації листів з'явилися у цей час і в Галичині:

- у журналі «Літературно-науковий вісник» (1925, кн. 10) – 6 листів до Н. Кибальчич-Козловської;
- у журналі «Нові шляхи» (1930, кн. 2, 6, 7) М. Д. Деркач опублікувала деякі листи до М. Павлика;
- 1938 року В. Сімович здійснив публікацію листів Лесі Українки до О. Маковея [6, X, 498 – 499].

Сьогодні епістолярна спадщина Лесі Українки складає понад 750 листів. Значну кількість листів Лесі Українки збрала її сестра Ольга Петрівна Косач-Кривинюк. У неї зосереджувалися автографи, копії листів із закордонних архівів. У зібранні О. Косач-Кривинюк збереглися копії листів Лесі Українки до М. П. Драгоманова та його родини, які вона зробила з копій письменника Гліба Лазаревського. Він зняв копії з автографів Лесі Українки, що зберігалися у Варшаві. Зараз понад 50 копій листів до М. П. Драгоманова і його родини зберігається у відділі рукописів Інституту літератури імені Т. Г. Шевченка НАН України (ф. 2, № 1548). Відома дослідниця життя і творчості Лесі Українка М. Д. Деркач зберегла копії 28 листів (1888 – 1894 рр.) до М. П. Драгоманова (ф. 2, № 1220 – 1227).

Разом із копіями О. П. Косач-Кривинюк та М. Д. Деркач до війни (1939 р.) було зібрано 230 листів, із яких лише близько 30 було опубліковано [6, 426].

Епістолярна спадщина Лесі Українки – це листи до рідних (матері, батька, брата, сестри, родини Михайла Драгоманова, тітки Олени Антонівни Тесленко-Приходько) та представників українського літературного, мистецького світу – І. Я. Франка, М. І. Павлика, О. Ю. Кобилянської, В. С. Стефаніка, О. С. Маковея, М. М. Коцюбинського, Б. Д. Грінченка, А. Ю. Кримського, Ф. М. Колесси та інших, російських письменників і критиків – В. О. Поссе, Є. М. Чирикова; видатних діячів – В. Г. Крижанівської-Тупчаської, учительки народних шкіл А. С. Макарової; етнографічної комісії та бібліотеки Наукового товариства імені Т. Г. Шевченка у Львові та до багатьох інших осіб і установ.

Уже перші публікації епістолярію Лариси Петрівни викликали схвалення літературної громадськості. Вдалу характеристику подає М. Деркач у праці «Леся Українка в її листуванні». Авторка підкреслює, що листи захоплюють легкістю й глибинними думками, кидаючи світло на різні сторінки тодішнього громадського життя. М. С. Возняк вказує на те, що суто діловий епістолярій між Лесею Українкою та Н. Кибальчич перетворився на «дружню виміну гадок» і став «найбагатшим матеріалом» до життєпису та світогляду великої поетеси [3, 83].

Зараз відомо понад сорок адресатів Лесі Українки, листи до яких зібрані частково. Із листування з Михайлом Коцюбинським виявлено лише 3 листи. Активно листувалася Леся Українка з редактором російського прогресивного журналу «Жизнь» В. О. Поссе. Уже під час підготовки цього видання в журналі «Вопросы литературы» (1975, № 1) опубліковано ще три її листи до В. О. Поссе. Леся Українка листувалася з пропагандистом марксизму С. К. Мержинським, із соціал-демократом П. Л. Тучапським, із товаришкою юнацьких років Манею Бинковською. Тривають розшуки листів Лесі Українки до Антона Ляхоцького, Климента Квітки. Писала Леся Українка листи до «Русского театрального общества» в Москву, до редакції журналів «Вестник Европы», «Мир божий», у які вона після закриття журналу «Жизнь» надсилала свої статті. Значно ширшим було листування з М. Ф. Комаровим і його доньками Галиною та Маргаритою. Мабуть, назавжди втрачено значну частину листів до брата Михайла і його дружини О. Є. Судовщикової.

За останні десятиріччя дослідниками здійснено чимало цінних публікацій листів Лесі Українки з науковими коментарями, поясненнями, примітками. Ці публікації підготовлено на основі автографів, зосереджених у відділі рукописів Інституту літератури

імені Т. Г. Шевченка НАН України у фондах Лесі Українки (ф. 2), І. Франка (ф. 3), О. Кобилянської (ф. 14), М. Павлика (ф. 101). Найголовніші з публікацій повоєнних років:

- «Леся Українка. Збірник. До 75-річчя з дня народження» (Львів, 1946, С. 45 – 58) – листи до Ф. М. Колесси 1908 – 1913 рр. ;
- «Радянське літературознавство». – 1948. – № 9 1948 (до І. Я. Франка, О. П. Косач (матері), А. Ю. Кримського);
- Українка Л. Собр. соч. в 3-х томах. – М., 1950. – Т.3;
- Леся Українка. Публікації, статті, дослідження. – К., 1954. – Вип. 1 (до І. Я. Франка, до О. Ю. Кобилянської); К., 1956. – Вип. 2 (до родини Драгоманових);
- Українка Л. Твори в 5-ти т. Листи 1881 – 1913. – К., 1956. – Т. 5(у томі надруковано 465 листів до 28 адресатів, більшість листів надруковано вперше);
- Леся Українка. Публікації, статті, дослідження. – К., 1960. – Вип. 3. – С. 9 – 109 (до Є. І. Драгоманової, О. П. Косач (матері), Г. Хоткевича, М. Павлика та інших);
- Українка Л. Собр. Соч. В 4-х т. – М., 1957. – Т. 4 (частина листів у перекладі російською мовою, в уривках, надруковано вперше);
- «Літературна Україна». – 1965. – 5 квітня (до М. Аркаса);
- «Вітчизна». – 1964. – № 11. – С. 174 – 176 (шість листів до В. Гнатюка);
- «Радянське літературознавство». – 1965. – № 6. – С. 80 – 86 (до Б. Грінченка і А. Кримського);
- Українка Л. Твори в 10 – ти т. – К., 1965. – Т. 9, 10 (395 вибраних із попередніх публікацій листів Лесі Українки до 40 адресатів) [6, X, 423].

Листи вона писала, зазвичай, українською мовою, до російськомовних адресатів зрідка – російською мовою. Питання мови як найважливішої ознаки національної свідомості було важливим для Лесі Українки. Свої думки, враження, оцінювання наукових, культурних подій і звичайні побутові турботи вона передавала рідною материнською мовою. Для письменниці було принциповим зізнання: «Ніколи іншою мовою, як тільки своєю, листів не писала і, певне, не писатиму» [4, 91].

Географія листів Лесі Українки надзвичайно широка: Берлін, Київ, Мінськ, Сан-Ремо, Цюрих, Тбілісі, Хельван, Севастополь, Мармурове море.

Український епістолярій уже на початку ХІХ ст. визначається повнотою взаємин, багатосторонністю зв'язків. Листування в історії мови, у тому числі й літературної української, відображає основні закономірності розвитку та загальні структурні явища української літературної мови. Багато уваги присвячено питанням українського правопису й перекладу з іноземних мов та російської мови. Епістолярій дає змогу ознайомитись зі становленням норм літературного слововживання. Поширеним критерієм був узус, звичка до певної вимови. Леся Українка відзначає: «Слово *ясний*, як і подібні до нього слова, справді можуть говоритись з різним наголоском, і се таки слід зазначувати...» (До І. Франка, 14 травня 1892) [1, 80].

Автори листів (І. Франко, Леся Українка, М. Коцюбинський, В. Стефаник, Панас Мирний, П. Грабовський та ін.) висловлюються проти націоналістичних пуристичних і консервативних тенденцій, засуджують великодержавний шовінізм царизму. Із метою уникнення неточностей при перекладі письменники звертаються один до одного за порадою. Леся Українка просить М. Павлика пояснити слово «смерека» й навести відповідники його в інших мовах. В епістолярії Лесі знаходимо і різноманітні висловлювання стосовно перекладацької діяльності. У листі до брата Михайла від 26 – 28 листопада 1889 року вона

вказує на те, що вірші треба перекладати лише з оригіналу, інакше вийде щось далеке. Пишучи до Н. Кибальчич (11 жовтня 1908 р.), авторка висловлює думку, що переклади не вимагають спеціально настрою, тому вони набагато легші за оригінальні твори.

Шукаючи найкращий відповідник до російського слова *маятник*, Леся Українка подає болгарський, польський, чеський та сербський відповідники й пропонує вибрати з них для перекладу українською мовою. Сама ж письменниця підкреслює, що відповідник *маятник* можна залишити в українському вживанні. Таким чином через варіанти *кивало*, *пендель*, *вагадло* слово *маятник* було засвоєно українською мовою.

П. Грабовський наголошує на можливості багатьох перекладів одного і того ж твору (лист до І. Франка, серпень – жовтень 1891 р.). Як приклад він наводить різні переклади «Фауста» російською мовою. За декілька місяців, перебуваючи на засланні в Сибіру, поет знову напише лист Іванові Яковичу (лютий – березень 1892 р.). У ньому Павло Арсенович запитує, чи є переклади «Дон Жуана», «Чайльд-Гарольда» і творів Тургенева. Останнього він називає «великим майстром прози». Питання, чи перекладати з мови оригіналу, чи з перекладу, поет вирішує компромісно: аби робота була хорошою, то можна й з іншого перекладу робити свій (лист до Б. Грінченка, 31 серпня 1900 р.).

При перекладі «*Fata morgana*» російською мовою М. Коцюбинський пропонує залишити *хата*, *пан*, *панич*, а не змінювати їх на *изба*, *барин*, *барчук*, оскільки це призведе до втрати національного колориту. Письменник відстоює вживання іменника *гомон* у російському перекладі, а не *разговор*, бо останнє означає «беседа». Іноді українському *гомін* може відповідати *гул*, *шум* (лист до М. Могилянского від 3 лютого 1911 р.).

Листи відбивали живу народну українську мову, неминуче «олітературюючи» її. Водночас усі вони визнавали значну роль російської мови у збагаченні лексичного й фразеологічного складу української мови і розвитку її стилів. Ділове офіційне листування вели, як правило, російською мовою, дружнє, інтимне – українською, яка дедалі впевненіше входила в побут передових представників освічених верств населення. Листування українською мовою вели по всій території її поширення. Це забезпечувало повне охоплення всіх її діалектів [1, 162–163]. Не раз листами обмінювалися представники різних територій і діалектів, саме це підштовхнуло до вироблення спільних засобів оформлення й вираження думки. Переважала думка про вироблення такої мови на основі мови Наддніпрянщини, хоч було висловлено судження, що спільна літературна мова повинна ввібрати в себе літературну обробку всіх діалектів. М. Коцюбинський у листі до Лукича (вересень 1892 р.) говорить про вміщену в московському часописі «Русская мысль» рецензію на видавану О. Барвінським Руську історичну бібліотеку. Автор цієї рецензії хвалить мову перекладача, який на практиці довів здатність української мови стати на рівень розвинутої літературної мови. «Ялову суперечність про нездатність українською мовою писати по-науковому, – як пише далі М. Коцюбинський, – розв’язали самі життєві факти, і те розв’язання можна привітати, як вітається все живе, культурно-поступове до щастя та свобод людськості. Іще «патріоти» певного сорту можуть називати «жаргоном» мову, на котрій перекладено Біблію і твори Гомера, Данте, Шекспіра та ін., але факт од цього не переміняється» [3, 257]. Не раз на сторінках листів можна побачити тлумачення окремих слів і висловів української мови. У листі до В. Давидяка від 3 липня 1875 р. І. Франко пояснює вислів «зложити кості при вітцях». Цей зворот стосується не лише мертвої, а й живої людини. Напр., «рад зложити свої кості», або «не дають ми навіть костей зложити там і там» [1, 14].

М. Коцюбинська зазначала: «Листи українських класиків зламу століття – Франка, Лесі Українки, Кобилянської, Коцюбинського, Стефаника та їхніх численних кореспондентів – навколо цих концентрів утворилися репрезентативні й змістовні епістолярні масиви, без яких годі збагнути український історико-літературний процес, інтелектуальні й мистецькі обрії української культури» [2, 26].

Листи Лесі Українки – цінне джерело для вивчення її біографії, творчості, для висвітлення участі письменниці в суспільно-політичному житті, для з'ясування проблеми становлення норм українського слововживання. Її епістолярій тісно пов'язаний із прозою, літературною критикою та публіцистикою.

З огляду на вказане вище епістолярій Лесі Українки дозволяє простежити процес засвоєння розмовно-побутовим мовленням багатьох нових слів і висловів, що увійшли до усного мовлення. Листи «оживляли» Лесю, тому іноді вона за день писала до десяти листів. Кожен лист доносить до нас думки, почуття, настрої, які велика поетеса переживала в конкретний момент. Усі вони глибокі та щирі.

Лексика епістолярної спадщини Лесі Українки переконливо свідчить про глибоке знання писемно-літературної, розмовної і фольклорної стихій, високу мовну культуру автора. У її листах поєднуються розмовні вислови з книжними і науково-термінологічними. Із мовної практики авторки випливає, що вона «дотримувалася усталених на той час літературних традицій, наслідувала не лише Т. Шевченка, але й користувалася виробленим у Галичині культурним лексичним мінімумом [3, 266].

#### **Список використаної літератури**

1. Жанри і стилі в історії української літературної мови / В. В. Німчук, В. М. Русанівський, І. П. Чепіга та ін.; відп. ред. В. В. Німчук. – К. : Наук. думка, 1989. – 450 с.
2. Коцюбинська М. Роздуми про епістолярну творчість / М. Коцюбинська. – К. : Дух і Література. Харк. правозахисна група, 2001. – С. 42–44.
3. Русанівський В. М. Історія української літературної мови: підручник / В. М. Русанівський. – К. : АртЕк, 2001. – 392 с.
4. Святовець В. Ф. Епістолярна спадщина Лесі Українки: листи в контексті художньої творчості / В. Ф. Святовець. – К. : Вища шк., 1981. – 183 с.
5. Тимошенко П. Д. Мовностилістичні (лексичні) засоби Лесі Українки / П. Д. Тимошенко // Українська мова в школі. – 1974. – № 4. – С. 63–86.
6. Українка Леся. Листи (1876 – 1897; 1898 – 1902; 1903 – 1913 ) / Леся Українка // Зібрання Творів: у 12 т.. – К. : Наук. думка, 1978. – Т. 10. – 542 с.; Т. 11. – 480 с.; Т. 12. – 694 с.

*Светлана Степанова*

#### **ЯЗЫКОВЫЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ СРЕДСТВА, ОСНОВАННЫЕ НА МАТЕРИАЛЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ЯКМ НАЧИНАЮЩЕГО ВРАЧА**

**Постановка проблеми.** Формирование новой антропоцентрической научной парадигмы акцентирует внимание лингвистов на человеке и его месте в обществе. При

антропоцентрическом подходе в лингвистическом исследовании речь идёт о человеке как об активном интерпретаторе, не просто носителе языка, а прежде всего – носителе определённой концептуальной системы, на основе которой он понимает язык, познаёт мир и осуществляет коммуникацию с другими носителями языка [7]. Например, в русском языке для художественного описания явлений природы наиболее распространена антропоморфная метафора: *снежинки пляшут, серёжки берёз, ложится тень, метель укутала людей, метель разыгралась* и т. д.

В процессе коммуникации собственный порядок вещей человека обнаруживается в его языковой картине мира. Окружающая человека реальность, его жизненный опыт лежит в основе его картины мира [5]. Важнейшей составной частью и причиной многих особенностей ЯКМ индивидуума является его профессиональное занятие. Обычно профессиональная картина мира человека начинает складываться в период обучения той или иной профессии. Исключения могут представлять случаи выбора юношей или девушек профессиональных занятий, с картинами мира которых они уже знакомы на уровне эхо-картины мира благодаря профессиональному окружению в семье, по месту жительства, а также благодаря детскому увлечению.

Формирование профессиональной картины мира происходит постепенно. В языкознании этот вопрос исследован поверхностно. Между тем, в русской литературе имеются произведения, исследование текстов которых может помочь в решении вопросов диахронии формирования профессиональной картины мира человека, синхронии её функционирования на каждом этапе профессионального роста, вопросов взаимодействия наивной и профессиональной картин мира, проявления этого взаимодействия в индивидуальной ЯКМ, а также вопросов художественного использования профессиональной картины мира.

В профессиональное лексико-семантическое поле ЯКМ молодого врача из рассказа «Полотенце с петухом» мы включаем слова и устойчивые словосочетания, употребление которых в ситуациях его трудовой деятельности сопряжено с профессиональной терминологией и профессиональным просторечием. Проникновение речевых единиц профессиональной сферы коммуникации в иные сферы коммуникации персонажа указывает на конкретную медицинскую сферу его деятельности. Изучение путей и способов переноса речевых навыков в профессиональной сфере языковой личности на её обыденную речь позволяет установить закономерности и тенденции влияния профессиональной деятельности человека на формирование его языковой картины мира, определить особенности его характера и мировосприятия, принципы и взгляды, сформировавшиеся под их влиянием.

**Материал исследования.** Одним из таких произведений является цикл рассказов М. А. Булгакова «Записки юного врача». В рассказах этого цикла автор много внимания уделяет описанию развития профессиональной картины мира главного героя произведения – начинающего доктора, которого после университета отправили работать в сельскую больницу. Многие из этих рассказов автобиографичны и отражают точку зрения самого Булгакова на проблему становления профессиональной картины мира человека. В статье мы опишем некоторые результаты анализа первого рассказа этого цикла: «Полотенце с петухом».

**Цель и задачи исследования** – рассмотреть пути функционирования и развития ЯКМ сквозь призму профессии говорящего, выявить и проанализировать языковые средства профессиональной картины мира врача в русской художественной речи.

**Изложение основного материала.** Рассказчик, он же начинающий доктор, приехал жить и работать в сельскую больницу, находившуюся в сорока верстах от уездного города, после окончания медицинского факультета университета. Большинство людей, с которыми профессионально был связан центральный персонаж рассказа, оказывались старше его. Автор описывает своё поведение в 23 года. Так, он указывает:

(1) *Мой юный вид отравлял мне существование на первых шагах. Каждому приходилось представляться:*

– *Доктор такой-то.*

*И каждый обязательно поднимал брови и спрашивал:*

– *Неужели? А я-то думал, что вы ещё студент.*

Чтобы казаться старше, доктор выработал негласный кодекс поведения в профессиональной среде и, в целом, в обществе. М. А. Булгаков пишет:

(2) *Не имея возможности защищаться от всегдашних снисходительных и ласковых улыбок при помощи очков, я старался выработать особую, внушающую уважение, повадку. Говорить пытался размеренно и веско, порывистые движения по возможности сдерживать, не бегать, как бегают люди в двадцать три года, окончившие университет, а ходить. Выходило всё это, как теперь, по прошествии многих лет, понимаю, очень плохо.*

(3) Одна из акушерок, Анна Николаевна, женщина в короне поседевших волос, к чему-то сказала:

– *Вы, доктор, так моложавы, так моложавы... Прямо удивительно. Вы на студента похожи.*

*"Фу ты, чёрт, – подумал я, – как сговорились, честное слово!"*

Кроме того, молодой доктор, приехав на новое место работы, всё отчётливее осознавал, что неопытен, что, возможно, его толкнули на авантюру, отправив работать единственным, а не вторым, как он просил, врачом туда, где придётся всё уметь делать самому, не надеясь на совет более опытных коллег. Поэтому он нервничал. Каждый инструмент, ни названия, ни предназначения которого доктор не знал; каждое лекарство, о котором он в университете ничего не слышал, пугало его. Профессиональная картина мира центрального персонажа была бедна. И он осознавал это. Например:

(4) *Я успел обойти больницу и с совершеннейшей ясностью убедился в том, что инструментарий в ней богатейший. При этом с той же ясностью я вынужден был признать (про себя, конечно), что очень многих блестящих девственно инструментов назначение мне вовсе неизвестно. Я их не только не держал в руках, но даже, откровенно признаюсь, и не видел. А мы добавим: если врач не знал об этих инструментах и их функциях, не держал и не видел их, значит, он и не знал их названий. Вполне вероятно, что какие-то названия он мог слышать, но идентифицировать эти инструменты с их названиями он не мог. А при упоминании Демьяном Лукичом того факта, что прежний доктор с утра до вечера оперировал, (5) «...я облился прохладным потом и тоскливо поглядел на зеркальные сияющие шкафики».*

Доктор начал вспоминать чиновников, которые уговорили его ехать сюда и постепенно приходил в ужас о том, что у него нет опыта. Даже профессиональная языковая картина мира такого врача была несовершенна. Он понял, что не знает способов лечения наиболее распространённых заболеваний и чуть не впал в истерику от мысли, что не справится с операцией по удалению *ущемлённой грыжи*. Именно поэтому слово *грыжа* встречается в

рассказе 11 раз, а **ампутация** – всего 4 раза, хотя именно эту операцию впервые в жизни пришлось делать доктору, и именно эта операция описана в рассказе. Например:

(6) *"Я ни в чём не виноват, – думал я упорно и мучительно, – у меня есть дом, я имею пятнадцать пятёрочек. Я же предупреждал ещё в том большом городе, что хочу идти вторым врачом. Нет. Они улыбались и говорили: "освоитесь". Вот тебе и освоитесь. <...> И в особенности, каково будет себя чувствовать больной с грыжей у меня под руками? Освоится он на том свете (тут у меня холод по позвоночнику)..."*

*А гнойный аппендицит? Га! А дифтерийный круп у деревенских ребят? Когда трахеотомия показана? Да и без трахеотомии будет мне не очень хорошо... А... а... роды! Роды-то забыл! Неправильные положения. Что ж я буду делать? А? Какой я легкомысленный человек! Нужно было отказаться от этого участка. Нужно было. Достали бы себе какого-нибудь Леопольда".*

Несформированность профессиональной языковой картины мира молодого доктора способствовала тому, что он убедил себя в своей никчемности, беспомощности. Однако, это был для него хороший урок саморазвития. Ситуация, в которой он оказался, способствовала началу завершающего этапа формирования профессиональной картины мира, профессиональному взрослению центрального персонажа, а вместе с этим и профессиональной языковой картины мира героя. Автор пишет о том, что постепенно стал успокаиваться, брать себя в руки:

(7) *Часа два в одиночестве я мучил себя и домучил до тех пор, что уж больше мои нервы не выдерживали созданных мною страхов. Тут я начал успокаиваться и даже создавать некоторые планы.*

(8) *"Что за неврастения? Взялся за гуж, не говори, что не дюж".*

*"Назвался груздём, полезай в кузов", – ехидно отозвался голос.*

У молодого врача в окружении прекрасных и полезных книг по медицине и фармакологии возникло желание совершенствовать свои профессиональные знания, и он начал по очереди листать их, восстанавливать то, что изучал, а также открывать для себя много нового. Профессиональная картина мира молодого человека развивалась, знаний становилось больше, а, следовательно, сквозь призму профессиональных знаний совершенствовалась его языковая картина мира.

Утром первая в жизни операция на почти обескровевшей девушке, которой пришлось ампутировать смятую левую ногу и гипсовать переломанную правую, всё расставила по местам. Необходимость сконцентрировать все уже имеющиеся профессиональные знания ради спасения человека так описана Булгаковым: (9) *Всё светлело в мозгу, и вдруг без всяких учебников, без советов, без помощи я сообразил – уверенность, что сообразил, была железной...* Операция завершилась успешно. Указывая на то, что один такой эпизод может заставить человека повзрослеть, Булгаков пишет: (10) *Нет, я не похож на Дмитрия Самозванца, и я, видите ли, постарел как-то... Складка над переносицей...* По-другому стал относиться к молодому доктору и персонал больницы: (11) – *Вы, доктор, вероятно, много делали ампутаций?* – *вдруг спросила Анна Николаевна. – Очень, очень хорошо... Не хуже Леопольда...* (12) *Я исподлобья взглянул на лица. И у всех – и у Демьяна Лукича и у Пелагеи Ивановны – заметил в глазах уважение и удивление.*

Таким образом, в рассказе «Полотенце с петухом» М. А. Булгаков с помощью описания событий, связанных с приездом молодого врача на работу в сельскую больницу и его первого профессионального опыта оперирования, показывает ситуативную



обусловленность диалектики двух путей формирования, становления, совершенствования профессиональной картины мира молодого врача. Первый путь – самообучение с помощью учебной и справочной литературы. Второй путь – практика врачебной деятельности, в ходе которой закрепляются полученные теоретические знания, и приобретает практический навык, отчасти требующий дальнейшего теоретического осознания.

Средства художественной выразительности рассказа «Полотенце с петухом», основанные на материале языковой картины мира врача и людей, участвующих в медицинской коммуникации, можно объединить в группы, среди которых наиболее значительными являются художественные **сравнения, метафоры, метонимии, антонимы и фразеологизмы**. Чаще всего эти художественные средства использованы непосредственным участником медицинской коммуникации – самим автором рассказа, однако органично вплетены также в обыденную речь других прямых участников такой коммуникации.

В стилистике и поэтике **сравнением** (лат. comparatio) называют образное словесное выражение, в котором изображаемое явление уподобляется другому по какому-либо общему для них признаку с целью выявить в объекте сравнения новые важные свойства. «Сравнение включает в себя сравниваемый предмет (объект сравнения), предмет, с которым происходит сопоставление (средство сравнения), и их общий признак (основание сравнения) [6, 418]. В русском языке основными конструкциями, которые служат для выражения сравнительных отношений, являются сравнительный оборот и сложноподчинённое предложение с придаточным предложением обстоятельства сравнения. **Сравнительный оборот** – это одно из полупредикативных средств осложнения простого предложения, выражающее подобие предметов, признаков, обстоятельств и др. и не имеющее определённого состава и формы. Сравнительный оборот может быть представлен словосочетанием или словоформой. Главным в оформлении сравнительного оборота считается употребление специального служебного средства – сравнительного союза (*как, будто, как будто, точно, словно* и др.) [3, 361].

В рассказе «Полотенце с петухом» медицинский дискурс служит основанием для нескольких сравнений. На усвоение основ профессиональной картины мира в студенческие годы автор указывает в таком предложении: (13) ***В голове моей вдруг стало светло, как под стеклянным потолком нашего далёкого анатомического театра.*** В основе следующего сравнения – схожие ситуации картины мира хирурга и резника (мясника): (14) ***Я кругообразно и ловко, как опытный мясник, остройшим ножом полоснул бедро, и кожа разошлась...*** (15) ***...На столе оказалась девушка, как будто укороченная на треть, с оттянутой в сторону культей.***

Труднейшая операция, которую достойно проводил начинающий врач, но за которую вряд ли взялся бы опытный хирург, оставив умирать искалеченного человека, заставила удивляться и сопереживать других участников медицинской коммуникации, на что указывает такое сравнение: (16) – ***Жива... – как беззвучное эхо, отозвались сразу и фельдшер, и Анна Николаевна.***

**Метафора** (греч. metaphora – перенос) – перенос названия с одного предмета (явления, действия, признака) на другой на основе их сходства. С точки зрения говорящего, такое сходство может быть объективным и субъективным. При помощи метафоры можно устанавливать сходство между явлениями материального мира и явлениями, недоступными непосредственному наблюдению: эмоциями, мыслями, видами человеческой деятельности, явлениями общественной жизни, научными понятиями. На основе метафоры могут

возникать новые значения уже существующих слов. При этом коннотативно нейтральное слово в одном из значений становится оценочным [3, 21–23].

Рассказ М. А. Булгакова «Полотенце с петухом» содержит разнообразные метафоры. Рассмотрим лишь те из них, которые отражают языковую картину мира центрального персонажа как врача. Постараемся сгруппировать их.

**По форме:** *чахлый перелесок* (= рошица с редкими, больными деревцами); *крылья носа* (= боковые части носа, отходящие от переносицы, похожи на крылья птицы, отходящие от туловища); *мелкозубая пила* (= металлическая пила с мелкими зубьями). **По сходству издаваемых звуков:** *болезненно выкрикнуть* (= выкрикнуть голосом нездорового человека). **По сходству природных явлений и мыслительной деятельности человека:** *светлеть в мозгу* (= мысли становятся понятными, ясными, чёткими). **По сходству состояния предметов материального мира и физиологическим состоянием человека:** *девственно блестящие инструменты* (= инструменты, которые ни разу не использовались для операций и поэтому не стерилизовались, поэтому блестят первоначальным покрытием); *угасший человек* (= человек, который не может двигаться); *угасший глаз* (= безжизненный глаз).

**Метонимия** – механизм речи, состоящий в регулярном или окказиональном переносе имени с одного класса объектов или единичного объекта на другой класс или отдельный предмет, ассоциируемый с данным по смежности, сопредельности, вовлечённости в одну ситуацию. Метонимия возникает путём стяжения конструкции [1, 300].

В рассказе «Полотенце с петухом» автор привёл несколько примеров наиболее яркой для профессиональной речи медиков метонимии, основанной на смежности наименования заболевания, травмы, больного органа, болезненного состояния человека и самого человека, страдающего этим заболеванием, получившего данную травму, имеющего больной орган либо испытывающего то или иное болезненное состояние. Переживая о своей профессиональной неопытности, молодой врач рассуждает: (17) *А если грыжу привезут? Объясните, как я с ней освоюсь?* Использован метонимический перенос слова *грыжа*. Имеются ещё два случая метонимического переноса слова *грыжа*, что подчёркивает страх, возникающий у молодого врача при мысли об операции *грыжи*. Например: (18) *Тут тебе грыжу и привезут, – бухнул суровый голос в мозгу, – потому что по бездорожью человек с насморком (нетрудная болезнь) не поедет, а грыжу притащат, будь покоен, дорогой коллега доктор.*

Одним из средств художественной выразительности в медицинской коммуникации в рассказе «Полотенце с петухом» является использование фразеологизмов. **Фразеологизмы** – устойчивые сочетания слов, постоянные по своему значению, составу и структуре, воспроизводимые в речи в качестве готовых и целостных лексических единиц [3, 54–55].

В анализируемом рассказе фразеологизмы часто используются автором как выразительные художественные средства, однако, в большинстве случаев это общеупотребительные единицы, которые служат выражению экспрессии в речи персонажей: *Взялся за гуж, не говори, что не дюж* – «если взялся за дело, пообещал что-то, обязательно найди силы сделать, выполнить обещание». *Назвался груздём, полезай в кузов* – значение пословицы аналогично предыдущему значению. *Нет только птичьего молока* – всё иметь в наличии. *Бухнуть лбом* – отбивать земные поклоны. Однако целый ряд фразеологизмов в медицинской коммуникации можно признать средствами художественной выразительности на основе медицинского дискурса. Это, как правило, устойчивые словосочетания: 1) *выписать рецепт*; 2) *вправить грыжу*; 3) *холод по позвоночнику*; 4) *умереть под ножом* –

о наступлении смерти на операционном столе; 5) *дотянуть до палаты* – завезти из операционной ещё живого человека; 6) *погибнуть под руками* – быть убитым (о живом) или уничтоженным (о неживом) с участием рук; 7) *заломить руки*; 8) *выйти из оцепенения* – прийти в себя; 8) *готовить ампутацию* – готовиться к операции по ампутации конечности; 9) *здоровый смысл*; 10) *застилать глаза* – попадать на глаза, мешая зрению; 11) *устроить протез* – помочь изготовить протез.

**Выводы.** В результате исследования профессиональной языковой картины мира молодого врача, центрального персонажа рассказа М. А. Булгакова «Полотенце с петухом», нам удалось установить некоторые особенности функционирования единиц ЛСП медицины в речи центрального и других персонажей рассказа. Мы выделили 187 слов и синтаксически связанных словосочетаний разных лексико-семантических групп ЛСП медицины. Всего нами зафиксировано 347 употреблений этих единиц: ‘наименования частей тела и органических субстанций’ – 45 ед. (115 уп.); ‘наименования действий и процессов, связанных с медицинским вмешательством’ – 26 ед. (31 уп.); ‘наименования болезней и болезненных состояний’ – 24 ед. (36 уп.); ‘наименования медицинского инструментария, материалов и приспособлений’ – 19 ед. (30 уп.); ‘наименования действий и процессов, связанных с болезненным состоянием человека’ – 18 ед. (25 уп.); ‘наименования результатов болезни или медицинского вмешательства’ – 15 ед. (17 уп.); ‘наименования лекарственных средств’ – 14 ед. (26 уп.); ‘наименования медицинских профессий’ – 6 ед. (32 уп.); ‘наименования лечебных учреждений и помещений’ – 6 ед. (17 уп.); ‘наименования справочных пособий и медицинских документов’ – 6 ед. (6 уп.); ‘наименования сегментов лечебного процесса’ – 4 ед. (8 уп.); ‘наименования лечебных направлений’ – 3 ед. (3 уп.). Кроме того, была определена специфика формирования и совершенствования, развития профессиональной языковой картины мира молодого врача, проанализированы средства художественной выразительности, основанные на материале профессиональной картины мира медика.

М. А. Булгаков с помощью описания событий, связанных с приездом молодого врача на работу в сельскую больницу и его первого профессионального опыта оперирования, показывает ситуативную обусловленность диалектики двух путей формирования, становления, совершенствования профессиональной картины мира молодого врача. Первый путь – самообучение с помощью учебной и справочной литературы. Второй путь – практика врачебной деятельности, в ходе которой закрепляются полученные теоретические знания и приобретает практический навык, отчасти требующий дальнейшего теоретического осознания. Сквозь призму профессиональных знаний совершенствуется языковая картина мира центрального персонажа рассказа.

Переплетение профессиональной и художественной картин мира персонажей и автора отражается в рассказе с помощью ряда средств художественной выразительности, основанных на материале профессиональной языковой картины мира врача: **сравнительных конструкций, метафор, метонимий и фразеологизмов.**

#### **Список использованной литературы и источников**

1. Арутюнова Н. Д. Метонимия / Н. Д. Арутюнова // Лингвистический энциклопедический словарь. – М. : Сов. энциклопедия, 1990. – С. 300–301.
2. Булгаков М. А. Записки юного врача / М. А. Булгаков [Электронный ресурс]. – Режим доступа : [http://www.bulgakov.ru/library/zapiski\\_yunogo\\_vracha/](http://www.bulgakov.ru/library/zapiski_yunogo_vracha/)

3. Касаткин Л. Л. Краткий справочник по современному русскому языку / Л. Л. Касаткин, Е. В. Клобуков, П. А. Лекант. – М.: Высш. шк., 1991. – 384 с.
4. Коккіна Л. Р. Еволюція мовної картини світу бальзаківського віку у французькій літературі / Л. Р. Коккіна // Мова. – Одеса : Астропринт, 2013. – № 19. – С. 73–77.
5. Корнилов О. А. Языковые картины мира как производные национальных менталитетов. – 2-е изд., доп. / О. А. Корнилов. – М.: ЧеРо, 2003. – 352 с.
6. Литературный энциклопедический словарь / [общ. ред. В. М. Кожевников, П. А. Николаев]. – М.: Сов. энциклопедия, 1987. – 752 с.
7. Степанов Е. Н. Взаимодействие научных лингвистических подходов в исследовании русской городской речи / Е. Н. Степанов // Мова: науково-теор. часопис з мовознавства. – Одеса: Астропринт, 2014. – № 21. – С. 27–35.

*Тетяна Фурман*

### **ФОРМУЛИ ЗВЕРТАННЯ У ПОЛЬСКИХ КАЗКАХ ТА ЛЕГЕНДАХ**

У сучасній лінгвістиці багато уваги приділяється когнітивній лінгвістиці та лінгвокультурології, що орієнтуються на культурний фактор в мові і на мовленнєвий фактор в людині [4, 18]. Дослідження польської лінгвокультури дає змогу сформувати загальну думку про особливості поведінки, життя в польському середовищі. Найбільш ґрунтовні спроби її вирішення знаходимо в працях В. Гумбольдта, основні положення їх зводяться до того, що: 1) матеріальна і духовна культура втілюються в мові; 2) будь-яка культура національна, її національний характер виражено у мові за допомогою особливого бачення світу; мові притаманна специфічна для кожного народу внутрішня форма (ВФ); 3) внутрішня форма мови – це відбиття «народного духу», його культури; 4) мова є перехідною ланкою між людиною і навколишнім світом. Ці думки почали розвивати О. О. Потебня [8], С. Г. Воркачов [2], В. В. Красних [6], В. А. Маслова [7], Е. Сепір [9], В. М. Теля [10], Н. І. Формановська [12], зокрема, українські – В. В. Жайворонок [3], В. І. Кононенко [5], О. А. Войцева [1] та польські вчені – Є. Бартмінський [12], В. Хлебда [13], А. Скуджик [16], М. Марцьянник [14], Е. Томічек [17], К. Ожуг [15].

Саме витоки мовленнєвого етикету польської мови, що просліджуються в мовних стійких висловах, дають можливість зрозуміти певні особливості світобачення поляків, їхню поведінку в конкретних ситуаціях, ставлення один до одного та побачити відмінність чи схожість з сучасними усталеними етикетними формулами. Національно-культурна специфіка мовленнєвої поведінки сприяє створенню різноманітних етикетних формул, що досліджувалися найменше, хоча їхня роль в реченні набагато ширша, ніж просто назвати співбесідника.

Мова – це феномен, який лежить на поверхні буття людини в культурі, викликає неабияку зацікавленість взаємодією мови та культури. Ситуація мовлення є досить суттєвим чинником, що визначає тональність бесіди та впливає на вибір конкретних засобів вираження ввічливості. Етикетні формули вміщують в себе не лише лексичне наповнення, а є синтаксично організованими.

Польські етикетні формули звертання вилучені нами для аналізу методом суцільної вибірки з таких джерел як: польські казки та легенди, зафіксовані у збірках «Legendy Polskie» / «Польські легенди» (LP, 2014), «Skarbnica polskich bajek, baśni i legend» / «Скарбниця

польських байок, казок і легенд» (SPB, 2014). Загальна кількість досліджених етикетних формул – 183.

У процесі дослідження етикетних формул ми встановили, що розглянуті мовні одиниці є адресативними, та згідно з ознаками класифікуються (на основі досліджень М. Марцьяник та А. Загнітко) на: 1) офіційні / неофіційні: *Wielki Królu* («Zuzanka i utopce»), *mądry starosto*: («O kowalu i diable»), *kuzynie* («Legenda o Popielu i Mysiej Wieży»), *szczęście moje* («Poznanskie koziołki»); 2) підкреслено фамільярні / звичайні: *mój skarbie* («Złota jabłoń»), *kochana* («Legenda o Warsie i Sawie»), *rycerze* («Legenda o Smoku ze Smoczej Jamy»), *rybaku* («Legenda o Warsie i Sawie»); 3) з перевагою або рівністю рангу адресата: *miłościwy Panie* («Szewczyk Dratewka»), *jaśniewielmożna królowno* («Zimowe wróżki»), *mocne bracie* («Legenda o Bazyliuszku»), зокрема соціальні гоноративи (спеціальні звертання, які стають знаковим віддзеркаленням соціального статусу / класової приналежності адресата): *wspaniały królu sieroto* («Zuzanka i utopce»); 4) статусно визначені / невизначені: *szewczyku* («Zaczarowane pantofelki»), *chłopczyku* («Złota kaczką»); 5) внутрішньосімейні / позасімейні: *synku* («Szkłana góra»), *mała czarownicą* («Zimowe wróżki»); 6) стилістично знижені / нормативні *tchórze* («Legenda o Smoku ze Smoczej Jamy»), *niecnoto / ledauciuce* («Złota jabłoń»), *lobudzie* («Szewc Kopytko i Kaczór Kwak»), *dobry człowieku* («Wdzięczność niedźwiedzia»), *pani gospodynio* («Zimowe wróżki»); 7) позитивні до адресата, зокрема емоційні звертання: *kochaneczku* («Legenda o Warsie i Sawie»), *tatusiu* («Zaczarowane pantofelki»); компліментарні (мають посилений позитивний емоційно-оцінний заряд на межі порушення комунікативної істини): *najaśniejsza pani* («Zimowe wróżki»), *największy królu* («Król kruków»), нейтральні за ставленням до адресата: *Bartku* («O Bartku doktorze»), *panno* («Złota studzienka»). Знаходимо також субстантивовані прикметники, які виконують функцію апелятивів та несуть додаткові конотації, пов'язані насамперед з оцінністю їхньої семантики: *ukochanuj / улюблений* («Liczenie owies»), *wielmożny / вельможний* («O Jaśku, co królem został»).

Професійні титули містять вказівку на характер діяльності й особисті навички (*rybaku* («Legenda o Warsie i Sawie»), *koronczarko* («Zimowe wróżki»), *filozofie* («Zuzanka i utopce»), стандартні титули (*panie, pani*), колегіальні (*kolego* («O Bartku doktorze»), *towarzyszu* («Król kruków»), *obywatelu* («Poznanskie koziołki»), символічні (*magnificencjo, Waćpanie* («Pasterz tysiąca zajęcy»), *Waszmość* («O kowalu i diable»), родинні (*mamo* («Szewczyk Dratewka»), *ukochana córko* («Złota jabłoń»), ситуативні (*rodacy* («Zuzanka i utopce»), *rycerze* («Legenda o Smoku ze Smoczej Jamy»), *wędrowniczku* («O tym, jak głupi Zeflik stał się mądrym Zeflikiem»).

Для родинних титулів типовим є використання зменшено-пестливих форм. Проте, слід наголосити, що найчастіше такі звертання вживаються у двох основних функціях – номінативній і мовно-етикетній. Перша реалізується у зверненні до родичів, а друга – у випадку перенесення «кровної спорідненості» на осіб, які насправді родичами не є (*siostry jaskółki / сестри ластівочки*). Роль звертань часто виконують лексеми з яскраво вираженим емотивним значенням, сфера використання яких обмежується ситуативним параметром «дружня тональність спілкування» (*bracie / брате* в значенні «близький друже» («Legenda o Złotej Kaczce»), *kochanie / люба* в значенні «близька подруго» («Zimowe wróżki»).

Окремо виділяємо антропонімічні звертання (виражені власними назвами, імена, прізвища, по-батькові, прізвиська, псевдоніми): *Brunchildo, proszę, nie rób tego* («Złota jabłoń»); *Leonie, nie martw się* («Złota jabłoń»); *Warsie, ja także cię pokochałam* («Legenda o Warsie i Sawie»); *Mikołajku, za późno teraz na skruczę, nikt nie stanął w twojej obronie*

(«Bursztynowa korona»); *Głupek*, chucherko z ciebie, a chcesz smoka zabić! («O tym, jak głupi Zeflik stał się mądrym Zeflikiem»); та апелювативні звертання, виражені загальними назвами (Czego płaczesz, *królewiczu* («O królownie zaklętej w żabę»); *Panno wodna*, maj litość nade mną («Bursztynowa korona»).

Емоційно-забарвлені звертання містять вказівку на зневажливе (*Podstępna czarownico*, wrzuć korale do jeziora («Korale czarownicy»); *Tchórze*, zjeżdżajcie («Legenda o Smoku ze Smoczej Jamy»); *Niecnoto*, dokąd idziesz? («Złota jabłoń»); śmiałku, co byś tam robił? («Szkłana góra») або шанобливе (*Dobrodzieju*, dziękuje ci za pomoc («Wdzięczność Niedźwiedzia»); *Uprzejmy bracie*, trzeba coś zrobić («Legenda o Bazyliuszku») ставлення до адресата; зовнішність (*Prześliczna pasterko*, masz taki piękny głos («Legenda o pięknej pasterce i księciu z Raciborza»); *Złotka*, nie oddam Ciebie! («Legenda o Sielawowym Królu»); *Ptaku bielutku*, nieś mnie szybciej niż wiatr! («Legenda o Czarodziejskim Młynku z Wieliczki»).

Відповідно до класифікації засобів вираження ввічливості за тональністю поділяємо: звертання з високою, нейтральною та фамільярною тональностями, наприклад, з високою тональністю: *Rybi Królu* («Legenda o Sielawowym Królu»), *jaśniewielmożna królowno* («Zimowe wróżki»), *starosto* («O kowalu i diable»); нейтральною: *doktorze* («O Bartku doktorze»), *kowalu* («O kowalu i diable»), *mistrz* («Poznanskie koziołki»); фамільярною: *kochaneczku* («Legenda o Sielawowym Królu»), *gąski* («Zuzanka i utopce»), *dziewczęta* («Złota jabłoń»).

Поєднують у собі високу, нейтральну та фамільярну тональність (вживаються навіть коли співрозмовники є добрими знайомими) загальновідомі форми шанобливого звертання в польській мові *panie*, *pani*, а до кількох осіб – *państwo*. Таке звертання є вказівкою на те, що межа приватності виразно окреслена та не може бути знехтувана адресатом. В історичному плані варто нагадати, що до другої половини ХХ ст. в польській мові використовувалися форма *pani* до одруженої жінки та *panno* – до неодруженої. Проте в казках помітна інша закономірність: *pani* до старшої жінки (*pani gospodyniu / pani gospodine* («Pasterz tysiąca zajęcy») та *panno* до молодшої («Złota studzienka»). Можна говорити про адресативні звороти в офіційних ситуаціях польської дійсності як про такі, що більш диференційовані, ніж українські. Проявом етикетної поведінки поляків є те, що звертання на *ty* характерне для звичайної та фамільярної тональностей спілкування. Так звертаються до дітей, до друзів, рідних чи добрих знайомих або між собою учні й студенти [8].

За структурою польські звертання у казках і легендах поділяємо на: 1) прості, ~~звертання~~, однокомпонентні (*ludzie* («Szewczyk Dratewka»), *diable* («O kowalu i diable»); 2) поширені, двокомпонентні (*siostry łabędzie* («Siostry zmienione w łabędzia»), *Wielki Książe* («Szewc Kopytko i Kaczór Kwak»), *uczciwy chłopie* («Legenda o Złotej Kaczce»), *moje miłe* («Poznanskie koziołki»); трикомпонентні (*szanowny pan kogut* («Złota jabłoń»), *mój ty skarbie* («Złota jabłoń»).

Для найменування адресатів найчастіше використовуються: непрямі найменування осіб, власні назви (особові імена, варіанти імен, прізвиська, імена по батькові, прізвища адресатів), загальні назви, серед яких вирізняються: 1) назви спорідненості і свояцтва, вжиті в прямому й переносному значенні; 2) назви осіб за фахом, родом діяльності, посадою; 3) назви осіб за їхніми стосунками з іншими особами; 4) усталені в суспільстві номінації, що функціонують як етикетні; 5) кваліфікативні назви осіб, персоніфіковані найменування, що дають якісну й оцінну характеристику адресатові, виражають емоційне ставлення до нього з боку автора послання. Чим більше ознак, за якими учасники спілкування «різняються у казках

та легендах», тим, зазвичай, вищий ступінь етикету та обов'язковість дотримання правил. Саме нерівність визначається як важлива деталь мовленнєвого етикету. Робимо висновок, що шанобливо-ввічливе звертання *pan / panie* є стійкою традицією ранньої мовленнєвої культури. У казковому мовно-комунікативному просторі формули звертання позначають назви істот, предметного світу, абстрактні поняття, явища ірреальної дійсності, що в контексті творчості окремого народу дозволяє окреслити глибину його світосприйняття. Традиційною формою вираження звертання у польському фольклорному матеріалі є кличний відмінок, а також у деяких випадках – називний відмінок.

Отже, досліджений матеріал дає змогу стверджувати, що шанобливо-ввічливі звертання є стійкою традицією польської лінгвокультури, їм притаманний національно-специфічний колорит. Історія формул звертання, їх класифікація, семантика, особливості функціонування та її відображення у системі польської мови потребують подальшого вивчення.

### Список використаної літератури

1. Войцева О. А. Соціокультурна компетентність як важлива складова у процесі вивчення сучасної польської мови / О. А. Войцева. // Слов'янський збірник : зб. наук. пр. – Чернівці : Букрек, 2012. Вип. XVI. – С. 337 – 344.
2. Воркачев С. Г. Лингвокультурология, языковая личность, концепт: становление антропоцентрической парадигмы в языкознании / С. Г. Воркачев // Филологические науки. – 2001. – № 1. – С. 64 – 72.
3. Жайворонок В. В. Мовні одиниці в етнолінгвістичному контексті / В.В. Жайворонок // Українська етнолінгвістика : нариси : навчальний посібник для студ. вищ. навч. закладів – К. : Довіра, 2007. – С. 153 – 206.
4. Колесов В. В. Культура речи – культура поведения / В. В. Колесов. – Л. : Лен. издат, 1988. – 272 с.
5. Кононенко В. І. Українська лінгвокультурологія : [навчальний посібник] / В. І. Кононенко – К. : Вища школа, 2008. – 327 с.
6. Красных В. В. Культура, культурная память и лингвокультура: их основные функции и роль в культурной идентификации / В. В. Красных // Вестник ЦМО МГУ. Филология. Культурология. Педагогика. Методика. – 2012. – № 3. – С. 67 – 73.
7. Маслова В. А. Лингвокультурология: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / В. А. Маслова – М. : Академия, 2001. – 208 с.
8. Потебня А. А. Слово и миф / А. А. Потебня. – М. : Правда, 1989. – 148 – 212 с.
9. Сепир Э. Избранные труды по языкознанию и культурологии / Э. Сепир. – М.: Прогресс, 1993. – С. 223 – 247.
10. Телия В. Н. Коммуникативная функция языка и проблема культурной языковой компетенции (к постановке проблемы) / В. Н. Телия // Коммуникативная лингвистика и коммуникативно-деятельностный подход к обучению языкам. Сб. памяти Г.В. Колшанского. – М.: МГЛУ, 2000. – С. 20 – 34.
11. Формановская Н. И. Речевойэтикет и культура общения / Н. И. Формановская // Науч.-попул. – М.: Высш.шк., 1989. – 159 с.
12. Bartmiński J. Etnolingwistyka, lingwistyka kulturowa, lingwistyka antropologiczna? / J. Bartmiński // Język a kultura, t. 20, red. Anna Dąbrowska – Wrocław : Towarzystwo Przyjaciół Polonistyki Wrocławskiej – S. 15 – 33.
13. Chlebda W. Adresatywy i inne formy grzeczności na co dzień / W. Chlebda // Podręczny idiomatykon polsko-rosyjski, z. 4 – Opole: Uniwersytet Opolski, 2009. – S. 41–58.

14. Marcjanik M. Typologia polskich wyrażen językowych o funkcji grzecznościowej / M. Marcjanik // Język a kultura, t. 6: Polska etykieta językowa, red. J. Anusiewicz, M. Marcjanik. – Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 1991. – s. 27–31.

15. Ożóg K. O niektórych aspektach semantyki zwrotów grzecznościowych / K. Ożóg // Język a kultura, t. 6: Polska etykieta językowa – Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 1992. – S.51 – 56.

16. Skudrzyk A. Normy grzecznościowych zachowań językowych (etykieta językowa, savoir-vivre, bonton, dobre wychowanie, grzeczność językowa) / A. Skudrzyk // Sztuka czy rzemiosło? Nauczyć Polski i polskiego, red. A. Achteplik, J. Tambor. – Katowice, 2007. – S. 105–122.

17. Tomiczek E. System adresatywny współczesnego języka polskiego i niemieckiego. Socjolingwistyczne studium konfrontatywne / E. Tomiczek. – Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 1983. – 242 s.

*Дарья Царёва*

## ТЕРМИНОЛОГИЯ СЛОВЕСНОГО ПОРТРЕТА В КРИМИНАЛИСТИЧЕСКОЙ ГАБИТОСКОПИИ

Научные основы использования признаков внешности человека для раскрытия и расследования преступлений заложил французский криминалист А. Бертильон. В 1870-е гг. он предложил систему описания примет преступников в регистрационных целях, где каждый элемент внешности получал точное определение и обозначение. Постепенно, с использованием достижений анатомии, антропологии, психологии, физиологии, морфологии, судебной медицины и других наук, а также с учётом следственной, оперативно-розыскной и экспертной практики в криминалистике сформировалось учение о внешности человека – габитоскопия.

Габитоскопия (от лат. *habitus* – «внешний облик человека, его телосложение» + греч. *skopeo* – «смотрю, изучаю») – это отрасль криминалистической техники, изучающая закономерности запечатления внешнего облика человека в различных отображениях и разрабатывающая технико-криминалистические средства и методы собирания, исследования и использования данных о внешнем облике в целях раскрытия, расследования и предупреждения преступлений, то есть закономерности отождествления личности. Внешний облик человека определяется как наружный вид, совокупность сведений о человеке, воспринимаемых зрительно. Такие сведения используются в процессе раскрытия и расследования преступлений.

**Актуальность** данной статьи обусловлена тем, что лингвистический аспект описания по методу словесного портрета незаслуженно игнорируется в практической деятельности органов внутренних дел и ведущими отечественными криминалистами, к тому же многие лингвистические элементы этой проблемы остаются за рамками научного анализа.

**Цель исследования:** доказать целесообразность применения гендерно-возрастной дифференциации габитоскопической терминологии в технике создания словесного портрета.

Нами был проведён эксперимент, в котором приняли участие 40 человек: 20 представителей молодёжной группы и 20 – геронтной (по 10 мужчин и по 10 женщин соответственно). Испытуемым был предоставлен портрет А. И. Герцена. Задачей группы было описать его внешность, используя любые речевые средства. Важным условием было не сообщать испытуемым, кем является описываемый ими человек, ибо это могло полностью



изменить полученные результаты и сделать их необъективными. Сравнивая молодёжную и геронтную группы, мы смогли выделить следующие характерные отличия и сходства в описании внешности человека: представители геронтной группы использовали в собственных описаниях большое количество стилистически окрашенной (высокой) и устаревшей лексики (*благообразный, свидетельствует; человек умственного труда; интеллигентное общество; литературная элита*) в то время как представители молодёжи не употребляли их вовсе.

Женщины обеих опрошенных групп обращали внимание на положительные качества описываемого: *«С добрым целенаправленным, образованным взглядом»; «очень статный мужчина»; «одет в костюм с бабочкой, что подчёркивает его интеллигентный вид»; «известная особа, то ли политик, то ли писатель»; «деловой человек, творческая натура»; «его все слушают»* – женщины молодёжной группы. *«Спокойный, мудрый человек»; «строгий для окружающих, но миролюбив и добр к родным»; «благородный человек»; «образованный интеллеktуал»* – женщины геронтной группы. Мужчины обычно акцентировали внимание на отрицательных качествах: *«властный, строгий человек»; «любит и умеет одерживать власть над другими»; «сильная натура»; «строгий, пронизательный»; «скрытен»* – мужчины геронтной группы. *«Возможно, имеет способность руководить людьми»; «суровый взгляд»; «по характеру он, наверное, довольно строгий и жёсткий»* – мужчины молодёжной группы.

На лексико-грамматическом уровне среди гендерно маркированных средств номинаций лица можно выделить конкретные имена существительные женского и мужского рода, указывающие на пол и возраст (*«мужчина лет пятидесяти»*), на профессию и социальный статус (*«философ или литературный классик»; «наверное, богатый и обеспеченный человек – возможно, из богатой семьи»*), на семейное положение или особенности характера именуемого лица (*«Женат. Отец. Дедушка»; «уверенный в себе»; жёсткий»*).

Использование образных средств отмечается у представителей практически всех четырёх групп, несмотря на то, что большинство респондентов предпочитают употреблять стёртые метафоры (*«строгий взгляд; крепкое телосложение; достигший высот; высокий лоб»*).

В нашем эксперименте представителям молодёжной и геронтной групп было предложено выбрать от пяти до восьми лексем или словосочетаний, которые, по их мнению, являются наиболее приемлемыми для описания внешности человека:

Большой (-ая, -ое, -ие т.д.) глаза, нос, лицо и т.д.	Кнопкой
Маленький	Богатый
Средний	Бедный
Круглый	Кроличий
Светлый	Костлявый
Широкий	Птичий
Узкий	Прилизанный
Высокий	Бычий
Низкий	Музыкальный
Тёмный	Унылый
Квадратный	Матовый
Плоский	Грушевидный
Гладкий	Кошачий
Худой	Стальной
	Голливудский

В ходе исследования было обнаружено, что в молодёжной группе среди двадцати опрошенных двенадцать человек предпочли образные средства, а восемь человек остановились на лексемах из парадигмы «необразные средства». Процентное соотношение лингвистических предпочтений молодёжной группы можно представить в виде графика:



Как свидетельствуют показатели, лингвистические предпочтения девушек и молодых людей, в целом, весьма разнообразны, однако для девушек всё же предпочтительнее использование образных средств, что, в целом, составляет 29 % от общего количества, а для молодых людей – необразные средства, что составляет 38 %.

Также было замечено, что доминирующим в альтернативе «образные/необразные средства выражения» оказывается гендерный, а не возрастной параметр информантов. Метафоры чаще используются девушками и женщинами молодёжной и геронтной групп: «*В его глазах сияют мысли о вечном*»; «*глаза его, кажется, могут разглядеть всё до мельчайшей подробности*»; «*его жгучий взгляд пронизывает всё кругом*»; «*строгие губы*» (молодёжная группа). «*В целом, мужчина имеет весьма учёный вид*»; «*меня гложут сомнения относительно профессии данного писателя, но...*»; «*человек железной воли и хватки*»; «*у него очень задумчивый взгляд, будто на него нахлынули какие-то воспоминания*»; «*высокоинтеллектуальный внешний вид и не менее разумный взгляд*» (геронтная группа).

Молодые люди и мужчины игнорируют образные средства вовсе или употребляют их в единичных случаях: «*Видимо, это какой-то известный учёный – обладатель железной логики*»; «*витиеватая борода*» (молодёжная группа); «*Весьма компетентная личность в своей отрасли*»; «*по внешнему виду обладатель весьма тяжелого характера*»; «*неопрятная борода*». (геронтная группа).

Девушкам молодёжной группы было свойственно сомнение в собственных предположениях, и они часто использовали вводные конструкции с оттенком неуверенности (скорее всего, может быть, не уверена, но, возможно, мне кажется), в то время как женщины геронтной группы, наоборот, использовали вводные конструкции с оттенком

уверенности («я уверена; несомненно; я вижу»). К тому же, девушки из молодёжной группы обращали внимание на внешний вид писателя и, основываясь на этом, делали выводы о тех или иных чертах человека («творческая натура»; «его все слушают»; «с высшим образованием, муж, отец, дедушка»; «самоутвердившийся в жизни»). Представители геронтной группы не обращали внимания на костюм писателя вовсе и делали выводы относительно его характера, чаще всего обращая внимание на облик А. И. Герцена в целом («интеллигентный мужчина»; «уверен в себе»). Примечательно, что женщины обеих групп так или иначе затрагивали в собственных описаниях тему семьи и семейных отношений: («муж, отец, дедушка»; «возможно, у него дружная семья из четырёх человек» (молодёжная группа). «Строг с посторонними, но добр в кругу семьи»; «хороший, любящий муж» (геронтная группа).

Таким образом, специфической чертой современных произвольных описаний являются следующие лексико-синтаксические стереотипы гендерных молодёжных и геронтных групп: **молодёжная и геронтная женская группа:** использование эмоционально-оценочной лексики с позитивной коннотацией; предпочтение лексем тематических групп «семья; одежда»; частотные клише и книжная лексика; использование метафор незначительно.

**Молодёжная и геронтная мужская группа:** предпочтение стилистически нейтральных слов, лексем тематических групп «физические и деловые качества»; частотны единицы с негативным коннотативным компонентом; практически полное игнорирование метафорических описаний или употребление стёртых метафор.

В качестве рекомендации можно предложить внедрение в современную габитоскопическую практику производство систематического описания внешности человека с учётом гендерно-возрастных параметров информантов, что позволит усовершенствовать технику создания словесного портрета. Результаты данного исследования могут также оказаться полезными в судебном автороведении при установлении гендерно-возрастных характеристик идентифицируемого автора анонимного текста.

### Список использованной литературы

1. Болтенко Э. Н. Стереотип как основание гендерных исследований в лингвистике / Э. Н. Болтенко // Университетский вестник Алтая. – 2002. – № 12. – С. 1–7.
2. Виниченко И. Ф. Криминалистическое описание внешности человека / И. Ф. Виниченко. – М. : ВНИИ МВД СССР, 1998. – 242 с.
3. Зинин А. М. Руководство по портретной экспертизе / А. М. Зинин. – М. : ЭКСМО, 2006. – 208 с.
4. Костюшкина Г. М. Гендерный аспект номинации лица / Г. М. Костюшкина. – Иркутск : ИГЛУ, 2010. – 225 с.
5. Приходько И. Г. Номинации лиц мужского пола в молодежном сленге (на материале толкового словаря Т. Г. Никитиной) / И. Г. Приходько // ВПЦ «Київський університет». – 2010. – № 3 – С. 452–461.

## УКРАЇНСЬКІ ЛЕКСИЧНІ ЗАПОЗИЧЕННЯ В СУЧАСНІЙ РОСІЙСЬКІЙ МОВІ

Особливості міжмовної взаємодії між українською і російською мовами особливо привертають увагу дослідників у XIX–XXI ст., викликаючи в них вельми суперечливі відгуки. Основним явищем, яке цікавить їх, стає вплив однієї мови на іншу. А головним показником цього впливу є запозичення.

Українсько-російські мовні контакти стали більш-менш регулярними після приєднання України до Росії 1654 р. і відтоді характеризувалися в різні періоди, по-перше, неоднаковим співвідношенням впливів однієї мови на іншу, по-друге, різними стильовими і соціальними сферами проникнення елементів однієї з цих мов в іншу і, по-третє, неоднаковим ступенем адаптації взаємних запозичень.

Основне положення, на якому базується наше дослідження, полягає в тому, що, незважаючи на російську мовну експансію у XVII–X ст., вплив української мови на російську значно посилюється на сучасному етапі, і це добре помітно у лексиці російськомовних ЗМІ в Україні. Отже, цей факт дає нам підстави визначити актуальність роботи.

**Актуальність** роботи полягає в тому, що хоча тема українсько-російських мовних контактів є досить добре дослідженою, але з часом погляди вчених на цю проблему змінюються, можливо, відповідно до соціально-економічних та політичних обставин.

У XVII – на початку XVIII століття відбувався взаємовплив обох мов, хоч і по лінії різних стилів, тоді як пізніше – переважно односпрямований вплив з боку російської мови на українську. Однак українсько-російські мовні контакти на сучасному етапі (кінець XIX–XXI ст.) характеризуються певним **ослабленням впливів російської мови на українську й, навпаки, посиленням впливів української на російську.**

Як було вже зазначено вище, особливості міжмовної взаємодії між українською і російською мовами привертають увагу дослідників у XIX–XXI ст., а саме – активізація у російській мові процесу лексичних запозичень. Це також призвело до загострення наукового інтересу до питань міжкультурної комунікації і представили нові аспекти вивчення не тільки лексикології, а й загальної теорії комунікації, психолінгвістики, когнітивної лінгвістики, лінгвокультурології (праці В. В. Тарасова, О. С. Кубрякової, І. В. Привалової, Ю. О. Сорокіна і І. Ю. Марковіна та ін.).

Проте в російській лексикології, в цілому, й у лексикографії, що її відбиває, існує, на наш погляд, ряд питань, які через екстралінгвістичні причини недостатньо вивчені. Серед них – лексична взаємодія близькоспоріднених мов, у першу чергу, російської, білоруської та української.

Дослідники давньоруської мови вказують на те, що історична лексикологія фактично не має відомостей про специфіку стародавньої східнослов'янської лексики, і взагалі, майже немає достовірних фактів щодо походження мов східнослов'янської групи, а саме російської, української та білоруської. Через це існує декілька поглядів і теорій. Ми наведемо три основні теорії походження саме української мови, тому що питання, яке пов'язано з виникненням українського народу та мови, є важливим як для україністики, в цілому, так і, зокрема, для нашого дослідження.

Отже, три основні теорії походження української мови:

### **1. Давньоруська народність (давньоруська мова) три східнослов'янські народності (російська, українська, білоруська мови).**

Згідно з твердженням радянських істориків, яке тільки нещодавно було непорушною аксіомою, за доби Київської Русі, а саме впродовж IX–X ст. унаслідок зближення і злиття багатьох східнослов'янських племен сформувалася етнічна і мовна єдність – **давньоруська народність**. Ця давньоруська народність нібито проіснувала деякий час і після розпаду Київської Русі – у період феодальної роздробленості, і лише згодом, після монголо-татарської навали, коли окремі частини Київської Русі опинилися в різних державних утвореннях, почався розпад давньоруської народності на три частини, які в XIV–XV ст. перетворилися на три східнослов'янські народності: російську, українську та білоруську. Відповідно до цього і єдина давньоруська мова розпалася на **три східнослов'янські мови**. Отже, згідно з офіційною доктриною, історія українців і їхньої мови почалася не раніше XIV–XV ст. [14].

### **2. Українська мова як наріччя польської мови, яке нібито утворилося після розпаду Київської Русі в результаті синтезу московської мови з польською.**

Ця теза вперше була висунута М. Ломоносовим. Ще в середині XVIII ст. він у своїх працях констатував, що «малоросійський діалект» з огляду на сусідство з поляками, а також на те, що вони досить довго панували на Західній Україні, змішався з польською мовою і через це «зіпсувався». Зокрема, історик російської літератури М. І. Греч писав: «Малоросійський діалект народився і посилювався через довготривале панування поляків у південно-західній Росії, і може навіть називатися обласним польським» [4].

### **3. Українська мова за часів Київської Русі вже існувала.**

Різноманітні, а часом і полярно протилежні думки про час і місце формування східнослов'янських народів та їхніх мов, зокрема і української, пояснюються насамперед відсутністю в XIX ст., та й у першій половині XX ст., достатньої кількості необхідних наукових фактів. На результатах досліджень негативно позначився і вузький підхід до цих проблем переважної більшості вчених. Філологи ставили перед собою завдання з'ясувати тільки час і обставини виникнення східнослов'янських мов (тобто лише глотогенетичні проблеми) і намагалися їх розв'язати на суто мовному матеріалі (свідчення писемних пам'яток і, рідше, народних говорів) без зв'язку з історією народу, а історики та археологи, як правило, займалися проблемами етногенезу (тобто походження) окремих слов'янських народів. Ранні слов'яни і навіть неслов'янські етноси певною мірою впливали на формування і звичаї нашого народу, його матеріальну і духовну культуру і мову [14].

Спочатку Київська Русь складалася лише з Київської, Чернігівської та Переяславської земель. На цій же території містився й політичний, економічний і культурний центр держави – Київ. На 60-ті рр. IX ст. Київська Русь також об'єднувала лише українські племена – полян, деревлян, південних дреговичів та чернігівську частину сіверян. В останній чверті IX ст. влада київського князя поширилася на полочан і смоленських кривичів, а після того, як у 882 р. Київ захопив новгородський князь Олег, до Київської Русі було приєднано й землі псковських кривичів та ільменських словенів. Наступник Олега князь Ігор підкорив уличів і тиверців. Впродовж X – початку XII ст. до Київської Русі увійшли всі землі східних слов'ян і багатьох неслов'янських племен (фіно-угорські племена мурома, меря, весь, балтійська голядь, тюркські торки і берендеї та ін.). Таким чином, уже на початок X ст. Київська Русь стала нестійкою конфедерацією «племінних князів», демонструючи, за словами М. Брайчевського, драматичне переплетення доцентрових і відцентрових тенденцій.

Ця держава спочатку охоплювала лише землі на Середній Наддніпрянщині, тобто вона не виходила за межі території, на якій жили протоукраїнці. Пізніша українська культура (часів Козаччини, Гетьманщини і сучасних українців) сформувалася на культурних традиціях південноруських (тобто протоукраїнських) літописних племен (полян, деревлян, волинян, сіверян, уличів, тиверців, білих хорватів) і Київської Русі. Український народ XVI–XVIII ст. усвідомлював себе прямим нащадком Київської Русі.

Звичайно, не можна заперечувати того факту, що культура Київської Русі стала важливим підґрунтям матеріальної і духовної культури російського та білоруського народів. Однак, якщо українці були прямими нащадками людності Києва, Галича, Чернігова, Переяслава та інших протоукраїнських територій, то російські й білоруські етнічні особливості були продуктом їхнього саморозвитку в умовах власних етнічних територій далеко за межами первісної Русі.

Усі наведені факти (а їх можна знайти значно більше) дають підстави вважати, що Київська Русь виникла як рання українська держава.

До І. Котляревського і Т. Шевченка існувала староукраїнська писемна мова (друга половина XIII – XVIII ст.), яка сформувалася на основі давньокиївських (давньоруських) літературних традицій і впливу живого народного мовлення, а давньокиївська (давньоруська) писемно-літературна мова виникла під безпосереднім впливом старослов'янської (церковнослов'янської) мови, запозиченої від болгар разом із прийняттям християнства.

Історія народно-діалектного мовлення складалася зовсім по-іншому. Воно розвивалося за своїми внутрішніми законами і майже не залежало від державного чи релігійного життя суспільства. Саме в народному мовленні виникли ті специфічні фонетичні, граматичні й лексичні риси, які згодом стали характерними особливостями української мови.

Формування своєрідних фонетичних, граматичних і лексичних рис, притаманних українській мові, розтягнулося на тривалий час. Деякі з них з'явилися ще в мовленні східнослов'янських племен, що жили на території України впродовж так званого праслов'янського (тобто спільнослов'янського) періоду, інші формувалися вже після розпаду праслов'янської етномовної спільності (у VI–IX ст.), ще інші – в Київській Русі IX–XII ст., і значна їхня частина – у період нового етапу самостійної історії східнослов'янських мов, тобто після XI–XII ст.

Загальна ж мовна ситуація в цій державі була досить складною. У Київській Русі існували дві форми усної мови (усне народне діалектне мовлення та усно-літературні койне, тобто «спільні діалекти» для багатьох верств населення) і дві писемно-літературні мови – давньокиївська (давньоруська) і церковнослов'янська.

Саме в мові тогочасних селян у різних діалектних ареалах формувалися і розвивалися ті фонетичні й граматичні риси, які стали як спільним надбанням, так і розрізнявальними особливостями української, російської та білоруської мов.

Діалектні риси на українській та інших територіях у другій половині XI–XII ст. були для мовлення тодішніх книжників настільки звичними, що мимоволі, всупереч усім настановам дотримуватися традицій, усе ж таки проникали в писемність, і писарі їх навіть не помічали. Переписуючи книжку, вони подумки проговорювали текст своєю рідною говіркою, через що робили помилки й чимало діалектних рис потрапляло до тодішніх книг. Виникали ж такі риси набагато раніше, задовго до утворення Київської Русі й міфічної давньоруської народності.

Таким чином, межу XI–XII ст. можна умовно визнати часом завершення формування української мови і початком нового етапу її історії, коли вона у народнорозмовному варіанті вже набула в основному всіх притаманних їй мовних рис. Такий висновок збігається і з поглядами українських мовознавців XIX – першої половини XX ст. на час виникнення української мови. Наприклад, П. Житецький ще у 1876 р. дійшов висновку, що система голосних звуків української мови визначилася вже у XII–XIII ст. На думку О. Потебні, українська мова за часів Київської Русі вже існувала. Всесвітньовідомий учений академік А. Кримський, дослідивши величезний фактичний матеріал, категорично твердив, що жива українська мова XI ст. «стоїть посеред східного слов'янства цілком уже відокремлена» [23].

**Становлення російського етносу відбувалося далеко від Києва й усієї першої Русі - Середньої Наддніпряни і взагалі її не стосується.**

Багатоетнічний склад населення і своєрідність історичного процесу, що впродовж значного часу тривав в умовах монголо-татарського ярма, спричинилися до того, що формування російської народності розтягнулося більше ніж на три століття (друга половина XII – кінець XV ст.) і пройшло декілька етапів.

Характерною особливістю процесу формування російської народності було те, що в неї влився великий струмінь фіно-угорської і частково балтійської крові.

Отже, наявний у розпорядженні вчених фактичний матеріал доводить, що «російський брат» за віком зовсім не «старший», а наймолодший. До Київської Русі росіяни мають лише те відношення, що їхні землі деякий час напівформально входили до складу цієї держави, і майбутні росіяни засвоїли християнську культуру Київської Русі з багатьма українськими впливами, оскільки творцем Київської держави був український етнос, а також перейняли етнічну назву — Русь [14].

Ці теорії, як частково доповнюють одна одну, так і заперечують. Єдине, що точно можна висновувати: українці, білоруси та росіяни впродовж так званого спільнослов'янського періоду знаходились на одній території однієї держави (Київська Русь). Звідси випливає, що українська, білоруська та російська співдіяли та впливали одна на одну. Отже, можна зробити висновок, що запозичення невідключні.

Лінгвісти [4; 14; 17; 18; 19] зазначають такі типові запозичення в російській мові з української як: *хата, шлях, гопак, гайдамак, батька, детвора, девчата, хлебороб, бублик, борці, булава* тощо.

Ми вирішили перевірити, як носії російської мови в Україні та в Росії сприймають запозичені слова з української. Склали опитувальник, де реципієнтам (33 інформанти) було запропоновано обрати мову-джерело (російська або українська) для 32 лексем, а саме: *досконально, хата, бабочка, детвора, борці, рыпаться / рипаться, байдарка, бублик, торба, семинария, вдосталь, разиня, раззява, галушка, нехай, пампушка, парубок, пацюк, пацан, сырник, сырок, хлопец, хмара, цибуля, шаровары, шлях, банка, бестия, булава, курень, девчата, шматок*.

Критерії відбору слів для експерименту було декілька:

- 1) показові запозичення, які зазначаються дослідниками;
- 2) лексеми, що маркують як запозичення з української етимологічні словники [1; 15; 21; 22; 23];
- 3) лексеми, які є аналогами одна одній;
- 4) російські слова за походженням.

1) показові запозичення з української, які зазначаються дослідниками (14 лексем)	ХАТА, ДЕТВОРА, БОРЩ, РЫПАТЬСЯ/РИПАТЬСЯ, БУБЛИК, ТОРБА, ГАЛУШКА, ПАМПУШКА, ПАРУБОК, СЫРНИК, ХЛОПЕЦ, ШАРОВАРЫ, БУЛАВА, ДЕВЧАТА
2) лексеми, що маркують як запозичення з української, етимологічні словники (13 лексем)	ДОСКОНАЛЬНО, СЕМИНАРИЯ, НЕХАЙ, ПАЦЮК, ПАЦАН, СЫРОК, ХМАРА, ЦИБУЛЯ, ШЛЯХ, БАНКА, БЕСТИЯ, КУРЕНЬ, ШМАТОК
3) лексеми, які є аналогами одна одної (2 лексеми)	РАЗИНЯ и РАЗЗЯВА
4) російські слова за походженням (3 лексеми)	БАЙДАРКА, БАБОЧКА, ВДОСТАЛЬ

Отримали такі результати:

1. *Досконально* – 91% опитуваних обрали мову-джерело російську і лише 9% – українську;
2. *Хата* – 97% – українську і 3% – російську;
3. *Бабочка* – 94% – російську і 6% – українську;
4. *Детвора* – 82% – російську і лише 18% – українську;
5. *Борщ* – 82% – українську і 18% – російську;
6. *Рыпаться/рипаться* – 67% – українську і 33% – російську;
7. *Байдарка* – 61% – російську і 39% – українську;
8. *Бублик* – 76% – російську і лише 24% – українську;
9. *Торба* – 82% – українську і 18% – російську;
10. *Семинария* – 82% – російську і лише 18% – українську;
11. *Вдосталь* – 64% – українську і лише 36% – російську;
12. *Разиня* – 64% – російську і 36% – українську;
13. *Раззява* – 85% – російську і лише 15% – українську;
14. *Галушка* – 91% – українську і 9% – російську;
15. *Нехай* – 97% – українську і 3% – російську;
16. *Пампушка* – 61% – українську і 39% – російську;
17. *Парубок* – 82% – українську і 18% – російську;
18. *Пацюк* – 100% реципієнтів вирішили, що це слово запозичене з української;
19. *Пацан* – 85% – російську і лише 15% – українську;
20. *Сырник* – 76% – російську і лише 24% – українську;
21. *Сырок* – 88% – російську і лише 12% – українську;
22. *Хлопец* – 94% – українську і 6% – російську;
23. *Хмара* – 94% – українську і 6% – російську;
24. *Цибуля* – 100% реципієнтів вирішили, що це слово запозичене з української;
25. *Шаровары* – 52% – українську і 48% – російську;
26. *Шлях* – 91% – українську і 9% – російську;
27. *Банка* – 97% – російську і лише 3% – українську;
28. *Бестия* – 97% – російську і лише 3% – українську;
29. *Булава* – 58% – російську і лише 42% – українську;



30. *Курень* – 73% – українську і 27% – російську;
31. *Дівчата* – 52% – російську і лише 48% – українську;
32. *Шматок* – 100% реципієнтів вирішили, що це слово запозичене з української.

Отже, лише 19 лексем було зазначено реципієнтами правильно, тобто так, як відповідає відомостям з етимологічних словників, що становить 59,38%.

Ці показники свідчать не лише про посилення впливу української мови на російську на сучасному етапі (наприклад, *нашеукраинцы, руховский, руходец, батькищина, майдан, заробитчанин (заробитчанка, заробитчане), геть, ганьба, висновки, пропозиции, пан, державник, державнический, державотворческий, майдановец* тощо), але й про те, що носіям російської мови досить важко відрізнити українські запозичення від російських лексем.

У цілому українсько-російські мовні контакти в історичному розгляді показали себе зовсім нестабільно, адже вплив однієї мови на іншу чи послаблювався, чи міцнішав, через різні політичні, економічні, міграційні аспекти. І все-таки вплив російської мови у 17–18 ст. на українську через експансію Росії в Україні був більш помітним, ніж української – на російську. Сліди цього впливу і зараз можна побачити в українських говорах Сходу і Півдня України, але, як виявило наше дослідження, не слід забувати і вплив останньої на російську.

### Список використаної літератури

7. Баш Л. М. Современный словарь иностранных слов: толкование, словоупотребление, словообразование, этимология / Л. М. Баш, А. В. Боброва и др. – М. : Цитадель-трейд ; Вече, 2012. – 960 с.
8. Виноградов В. В. Избранные труды. История русского литературного языка / В. В. Виноградов. – М., 1978. – 320 с.
9. Воронцова В. Л. Російська мова / В. Л. Воронцова. – М. : Вища школа, 2000. – 431 с.
10. Горбач О. Російсько–українські мовні зв'язки [Електронний ресурс] / О. Горбач. – Енциклопедія українознавства: Словникова частина / за ред. В. Кубійович ; Наукове товариство ім. Т. Шевченка у Львові. — Т. 7: Перевидання в Україні. — Львів : 1998. — 2400–2800 с. – Режим доступу: <http://izbornyk.org.ua/encycl/euui196.htm>
11. Державин Н. С. Происхождение Русского народа – великорусского, украинского, белорусского. Славяне в древности / Н. С. Державин. – М. : Русская Правда, 2010. – 320 с.
12. Коломієць В. Т. Збагачення мови новими словами / В. Т. Коломієць // Рідне слово. – К. : Наук. Думка, 1974. – Вип. 9.– С. 14–20.
13. Кондрашов Н. А. Славянские языки [Электронный ресурс] / Н. А. Кондрашов. – М. : Просвещение, 1986. – Режим доступу: <http://langs.ru/compares/>
14. Москаленко Л. С. Русско-украинская интерференция и проблемы языкового варьирования [Электронный ресурс] / Л. С. Москаленко // Вісник Дніпропетровського університету. Серія : Мовознавство. – 2011. – Т. 19, вип. 17(2). – 114–121 с. – Режим доступу: [http://nbuv.gov.ua/j-pdf/vdumo\\_2011\\_19\\_17\(2\)\\_21.pdf](http://nbuv.gov.ua/j-pdf/vdumo_2011_19_17(2)_21.pdf)
15. Николенко Н. И. О специфике русского языка средств массовой информации Украины [Электронный ресурс] / Н. И. Николенко. – Культура народов Причерноморья. – 2003. – № 37. – С. 300 – 304. – Режим доступу: <http://dspace.nbuv.gov.ua/xmlui/bitstream/handle/123456789/74186/77-Nicolenko.pdf?sequence=1>
16. Огієнко І. Постановя української мови [Електронний ресурс] / І. Огієнко. – 1919. – Режим доступу: <http://litopys.org.ua/ohukr/ohu03.htm>
17. Огієнко І. Розмежування пам'яток українських від білоруських / І. Огієнко // Записки Чину Св. Вас. Вел. – 1934. – С. 1– 32.

18. Озерова Н. Г. Міжмовна взаємодія в сучасному російському газетному дискурсі / Н. Г. Озерова // Мовознавство. – 2010. – № 4/5. – С. 40–46.
19. Озерова Н. Г. Украинизмы в русской газетной речи на рубеже тысячелетий / Н. Г. Озерова // Русский язык и литература в учебных заведениях. – 2002. – № 5. – С. 2–4.
20. Півторак Г. Українці : Звідки ми і наша мова [Електронний ресурс] / Г. Півторак. – 2001. – Режим доступу: <http://day.kyiv.ua/uk/profile/grigoriy-pivtorak>
21. Семёнов А. В. Этимологический словарь русского языка. Серия "Русский язык от А до Я" / А. В. Семёнов. – М. : ЮНБЕС, 2003. – 704 с.
22. Смирнова Т. Н. Заимствования из близкородственных языков / Т. Н. Смирнова // Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. – Вип. 72. – 2015. – С. 135–138.
23. Тараненко О. О. Українсько-російські мовні контакти на сучасному етапі : притягування і відштовхування. Впливи, інтерференція, запозичення / О. О. Тараненко // Мовознавство. – 2010. – № 2/3. – С. 55–82.
24. Тараненко О. О. Українсько–російські мовні контакти [Електронний ресурс] / О. О. Тараненко. – К.: Українська енциклопедія ім. М. П. Бажана, 2000. – Режим доступу: <http://litopys.org.ua/ukrmova/um129.htm>
25. Титаренко Е. Я. Русская речь современных средств массовой информации / Е. Я. Титаренко // Русский язык и литература в учебных заведениях. – 2002. – № 2. – С. 4–7.
26. Ушаков Д. Н. Толковый словарь русского языка под ред. Толковый словарь русского языка [Электронный ресурс] / Д. Н. Ушаков. — М. : Гос. ин-т "Сов. энцикл."; ОГИЗ; Гос. изд-во иностр. и нац. слов, 1935-1940. (4 т.). – Режим доступу: <http://www.classes.ru/all-russian/russian-dictionary-Ushakov.htm>
27. Фасмер М. Этимологический словарь русского языка: В 4 т. [Электронный ресурс] / М. Фасмер; под ред. и с предисл. проф. Б. А. Ларина; пер. с нем. О. Н. Трубачева, с дополнениями; 1-е изд. – М. : 1964–1973; 2-е изд. М.: 1986–1987. – Режим доступу: <http://www.classes.ru/all-russian/russian-dictionary-Vasmer.htm>
28. Цыганенко Г. П. Этимологический словарь Русского языка [Электронный ресурс] / Г. П. Цыганенко. – К. : 1989. – Режим доступу: <http://www.slovorod.ru/etym-cyganenko/index.html>
29. Шанский Н. М. Школьный этимологический словарь русского языка [Электронный ресурс] / Н. М. Шанский, Т. А. Боброва. – 1-е изд. – 1994; 2-е изд. – М. : Дрофа, 2000. – 399 с.; 3-е изд., испр. – М.: Дрофа, 2004. – Режим доступу: <http://www.slovorod.ru/etym-shansky/index.html>
30. Шахматов О. Нариси з історії української мови та хрестоматія з пам'ятників писемської староукраїнщині XI - XVIII ст. / О. Шахматов, Аг. Кримський. – К. : 1924. – 107 с.

# У КОЛІ СУЧАСНИХ ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧИХ СТРАТЕГІЙ

*Таїсія Агамії*

## ІДЕЯ «НАДЛЮДИНИ» Ф. НІЦШЕ У ТВОРЧОСТІ О. КОБИЛЯНСЬКОЇ

На початку ХХ ст. яскраво простежуються впливи німецького філософа Ф. Ніцше на українську літературу (зокрема це проза О. Кобилянської, творчість Лесі Українки, М. Коцюбинського, В. Винниченка та ін.) та літературну критику – «Українська хата» (М. Євшан, А. Товкачевський, М. Сріблянський та ін.).

Німецький філософ Ф. Ніцше мав значний вплив на буковинську письменницю О. Кобилянську. О. Кобилянська виявляла певний інтерес до думок Ніцше, вживаючи окремі його афоризми і розкриваючи за їх допомогою ними окремі риси характеру персонажів.

Модний на той час серед німецьких авторів Фрідріх Ніцше дуже зацікавив О. Кобилянську. Ніцшева особлива філософія та місце, яке він відводив у ній жінці, викликала широку дискусію ще за життя німецького філософа, і особливо у ХХ столітті, яке німецький філософ хронологічно відкрив своєю смертю у 1900 році. В одному з листів Кобилянська говорить, що має в себе «Unzeitgemässe Betrachtungen» («Несвоєчасні роздуми») Ніцше, і багато чекає, особливо від першої частини, де йдеться про літературу.

Кобилянська не лише чула про Ніцше, цікавилася його творами, переймалася його парадоксальними афоризмами – вона, так само як Ніцше, розвивалася в колі впливу німецького романтизму та ідеалізму, тому їй була близькою виховно-моделююча концепція культури і людського життя, що її розгорнув німецький філософ.

У письменника можна запозичити ідеї, техніку, сюжет, стилістичні манери, поодинокі фрази; у філософа – переважно ідеї. Окрім ідей Ніцше, які Кобилянська інкорпорує у власні твори, в обох авторів є деяка життєва схожість, у їхньому житті багато не зовнішніх фактів, а внутрішніх переживань.

Найоригінальнішим поняттям філософії Ф. Ніцше є «надлюдина». На українському ґрунті саме вона втілювала ідею надлюдина у своїх творах. Це можна простежити у багатьох творах письменниці, але найбільше у таких як «Царівна», «Людина», «Valse melancolique», «Природа», «За ситуаціями». Тож подивимося, що взяла О. Кобилянська як авторка «Царівни» від автора «Заратустри».

Досліджуючи повість, ми дійшли таких висновків. Вже на початку повісті «Царівна» підтверджується думка про незаперечний вплив ідей Ніцше на творчість О. Кобилянської. В образі Наталки Верковичівни Кобилянська психологічно обґрунтовано створила образ людини, яка, зазнаючи болючих розчарувань, страждаючи від несприятливих обставин, не занепадає духом, а вірить у високе своє призначення, прагне до якнайширшого вияву власних багатих духовних сил, висловлює сміливі, як на той час, думки про призначення та обов'язок людини, зокрема жінки. Німецький філософ у роботі «Так казав Заратустра» пояснює ідею «надлюдина» через засудження сучасної людини, людини декадансу. Українська письменниця наслідує його через репліки Марка та Оксани, де висловлює слабкі

сторони сучасної людини (особливо в опозиції «сильні жінки – слабкі чоловіки»). О. Кобилянська витворює ціле мереживо інтертекстуальних покликань на рівні прямого цитування та алюзій до філософського дискурсу Ніцше, пов'язаного з ідеєю «надлюдини». Кандидатів на звання «надлюдини» можна впізнати за характеристиками людини самодостатньої, сильної, незалежної, для якої не існує правил, за якими вона повинна жити. Такі характеристики і дає автор «Заратустри» надлюдині». Наталка Верковичівна, головна героїня повісті, відчувається самотньою. Саме самотність допомагає їй розібратися у своїх цілях, бажаннях та почуттях. А самотність – це батьківщина Заратустри: «Втікай друже мій у самотність! ...де закінчується самотність там починається торговище»[14, 339].

Ідея «надлюдини» Ф. Ніцше вплинула не тільки на тематику творів української письменниці, вона зумовлює створення нового типу героя – емансипованої жінки. Завдяки німецькому філософу вона намагається переосмислити образ жінки, кардинально змінити його стереотип.

Здавалося, що це не можливо, бо сам філософ не підтримував і не щадив жіночої сторони ніколи. Стверджуючи, що занадто довго в жінці були заховані раб і тиран, Ніцше фактично спричинився до різного роду інверсій колізії влади і піднорядкування: жінки – це нібито «юрба» для «вищих людей». Але письменниця, просто закриваючи на цей факт очі, створює та обстоює образ «нової жінки» – людини, яка сильна характером, позбавлена романтичної імперсональності та спроможна на одинокий виклик суспільству. Саме цих рис бракувало жіночим образам та характерам у чоловічій народницькій літературі. Вона міняє місцями традиційно чоловічі й жіночі ролі, інтерпретуючи в повісті виразно мізогіністську ніцшеанську філософію – у ролі “надлюдини”, під якою Ніцше, безумовно, мислив чоловіка, відобразила тип жінки – Наталки Верковичівни.

Наталка – молода дівчина, сирота, що живе в родині маминого брата, гімназійного професора Івановича. Його дружина і старші діти ставляться до Наталки зневажливо та глумливо. Власних дітей виховують так, щоб не обтяжували себе жодними романтичними ідеалами: Мужчина – то «все», а жінка – то «ніщо». Тільки Наталка, яка завжди багато читає, протилежно вирізняється від тітки та кузени Лени. Вона виплекала в душі власні ідеали. Дівчину, ідеалом якої є вільна й розумна особистість, родичі намагаються насильно видати заміж за старого Лордена.

Моральні якості героїні, гострий розум та естетичні вподобання, а також прагнення бути корисною суспільству вирізняють її серед інших жінок й викликають осудження та насмішки останніх. Наталка досягла своєї мети – дочекалася «полудня», вона стала «царівною» своєї долі й поряд з нею чоловік, справжній друг, який гордиться успіхами дружини і підтримує її.

Крім Наталки, головними героями «Царівни» Кобилянської є також два чоловіки. Перший з них – Василь Орядин – напівукраїнець-напівциган, пристрасний, зрадливий, підвладний «буденщині» чоловічий тип. Інший – Іван Марко – хорват, «вищий чоловік», за Ніцше – «аристократ духу». Кінцева місія такого «вищого» чоловіка у повісті виявляється у тому, щоб бути «чоловіком царівни».

У повісті «Царівна» надлюдиною мав бути і Орядин, який спочатку мав такі якості, які давали на те підстави. Його «високі» думки спочатку вражають, адже саме вони є ідеалом для надлюдини Ніцше. Його ставлення до народу, здібності, великий розум. «Я не люблю народу, значить ту грубу, необтесану, хоч і добродушну, незіпсовану ще масу, котрої не зрозуміє цілковито тонше думаючий ум; що серед тієї темної товпи чоловік освічений із

своїми думками стоїть сам, мов палець» [5, 168] – саме так він говорить про простолюд. Він розуміє, що вищий і думками, і станом, але в кінці не знаходить сили відділитися від так званої «сірої маси», одружившись з полячкою.

Наталка ж вірила у нього до останнього, вірила в те, що саме він стане «ною», «сильною» людиною: «То завдайте собі праці, щоби стали таким, яким я вас уважаю: розумним чоловіком із вірою в ідеальні вимоги життя, пориваючим приміром для загалу. Нашому народові треба проводирів всюди і всюди!» [5, 168]. Саме для того, щоб запевнити Орядина, що йому треба боротися, ставати на новий шлях його життя, вона використовує цитату Ніцше: «Чоловік зрікається великого життя, коли зрікається боротьби! — каже десь новочасний філософ Ніцше, – відповіла я йому» [5, 169].

Героїня вірила в краще майбутнє, вірила що з'явиться та людина, яка змінить цей світ, а поки вона почне змінювати його з себе: «Я не очікую його і не йду його шукати, хоч я переконана, що він з'явиться і між нами. Не всі перестали вірити в будучність і не в усіх замерла віра в великість людської вдачі, — він надійде!... Тоді виб'є година «полудня» для нашого народу» [5, 175].

Роздуми про Орядина знову приводять її до німецького філософа, саме він їй допомагає зрозуміти, що Орядин йде не тією дорогою: «Німецький «пророк» Ф. Ніцше так питає десь в одному із своїх творів: Твоя вартість: «Чи ти правдивий? Чи лише актор? Заступник? Чи само заступлене? А вкінці ти, може, наслідуючий актор?». Ставлення до людськості: «Чи хочеш йти разом? Чи йти вперед? Чи для себе йти? Треба знати, чого хочеться і пощо». Думаючи над Орядином, задумуюся мимоволі над цими словами» [5, 176].

І ось вона опинилася на шляху тієї самої «надлюдини», в неї розвиваються саме ті риси характеру, які тому належні; одна з них – непогора: «Вже сам спогад, що, може, й я буду мусити коритися йому, ворохобило моє нутро, наповняло якоюсь горестю і упрямістю. Я не хотіла нікому коритися, ні, я й не потребувала цього чинити, а супроти нього вже зовсім ні!» [5, 191]. Вона горда та сильна: «Я підйму голову ще вище, чим ліпше трафить він у серце. Він помиляється. Я вмю горе зносити!» [5, 208]; «Неописана гордість піднімалася в мені, піднімалася і силувалася всі прочі голоси в моїм нутрі заглушити. Здавалося, підтримувала сама одна силу всієї істоти моєї і не допускала піддаватися ні жалю, ні болю» [5, 218].

Вона почувається самотньою, причому це помічає навіть пані Марко: «Ви вирости понад буденщину і традиціональні погляди, – відповіла вона, – а дух ваш мчить вперед, тому чуєтеся в товаристві самотньою. Чим далша висота, тим і самотніша, – чи вам це ніколи на думку не приходило?» [5, 186]. А самотність – це батьківщина Заратустри: «Втікай друже мій у самотність! ...де закінчується самотність там починається торговище» [12, 339].

Як уже йшлося, в основному, характеристика надлюдини Ніцше дається через критику сучасної людини, людини декадансу. Саме таку характеристику можна спостерегти і в повісті — через слова доктора Марка, сина пані Марко: «Ну, воно здається так, однак чому здібнів дух у мужчин, хоч йому подають широку науку змалку, аж до пізнього віку? Чому стає плиткий, поганий, самолюбний, задоволений із себе так, якби досягнув уже найвищий верх досконалості і далше не потребував сягати? Чому воно так? Чому знамя нашого часу – самолюбство і обезсилення? Чи вам не приходило інколи на думку, що в думанні людським настав застій, що воно потребує якогось сильного порушення, щоби змінилося, віджило, але не теперішнім плитким, самолюбним життям, лиш якимсь кращим, чистішим і сильнішим! Нинішні часи, – додав по легкій задумі, – пригадують мені морську тишину, напр., під

рівником. Горе кораблеві вітрильному, коли натрапить на таку нещасну пору. Ви, мабуть, не знаєте, що воно таке. Без подуву вітру жарить сонце огнем незносним і розкладає вкупі з кислородом воздушним всі органічні тіла. Вода морська починає гнити, і гідкий жовто-брунатний слиз окружає корабель довкола, як далеко засягне око. Гниль уділюється м'ясу, хлібові, солодкій воді і всім харчовим засобам, що корабель везе з собою. Та гниль переноситься помалу і на людські тіла, і нема на неї ліку на цілім світі. Спочатку міг би сильний вітер зробити цьому пагубному процесові кінець, однак пізніше не приносить і він уже пільги.» [5, 196].

Саме після цього «засудження» Марко уявляється сильним духом чоловіком, який розуміє Наталку та прагне того, що і вона. З його приїздом вона почувається щасливою: «Гарно, прегарно живеться, відколи він тут. Від його віє іншим духом, свободним, повним охоти до життя, віри в кращу будучність; я сказала би: і б'є сонцем... Не знаю, але коли прислухаюся йому, то мені здається, що те, що він говорить, я десь уже раз чула або знала сама з себе. Мені майже все знайоме, що він говорить, так мовби він був мною, лише досконалішим, з більшим довір'ям до власних сил і з більшою погордою до рабства і немочі» [5, 198]. Вона навіть у своїх думках зізналася, що він і є той «вищий чоловік»: «Доктора змірив від голови до ніг, а мене поздоровив іронічно, і, як мені здавалося, ледве що не вимовив: "Отже, вищий чоловік найшовся, gratulую вам!"» [5, 200].

Своїми роздумами вона доходить думки, що доктор Марко набагато вище за неї, він відкрив їй новий світ, зробив її шлях до надлюдини коротшим: «Любив з нової гарної літератури деяких польських писателів, на котрих я досі не звертала більшої уваги, тому що походили з лона нації, котрої я не любила. Своєю інтелігенцією засоромив мої неприязні, майже односторонні почування, навчив мене цінити та бути і супроти ворогів об'єктивною і справедливою. Через його порозуміла я справдішній аристократизм душі, той аристократизм, про котрого розписувавсь так загадочно, а зараз так сильно і пориваюче новочасний філософ Ніцше. Навчилася ясного світогляду, котрий показував мені не одну, досі майже зовсім неясну, незамітну для мене річ у новім світлі. Однак попри все те скріпило його єство також мою сильно пригноблену душу і самосвідомість, потрясло наново моєю гордістю, і за це я найвдячніша йому» [5, 216].

Ф. Ніцше надихав Наталку новими ідеями. Іноді здається, що вона живе саме його думками, він відкриває їй новий шлях і, одночасно, вказує як правильно по ньому йти. А вона лише прислухається до нього, робить те, що веде її до гармонії зі світом і самою собою: «Рано привітало мене золоте проміння сонця, немов бажало настроїти мене на цілий день сонячно. Встаючи живо, повторювала я (немов замість молитви) одно горде речення з твору Ніцше «Also sprach Zarathustra», котре бог знає чому саме в тій хвилі навинулося мені на думку: «Was von Weibensart ist, was von Knechtsart stammt, und sonderlich der Pobelmasch – das will nur Herr wer den alles Mtnschenschicksals – o Eckel! Diese Herren uberwindet mir, ihr hohen Menschen, die sind des Uebermenschen grobte Gefahr...» [5, 223]. Що означає: «Те, що походить від жінки або невірної людини, інакше кажучи, юрба – хоче керувати долею людства! О горе! Ви, вищі людії, переможіть мені їх, бо саме вони є найбільшою загрозою для надлюдини.».

Але для чого було йти дорогою, яку вказував Ніцше? Який результат це мало принести? В кінці повісті, розчарована життям та оточенням, вона хоче «відійти» з того шляху, хоче покінчити життя самогубством: «А її «полудне»? Було, може, тоді, коли пенсові і жовті рожі були такі гарні, а вона в сонячній сьйві мріяла про красу і велич і про «вищих»

людей; коли її серце було переповнене світлом і надією на якусь будучність, як та оточуюча її тоді миготюча зелень города і ніжна зелень буковинських гір? Ах, чому не була її праця такою, якої вона собі бажала з цілої душі! І так спіла, доспівала в ній думка "відійти"» [5, 298].

Та чи здатна на таке людина, проповідником і наставником для якої є сам Ніцше? Ні! Звісно ні! «Один день, одне свято з Заратустрою навчили мене любити світ. Оце й було життям, – скажу я смерті. – Гаразд! Житиму знову! Друзі мої, що ви на це скажете? Чи не хочете ви, як і я, сказати смерті: "Оце і було життям? В ім'я Заратустри, гаразд! Живімо знову! "» [5, 330]. Вона перемогла, перемогла саму себе! Чи здатна на таке людина, слабка духом? Вона точно знає, що має бути щасливою, бо «вищі люди завжди перемагають», а вона буде далі продовжувати свій шлях: «Рано зійшло сонце велично, пророчо і цілою пишнотою, цілим багатством свого блиску цілувало її. Але не мертву... «Буду жити, – думала вже сотний раз, – і йти тою самою дорогою, що досі. Це неможливо, щоб я не побідила, або щоб надо мною панувало що інше, як сама краса життя». І, усміхнувшись перший раз по тім важкім німім бою якимсь розкішним усміхом, прошептала: – Я ж царівна!..» [5, 298].

Наталка далі продовжує жити, жити для того, щоб досягнути «полудне». Саме такий термін як «полудне» Ніцше використовує у «Так казав Заратустра». Так він людське життя порівнює з порами дня: «людина – це міст, а не мета, що вона щасливо тішиться своїм полуднем і вечором як шляхом до нових світанків»; бажанням: «Це мій ранок займається, мій день: вставай, вставай, великий полудню!» [12, 341] – так закінчуються промови Заратустри. Саме це порівняння і використовує Кобилянська у своїй повісті. Не тільки промови Заратустри закінчуються полуднем, але й історія Наталки: «– Вуечку, – обізвалася по якійсь хвилині, – в мене настало «полудне». Воно настане і для нашого народу, не правда ж? Я вірю в це, як вірю в силу волі, і я несказанно горда за тих, що ступили на дорогу, котра веде до сього полудня, а удари ворогів чи недолі зносять з усміхом на устах. В їх руках спочиває будучність народу, а їх самих жде безсмертність. Це гарна і горда нагорода» [5, 301]. Так, нарешті, вона щаслива, одружившись з Марко, який не зрікся її ідеалів, який підтримував у її досягненнях і мріях, розумів її як ніхто інший. Та чи шукала вона того щастя? Чи робила все так, як їй того хотілось? Ні, вона шукала своєї справи, роботи собі, – саме так, як те робив Заратустра: «Мое страждання й моє співчуття – ну то й що! Хіба я прагну щастя! Я шукаю собі роботи, своєї справи!» [12, 341].

Можна стверджувати, що погляди О. Кобилянської формувалися під впливом ідеї «надлюдності» автора «Заратустри», який, у свою чергу, сприяв створенню образу нової жінки в українській літературі: Ользі Кобилянській вдалося відкрити для загалу жіночу реальність, яка не вписувалась у традиційне патріархальне уявлення. Вона асимілювала феміністичну ідею через власну творчість у літературний процес, що модернізувався під впливом ніцшеанської філософії. Участь письменниці у феміністичному дискурсі сприяла творенню нового образу жінки інтелектуальної, самодостатньої особистості. Беручи до уваги німецького філософа, авторка змогла досконало витлумачити ідею фемінізму у своїй творчості.

Отже, можна зробити висновок, що в основу творів Кобилянської та її нової героїні були покладені великі думки, ідеї та філософія Ф. Ніцше. І саме німецький пророк став підґрунтям для українського фемінізму у творах О. Кобилянської.

## Список використаної літератури та джерел

1. Гундорова Т. І. Ольга Кобилянська contra Ніцше, або народження жінки з духу природи / Т. І. Гундорова // Гендер і культура: зб. ст. / упор. В. Агеєва, С. Оксамитна. – К.: Факт, 2001. – С. 34-35.
2. Гундорова Т. І. *Femina Melancholica*: Стаття і культура в гендерній утопії Ольги Кобилянської / Т. І. Гундорова. – К., 2002. – 272 с.
3. Гусев Д. А. Краткая история философии / Д. А. Гусев. – СПб.: ИЦ ЭНАС, 2003. – 60 с.
4. Жаворонкова А. С. Идея сверхчеловека у Ф. Ницше // Шпаргалка по философии / А. С. Жаворонкова. – М.: Аллель, 2009. – С. 39.
5. Зворушене серце: Твори Ольги Кобилянської: навч. посіб. у 2 кн. / Упоряд. Чічановського А. А. – К.: Грамота, 2003. – 463 с.
6. Знаменский С.П. «Сверхчеловек» Ницше / С.П. Знаменский // Ницше: Pro et contra: антология/ сост. Ю. В. Синеокая. СПб.: Изд-во Рус. христиан. гуманитар. ин-та, 2001. – С. 904-945.
7. Карповець М. В. Антропологія текстів Ольги Кобилянської: "сліди" ніцшеанської надлюдини/ М. В. Карповець [Електронний ресурс] // Наукові записки Національного університету "Острозька академія". Сер. : Філософія. Режим доступу: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nznuoafs\\_2011\\_8\\_8](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nznuoafs_2011_8_8).
8. Киричок О. Б. Філософія: підручник для студентів вищих навчальних закладів / Олександр Борисович Киричок –Полтава: РВВ ПДАА, 2010. – С. 374-381.
9. Лузан А. О. Вступ до філософії: навч. посіб. для ВНЗ / А.О. Лузан. – К.: Центр учбової літератури, 2013. – 136 с.
10. Лютий Т. В. Українське ніцшеанство// Наукові записки НаУКМА / Т. В. Лютий. –К.: Вид. центр НаУКМА, 2011.– С. 60–66.
11. Ніцшеанські ідеї у контексті прози Лесі Українки (оповідання «Над морем») / Проблеми сучасного літературознавства : зб. наук. пр. – Вип. 20 / Одес. нац. ун-т ім. І. І. Мечникова. – Одеса : Астропринт, 2015. – С. 122-128.
12. Ніцше Ф. В. Жадання влади / Ф. Ніцше; [пер. з нім. А. Онишко, П. Тарашук]. – К.: Видавництво Соломії Павличко "Основи", 2003. – 437 с.
13. Ольга Кобилянська в критиці та спогадах / Упоряд. Погребенник Ф. П. – К.: Державне видавництво художньої літератури, 1963. – 148 с.
14. Павличко С. Д. Рецепт Ольги Кобилянської й конфлікт культури зблизка // Дискурс модернізму в українській літературі / С. Д. Павличко. – К.: Либідь, 1997. – С. 65-94.
15. Сілаєва Т.О. Філософія. Курс лекцій: навч. посіб. для студентів вищих навчальних закладів / Т. О. Сілаєва– Тернопіль : Астон, 2003. – 216 с.

*Асмик Балабекян*

### ДИАЛОГ С СЕНТИМЕНТАЛЬНЫМ КАНОНОМ В «МЕТЕЛИ» А. С. ПУШКИНА

Читатели А. С. Пушкина при знакомстве с его «Повестями Белкина» открывают для себя их глубокое внутреннее единство с литературной традицией, повторяемость в них литературных типов и ситуаций, обыгрывание наиболее популярных жанровых форм. То, что «Повести Белкина» содержат множество сюжетных комплексов, образов, тем, мотивов, закрепленных уже сложившейся литературной традицией, не случайно. Истоки диалогичности «Повестей Белкина» разнообразны. Из самых важных назовем разработку А.С. Пушкиным новых путей русской прозы и учет им опыта писателей-предшественников;



стремление придать образам и ситуациям универсальный смысл и включение их таким образом в широкий литературный контекст; обыгрывание уже ставших своего рода клише тем и мотивов и так далее. Но у этого диалога с традицией были и внешние по отношению к литературе причины.

Современники А. С. Пушкина, даже признаваясь в самых интимных своих тайнах, предпочитали «прятаться» за образами известных им литературных персонажей, говорить о себе самими словами «излюбленных творцов». Сошлемся на отдельные положения статьи Е. В. Петровской «Дневник пушкинской поры» [3]. В эпоху Пушкина, замечает исследовательница, в литературе довольно бурно развивался дневник, относящийся к разряду наиболее интимных жанров.

Однако, обращает на себя внимание такая его парадоксальная особенность в эту эпоху, как «закрытость» автора исповеди. Внимание к «внутреннему человеку», психологический анализ, получающие все большее распространение в литературе в связи с интересом к индивидуальной неповторимости человека, не только не развиваются в дневниках, но, напротив, почти совершенно исчезают. Стараясь объяснить это явление, Е. В. Петровская обращается к личности Ж.-Ж. Руссо, поскольку в значительной мере все русские сентиментальные дневники были ориентированы на его «Исповедь», создавались под ее влиянием. Руссо – обязательный «герой» почти всех дневников той эпохи. Именно этот мыслитель и художник привлек внимание к проблеме самовыражения человека. В черновом наброске предисловия к «Исповеди» он пишет: «Никто не может описать жизнь человека лучше, чем он сам. Его внутреннее состояние, его подлинная жизнь известны только ему. Но, описывая их, он их скрывает: рисуя свою жизнь, он занимается самооправданием, показывая себя таким, каким он хочет казаться, но отнюдь не таким, каков он есть». Руссо здесь говорит о важной проблеме: вопрос об откровенности – это вопрос об отборе автором для самоописания жизненных впечатлений. Сам Руссо, безусловно, многое искажал в своем облике, ведь он писал о прошлом, и в этом случае память неизбежно деформирует воспоминания, незаметно для человека отбирая лишь то, что он хочет помнить. Кроме того, Руссо писал «историю души», а это как раз самый подходящий материал для искажения (факты исказить труднее). Человек никогда не может передать полную картину своей личности, все лики, заключенные в нем самом. «Полная искренность предполагает, что человек должен сохранять объективность, анализируя себя словно вещь» [3, 147–148].

Именно опыт автора «Исповеди» доказывает Пушкину, что «быть искренним невозможно физически». Поэтому пушкинская эпоха – время расцвета эпистолярного жанра. Почти все герои, образы которых переносят в собственную жизнь люди пушкинского времени, из эпистолярных романов («Клариссы» Ричардсона, «Новой Элоизы» Руссо, «Опасных связей» Лакло и др.). И сам А. С. Пушкин дал блестящий образец эпистолярного романа – «Роман в письмах». Отражение традиций эпистолярного романа мы находим и в «Повестях Белкина», в частности, в «Метели», о героях которой «девица К.И.Т.» заметила: «любовники были в переписке», хотя и «виделись наедине в сосновой роще или у старой часовни» [5, 54]. Однако, и в «Романе в письмах», и в «Метели» отражена именно игровая составляющая этой переписки и этого способа самовыражения: признаваясь в своих чувствах, герои объясняются языком литературных героев. И происходит это не потому, что своими словами не умеют выразить переживаемое, а потому, что такова была традиция. «Такое взаимодействие человека с литературой – в одно и то же время интимное и публичное, целомудренное и свободное, глубоко искреннее и «маскаратно-игровое» –

составляет отличительную примету духовно-культурного сознания и жизни пушкинской эпохи, потом уже никогда не повторяющуюся», – писала, анализируя истоки маскарада в «Барышне-крестьянке», Рита Никитична Поддубная [4, 56].

Самой, пожалуй, близкой и автору, и героям «Повестей Белкина» была сентиментальная традиция. Показательно, что В. Г. Белинский сравнил этот цикл именно с сентиментальными повестями: «Это что-то вроде повестей Карамзина» [1, 637], генетически соотносящимися с канонами выражения чувствования, заданными произведениями основоположника жанра – Ж.-Ж. Руссо. Имя Руссо занимает значительное место в творчестве Пушкина. И, безусловно, не только в связи с обыгрыванием им сентиментального канона. Но, в первую очередь, потому, что А. С. Пушкин, главным образом, стремился к созданию философской повести. Отсюда – обращение к опыту просветителей. Ссылаясь на высказывание Э. Кассирера («Руссо первым открыл в многообразии человеческих образов глубоко скрытую природу человека (...). Эта прочная и неизменная “природа” (...) – самостоятельный нравственный закон в его чистой, не меняющейся значимости и обязательности»). А. А. Белый выдвигает предположение о том, что А. С. Пушкин, работая над «Повестями Белкина», ориентировался на этические концепции мыслителя [2, 114]. Одна из таких важных концепций – утверждение самобытности человека. «О метафизике самобытности, – пишет А. А. Белый, – заявил в Европе не Жан-Поль, а Жан-Жак, заговорив о человеке как неповторимой индивидуальности». И далее, уже относительно пушкинских героинь, исследователь замечает: «Совсем по Руссо самобытными этих барышень делает естественность, близость к природе» [2, 111]. Не менее важной была и постановка именно Руссо проблемы реально слабого «среднего человека», который неожиданно оказался интереснее «исключительных людей», и более широко – драмы «человеческой природы» в современном обществе» [2, 111]. Мы в нашей работе остановимся на месте «Юлии, или Новой Элоизы» Ж.-Ж. Руссо в «Метели» А. С. Пушкина.

Появление «Новой Элоизы» оставило глубокий след в мировой литературе, а ее успех во Франции превзошел всякие ожидания. Особенный успех имел роман у женщин. Не меньшее впечатление произвел он и на русское образованное общество конца XVIII – начала XIX века. Идеи Руссо витали в воздухе. А. Н. Радищев и Н. М. Карамзин пропагандировали их. Женщины зачитывались письмами Юлии и Сен-Пре, знали их наизусть. Роман нравился, герои его вызвали сочувствие и подражание. А. С. Пушкин отразил это явление в ряде своих произведений. Его герои – Онегин, Бурмин, Дубровский – объясняются в любви изысканным стилем Сен-Пре; его героини – Татьяна, Марья Гавриловна – знают Руссо «наизусть». Они подражают Юлии и Сен-Пре в любовной переписке и в перипетиях интимной жизни.

Любовная история в повести «Метель» во многом задана сентименталистской традицией. Героиня произведения – «стройная, бледная семнадцатилетняя девица», воспитанная на французских романах и, «следственно», влюбленная – избирает «предметом» своей любви армейского прапорщика Владимира [5, 43]. Влюбленные решают самостоятельно устроить свое счастье. Побег из родительского дома – не только хорошо обдуманый план действий, но и усвоенный из сентиментальных романов сюжетный ход. В романе Ж.-Ж. Руссо инициатива побега тоже принадлежит герою – Сен-Пре [6, 36]. Заимствованной является и сама форма романического побега – увоз невесты темной ночью из дома. Правда, влюбленная Марья Гавриловна, в отличие от сентиментальных героинь, полагающихся только на чувства, ведет себя весьма сдержанно, обстоятельно и

рассудительно: она «...долго колебалась; множество планов побега было отвергнуто» [5, 44]. Волнение и страх героини перед предстоящими переменами отражают ее сновидения – «безобразные, бессмысленные видения» [5, 45]. Здесь вполне очевидно сюжетное сближение повести уже не с сентиментальными сочинениями, а другими, не менее популярными в первой половине XIX века жанрами – балладой и готическим романом. Пожалуй, именно с ними в большей мере связаны характеры возлюбленных Марьи Гавриловны – и Владимира, и Бурмина – особенно, если дополнить перечень обыгрываемых жанров романтической повестью о вмешательстве иррационального в жизнь героев. Байронический Бурмин холоден, задумчив, овеян ореолом таинственности. Что же касается самой Марьи Гавриловны, то, несмотря на очевидные аллюзии на «Светлану» В.А. Жуковского и Артемизу, она в своей романичности более ориентирована на сентиментальную литературу. Это нежная и чувствительная, мечтающая покорить сердце мужчины девушка. Ожидая признания в любви, Марья Гавриловна организывает и его обстановку в соответствии с опытом чтения любовных романов. «У пруда, под ивою, с книгою в руке и в белом платье» она подчеркнута схожа с образом героини Ж.-Ж. Руссо – Юлией. Сам повествователь называет ее «настоящею героинею романа» [5, 52].

Поведение героини довольно предсказуемо, ее чувства и намерения обусловлены стремлением выстроить отношения в соответствии с устоявшимися любовными сюжетами. Пожалуй, Владимир в большей степени соответствовал модели ее героя: он был пылок, влюблен и беден. Что же касается Бурмина, то он является, скорее, нарушителем канона, в меньшей степени похож на сентиментального героя. Он – то эпикурейски настроенный шалопай-гусар (но, хотя повествователь и замечает, что Марья Гавриловна «с удовольствием извиняла шалости, обнаруживающие смелость и пылкость характера», скорее всего, близок героям той литературы, которая не входила в круг чтения Марьи Гавриловны), то романтический герой («с интересною бледностью», как замечает повествователь; но вновь заметим, что пушкинская героиня, хотя и сама была обладательницей тайны, не была склонна задумываться о тайнах мироздания, погружение в которые вызывало отчуждение от радостей действительной жизни и бледность), то вдруг он оказывается семейным человеком. Поэтому, исследуя место в «Метели» сентиментального канона, сосредоточим внимание на образе героини.

Оказавшись замужем при весьма неопределенных обстоятельствах, разорвав отношения с Владимиром, Марья Гавриловна продолжает вести уединенную, размеренную жизнь. Вопреки традиционным представлениям о романтической героине, образ Марьи Гавриловны подчеркнута пластичен. Она словно «примеряет» заданные автором ситуации, чередуя переходы от состояния решительных действий (при организации побега из родительского дома, планировании тайного венчания) к романически-чувствительному амплуа (в отношениях с Бурминым).

Пушкин позволяет ей влиять на развитие любовной коллизии: именно героиня выступает инициатором любовного признания. Сентиментальный сюжет, таким образом, получает неожиданную развязку: в несколько трагикомической ситуации «странного» брака с незнакомцем утратившая возлюбленного Марья Гавриловна вновь обретает любовь, но парадоксальным образом ее новый возлюбленный уже оказывается ее законным супругом. Но накануне этого счастливого финала герои проходят через нечто наподобие маскарада. Это позволяет сделать вывод о том, что А. С. Пушкин парадоксальным образом деконструирует традиционные сюжетные схемы развития любовных коллизий, постоянно

подчеркивая их шаблонность. Как и в привычных типах повествования, он воспроизводит базовые схемы, основные модели конфликтообразующих повествовательных узлов «несчастной любви» – препятствия со стороны родителей, неравенство социального положения и т. д., где «запрограммированные» на определенный тип литературного поведения героини попадают в одинаковые/стандартные ситуации, проявляют покорность, терпеливость, доверяя свою судьбу избраннику. Герой же, как правило, выступает в роли коварного соблазнителя. При этом он не обладает твердым характером и уступает своей избраннице в нравственном отношении. Пушкин разрушает стереотипы представлений о формах любовного поведения, дискурсивных правилах, определяющих развитие литературных коллизий, где героиням отводилась преимущественно пассивная роль жертвы несчастной любви. Отчетливо выраженное игровое начало, определяющее развитие любовной интриги, позволяет автору переосмыслить и пересоздать традиционные амплуа героинь сентиментальных повестей.

Ж.-Ж. Руссо, когда он писал свой роман, вдохновляла подлинная человеческая трагедия двух разлученных любовников – Абеяра и Элоизы. Поэтому закономерно, что Клара, кузина героини его романа, сравнивает Юлию с Элоизой, а Сен-Пре (такое имя, означающее «витязь», «рыцарь», «герой», придумывает она для учителя-бедняка, попавшего в аристократический дом) боится, что походит на соблазнителя Абеяра [6, 32]. Правда, если счастье реальных любовников – Абеяра и Элоизы – было разрушено из-за клерикальных предрассудков, в романе Руссо благополучному разрешению ситуации противодействуют факторы социального характера. В основе «Юлии, или Новой Элоизы» – любовь плебея и дворянки. Бездомный скиталец («un quidam sans asile»), пылкий мечтатель Сен-Пре, учитель в аристократическом доме баронов d'Etange, влюбляется в свою ученицу Юлию и соблазняет ее. Суровый отец разлучает их и выдает дочь за дворянина Вольмара. Победив свою страсть, герои снова встречаются через несколько лет. Правда, поведение Сен-Пре на протяжении развития действия остается противоречивым: он и не желает препятствовать сохранению его возлюбленной ее добродетели, и не может примириться с невозможностью личного счастья. Отсюда – мотив искушений. В конечном итоге Руссо «спасает» честь своей героини искусственной развязкой – смертью Юлии.

Характеры героев у Руссо напоминают их средневековых предшественников – Абеяра и Элоизу. Сен-Пре пассивен как Абеяра; Юлия более решительна. Она, «подобно Элоизе, выступает в роли утешительницы и наставницы по отношению к своему учителю „философу“ Сен-Пре, слабохарактерному и непоследовательному в любви и добродетели. Так, к примеру, в ответ на третье письмо Сен-Пре, она восклицает: «Не думайте в своем увлечении, что ваше удаление необходимо. Добродетельное сердце сумеет или победить себя, или молчать, тем станет более опасно».

Связь героев Руссо с Абеяром и Элоизой сказалась не только в их характерах, но и в толковании этих характеров их русскими литературными «потомками». Так, к примеру, герой, похожий на Сен-Пре, слабовольный, легко поддающийся хорошим и дурным влияниям, зачастую жалующийся на судьбу, легкомысленно изменяющий Юлии со случайными женщинами, появляется в русской литературе, начиная с карамзинского Эраста. Появляется в русской литературе и героиня, подобная Юлии и Элоизе, невинная и грешная, но непременно возвышающаяся на пьедестале добродетели. Она мечтает о чистой любви, но уступает страсти. В браке остается верной супружескому долгу. У Руссо героиня

превосходит героя своей моральной стойкостью. Такое моральное превосходство «усваивает» и Марья Гавриловна в «Метели» Пушкина.

Причем, «Юлия, или Новая Элоиза» представила два начала в героине, два ее «лица»: девушки, борющейся за права и свободу выбора возлюбленного, и жертвы, обольщенной и раскаивающейся в своем падении, жалующейся на несовершенства и слабости своего соблазнителя. Пушкин представил оба духовных облика Юлии в образе Марьи Гавриловны.

И в то же время «Метель», безусловно, это не калька с сентиментальной повести или романа. Традиционный для европейского сентиментализма сюжет, основанный на любви девушки из богатой семьи и бедного армейского прапорщика, под пером Пушкина приобрел глубокое эмоциональное содержание. Из-за того, что родители Марьи Гавриловны считают их возможный брак неравным, Владимир предлагает своей возлюбленной побег. При этом он проявляет не только следование романному канону, не только пылкость и безрассудность влюбленного, но и уверенность в собственном человеческом достоинстве. Примерно так же о своем праве на борьбу за счастье рассуждал герой Руссо. «Как смеете вы принуждать меня к такой жертве, и кто дал вам право ее требовать, – восклицает он, обращаясь к отцу девушки, барону д'Этанжу. – Ужели ради виновника всех своих несчастий я поступлюсь последней надеждой? Я охотно уважал бы отца Юлии, но если надобно мое повиновение, то пусть он соблаговолит быть и моим отцом. Нет, сударь, нет! Самомнение ваше не принудит меня ради вас отказаться от столь дорогих и столь заслуженных прав моего сердца» (письмо XI). Не меньшую степень чувства собственного достоинства сохраняет Владимир и после того, как получает разрешение вернуться в дом ненарядовских помещиков.

У Руссо и Пушкина обольщенная героиня принадлежит к высшему классу, а герой – к низшему. Такое положение, сравнительно редкое в жизни, объясняется, возможно, личными переживаниями Руссо, пребывавшего в роли секретаря-слуги у г-жи Варенс, а также его любовью к аристократке г-же д'Удето. Но важнее не подобное биографическое совпадение, как и близость между произведениями на уровне положения героев. Трагедию своих любовников Руссо обосновал их социальным неравенством, в интеллектуальном же отношении они равны: оба принадлежат к верхнему слою культуры и образованности своего века. Все зло лишь в сословных предрассудках аристократического круга, разлучающих героя-плебея и героиню-аристократку. Что же касается «Метели», то в ней, во-первых, социальная граница между героями не имела столь непреодолимого характера (Владимир тоже был, хотя и бедным, но дворянином, у него была своя деревня), а, во-вторых, не сопротивление родителей невесты, в конечном итоге, разлучило влюбленных. Кроме того, в «Метели» не героиня оставляет возлюбленного в силу социальной необходимости, как у Руссо, а Владимир покидает ее, решив после того, что узнал в церкви, никогда не переступать порог дома ненарядовских помещиков.

Но еще больше оснований соотнести с Сен-Пре не Владимира, а Бурмина. На непосредственную связь этих образов обратил внимание А. С. Пушкин. У него в «Метели» после первых слов объяснения Марьи Гавриловны и Бурмина упоминается первое письмо героя романа Ж.-Ж. Руссо. «Сомненья нет, я должен бежать от вас, сударыня! – писал, обращаясь к Юлии, ее учитель, – Напрасно я медлил, вернее, напрасно я встретил вас!». «Я поступил неосторожно, предаваясь милой привычке, привычке видеть и слышать вас ежедневно...», – говорит Бурмин [5, 63]. И в то же время, несмотря на то, что пушкинский герой вроде бы говорит словами Сен-Пре, читателю становится очевидным существенное различие между молодыми людьми. Представим это в виде таблицы:

Сен-Пре	Бурмин
Смысл его письма – в признании необходимости покинуть Юлию («...я должен бежать...»)	Смысл его слов – в признании глубины чувств, которые он испытывает («Я вас люблю, – сказал Бурмин, – я вас люблю страстно...»)
Исполнен сомнений: как ему поступить? (Что же мне делать? Как быть?)»)	Принял решение и не собирается отступать от него, как бы это ни было для него тягостно («Теперь уже поздно противиться судьбе, – говорит он и сообщает, что ему осталось лишь «исполнить тяжелую обязанность, открыть ... ужасную тайну и положить ... непреодолимую преграду»)
Чтобы объяснить причину страданий, вспоминает обстоятельства первой встречи: появился в доме по воле матери Юлии и рассчитывал помочь «расцвести» богатой натуре девушки	Чтобы объяснить причину невозможности счастья, обращается к собственному легкомыслию в прошлом, приведшему к женитьбе на незнакомке
Препятствием к счастью считает социальное неравенство, однако, как бы ни было оно труднопреодолимым, не видит безвыходности своего положения, поскольку законы человечности могут устранить границу между ним и его возлюбленной («Почему преступно питать нежные чувства к тому, что достойно и любить то, что заслуживает уважения?»)	Верность Марьи Гавриловны мертвому жениху, а тем более его собственная женитьба делают его положение безвыходным.
Настаивает на своем праве любить, хотя и готов бежать, чтобы не подвергать возлюбленную опасности	Любит Марью Гавриловну, но не считает себя вправе оставаться
Просит, чтобы окончательное решение приняла Юлия («Есть лишь один выход из этих затруднений: пускай та рука, что ввергла меня в них, меня и освободит...»)	Сам принял решение и не ожидает перемены своей участи после объяснения с Марьей Гавриловной

Игровая стратегия А. С. Пушкина по отношению к поведению, ставшему уже каноном в ситуации запретной любви, проявляется не только на уровне системы персонажей, но и художественных средств, характерных деталей повествования, стиля, вплоть до отдельных оборотов речи. Нагнетание наречий и вводных слов "конечно", "разумеется", "весьма естественно" усиливает ощущение "совпадений", наполняющих повесть.

Ориентация на сентиментальные роман и повесть очевидна даже несмотря на то, что у А. С. Пушкина отсутствуют письма любовников. Читатель знает, что они не приведены, поскольку и без того хорошо ему известны. При необходимости можно обратиться к "Новой

Элоизе" как к тексту-спутнику. Указано, что начать надо с первого письма. Но разбросанные перифразы соответствующих страниц романа приглашают читателя продолжать чтение.

Намеков на сочинение Руссо в "Метели" много. Они прочитываются в появлении строк из сонета Петрарки, когда сообщается о том, что Марья Гавриловна «очень отличала» Бурмина, при нем «обыкновенная задумчивость ее оживлялась» [5, 50]. Эти и другие известные читателю строки присутствуют в тексте как патетически изложенные общие места. Обращает на себя внимание также нагнетание пословиц. Пародийный характер этого приема понятен только в контексте "Новой Элоизы". По сути пословицы в «Метели» – это «перелицованные» максимы, которые неоднократно приводятся и обсуждаются героями Руссо [5, 48-49]. Благодаря своей "простонародности" они выделяются из общего тона повествования. Этот прием проходит через всю повесть и является остроумным средством травестирования

Особенно важны для постижения скрытого плана повести письма с 26-го по 29-е из первой части "Новой Элоизы"; именно их читатель может как бы приложить к той части "Метели", которая начинается словами: "Наступила зима и прекратила их свидания" [5, 44]. События "Метели" соответствуют нескольким эпизодам из 26-го письма «Новой Элоизы», где наступление зимы непосредственно связано с мотивом преград на пути к близости героев. Наступила зима. Юлию и Сен-Пре разлучили. Сен-Пре живет в горах, откуда с тоской смотрит в ту сторону, где обитает Юлия. Все покрыто густым альпийским туманом. Здесь заложена идея образа метели, того стихийного явления природы, которому суждено было расставить все по местам в пушкинской повести. Примечательно, что Сен-Пре у Руссо пишет: "Человек – жалкая игрушка погоды и времен года; солнце или туман, хмурое или ясное небо управляют его судьбою, и по воле ветров он либо доволен, либо удручен" [6, 34]. Герои А. С. Пушкина не являются «игрушками». Но их инициатива и самостоятельность оказываются соизмеренными с объективными закономерностями бытия.

Из 27-го письма Пушкин заимствует историю с болезнью Марьи Гавриловны. Она бредит, называет имя Владимира "сама в беспрестанном бреде высказывала свою тайну" [5, 49]. У Руссо Клер пишет Сен-Пре, что Юлия при смерти, что она провела ночь в ужасной горячке и бредила. "В забытьи она то и дело произносит Ваше имя и говорит о Вас с такой пылкостью, что нетрудно понять, до чего Вы завладели ее помыслами" [6, 37].

Итак, в повести Пушкина очевидна отсылка к сюжетно-композиционным деталям романа Ж.-Ж. Руссо, характерам и переживаниям его героев, идеям этого мыслителя и художника о свободе и правах сердца, о противоречиях между добродетелью «детей природы» и испорченностью цивилизованного класса. «Новая Элоиза» была для Пушкина такою же школою нового эмоционального и психологического направления и стиля, какою она была и для писателей Запада. Но Пушкин не был «подражателем». Пропагандируя идеи и художественные методы Руссо, он в то же время создавал «русскую повесть», отмеченную национальным своеобразием и печатью его личной творческой индивидуальности, его личными новаторскими приемами. А самое важное, ориентировался он не на готовые модели, а на познание отношений между его современником и обстоятельствами.

### Список использованной литературы

1. Белинский В. Г. Повести Белкина / В.Г. Белинский // Собр. соч: В 3 т. – М.: Гослитиздат, 1985 – Т. 3. – С. 637–664.

2. Белый А. А. Руссоистская призма для чтения «Белкинских» повестей Пушкина / А. А. Белый // Русская литература. – 2010. – № 1. – С. 108 – 114.
3. Петровская Е. В. Дневник пушкинской поры (Авторское «я» в отношениях с художественной литературой) / Е. В. Петровская // Пушкинский сборник. – Л.: Изд-во ЛГПИ, 1977. – С. 145 – 154.
4. Поддубная Р. Н. «Барышня-крестьянка» и завершение «Евгения Онегина» / Р. Н. Поддубная // Вопросы творчества и биографии А.С. Пушкина: научный сборник. – Одесса: АстроПринт, 1999. – Вып. 1. – С. 50–57.
5. Пушкин А. С. Метель / А. С. Пушкин // Собр. соч.: В 10 т. – М.: Художественная литература, 1975. – Т. 5. – С.43–53.
6. Руссо Ж.-Ж. Юлия, или Новая Элоиза // Руссо Ж.-Ж. Избранные сочинения: В 3 т. – М. 1961. – Т. 2.

*Катерина Банкова*

### **ГЕНЕРАЦІЯ ШІСТДЕСЯТНИКІВ У ДОКУМЕНТАЛЬНО-ХУДОЖНЬОМУ ОСВІТЛЕННІ СВІТЛАНИ КИРИЧЕНКО**

Художньо-документальне полотно Світлани Кириченко – блискуче написаний документ епохи, що дає багатоаспектне уявлення про заборону на духовні цінності, якою радянська влада пригнічувала і знищувала творчу інтелігенцію, змушуючи її заради виживання ставати на рейки соціалістичного реалізму або терпіти злидні, рабську працю, знищення здоров'я й елементарного права на життя. Авторка на собі і на своїй родині пізнала, що таке радянський тоталітаризм, як він гнітить людину, позбавляючи її права на свободу думки, почуття і дії, під ідеологічним тиском якої знаходилось покоління шістдесятників, що вдруге після Розстріляного Відродження ХХ ст. піднялося проти системи і її гуманітарної політики. Книга «Люди не зі страху» Світлани Кириченко є достовірним документом епохи знищення всього українського, що мало місце не тільки у 60-80 роках, але й усього минулого століття. Це присутній додаток до літературної версії епохи шістдесятництва. Це підтвердження тих тортур, які пережили українські митці, філософи, перебуваючи у радянських концтаборах (чоловік авторки Ю. Бадзьо, В. Стус, І. Світличний, І. Дзюба та ін.).

На слушну думку Людмили Тарнашинської, дослідникові, який наважується на аналітичні «мандри» у проблематику шістдесятництва, «належить повною мірою подолати загадкову нечуйність щодо привабливості й магії шістдесятництва як наративу, узгодити та осмислити спонтанне розуміння великої пригоди шістдесятництва – предтечі наступних літературних поколінь, – яке досі резонує в житті і літературознавстві. Адже попри широкий інтерес до нього наукової громадськості, воно й понині залишається «terra incognita», якщо мати на увазі дослідження його як явища в усіх взаємозв'язках» [8, 35]. Тим більше, це не тільки цікаво, але й складно, коли йдеться про цілу книгу, про явище, пропущене крізь власний трагічний досвід, як це маємо у томі, що називається скромно «спогади», а насправді, є твором-міксом, твором-симбіонтом, за сучасною термінологією.



Відомо, шістдесятники – назва покоління української інтелігенції, що увійшло в культуру та політику України другої половини 1950-х рр., під час хрущовської відлиги [5]. В епоху, яка за висловом філософа Ю. Шрейдера, [див. 7, 45] дала ледь не перші паростки особистої свободи, незалежної від панівної ідеології, та найповніше творчо виявило себе на початку та в середині 1960-х рр., звідки й назва.

Доба шістдесятників – це час духовних і творчих пошуків, інтелектуального та мистецького самовияву української еліти. І це добре видно з книги Світлани Кириченко, що має таку промовисту назву, в якій підкреслено осердя головної ідеї книги – безстрашність і непокора української інтелектуальної молоді системі знищення національного духу і вільної культури мислення та свідомого відчуття і знання вітчизняної історії, а тому – повернення її народові неспотвореною і не зганьбленою імперськими шовіністичними викрутасами.

«Література не повинна боятися «сміливого вторгнення в сучасну дійсність, а має обороняти історичну, культурну, мовну та екологічну спадщину і розмасковувати злочини та зловживання минулого й сучасного» [4, 29], – такою є логіка книги «Люди не зі страху». Авторка неодноразово підкреслює думку Марка Павлишина, що «література не повинна бути, як колись, блідою і приборканою, уникати контроверсійних питань («гострих тем»), беззастережно хвалити існуючий стан» [4, 30].

Саме такої позиції і дотримувалися представники шістдесятницького руху, які стали героями документально-художньої оповіді літераторки, яку сама доля штовхнула на шлях не тільки прозріння, але й опору національному пригніченню у другій половині ХХ ст. Не підкорятися чітко установленим догмам, а прислухатися до музи, керуючись натхненням, творити – таке кредо підтримували Василь Стус та Василь Симоненко, Іван Світличний та Віра Лісова, Микола Плахотнюк та Ліна Костенко. Проте влада не змогла оцінити гідно творчих пошуків молоді – за словами Ліни Костенко склалася ситуація, коли «труд митця оцінює слимак» [2, 35]. Тим паче, нова література становила серйозну загрозу для системи.

Характеризуючи шістдесятництво, один із його представників Валентин Мороз підкреслював: *«То було молоде покоління, яке пішло в університети, яке могло уже подумати про щось інше, а не тільки про елементарні умови існування... Чорновіл, наприклад, був редактором комсомольської загальноукраїнської газети. Дзюба був одним з найважливіших критиків у Спілці письменників України. Стус був аспірантом в Інституті літератури в Києві. Одним словом, люди на найвищих щаблях..., які в комуністичному істеблїшменті могли далеко піти. Але це були найкращі люди в розумінні моральному... Вони відчували, що проповідувати те, в що не віриш, просто робити кар'єру, дивитись, як твій нарід російщать, – це багно. Значить, у тих людей виникло природне бажання вирватись з нього»* [3, 66].

Як же виривалися з «багна» не тільки авторка книги «Люди не зі страху», але й відомий правозахисник Юрій Бадзьо й їхні діти? Будучи кваліфікованими спеціалістами, вони швидко усвідомили, що застій і суспільна стагнація перешкоджають відновленню естетики, краси, новизни і подоланню провінційності вітчизняної культури.

Незважаючи на сувору цензуру, література в Радянському Союзі часто була носієм крамольних ідей. Авторка книги крізь призму долі людей не зі страху подає детальний опис процесу формування таких «крамольних ідей», передусім у свідомості Юрія Бадзя – аспіранта і філософа. На відміну від багатьох колег по перу – Драча, Гуцала, Дзюби та деяких інших, – кар'єри яких не зупинилися після посилення режиму репресій, а тільки змінили свою направленість, Бадзьо не просто не відмовився від своїх ідей, а й уперто

продовжив висловлювати їх на папері, незважаючи на цілком зрозумілі «натяки» з боку влади, що йому необхідно перенаправити літературний талант в інше русло. Авторка у розділі «І фурт-фурт ладував» подає діалог-противенство Юрія Бадзя з Миколою Шамотою, директором Інституту літератури імені Т. Г. Шевченка, після виступу аспіранта на літературному вечорі:

- *«Хто уповноважив вас виступати від імені нашого колективу на тому вечорі?»*
- *Я збирався виступати від свого імені.*
- *У вас немає свого імені! Ви комуніст і працівник інституту. Мусили повідомити партбюро, взяти в партбюро дозвіл.*

*Юрко сказав тихо і дуже твердо: «У мене є своє ім'я, Миколо Захаровичу. Мені його дала мама при народженні. І все в житті я робив і робитиму від свого імені...»* [1, 268].

Лише в одній фразі Юрія Бадзя розкривається вся непримиренність шістдесятництва, вони заперечують стереотип, що людина – лише гвинтик суспільного механізму, коліщатко історії, яке в будь-який момент можна замінити рівноцінним. Людина для шістдесятників – центр і найбільша цінність. У їхніх творах простежується щире зацікавлення реальними проблемами людей, їхнім болем і стражданнями, не задекларованими радянською владою.

Непокірність та невгамовність шістдесятників демонструють й такі слова Бадзя: *«Людей розбудиш струсом, а не манною кашею. Не підтакування і зализування гострих кутів – має звучати пряма мова наших історичних потреб, нашої правди. Хай хоч раз в житті почують»* [1, 279]. Відтак, Бадзьо закликає не мовчати, не боятись висловити своє незадоволення, навіть якщо це буде коштувати свободи, бо тільки так маємо шанс бути почутими.

У книзі постає автобіографічна героїня у межовій, критичній ситуації, коли звичний плин життя розривають невдача, страждання, самота, тривога, тяжка боротьба, втрата близької людини, страх власної смерті і реальна загроза загибелі. Будучи дитиною війни, авторка книги ще з ранньої юності пізнала голод і пекучий біль напівсирітства. Тому правильніше буде говорити не про тимчасову межову ситуацію, а про її тривання, про постійне ходіння по лезу ножа, як це показано, наприклад, у розділі «Випробування». І мова йде не тільки про ризик політичного характеру, а й навіть у побутових, щоденних справах їм доводилось наражатися на небезпеку. Так, здавалося б, невинне заняття – вони ходили колядувати, при цьому ховали костюми в сумці і не збиралися компанією «більше трьох»: *«...міліціонери, які в середині 60-тих приязно всміхались у відповідь на задержуванні жарти нашого веселого чортика в яскраво-червоних гетрах – Надійки Світличної, а ми їм щедрували, – під 1973-й, забачивши чоловіків у смушевих шапках, жінок, запнутих квітчастими хустками, прикипали до нас сторожевими поглядами, відстежуючи, до кого йдемо...Ми давали раду собі й за таких обставин: розтягувалися на цілий квартал – по одному, по двоє; хлопці, виготовивши розбірні палиці, несли їх у портфелях; хустки, маски – у жіночих сумках. Йдуть собі звичайні заклопотані кияни і, тільки зійшовшись на потрібному поверсі, прибирали вигляду різдвяного гурту»* [1, 15]. Вони ховали самвидав у підлозі, бо під час обшуків розтросували все навкруги, навіть ляльок, щоб переконатись, що там нічого забороненого немає. Вони натягували нитку на дверному проході вдома перед тим, як піти на роботу, щоб знати, чи був обшук за їх відсутності. Іноді, як бачимо, переховування доходило до абсурду, але влада не залишала іншого виходу.

Попри гноблення владою і тяжкі умови життя у власній державі, шістдесятники не втратили патріотизму. Здавалося б, після того, що перенесли на собі учасники

дисидентського руху, розчарування в ідеалах неминуче. Але незважаючи на те, що була можливість виїхати за кордон і влаштувати там спокійне життя, побудувати кар'єру, шістдесятники не використовували. Натомість продовжували боротьбу, ризикуючи всім. Іван Світличний не відмовився від громадянства Радянського Союзу, бо вважав це зрадою: *«Ні. Адже це було б зреченням України. Я не можу цим бавитися»*[1, 157]. На думку Світлани Кириченко, таке ставлення до батьківщини є взірцем для молодого покоління: *«Там зріле громадянське мислення, що цього так катастрофічно не вистачає «патріотам» 90-х, передусім захоплених тим, як найефектніше вписати себе в українську історію»*[1, 569].

Світлана Кириченко описала в своїй книзі «Люди не зі страху» представників шістдесятництва в двох ракурсах – як борців за українське майбутнє та як вірних друзів, турботливих батьків, чесних громадян. Таким чином, перед нами – енциклопедія епохи, книга, що малює повну картину того революційного, бунтівного покоління, книга, що дає розгорнуту відповідь на питання «Хто вони – шістдесятники?».

Авторка книги, яка демонструє майстерне володіння Словом, наголосила: *«Я не творю буколічної пасторалі. Через такі, незначні й побутові деталі просвічується душа людська й душа покоління: якими були ті молоді, талановиті, що «наросли з худеньких матерів» у голодних українських селах і по війні жили, вчилися в постійних нестатках; яким був їхній етичний, духовний світ. Адже саме вони стали основою шістдесятництва, згодом – дисидентства»*[1, 158]. Відтак, письменниця знайомить із шістдесятниками, зануривши в атмосферу того часу. Вона презентує особисте листування, листи до вищих органів влади, додає детальні тексти допитів.

Саме в цьому полягає документальність книги «Люди не зі страху». Непримиренність і нездатність скласти руки постає із роздумів авторки про те, чи варто боротись: *«Як дивитися в очі своїм дітям? ...Не думати, чи то щось дасть, а робити, хай і мінімальне, аби не почуватися людиною без честі, без самоповаги. Бити самому в дзвін, інакше він задзвонить по тобі, як писав Гемінгвей. В унісон – Бруно Ясенський: бійся байдужих, це з їхньої мовчазної згоди відбуваються злочини на землі»*[1, 456]. Жодний обшук, жодний допит, жодні труднощі не зламали Світлану Тихонівну.

Варто хоча б уявити собі силу духу цієї жінки – автобіографічної героїні книги. Маючи червоний диплом Київського державного університету, їй доводилось працювати прибиральницею в музичній школі, прибиральницею в театрі, гардеробницею, поштаркою, робітницею картонажної фабрики; і навіть з цих найнижчих щаблів суспільної ієрархії її звільняли «за непридатністю», бо ідеологічно вона була, за радянськими стандартами, неадекватною і становила загрозу для уніфікованого суспільства. Проте вона не здавалася, продовжуючи героїчно нести свій хрест. А тому займалася розповсюдженням інформації про політичні репресії в Україні, передачею на Захід позацензурних текстів, документів. Вона налагоджувала зв'язки з дисидентами Прибалтики, Москви, Закавказзя, з дружинами політв'язнів різних таборів, психіатричок, заслання. *«Ми пам'ятаємо зі школи: людина – це звучить гордо. Для мене це не пуста фраза. Зламана людина не звучить гордо. Людину, в якій розтоптано честь, гідність... – це не порятує диплом. Так розумію я»*[1, 579], – такі напутні слова сину, коли того намагалися виключити з університету, які найточніше описують духовне кредо авторки.

Певно, опустити руки не дозволяла ідейність та сила духу інших учасників руху. Іван Світличний, наприклад, після семи років за ґратами не втратив свого оптимізму і не зрадив

ідеалам: *«У ньому, як і раніше, било сонячне джерело, він радів київським вулицям, книгарням, зустрічам із старими друзями. Ані натяку на песимістичний настрій... Таким я знала його з кінця 50-х, таким він був і зараз. Я раділа, що натура не міняється, не ламається за сім заграганих років [1, 653]. Василь Лісовий, який навіть в очах своїх друзів був м'яким і аполітичним і ніколи не торкався «заборонених тем», хоча дивував глибиною думки, міркуючи на тему Великого Інквізитора й бісів ХХ століття («Думала собі: як колись Василь Стус сказав мені про Драча: «Даймо Іванові бути просто добрим поетом», це певно, стосується і Лісового: даймо йому бути добрим ученим...»)* [1, 487], виявився зовсім іншим: *«Людина, яка добровільно, з моральної потреби обрала в'язницю замість філософської кафедри»*[1, 487].

Шістдесятникам не властиве лицемірство – вони відмовлялися нехтувати моральними принципами заради власної вигоди. Тож коли мова заходила про вибір – або в'язниця, або пристосуванство, – навіть аполітичні обирають перше. Незламність демонструє й інша учасниця руху – Михайлина Коцюбинська, яка попри переслідування й цькування не зупинялась: *«На Михайлину були нині особливо сердиті: не вдається її «скрутити» – навіть після того, як облили брудом в «Літературній Україні». І це на тлі таких успіхів кагебістів цього року: покаяльна стаття В. Захарченка, заламання, хоч і мінімальне, Григорія Порфировича, покаяння Віктора Іванисенка... »* [1, 569]. Але шістдесятники мали свідомість, що ярмо нестерпне, тому мовчазна пасивність не для них, зі злом можна і треба боротись.

У книзі багато прикладів того, як гідно поводити себе шістдесятники, в тім числі й автобіографічна героїня. *«Ви ходите, Світлано, тримаєтеся, як коханка короля. Так, несмілива в рухах, у ході – і все ж обраниця короля. А це набагато більше, ніж посада «законної королеви»* [1, 470], – така алюзивна характеристика прикладалася до автобіографічної героїні не випадково, бо за жестами і зовнішньою поведінкою проглядала внутрішня суть мислячої і нескореної людини, що не піддається корозії часу.

Особистість авторки книги формувалась у стійко україномовному середовищі, в атмосфері, що сповідувала громадянське служіння, моральний альтруїзм, щиру віру в гуманістичні ідеали. Спершу вона була переконана у правильності комуністичних ідеалів. Проте, попри все, вона мала неправильне уявлення про партію. Відсутність того ж лицемірства не дала їй можливості підійнятися по кар'єрній драбині, бо для неї партія – це переконання, ідеал, а не засіб для самоствердження. Якось в університеті почула наступне: *«Дівчата, час думати про вступ до партії. При розподілі на роботу це матиме вирішальне значення. Та й далі – для кар'єри...»*. У мене таке відчуття, ніби наступила на слизьку жабу-ропуху або та жаба скочила на мене... Хоча свого майбутнього не уявляла поза партією. Але – огидливість до понять кар'єризму, прагматизму – з того ж ряду, що «спекулянтка». Не з переконань, а задля життєвих вигід? Ницість» [1, 87]. Це було перше розчарування в комуністичній ідеології, перший «удар». Але, можливо, саме та ситуація стала знаковою, «відправною точкою» для сумнівів і вагань щодо радянського устрою. Так почався новий етап у житті Світлани Кириченко. Кредо шістдесятників – це кредо бунтівної людини, яка повстала і вже не може мислити за канонами гнобителів. Шістдесятники попри жорстокі переслідування і цькування владою не втратили вогник естетики у собі, що властивий українській душі. Перебуваючи у засланні у Хандизі, Юрій Бадзьо намагався облаштувати незатишний край. Він, не зважаючи на труднощі, хотів огородити себе прекрасним: *«Бадзьо хотів навести лад у хатці, упорядкувати світ, а потім взятися за планету. Він все викрасив у блакитно-білий колір – бо «біло-блакитна його гармонія витравить бруд з людських душ,*

*унеможливить зло. У білому світі люди не творитимуть чорних справ, не плекатимуть чорних думок» [1, 767].*

Отже, якою постає перед нами генерація шістдесятників? На основі дослідження можна дійти висновку, що вся сутність книги просякнута духом естетики, української ментальності, які допомагають скласти уявлення про характер явища шістдесятництва. Багаторічний тиск на українську еліту, її продумане знищення породжували стійкість та моральну витримку, свого роду «загартування».

«Люди не зі страху» – єдина книга Світлани Кириченко, але вона є невичерпним джерелом вивчення історії України – починаючи від національного характеру і закінчуючи політичними умовами буття цілого народу другої половини ХХ ст..

Шлях, який пройшли шістдесятники, – від тоталітаризму до демократії. Одні з них вирости в середовищі, де панувала комуністична ідеологія, й навіть вважалися ідейними комуністами; на інших практично з дитинства впливала ідеологія інтегрального націоналізму. У певний момент і одним, і другим вдалося звільнитися від впливу тоталітарних ідеологій, вони змогли стати переконаними демократами, захисниками прав людини. Таке звільнення й ті зміни, які відбулися в індивідуальній, суспільній і національній свідомості, викликають особливе захоплення.

Сьогодні – час пробудження національної свідомості, самобутності, патріотизму. Молодь має осмислити події минувшини, побудувати теперішнє та спланувати майбутнє, не повторюючи помилок старшого покоління. Представники шістдесятництва гідні того, щоб з них брали приклад; гідні того, щоб їх ідеї вивчали та брали до уваги.

### **Список використаної літератури**

1. Кириченко С. Т. Люди не зі страху / С. Т. Кириченко. – К.: Смолоскип, 2013. – 920 с.
2. Костенко Л. Вибране / Л. Костенко – К.: 1989. – 169 с.
3. Мороз В. Тверді мелодії / В. Мороз. – Клівленд: Анабазис, 1980.
4. Павлишин М. Р. Канон та іконостас: Літературно-критичні статті / М. Р. Павлишин – К.: Час, 1997.
5. Світличний І. О. Голос доби: кн. друга [Листи до арешту та із заслання] / І. О. Світличний. – К.: Сфера 2008. – 424 с.
6. Словник літературознавчих термінів [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.ukrlit.vn.ua/info/dict/6kx0j.html>.
7. Слоновьська О. Природа геніального, або Дещо з міфології творчості // Українська мова та література. – 2006. – № 19.
8. Тарнашинська Л. Б. Українське шістдесятництво: профілі на тлі покоління (Історико-літературний та поетикальний аспекти) / Л. Б. Тарнашинська. — К.: Смолоскип, 2010.— 632 с.

**МОТИВ ДВОЙНИЧЕСТВА КАК СТУПЕНЬ К ПОЗНАНИЮ ТАЙН  
БЕССОЗНАТЕЛЬНОГО В РАССКАЗЕ А. С. ГРИНА  
«ТАЙНА ЛУННОЙ НОЧИ»**

В настоящий момент русские и зарубежные учёные всё больше и больше обращают своё внимание на личность и творчество А. С. Грина. Однако, многие стороны наследия этого писателя пока остаются мало изученными. К примеру, избранный нами рассказ «Тайна лунной ночи» до сих пор не становился объектом литературоведческих исследований. На наш взгляд, изучение рассказов и новелл А. С. Грина дает возможность постигнуть своеобразие авторского мира этого художника. Немаловажно и то, что в своих рассказах Грин решал в художественной форме такие проблемы, которые сохраняют свою актуальность и в наши дни. Главным образом, это вопросы человеческого сострадания, настоящей любви и крепкой дружбы, отзывчивости и холодного безразличия, а также проблемы внутреннего становления личности или же последствий ее раздвоенности, которые не утратили своей значимости и сегодня. Безусловно, к решению этих проблем обращались многие писатели, не только А. С. Грин, и каждый раз при этом художники надеялись обнаружить глубинные основы человеческой психики и законов мироздания, каждый раз представляли свой собственный художественный вариант истории душевного надлома героя.

В статье мы рассмотрим мотив двойничества как ступень к познанию тайн бессознательного. Определяя содержание категории «бессознательное», мы обратились к словарю психологических терминов Б. Мещерякова и В. Зинченко. Из него следует, что под бессознательным понимается совокупность психических образований, процессов и механизмов, в функционировании и влиянии которых субъект не отдает себе отчета [3].

Одним из первых на научное познание процессов бессознательного направил свои силы З. Фрейд, который обратил внимание на то, что многие человеческие действия, кажущиеся на первый взгляд случайными, обусловлены глубинными мотивами и комплексами, которые сам человек не осознает. Эти мотивы проявляются также в сновидениях, невротических симптомах, продуктах творчества и ряде других состояний. В своей работе учёный пришел к выводу, что бессознательное в человеке – это «совокупность его природных качеств, первобытных инстинктов, унаследованных от животных-предков. Эти-то инстинкты и определяют человеческие чувства, желания, мысли и поступки. Не в сознании или в разуме следует искать главную причину деятельности человека, а в области бессознательного. Именно оно из неведомых нам глубин направляет каждую конкретную человеческую жизнь» [5]. В дальнейшем различные проявления бессознательного изучались как в прикладной клинической психологии, так и в экспериментальной психологии. На сегодняшний день выделяются 5 классов проявлений бессознательного.

1. Неосознаваемые побудители деятельности (мотивы и смысловые установки), которые не осознаются из-за их социальной неприемлемости или рассогласования с другими потребностями, мотивами и установками личности. Влияние такого рода мотивов и установок может приводить к нарушениям адаптации и психического здоровья личности.

2. Неосознаваемые механизмы (в частности, механизмы фиксированной установки), обеспечивающие беспрепятственное выполнение привычных поведенческих автоматизмов и стереотипов, применение в соответствующей ситуации имеющихся у субъекта навыков и

умений. Лежащие в их основе операции первоначально осознаны; по мере их отработки и автоматизации они перестают осознаваться.

3. Механизмы и процессы подпорогового восприятия объектов. Объекты, воспринимаемые на этом уровне, не даны в виде образа и не осознаются субъектом, однако они оказывают регулирующее влияние на протекание его деятельности.

4. Надсознательные явления (неосознаваемые механизмы творческих процессов, результаты которых осознаются как художественные образы, научные открытия, проявления интуиции, вдохновения, творческого озарения и др.).

5. Структуры общественного бессознательного – неосознаваемые языковые, культурные, идеологические и иные схематизмы, мифы и социальные нормы, определяющие мировосприятие людей, принадлежащих к данной культуре [3].

Проанализируем с точки зрения тайн бессознательного рассказ А. С. Грина «Гайна лунной ночи». Этот небольшой по объёму рассказ можно условно разделить на четыре части. Рассмотрим подробно каждую из них.

В самом начале рассказа, в первой части, автор сразу представляет нам главного героя произведения – это Николай Селиверстов, рядовой пехотного батальона, который оказался на посту возле Карпатских перевалов. Читатель с первых строк понимает, что в этом произведении воссоздан один из эпизодов войны. Таким образом, сразу задается ситуация предельной опасности происходящего для героя. Однако в задачи автора, как следует из последующих событий, не входило развитие непосредственно военной тематики. Остановимся на деталях описания положения, в котором оказался герой рассказа: Селиверстов стоит на «одиноким посту», «на вершине гранитной скалы», «в одну из светлых лунных ночей». Заметим, что в данном случае «одинокий пост» и «светлая лунная ночь» – контрастные образы. Можно предположить, что образ гранитной скалы неслучаен. Он может быть знаком силы характера человека, несущего возле нее пост. Мы можем сделать вывод, что герой по своей натуре одиночка, однако он не страдает от этого. Грин использует образ скалы не случайно, этим он подчеркивает сильный характер этого человека. В «Энциклопедии символов, знаков, эмблем» читаем, что скала – «символ твердости, мощности, принципиальности. Помимо природной стихии, символизирует людей, по складу характера и образу жизни напоминавших скалу – твердых и неприступных, благородных и могущих устоять под натиском природных стихий» [6]. Но возможна и иная трактовка. Скала является знаком обстоятельств, в которых оказался герой произведения, – их непреодолимости, холодности (безразличия) к человеку. Это усиливает мотив беспомощности, незащитности солдата, которого отправили на пост, просматривающийся противником со всех сторон. На этом посту он одинок. Одиночество усиливает состояние смятения человека. Он отрезан от всех других людей, а поэтому и беспомощен. Скала в таком случае не просто контрастна находящемуся рядом с ней человеку – она подавляет его своей неприступностью, твердостью, и своими размерами. Итак, читатель с самого начала знает о том, что герой оказался один в опасном для него и безразличном к нему мире.

Задачей Селиверстова было заметить возможное обходное движение неприятельской колонны. Причем А. С. Грин делает акцент на том, что «относительно этого имелись сведения, указывающие на возможность данной опасности» [2]. Отсюда возможен вывод о том, что солдат был готов к тому, что подвергнется нападению противника. Поскольку же он не знал точно, с какой стороны возникнет опасность, он не видел ее, хотя и понимал, что она есть, а сам был отлично виден любому, кто захотел бы выстрелить в него, так как ночь

выдалась лунная, светлая, подсознательно он был готов к смерти. На наш взгляд, есть все основания предположить, что в этом произведении идет речь о той разновидности (третьем из перечисленных выше типов) бессознательного, когда объекты, отражаемые на уровне подпорогового восприятия, не даны в виде образа и не осознаются субъектом, однако они оказывают регулирующее влияние на протекание его деятельности.

Далее автор описывает местность, на которой находится герой. Ключевыми словами здесь являются: «скалы», «пропасть», «ясный лунный пейзаж», «дымная река», «чёрная полоса леса»; эти образы имеют символическое значение. Читателю понятно, что именно ясная лунная ночь может выдать героя противнику, в это время его очень легко заметить. Возможность такого предположения подтверждается сравнением: «С той стороны часовой был виден, как яичко на бархате» [2]. Используя такое сравнение, автор подчёркивает, с одной стороны, хрупкость часового, находящегося на таком опасном посту, тем более эта опасность усиливается из-за светлой ночи. А с другой стороны, опираясь на символический смысл образов (луна связана с мировым яйцом и гробом), можно судить об усилении мысли об обреченности героя рассказа смерти.

В следующей части усиливается мотив опасности. Мы узнаём, что любой может обнаружить этот пост и убить солдата. Поэтому Селиверстов все больше погружается в мысли о смерти. Он знает об опасности своего местонахождения, о том, что в любой момент в него выстрелят. Знаком возможной смерти, на мыслях о которой сосредоточивается часовой, здесь является образ колодца. «Смерть, – читаем в рассказе, – представлялась ему похожей на мрачный, глубокий колодец, в котором на дне лежит тёмная синяя вода с отраженным в ней месяцем» [2]. Если в первых строках рассказа повествование велось от лица абстрактного повествователя, то теперь, поскольку он незаметно перешел на точку зрения на происходящее героя, читателю открывается картина душевного состояния Селиверстова. Читатель следит за происходящим «глазами» самого часового, все сильнее погружающегося в ожидание смерти. Примечательно, что в воображении солдата оказываются непосредственно связанными образы колодца и зеркала. Возможно потому, что он предчувствует, что лунная ночь его погубит. Следует отметить, что Грин использует в рассказе и символ воды, однако для повествования он выбирает негативную коннотацию этого символа, у него «дымная река», «тёмная синяя вода», т. е. это мёртвая, губительная вода. К. Г. Юнг толковал воду как символ коллективного бессознательного ("под ее поверхностью скрыты бездонные пучины") и как символ жизненной силы души. С водой связано не только сотворение, перерождение и обновление макрокосма и микрокосма, но и гибель мира (мифы о Всемирном потопе) [6]. Однако мысли о смерти вызывают неожиданные чувства в Селиверстове: они «развлекают» его. «Он, – сообщает повествователь, – беспрестанно возвращался к ним, находя какое-то странное удовлетворение в попытках представить момент смерти, предвосхитить его» [2]. Можно сделать вывод, что герой бессознательно не только готов к тому, что может умереть, а и принял такой конец как неизбежность.

В следующей части вновь появляется образ камня. Но теперь это уже не скала, возле которой стоит часовой, а крупный камень в форме наковальни с тенью, которая передвигалась слева направо, сообразно ходу луны. Создается впечатление, что А. С. Грин описывает лунные часы. Часы символизируют время и движение, вечное и имеющее свой предел. Часы – символ скоротечности жизни, свидетельство трансформации физического состояния всего живого, перехода от детства к юности, затем к зрелому возрасту, а после –



через старость – к конечной точке – к смерти [6]. Следовательно, эти лунные часы отсчитывают последние минуты жизни главного героя. Однако они сделаны из камня. Заметим, что символика камня играла важную роль в масонской символике. Неотесанный камень символизировал профаническое состояние человека. Не случайно эзотерические ложи идентифицировали себя как "вольные каменщики", видя высшую цель в оформлении человеческой природы, т. е. обработке камня [6]. Камень обозначает духовную крепость, несокрушимость, камень в этом случае – продолжение символа скалы. Он подчёркивает непреодолимость обстоятельств, их обращенность против героя. Повествователь уточняет, что тень камня, которая служила стрелкой в этих часах, «вскоре должна была коснуться края площадки» [2], а часовой помнит, что находится на высокой скале, которая «фунтов пятьдесят господствовала над местностью, ...со стороны гор скала примыкала к узкой, глубокой пропасти...» [2], т. е. вскоре стрелка коснётся пропасти. А значит, время подойдет к моменту смерти, которая предстает в его воображении в образе «пропасти»: когда стрелка коснётся края площадки, произойдёт что-то непоправимое. Далее предчувствие, что случится что-то страшное, только усиливается, т. к. стрелка часов превращается в воображении героя в меч: «Усталый Селиверстов присел на камень, наблюдая за странными очертаниями тени, напоминающей меч» [2]. После этого Селиверстов слышит шум щебня, который производит человеческая нога, слышит выстрел и свист пули.

В следующей части Грин описывает состояние Селиверстова после услышанного им выстрела. Читатель ожидает тревоги, или даже паники от главного героя, однако, он ведёт себя совсем по-другому: «Вместо обычного, казалось бы, в таких случаях – если не испуга, то, хотя бы, некоторого волнения, Селиверстов переживал некую апатию и полное равнодушие к выстрелу» [2]. Тем временем, тень от камня уже почти касается пропасти, края площадки, чем усиливает напряжение кульминации. И практически мгновенно герой уже оказывается не сидящим на камне, а стоящим на краю площадки и наблюдающим со стороны за тем, что происходит на ней. И здесь сознание Николая Селиверстова будто раздваивается. В рассказ вводится мотив двойничества. «Очень ясно, как в зеркале, – сообщает повествователь о том, что возникает в поле зрения героя, – увидел он себя лежащим ничком возле камня. Его руки, или руки его двойника, были широко раскинуты, из простреленной в сердце груди текла черная при луне кровь» [2]. Такое решение развязки вызывает много вопросов. Почему герой видит себя со стороны? При этом он не чувствует боли от выстрела, он словно наблюдает за другим человеком. Что это: продукт воображения переживающего ужас смерти человека? Или это отделившаяся от его тела душа? Для читателя становится все более очевидным, что часовой смотрит на себя, уже будучи застреленным, это последние яркие картины, которые отражает его мозг. Поразительна реакция умирающего Селиверстова – он не находит в этом ничего странного: «Но в этом не было ничего страшного» [2]. Становится понятно, что ожидания героя оправдались, он был готов к смерти и принял её. А тем временем тень камня, «имеющая форму меча, коснулась края площадки» [2]. Часы отсчитали последние минуты жизни героя и тень, словно меч, лишила его жизни.

По сути, в рассказе «Тайна лунной ночи» А.С. Грин обратился и в самом деле к тайне: тайне работы мозга в последние мгновения жизни человека. Она во многом и в наши дни остается неразгаданной. Ученые, которые исследовали состояние мозга в момент остановки сердца, обнаружили, что его активность не затухает, но, напротив, резкое сокращение подачи кислорода, или одновременно кислорода и глюкозы в мозг, резко интенсифицирует его

активность. И эта активность, судя по всему, связана с сознанием. Мозг в эти секунды обрабатывает очень большие объемы информации. Причем, эта электрическая активность мозга может длиться продолжительное время. Приведенные нами результаты исследований ученых-нейрофизиологов из Медицинской школы Мичиганского университета в США были опубликованы в научном журнале PNAS [4] совсем недавно. Однако, как оказалось, писатели уже давно открыли это явление и представили его в художественной форме в своих произведениях. Самым известным и наиболее близким рассказу А.С. Грина в воссоздании процессов электрической деятельности мозга героя перед смертью является «Случай на мосту через Совиный ручей» Амброза Бирса. Этот рассказ был опубликован впервые в сборнике писателя «В гуще жизни» (1890) и связан, как и рассказ А. С. Грина, с военным опытом автора (у Бирса это война между Севером и Югом, а у А. С. Грина – Первая мировая война). Героя рассказа американского писателя, состоятельного плантатора, рабовладельца и участника политической борьбы за отделение Южных штатов, казнят за то, что он попытался повредить железнодорожный мост и тем самым предотвратить наступление «янки». Повествование ведется так, что читатель смотрит на происходящее глазами героя, которому кажется, что он чудом избежал смерти и возвращается домой. И лишь последние строки рассказа заключают в себе информацию о том, что произошло на самом деле. Вся картина спасения, заключающая в себе множество событий, родилась в мозгу человека в последние мгновения его жизни. «Пэйтон Факуэр был мертв, – сообщает повествователь, – тело его, с переломанной шеей, мерно покачивалось под стропилами моста через Совиный ручей» [1]. Как и часовой Селиверстов, он видит то, что накануне смерти сформировалось в его воображении. У самого А. С. Грина подобный феномен деятельности мозга героя перед его возможной смертью, когда, как кажется, вся жизнь проносится перед глазами, описан также в рассказе «Повесть, оконченная благодаря пуле». Таким образом, хотя подобное явление деятельности мозга умирающего человека и не было описано учеными в момент создания названных произведений, оно занимало писателей и помогало им решить художественные задачи.

Определим тип двойничества, представленный в данном рассказе А. С. Грина. Николай Селиверстов – рядовой пехотного батальона, который стоит на ответственном посту, его задачей является заметить приближение противника. Прямого портрета героя автор не представляет читателю, понять его помогают образы внешнего мира – скалы, горы, пропасть и светлая лунная ночь. Герой осознаёт всю опасность своего задания, сосредоточен на мысли о смерти как о чём-то страшном и неминуемом. Ему, как кажется солдату, остается лишь «предвосхитить» этот момент. И, наконец, он видит себя уже застреленным, лежащим на площадке, где он находился на посту. Мы считаем, что этот рассказ включает в себя мотив двойничества как результат процессов в мозгу героя. Отсюда – роль психологического анализа в произведении. С мотивом двойничества, выполняющим в рассказе, как нами было отмечено, психологическую роль, связан мотив зеркала, который дан в развитии. Сначала он передает представление героя о смерти, когда он рассуждает, что смерть похожа на колодец с водой, в которой отражается месяц. А в конце рассказа герой, словно в зеркале, видит свою смерть.

Таким образом, изучение рассказа А. С. Грина «Тайна лунной ночи» на мотивном уровне помогает нам судить о своеобразии художественной манеры этого писателя, а также включить этот рассказ в контекст произведений других авторов, которых также интересовали тайны человеческой психики, бессознательного в человеке.

## Список использованной литературы

1. Бирс А. Случай на мосту через Совинный ручей: [электронный вариант] / Амброз Бирс. – Режим доступа: <http://lib.ru/INPROZ/BIRS/rasskaz2.txt>
2. Грин А. С. Собрание сочинений: В 5 т. / А. С. Грин. – М.: Художественная литература, 1991. – Т. 2.: Тайна лунной ночи. – С. 300 – 302.
3. Мещеряков Б. / Мещеряков Б., Зинченко В. // Большой психологический словарь: [электронный вариант] / Б. Мещеряков, В. Зинченко. – Режим доступа: [www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/Psihol/dict/index.php](http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Psihol/dict/index.php)
4. Мозг перед смертью работает с невероятной интенсивностью: [электронный вариант]. – Режим доступа: [detalimira.com/news/1803](http://detalimira.com/news/1803)
5. Фрейд З. Психология бессознательного / З. Фрейд. – Санкт-Петербург.: Питер, 2010. – 400 с.
6. Энциклопедия: Символы, знаки, эмблемы / сост. В. Андреева, В. Куклев, А. Ровнер. – М.: Астрель, АСТ, 2004. – 556 с.

*Ольга Бойко*

### СИМВОЛИКА ЖЁЛТОГО И ЗЕЛЁНОГО ЦВЕТА В РОМАНЕ А. М. РЕМИЗОВА «ПРУД» (К ПРОБЛЕМЕ ДВОЕМИРИЯ)

А. М. Ремизов занимает особое место в литературном процессе конца XIX в. – 20-х гг. XX в. Как известно, этот период характеризуется кризисным мышлением и сознанием. Вместе с тем, исследователи отмечают, что этому периоду свойственно духовное возрождение, поскольку в творчестве писателей, в частности, А. М. Ремизова, ошутим особый интерес к человеческой личности, к её познанию через быт к бытию. Об этом свидетельствует и, в частности, его первый роман «Пруд» (1908) [1]. Этот роман представляет собой тип прозы, в котором сочетается рукописность души В. Розанова и адогматическая стилистика Л. Шестова. Неслучайно в этот же период времени А. М. Ремизов пишет статьи о В. Розанове, подчёркивая свою близость к созданию особого стиля.

Опираясь на концепцию литературного критика А. К. Закржевского [3], можно отметить особые черты текста А. Ремизова, заключающиеся в демонстрации различных мнений, множественности персонажей и драматургии позиции. Одновременно отметим, что для А. Ремизова характерно самоотрицание существующего бытия и, по определению П. Флоренского [7], «особенность сомнения». Эта особенность сомнения реализуется в юродстве, чудачестве, трагичности созданных им персонажей. Некоторых из них можно определить как персонажей «не от мира сего». Духовное юродство стало в русской культуре этого периода формой философской свободы и даже формой судьбы. Об этом свидетельствуют персонажи Ф. Достоевского, которым близки персонажи А. Ремизова. В ряду юродивых персонажей А. Ремизова – Сёма-юродивый, монах Иосиф Дубовые кирлы и др. А. Ремизову близка мысль о юродстве как русском типе святости, ибо в ней оправдан, искуплён и спасён человек на земле.

Для того, чтобы более выпукло читатель мог постигнуть эту идею А. Ремизова, художник широко применяет символику цвета, числа, имени, создавая особое, по определению П. Флоренского, «витие словес», что, как известно, своими корнями уходит в древнерусские источники и, в частности, в «Житие пророка Аввакума».

Обратимся подробнее к понятию символа, ведь именно он является одной из основных универсалий в литературе. И до сегодняшнего времени не существует единого, удовлетворительного для всех, обозначения понятия «символ». Одним из наиболее основательных представляется обоснование символа, как понятия, данное С. П. Ильёвым: «Как отмечает А. Ф. Лосев, «символ»... есть одно из центральных понятий философии и эстетики и требует для себя чрезвычайно кропотливого исследования». Вместе с тем «понятие символа и в литературе, и в искусстве является одним из самых туманных, сбивчивых и противоречивых понятий» [4, 3]. Но если для А. Ф. Лосева (согласно его концепции символа как понятия реалистического искусства) нет необходимости «понимать символ так, как понимали его символисты [4, 10], то для нашей задачи именно «узкосимволистское понимание символа» становится предметом специального исследования, поэтому игнорировать его иррациональную природу и его субъективистскую трактовку, данную такими теоретиками и практиками символизма, как Андрей Белый и Вячеслав Иванов, мы не можем.

В ранней статье «Эмблематика смысла» (1909) Андрей Белый перечислил 23 понимания термина «символ», но помимо них он неоднократно давал определения, которые развивали лишь отдельные положения перечня. В книге «Рудольф Штейнер и Гете в мировоззрении современности» (1917) Андрей Белый, полемизируя с музыкальным критиком Э. К. Метнером, сослался на свою раннюю статью и процитировал все 23 определения. Из них для нас наиболее актуальны пункты 13–17; «13) Символ раскрывается в эмблематических рядах... 14) Эти ряды суть эмблемы (символы в переносном смысле). 15) Символ познается в эмблемах и образных символах. 16) Действительность приближается к Символу в процессе познавательной или творческой символизаций. 17) Символ становится действительностью в этом процессе» [4, 11]. Таким образом, мы исследуем символику в романе А. М. Ремизова «Пруд», обосновываясь на том, что символ раскрывается в эмблематических рядах, которые мы изучаем в процессе исследования.

На наш взгляд, наибольшую значимость в романе «Пруд» приобретает символика цвета. Нам уже приходилось писать о символике белого цвета и о пограничном состоянии, выраженным белым и красным цветами. В таком же плане нас интересует и сочетание жёлтого, зелёного и жёлто-зелёного тонов.

В совокупности белый, жёлтый, зелёный и красный цвета дают возможность постигнуть персонифицированную персонажей и более чётко представить художественный мир писателя, его авторскую концепцию.

В отличие от белого и красного цветов, жёлтый и зелёный представляют оппозицию инфернального и ноуменального. К ноуменальному относятся все антропоморфные персонажи. К инфернальному миру относятся такие персонажи романа, как Монах, Латник, Плямка, разнообразные бесы и черти.

В первую очередь мы рассмотрим символику зелёного цвета, его библейскую и мифологическую наполненность.

Зелёный цвет часто встречается в произведениях мировой литературы, символизируя нечто потустороннее. Например, читаем у Л. Н. Митрофановой: «Шведский теософ Сведенборг описывает глаза безумцев, томящихся в аду, зелеными. Один из витражей Шартрского собора представляет искушение Христа; на нем сатана имеет зеленую кожу и громадные зеленые глаза... Глаз в символике означает интеллект. Человек может направить его на

добро или на зло. И сатана, и Минерва – и безумие, и мудрость – оба изображались с зелеными глазами...» [5].

Дж. Фоли упоминает, что «представляющий собой смесь желтого и синего, зеленый является мистическим цветом, указывающим на связь между природным и сверхъестественным. Зеленый – знак разложения и плесени» [8, 419]. С другой стороны, в Библии этот цвет ассоциируется с сатаной и Апокалипсисом: «И, когда Он открыл четвертую печать, я услышал голос четвертого животного, говорящего: иди. И я увидел, и вот конь желто-зеленый, и сидящий на нем, имя ему смерть, и ад следовал за ним, и была дана им власть над четвертой частью земли, чтобы убить людей мечом и голодом, и мором, и зверями земными» (Откр. 6:7-8)» [8, 419].

Таким образом, в культуре и в литературе желто-зеленые цвета ассоциируются со змеями, болезнями, смертью, потусторонним. Исследуя мир персонажей романа, нельзя не отметить, что в той или иной мере почти все главные герои имеют отношение к данному цвету. Также важной является аллюзивно-символическая функция цвета.

Действие романа разворачивается вокруг семей Огорельшевых и Финогеновых. Конфликт между Арсением Огорельшевым и его племянником Николаем Финогеновым является сюжетобразующим.

В описании Арсения постоянно фигурирует зелёный цвет. Несколько раз упоминается «будничный зеленый огонек», в одном случае он соседствует с желтым огоньком свечи, который «поиграл, зазмеился и уполз» [1, 71], «И вздохнула матово-зеленая лампа в белом доме Огорельшевых у Арсения» [1, 281], при следующем упоминании огонёк «мигал своим дьявольским глазом» [1, 236]. Фабричные рабочие называют Арсения Антихристом [1, 43]: во-первых, из-за его неслышной, словно летящей, походки, во-вторых, из-за жестокого отношения к своим рабочим. Ещё одна деталь подчёркивает отношение Арсения к inferнальному миру: когда Николай сбежал из ссылки и пришёл к дяде, там «на матовом стекле двери конторы по-прежнему стояла чёрная лепная надпись: чортора вместо конторы, – давнишняя финогеновская проделка. Заглянул Николай в библиотеку. Завешанные зелёными шторами, стояли по-прежнему полки и шкапы, битком набитые книгами...» [1, 290]. Эти детали позволяют определить роль Арсения в системе персонажей романа. Арсений – Антихрист, главный антагонист, он символизирует силы зла в борьбе с добром, позиции которого отстаивают отец Глеб (монах Боголюбова монастыря) и Николай Финогенов.

Одним из ключевых событий в романе является самоубийство Вареньки – матери братьев Финогеновых. После её смерти братьев выгонят из дома, и начнётся новый период их жизни. И в этом случае зеленый цвет сыграет мистическую роль. Вначале этот цвет присутствует в описании сна Николая Финогенова: «Необыкновенно красное солнце медленно заходило за колокольню, и ярко-зеленые тучи крылатыми чудовищами мчались по небу». Символично, что ярко-зеленый цвет соседствует здесь с красным, выступая в окказионально антонимичной паре «добрый–злой», «сакральный–инфернальный». Описанное видение играет важную роль в понимании символики ситуации, потому что снится Николаю как раз в тот момент, когда к Вареньке является Монах в зеленой рясе – «монах с красивым лицом и рассечённой бровью, из которой тихо, капля за каплей, сочилась густая тёмная кровь, монах в ярко-зелёной шуршащей шёлковой рясе стоял перед ней» [1, 147]. Монах – один из немногих натурфицированных, то есть одушевлённых,

инфернальных героев романа. Именно этот Монах послужил причиной помешательства героини и подтолкнул её к суициду.

Завершает первую часть романа описание душевной борьбы Николая Финогенова, вызванной известием о преступлении брата, Александра. Тогда Николай в волнении прибегает к монастырской горе. Описание пейзажа изобилует зелёным цветом: «Меркло зеленоватое затихшее небо. Зелёный месяц тихо взбирался на ограду вверх к колокольне» [1, 201], «красный благословляющий огонёк теплился в окне башенки у старца, а над башенкой стоял зелёный месяц», «что-то серело в зеленоватой лунной ночи – один из бесов, бесёнок с ликом неподкупной и негодующей человеческой честности и справедливости» [1, 201]. Николай камнем разбил окно в башенке у старца, погасил красный огонёк лампадки и оставил зелёное освещение, символизирующее победу инфернальных сил. Данный эпизод является поворотным в развитии сюжета и характеризует характер одного из главных героев. Примечательно, что когда старец умер, «красный огонёк в белой башенке не светил больше» [1, 295].

Таким образом, можно сделать вывод, что зелёный цвет в романе является постоянным символом инфернальных сил и их влияния на мир людей. Этот символ проявляется в разных ситуациях, в разных деталях. Иногда этот цвет прямо сопутствует «нечистой силе»: «А там, у качельных столбов, где висела афиша – зелёный чёрт, дымный, как дым густой, в звёздной ночи зажёт зелёными огоньками свои хохочущие глазки и, извивая длинный хвост, раскачивался на влажной перекладине» [1, 130]. Именно с «Князем мира сего» и с его делами чаще всего связывает А. М. Ремизов зелёный цвет.

Зелёному цвету как в мифологии, так и в романе часто сопутствует жёлтый цвет. Если зелёный цвет символизирует инфернальные силы, то жёлтый отсылает к самым низменным проявлениям зла и жизненных неприятностей. Обратимся к трактовке данного цвета в «Энциклопедии знаков и символов» Дж. Фоли: «Желтый – цвет солнца и лета, в алхимии золото считалось застывшим солнечным светом. В связи с «солнечными» ассоциациями (свет, тепло, мощь) и как цвет, наиболее близкий к золоту, самому почитаемому металлу, желтый часто символизирует славу и божественную власть. Но он имеет и противоположное толкование: как цвет предательства, ревности, трусливости и лжи. Кое-где в средневековой Европе до 16 века двери домов уголовных преступников и предателей измазывали желтой краской. Каин и Иуда Искариот изображались с желтыми бородами. Желтый также – цвет болезни» [8, 437].

Л. Н. Миронова, в свою очередь, упоминает как о позитивной, так и о негативной символике желтого цвета: «Знак отличия в обществе – одежда и головной убор царя, ритуальная одежда священника, знаки царской и жреческой власти – жезл, держава, крест... Здесь желтый цвет явлен на драгоценных фактурах и материалах – таких, как золото, шелк, парча, камни-самоцветы. И взял Давид венец царя их с головы его, – а в нем было золота талант и драгоценный камень, – и возложил его Давид на свою голову... (2 Цар. 12:30). Негативная символика желтого и золота – грех, предательство, продажность, безумие. В средневековой Испании одевали в желтое еретиков, сжигаемых на кострах инквизиции» [5].

Желтый цвет встречается в романе «Пруд», когда описываются события накануне Пасхи. Речь идёт о роковом событии: Варенька, мать Финогеновых, покончила с собой и фабричные рабочие взбунтовались. Причиной бунта стал конфликт между слесарем Павлом Пашковым и Арсением. Арсений вышел, чтобы успокоить рабочих, слесарь напал на него с

ножом, но хозяина спас приказчик Андрей, который убил Павла поленом. «Какой-то весь желтый и не улыбочивый, будто стиснув зубы, шел Светлый день.(...) И зачернелся желтый день хлесткой нагайкой, хлесткая, согнула она и эти поднятые руки, и эти жилистые кулаки...» [1, 150] Этот цвет присутствует и в описании похорон Вареньки: «Унесли к Покрову желтый гроб, навсегда унесли Вареньку из красного финогеновского флигеля. Забили гроб черными гвоздями...» [1,153]. В другом эпизоде вновь упоминается жёлтый цвет при похоронах, при этом делается акцент на бедность, нищету: «К церковным папертям подносили покойников, бедных, с колыхающимся жёлтым казённым покровом вдоль дощатых дешёвых гробов...» [1, 130]. Цветовые символы способствуют восприятию тяжёлой, катастрофической ситуации.

Желтизна, как уже упоминалось, характеризует болезни, в том числе и венерические. В романе упоминается об этом в описании девицы из дома увеселений, в которую влюбился Николай: « – Маргаритка, – донёсся как-то до Коли перегорелый с попойки голос Семёнова-Совы, завсегда всяких заведений, – знаю, сволочь она, кожа жёлтая, теперь в рублёвом» [1, 170]. В другом эпизоде указывается на болезнь Николая: «Был он каким-то жёлтым и квёлым, чувствовал всё свое тело, а руки как обузу» [1, 275].

Одной из характеристик символики жёлтого цвета является его включение в текст, где подчёркивается обыденность ситуаций или событий. А. Ремизов отразил эту особенность в эпизоде с разносчиком мыла, используя самые натуралистические, неэстетичные бытовые подробности: «У разносчика рассыпалось мыло: ярко-жёлтые, как жир варёной осетрины, куски-кубики завалили весь тупик – измазанную стену» [1, 283].

Одним из важнейших эпизодов, в которых проявляется символика желтого цвета, является эпизод с желтым домом – домом для умалишенных. Н. Синдаловский объясняет возникновение данной идиомы: «Есть в Петербурге Обуховская больница, на базе которой примерно в описываемое нами время впервые в России открылся так называемый Дом призрения – специальное отделение для умалишенных, давшее благодаря окраске фасадов жизнь известной питерской идиоме «Желтый дом». Кстати, если верить легендам, в этом отделении умирал прославленный герой лесковского «Левши» [6, 537]. В главе «Гарь» Николай посещает душевнобольного товарища. Для того чтобы усугубить атмосферу, передать ее безысходность, автор «пронизывает» ее описание желтизной: «За городом... раскинулась целая усадьба с огромным каменным домом – желтый дом... круг безумных теней, увязая в желтоватой мгле, трепетал: вот займется, вспыхнет искрами...» [1, 269]. Примечательно, что наряду с эпитетом «желтоватый» три раза употребляется эпитет «безумный», что явственно указывает на многозначный смысл желтого цвета в данном эпизоде.

Таким образом, символика жёлтого цвета в романе характеризуется многогранностью и разнообразием. Однако автор делает акцент на негативных сторонах, используя грани жёлтого цвета в описаниях болезней, обыденных ситуаций, предательства и порока. В свою очередь, зелёный цвет наиболее часто встречается в описании пограничных ситуаций, состояний сна, сновидения и галлюцинаций персонажей. Также этот цвет присутствует в портретных характеристиках, определяя их место в художественном мире романа. Жёлтый и зелёный цвет символизируют мистические и inferнальные силы, что способствует осмыслению авторского мировидения.

## Список использованной литературы

1. Ремизов А. М. Пруд / А. М. Ремизов // Полн. собр. соч.: в 10 т. – М.: Русская книга, 2000. – Т. 1. – 576 с.
2. Белый А. Символизм как миропонимание / А. Белый / Сост., вступ. ст. и прим. Л. А. Сугай. – М.: Республика, 1994. – 528 с.
3. Закржевский А. К. Подполье. Психологические параллели / А. К. Закржевский. – К., 1911. – 108 с.
4. Ильев С. П. Русский символистский роман / С. П. Ильев. – 2-е изд., доп. – Одесса : Печатный дом, 2004. – 183 с.
5. Миронова Л. Н. Цвет – что это? [электронный вариант] / Л. Н. Миронова. – Режим доступа: <http://mironovacolor.org/>
6. Синдаловский Н. А. Легенды и мифы Санкт-Петербурга / Н. А. Синдаловский. – СПб. : Норинт, 2002. – 537 с.
7. Флоренский П. А. Сочинения / П. А. Флоренский / Сост. игумена Андроника (А. С. Трубочёва), П. В. Флоренского, М. С. Трубочёвой; ред. игумен Андроник (А. С. Трубочёв). – М.: Мысль, 2000. – 623 с.
8. Фоли Дж. Энциклопедия знаков и символов: Пер. с англ. 2-е изд./ Дж. Фоли. – М.: Вече, 1997. – 512 с.

*Анастасія Воробйова*

### **ПАНТЕЇСТИЧНІ МОТИВИ У ПОВІСТІ М. М. КОЦЮБИНСЬКОГО «ТІНІ ЗАБУТИХ ПРЕДКІВ»**

На початку ХХ ст. українське письменство зробило рішучий прорив у культурний простір модерної Європи. Цьому передусім ми завдячуємо яскравому таланту Михайла Коцюбинського, творча спадщина якого служить видатним художнім прикладом вже далеко не одному поколінню українських письменників. Михайло Коцюбинський був і залишається одним з найоригінальніших українських прозаїків. Він одним із перших в українській літературі усвідомив потребу її реформаторства в напрямі модерної європейської прози, усвідомив потребу пошуку нових літературних напрямів. Як справжній майстер слова, Коцюбинський завжди залишався цікавим і актуальним для досліджень. Питання, які порушує автор, актуальні й досі. Характеризуючи художнє новаторство письменників молодого покоління, Франко підкреслював, що воно полягає в нових підходах до зображення дійсності. І. Франко зазначає: «Коли старші письменники виходять від малювання зверхнього світу – природи, економічних та громадських обставин, і тільки при допомозі їх силкуються зробити зрозумілими даних людей, їх діла, слова й думки, то новіші йдуть зовсім противною дорогою: вони, так сказати, відразу засідають у душі своїх героїв і нею, мов магічною лампою, освічують усе оточення» [7, XXXV, 108]. І. Франко відзначав, що українська нова проза, яку представляли Коцюбинський, Стефаник, Кобилянська та ін., «се незвичайно тонка, філігранова робота; її змагання – наблизитися скільки можна до музики. Задля сього вона незвичайно дбає о форму, о мелодійність слова, о ритмічність бесіди. Вона ненавидить усяку шаблонність, ненавидить абстракти, довгі періоди і зложені речення. Натомість вона любить у сміливих і незвичайних порівняннях, в уриваних реченнях, у півслівцях і тонких натяках» [7, XLI, 523].



Трагічні події в історії людства наприкінці XIX – першої третини XX ст. принесли за собою не лише численні жертви, але й зумовили спад духовності людей. Люди втрачали свій зв'язок з природою, знаходилися у повній дисгармонії з навколишнім світом. Це змусило письменників того часу не одноразово звертатися до пантеїстичних мотивів у своїй прозі. І навіть сучасна людина потребує залишатись наодинці з природою як місцем свого самопізнання, духовного очищення, заспокоєння й відпочинку після жорсткого технологізованого міського життя. Єднання з природою – це духовний відпочинок для людини, її оновлення, звернення до давніх традицій, звернення до досвіду минулих поколінь. У М. Коцюбинського, наприклад, природа відіграє роль своєрідного каталізатора плинду думок героя. На лоні природи герой вчиться розуміти біль іншої людини.

Поняття «пантеїзм» (від грец. «все», «Бог») за словниковими визначеннями трактується як «філософська позиція, згідно з якою Бог і світ (Космос, або універсум) є тотожними, такими, що майже повністю збігаються» [5, 464], або як «вчення, що обожнює Всесвіт, природу» [6, 330]. І сам цей термін має за собою дуже давню історію, з'явившись ще у часи античності. Пантеїзм особливо притаманний саме індійським системам, і там він існує протягом вже майже тисячоліть. Багато письменників XX століття звертали увагу на особливості саме індійських систем з їх схильністю до єднання з природою. І саме звертали увагу на особливості пантеїзму та пантеїстичних поглядів та вчень. Сутність такого пантеїзму полягає в тому, що Бог повністю ототожнюється із людиною, з навколишнім світом. Бог в пантеїзмі не може існувати сам по собі, відокремлюючись від цілого світу, являючись його невід'ємною частиною. Бог у пантеїзмі повністю залежний і притаманний світові. Особистості Бога у концепції пантеїзму не існує, немає його чіткої матеріалізованої, антропоморфної постаті, він – є все, він – є світ. Він – частина всесвіту.

В уяві наших давніх предків весь навколишній світ – небо, земля, ліси і ріки, всі природні явища – були населені численними надфізичними, дивними, майже божественними істотами (богами, добрими та злими духами, тощо), сили яких відповідали за ті чи інші явища в природі, які тоді люди ніяк не могли пояснити, окрім як взяти це за божественну волю. Поклоняючись цим створінням, просто поважаючи їх силу, давні слов'яни були політеїстами. Таким чином, природу взагалі наші пращури бачили як один-єдиний живий організм, де різні стихії, явища і події знаходились у сфері впливу конкретного духу чи божества; у свідомості людей поняття надфізичної сили і природи максимально зближувались, а деколи й прирівнювались за значенням одне до одного. Так проявлявся пантеїстичний характер світосприймання тогочасного слов'янина, що, напевне, й дало підстави В.Гнатюку стверджувати, що: «Наші давні предки були з огляду на віру пантеїсти» [4, 383].

Відомо, що давні наші предки притримувались язичництва у своїй вірі. Вони мали власний пантеон богів, яким поклонялися. І це настільки щільно увійшло у світосприйняття, що навіть із прийняттям християнства у 988 році із свідомості людей майже неможливо було викреслити язичницькі погляди, звички, обряди. Християнство так і не змогло до кінця витіснити слов'янське язичництво, що являло собою так званий культ природи. Язичництво постійно співіснувало з християнством і подеколи навіть займало домінуючу позицію, а саме у взаємовідносинах людини і природи та в розумінні людиною самої цієї природи, її явищ. Таким чином, у українців сформувалося так зване християнсько-язичницьке світосприйняття, у якому майже рівноправно поєднувались як риси християнства, так і язичництва. Більш того, «культ Ісуса Христа на українському ґрунті став зрозумілим тільки

через власне язичницьку інтерпретацію його, тобто через поєднання культу Ісуса з культом бога Сонця – Дажбога» [1, 281]. Знаковим здається той факт, що, визначаючи особливості релігійності українця, А. Колодний першою рисою називає «своєрідний пантеїзм», а трохи нижче – й «двовір'я» [1, 17].

Вдалу можливість особливо яскраво та своєчасно виявитись пантеїстичним мотивам в літературі кінця XIX – першої третини XX ст., очевидно, дав імпресіонізм з огляду на свою художню природу, орієнтир на природу. Деякі дослідники інколи вказують на пантеїстичність імпресіонізму [8, 29] і на те, що «імпресіоніст є пантеїстом» [8, 111]. Найвизначнішим представником імпресіонізму в українській літературі досліджуваного періоду вважається Михайло Коцюбинський, пантеїстичність світогляду якого загальновідома [10, 296–297; 8, 29]. Тут вдалим буде згадати саме «Тіні забутих предків» Коцюбинського, як яскравий приклад. Повість М. Коцюбинського «Тіні забутих предків» має зміст, що важко піддається однозначному тлумаченню. Ця повість про тіні забутих предків і їхній вплив на життя людське; про утвердження духовного начала в людині; про добро і зло, про народження, любов і смерть, про підтримку людини із землі і космосу, а отже, про життя. Життя гуцулів у повісті М. Коцюбинського – це поєднання (і водночас протиставлення одне одному) християнського й язичницького світу. Поряд із християнством серед гуцулів було дуже поширено поганство, що проявлялось в обрядах, звичаях, яких вони дотримувалися, ніби тримаючи поряд із собою ті самі «тіні забутих предків», що були язичниками за своїм віросповіданням. Автор уводить читача у небачений світ казки, легенди, яка народжена поетичним світосприйманням людини. Життя гуцулів складне, сповнене не тільки щоденної праці, постійної турботи про свою худобу, хазяйство, сім'ю але й постійної боротьби з силами природи. І герої повісті показані саме через призму пантеїстичних мотивів. Будучи частиною живої гуцульської християнсько-язичницької культури, головний герой повісті Іван Палійчук, натура витонченої психічної організації, як ніхто, відчуває всі тонкощі гуцульського світу й переймається ними. Іван та Марічка нібито не з цього світу. Вони відчувають повну гармонію з природою, відчувають себе частиною Всесвіту. Коцюбинський зобразив особистість, яка в силу своїх психофізичних особливостей стоїть якнайближче до природи, тяжіє до її культу, ніби чуючи голоси предків-язичників; у своєму злитті з природою герой є натурою гармонійною, цілісною.

Елементи міфологічного мислення, міфологічного способу світобачення збереглися у нас від наших предків і досі. Пантеїстичні уявлення давньої людини збереглися досі і властиві світогляду людини сучасної. Проблема відносин людини і природи були та залишаються актуальними. Те, як людина почуває себе у світі природи, чи відчуває гармонію зі світом. Цю ідею також почали порушувати письменники у своїх творах. Але до XIX століття це було не так яскраво помітно. У свою чергу Н. Шумило зауважувала, що «українців... об'єднує пантеїзм і віталізм світовідчуття» [10, 43]. Зазначаючи це, він нижче у своїй праці пише про «збереження пантеїстичного світовідчуття» у вітчизняній прозі кінця XIX – початку XX ст. [10, 328].

Ідеї єднання людини з природою простежуються у так званих «творах про землю» початку XX століття. Рисою, притаманною, напевне, переважній більшості творів про землю кінця XIX – першої третини XX ст., є наскрізне насичення пантеїстичним струменем. Ми можемо це простежити, аналізуючи твори кращих українських прозаїків періоду: М. Коцюбинського, О. Кобилянської й В. Стефаніка. Одвічні проблеми відносин людини – землі, людини – світу. Присвятивши себе землі, людина (селянин) стає творцем у повному

розумінні цього слова, водночас сама ж стаючи й рослиною, пускаючи коріння в землю, яку обробляє [9, 112]. Потужний пантеїстичний струмінь, що часом набуває рівня художньо-філософської домінанти, виявляють і твори зарубіжних письменників того ж періоду. Будучи більш чи менш відчутною в кожного конкретного автора, ця складова надає твору неповторної глибини, філософського звучання, розмикаючи й універсалізуючи його проблематику, розповідь у цілому.

Повість «Тіні забутих предків» – «лебедина пісня» Коцюбинського [11, 472], належить до останнього етапу творчості письменника, який писав її з 28 серпня по 4 листопада 1911 р. в Чернігові і надрукував у 1912 р. Присвятивши повість карпатському краю та його мешканцям-гуцулам, автор тричі її переписував, чимало часу збирав до неї матеріали [3, III, 405]. Коцюбинський прагнув відтворити в повісті (яка була частиною його «гуцульських» творчих планів [2, 157–158]) оригінальне міфологічне світосприймання карпатських українців, показати їхнє овіяне казкою, міфами й повір'ями життя. М. Могилянський розглядає «Тіні забутих предків» М. Коцюбинського «як низку його прощальних міркувань про життя людське», «зваження його на терезах філософського роздуму, мужня розлука з ним без страху, хоч і з жалістю, останнє «прощай!» життю і привіт тим, хто ще в жадобі «набутись», або й з тремким туском в серці має продовжувати його безперервність» [11, 346–349]. І сама назва твору не є несподіванкою, а цілком закономірним явищем, тому що автор зображує своїх героїв як частку народу, на житті якого відбиваються тіні предків, які були забуті у сучасному авторові суспільстві. Серед гуцулів, відрізаних горами від широкого світу, збереглися ті давні світовідчуття, коли природа і людина, дійсність і вигадка. Реальне й фантастичне зливались водне нероздільне ціле. Назва твору окреслює духовний, філософський інтерес автору до сфери давніх вірувань і міфів, що продовжують жити і в сучасній людині.

Головний герой повісті – Іван, та сама людина, що втілює у собі пантеїстичні настрої письменника. Він відчуває єдність з природою, невідривність своєї душі від навколишнього світу. Дар проникнення в таємниці природи виявляється в Івана вже змалку: дев'ятнадцята дитина в сім'ї росте «чудною», «дивиться перед себе, а бачить якесь далеке і не відоме нікому» [3, III, 178]. І вже парубком він, «здуманий все, встромляв очі кудись поза гори, неначе видів, чого не бачили другі...» [3, III 186]. Важливо також відзначити те, що, як ми можемо бачити, свідомість Івана з самого початку нібито «налаштована» на сприймання виробленого поколіннями гуцулів міфологічного досвіду, «підкоряється» об'єктивно існуючому в суспільній свідомості міфу карпатських лісів і полонин – цій міфологічній для себе дійсності, даності. І в ній він відчуває себе природно, комфортно. Інакше кажучи, пантеїзм Палійчука має підґрунтям не лише особисту схильність героя до такого світогляду, не лише на його схильність тонко сприймати світ навколо, відчуваючи гармонію, а до цього додається ще й досвід його соціуму, «голоси, силу предків», «тіні предків», цей пантеїзм відзначається своєю рідною фундаментальністю. Іван зростає в атмосфері об'єктивного міфу, і останній постійно впливає на формування особистості юного гуцула. Знаковим у аналізі пантеїзму твору є те, що Палійчук змалку вже внутрішньо гармонійно поєднаний з природою Карпат, тому емоційно-настроєва тональність аури його художнього образу є відносно рівною, витриманою, спокійною.

Для М. Коцюбинського навколишній світ є своєю рідною казкою, балансує на грані реальності і вимислу, що відповідає міфологічному світобаченню, в якому чіткої межі між реальним та ірреальним немає. «Весь світ був як казка, повна чудес, таємнича, цікава й

страшна» [3, III, 206]. Однак не дивлячись на те, що повість Коцюбинського проймає дух легенд, повір'їв, але водночас у ній відзначається «історико-етнографічна точність зображення», оскільки це входить у творчу настанову автора.

### Список використаної літератури

1. Історія релігії в Україні: В 10 т. / За ред. Б. Лобовика. – К.: Укр. центр духовн. культури, 1996. – Т. 1: Дохристиянські вірування. Прийняття християнства. – 384 с.
2. Калениченко Н. Л. Михайло Коцюбинський: Нарис життя і творчості. / Н. Л. Калениченко. – К.: Дніпро, 1984. – 189 с.
3. Коцюбинський М. М. Твори в 7 т. / М. М. Коцюбинський. – К.: Наукова думка, 1973–1975.
4. Українці: народні вірування, повір'я, демонологія / Упоряд. А. П. Пономарьов та ін. – 2-е вид. – К.: Либідь, 1992. – 639 с.
5. Философский словарь / Пер. с нем. Под ред. Г. Шишкоффа. – 22-е изд., перераб. – М.: Республика, 2003. – 575 с.
6. Філософський енциклопедичний словник / НАН України. Ін-т філософії ім. Г. С. Сковороди; наук. ред.: Л. В. Озадовська, Н. П. Поліщук. – К.: Абрис, 2002. – 743 с.
7. Франко І. Я. Зібрання творів у 50-ти томах. / І. Я. Франко ; ред. кол.: І. І. Басс, М. Д. Бернштейн ; гол. ред.: Є. П. Кирилюк ; ред. кол.: [та ін.], АН Української РСР, Ін-т літератури ім. Т. Г. Шевченка.– Київ : Наукова думка, 1976.
8. Черненко О. Михайло Коцюбинський – імпресіоніст. Образ людини в творчості письменника / О. Черненко. – Нью-Йорк – Мюнхен: Сучасність, 1977. — 143 с.
9. Шпенглер О. Закат Европы: Очерки морфологии мировой истории. Т. 2: Всемирно-исторические перспективы / О. Шпенглер; пер. с нем. С. Э. Борич. – Минск.: ООО «Попурри», 1999. – 720 с.
10. Шумило Н. М. Під знаком національної самобутності: (Українська художня проза і літературна критика кінця ХІХ – поч. ХХ ст.). / Н. М. Шумило. – К.: Задруга, 2003. – 354 с.
11. Євшан М. Критика, літературознавство, естетика / М. Євшан; упоряд., передм. та прим. Н. Шумило. – К.: Основи, 1998. – 659 с.

*Лілія Гладунова*

### **ПРОБЛЕМА ЖИТТЄВОГО ВИБОРУ МИТЦЯ (КОНФЛІКТ У ДРАМІ ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА «ЧОРНА ПАНТЕРА І БІЛИЙ ВІДМІДЬ»)**

Доля митця – неоднозначна. Зазвичай, людина навіть не може зрозуміти, що це: великий дар чи прокляття? Наснага творити стає першопотребою у житті, проте подекуди письменники, художники або композитори кажуть, що цей «Божий Дар» зламав їхнє життя. Створюючи великі шедеври, людина так чи інакше має розплатитися за вічну славу, яку вона віднайде. Розплатитись відсутністю матеріального достатку, нерозумінням чи презирством сучасників або ж нещасливим коханням та самотністю. Що робити митцеві, чия душа не може існувати без творчості і який не може і не хоче жертвувати своїм життям та сім'єю? Проблема життєвого вибору митця розглядається у цьому дослідженні. Володимир Винниченко, без сумніву, є одним з найобдарованіших українських письменників. Він

посідає виняткове місце в українській літературі і, особливо, в історії української драматургії, українського модерного театру. Іван Франко зазначав: «...Серед млявої, тонко-артистичної та малосилої або ординарно шаблонованої та безталанної генерації сучасних українських письменників раптом виринуло щось таке дуже, рішуче, мускулисте і повне темпераменту, щось таке, що не лізе в кишеню за словом, а сипле його потоками, що не сіє крізь сито, а валить валом, як саме життя, в суміш, українське, московське, калічене й чисте, як срібло, що не знає меж своїй обсервації і границь своїй пластичній творчості, і відкіля ти взявся у нас такий?...»[16, 348]. Винниченко-драматург усвідомлював, що український театр треба європеїзувати, надати йому філософської глибини, гостроти морально-етичних колізій, динамізувати дію. Наскільки це вдалося, свідчить той факт, що його п'єси посіли провідне місце в репертуарах "Молодого театру" Леся Курбаса, стаціонарного українського театру М. Садовського та драматичного театру імені І. Я. Франка. Твори драматурга були популярними не лише в тогочасній Україні, але й за її межами. Відомий літературознавець Костюк [7, 136 ] зазначав, що з особливим успіхом у країнах західної Європи йшли драми Винниченка "Чорна Пантера і Білий Ведмідь", "Закон", "Брехня". Їхня тематика, як і тематика інших творів письменника і драматурга, була присвячена дослідженню людської особистості, морально-психологічним випробовуванням внутрішніх сил людини в боротьбі за утвердження свого "я".

Поняття «конфлікт» є ключовим для розкриття обраної проблеми, вважаємо за потрібне розкрити його значення. Категорія конфлікту є визначальною у драматичному творі. За літературознавчим словником-довідником, конфлікт – це зіткнення протилежних інтересів і поглядів, загострення суперечностей, що призводить до активних дій, ускладнень, боротьби, супроводжуваних складними колізіями. Подано класифікацію конфлікту, в основі якої сфери життєдіяльності людей (виробничі, громадські, політичні, побутові). Вони творчо трансформовані уявою митця відповідно до його задуму і реалізуються передусім у сюжеті. Власне, тому сюжет трактують як форму художнього освоєння і здійснення конфлікту. Художній конфлікт, як створений письменником енергоносій художнього світу, має в собі зародок цілісності твору, авторського світобачення, естетичну мотивацію всіх компонентів твору [5, 372]. Через це подані нижче класифікації автори «Літературознавчого словника-довідника» вбачають недосконаліми:

- за тематикою (виробничі, політичні, побутові, морально-етичні);
- типовістю (типові, нетипові);
- питомою вагою у структурі твору (головні, другорядні);
- за сферою побутування (зовнішні, внутрішні);
- за гранями духовного світу (конфлікт між розумом і почуттям, обов'язком і честю);
- за приматом біологічного і соціального в людині (сексуальні потяги, фізіологічні потреби, моральні норми, політичні догми).

З погляду художнього втілення цих різновидів, дійсних чи створених уявою письменника, літературознавці передусім цікавляться двома типами конфлікту:

1) Конфлікти, персоніфіковані в групи дійових осіб з певними яскраво окресленими характеристиками, що діють у відповідних обставинах;

2) Конфлікти, текстуально матеріалізовані в системі багатоголосся, яке відтворює автор від себе чи через оповідача, ліричного героя у формах сповіді, монологу, опису, медитації тощо.

Ім'я Володимира Винниченка також згадується у довіднику [5, 373]. В українській літературі В. Винниченко відкрив глибини психологічних, морально-етичних, ідеологічних конфліктів, які драматизували розповідь, оповідь, монолог.

В. Сахновський-Панкєєв визначає конфлікт як «рушійну силу драми» [12, 11], виділяє те, що саме «в ньому – серцевина драми, її сенс, її моральний пафос». У своїй праці «Конфлікт. Композиція. Сценічне життя» В. Сахновський-Панкєєв вказує на деякі невірні [12, 37] концепції щодо визначення поняття конфлікт. Зокрема, що конфлікт – це зіткнення драматурга з тим, що заважає затвердженню нового: з людьми, їхніми звичками, побутом. Конфлікт, безумовно, є ширшим поняттям, аніж система драматичних помилок, сутичок, які вбирає в себе фабула. Але конфлікт за своїм внутрішнім змістом ширший за авторське ставлення до зображеного. Він вбирає у себе багато протиріч, які можуть і не бути передбачені самим автором, а іноді відкривають своє істинне значення лише в історичній перспективі. Об'єктивний зміст драматичного конфлікту може виявитись більш глибоким, аніж суб'єктивне уявлення автора про життєву «модель», що лежить його основі. Це не означає, що драматичний конфлікт у драмі тісно не пов'язаний зі світобаченням самого автора.

Отже, що конфлікт – це найвищий ступінь виявлення драматичних протиріч; його виникненню передують драматична колізія. Вона створює певний збіг обставин (подій), вимагають від героя вольового рішення – вибору шляху. Якщо герой вирішує протидіяти обставинам, починається драматична боротьба і колізія перероджується у конфлікт. Тобто колізія виникає у силу збігу обставин, а конфлікт у силу рішення героя. Саме у конфлікті герой виступає як особистість та індивідуальність.

Два основних джерела конфлікту визначив ще Г. В. Ф. Гегель [4, 548–549]. Перше – це боротьба інтересів. Добиваючись поставленої мети, людина зіштовхується з іншими людьми, цілі яких протилежні до її прагнень. Тому дії драматичного героя зустрічають супротив, що переростає в протидію. Так конфлікт охоплює суттєві протиріччя дійсності та виражає їх через приватне зіткнення героїв за конкретним приводом. Друге джерело – «розлад характерів». Досягаючи поставленої мети, драматичний герой подекуди має внутрішні психологічні протиріччя. Ця боротьба може стати конфліктною основою драми, може зайняти другорядне місце у розвитку конфлікту, а може взагалі зникнути на певному етапі.

Відомий літературознавець В. Халізеєв у своїй книзі [17, 133–134], узагальнюючи праці з теорії драми Арістотеля, Б. Шоу та інших, виводить типологію конфлікту, співвідносячи його з двома типами дії – внутрішньою та зовнішньою. Він виділяє два типи конфліктів. Перші – це конфлікти-казуси: локальні та змінні, закриті у межах певного збігу обставин. Їх можна розрішити волею окремих людей. Другі – конфлікти субстанційні, тобто протиріччя життя. Вони або ж універсальні та незмінні, або ж виникають згідно з надлюдською волею природи або історії, але не завдяки вчинкам і діям людей. Конфлікт драматичний являє собою порушення світового порядку або у якості риси самого світового порядку, свідок його недосконалості.

Дослідник В. Нефед [11, 73] також пропонує свою класифікацію конфлікту. Він розподіляє їх на антагоністичні та неантагоністичні. Антагоністичний частіше за все будується на двох принципах. Перший принцип – це конфлікт між групами людей, що знаходяться на прямо протилежних ідейних, класових, соціальних позиціях. Цей конфлікт – відкритий, має гостру інтригу, активну дію, цікавий сюжет та багато подій. Другий принцип

– це конфлікт, що відбувається в душі людини. Це часто прихований конфлікт, що розгортається більш повільно, але не менш гострий та напружений, так як йде з процесом зміни або ломки характеру. Неантагоністичний конфлікт являє собою конфлікт, що виникає у душі людини як результат боротьби людини за найкраще у самому собі, за внутрішнє, духовне, моральне самовдосконалення.

Драматургія В. Винниченка має свої певні особливості. По-перше, характери антигероїв виступають у багатьох ускладнених іпостасях, з розмаїттям зовнішніх і внутрішніх їх виявів тощо. По-друге, антиподи конфлікту змальовані без прикрас і мають у собі глибокі непримиренні зіткнення. Але нелегко віднайти вираження конфлікту у конкретній суперечці головного героя с навколишнім середовищем або ж двох непримиренних таборів. Таким чином, нерідко справжні причини, які спонукають до розвитку дії, знаходяться десь поза сферою зіткнень героїв. Поетика такого роду конфлікту відзначається посиленою увагою до "бісовського" начала в душах і свідомості. Також драматургія Винниченка вирізняється гостротою проблем, глибиною психологічних екскурсів, відсутністю шаблонності, образним мисленням, "новими горизонтами" і "обріями", з яких глядач має змогу проникати в глибини світу підсвідомості.

Літературознавець Л. Мороз [9, 115] помітила "вічну суперечність трансцендентального плану". Тобто боротьбу чоловічого та жіночого начал, між висотою творчості й приземленістю побуту, між вірністю сім'ї і поза сімейними стосунками тощо. В аналізованому творі, смерть Лесика була викликана саме суперечностями цього плану.

Також категорія конфлікту стає визначальною для класифікації драматичного спадку Володимира Винниченка. Дослідник Ю. Смолич [14, 121] поділяє усю драматургію В. Винниченка на три види відповідно до домінуючих типів конфлікту на рівні змістової організації проблематики:

- 1) Психологічні драми ("Брехня", "Щаблі життя", "Пригвожені", "Чорна Пантера і Білий Ведмідь");
- 2) Драми з морально-етичною та революційно-соціальною тематикою ("Великий Молох", "Memento", "Базар", "Дочка жандарма", "Гріх");
- 3) Сатиричні п'єси ("Молода кров", "Співочі товариства»).

Об'єктом дослідження є драма Володимира Винниченка «Чорна Пантера і Білий Ведмідь». Вона була написана на початку ХХ століття, коли особливої гостроти набув новий заклик модерністів «мистецтво заради мистецтва». Це означало принципову зміну (традиційних для українських письменників) стосунків «автор–народ». Від беззаперечного служіння першого другому, до перехід митця в стан медіума, що знаходить зв'язок з Космосом, аби передати його духовні потенції тому, хто доторкається до мистецтва. Володимир Винниченко перебував в епіцентрі загального європейського мистецького дискурсу. Тому він ніяк не міг не описати проблему, що хвилювала мистецьку богему. Свою власну інтерпретацію, виражену в екстремально-напружених обставинах і ситуаціях, письменник представив у драмі «Чорна Пантера і Білий Ведмідь». Цією п'єсою Винниченко фактично очолив новий стильовий напрям – символістської драми. Уже на рівні вибору та створення характерів персонажів видно, що вони усі наділені багатозначністю у трактуванні. Це є однією з ознак символу. Один із найавторитетніших дослідників спадщини письменника Г. Костюк [6, 135], пише: «Ні одна п'єса ні одного українського драматурга за всю історію української літератури не може похвалитися такою сценічною біографією».

Драма «Чорна Пантера і Білий Ведмідь» складається із чотирьох дій. У центрі сюжету родина українських емігрантів, що живуть в Парижі: невизнаний геній – Корній Каневич (Білий Ведмідь), його дружина Рита (Чорна Пантера), їхній малолітній син Лесик та матір головного героя Ганна Семенівна. Вони потрапляють у скрутну ситуацію – син тяжко захворів, йому потрібно змінити клімат або хлопчик помре. Родина у скруті. У цей час Корній починає малювати своє геніальне полотно (скорботну дружину з дитиною на руках). Для оплати лікування та виїзду з Парижа потрібна велика сума грошей. Тут проявляється натура митця, він відмовляється їхати та продавати незакінчене полотно. Окрім цього навколо героїв точаться різні інтриги за участю актриси Сніжинки та критика Мулена. Рита, розізлившись на чоловіка, покидає сім'ю, проте швидко повертається. Кульмінацією п'єси стає момент, коли Сніжинка та її коханець Янсон пропонують позичити Риті гроші, аби вона могла виїхати із сином закордон, за умови, що її чоловік залишиться в Парижі. Роздратований відмовою дружини, Корній пропонує їй віддатися Мулену за гроші, на які вона зможе вилікувати сина.

Уже з I дії п'єси автор занурює глядача у конфлікт. Експозиція у класичному її варіанті – відсутня. Тільки з реплік персонажів та окремих авторських ремарок ми дізнаємось про причини зародження конфлікту. Тут ми маємо перманентну напругу, що досягається за допомогою накладання трьох конфліктів [8, 163].

Беручи до уваги класифікацію, подану у літературознавчому словнику-довіднику, визначаємо, що перший конфлікт – побутовий (за тематикою), типовий (за типовістю), другорядний (за сферою побутування у творі), персоніфікований в групі дійових осіб. За класифікацією В. Халізева, він є конфліктом-казусом. А за поданою класифікацією В. Нефєда, він виступає у творі як антагоністичний. З одного боку, він виникає через ревності Корнія Каневича своєї дружини Рити до критика Мулена. З іншого – підозри Рити щодо невірності свого чоловіка, який, на її думку, не байдужий до Сніжинки. Це основа дуже складної колізії, що має вирішити поставлені драматургом питання.

**«Рита (обережно, лукаво):** Ти ревнуєш?

**Корній:** На, маєш... От єсть... Уже... Хаі Як же, розуміється, до всякого французика. А, дай мені спокій. Тільки я от тобі скажу: коли я тобі вже нелюбий, ти вперед мені скажи, а потім уже що хочеш. От. А інакше... негарно. І месє Мулен може полетіти догори ногами от туди на вулицю. От і вже...» [3, 2].

**«...Рита:** Ні, тільки зразу! Ні?.. Ні?.. (*Дрижить вся*). Добре... (Кладе дитину на канапу). Візьміть, мамо, Лесика. (*До Корнія*). Чудесно. Тобі, розуміється, більше хотілося б з цією проституткою...» [3, 13].

Беручи до уваги класифікацію, подану у літературознавчому словнику-довіднику, визначаємо, що другий конфлікт – філософський (за тематикою), нетиповий (за типовістю), другорядний (за сферою побутування у творі), персоніфікований в групі дійових осіб. За класифікацією, В. Халізева він є конфліктом-казусом. А за поданою класифікацією В. Нефєда, він виступає у творі як антагоністичний. Він філософський, пов'язаний з осмисленням сутності мистецтва та набирає свого розвитку переважно в епізодах зі Сніжинкою і Муленом. Автор виражає його у формі поліфонії – мовного прийому, що дозволяє побачити увесь спектр поглядів на явище за дуже короткий проміжок часу. Тобто слово, яке, крім свідомості мовця, несе в собі «чужу» свідомість, насажену духовними колізіями та ідейними конфліктами [5, 373].



«**Сніжинка:** Ех, Білий Медведю, скували ви себе лікарями, Лесиками, пелюшками! (Дивиться з сміливим викликом на Риту). Артист мусить бути вільним од усього і жерцем тільки краси! Правда, сер Блек?...» [3, 6].

Третій конфлікт – найгостріший. Беручи до уваги класифікацію, подану у літературознавчому словнику-довіднику, визначаємо, що третій конфлікт – морально-етичний (за тематикою), нетиповий (за типовістю), головний (за сферою побутування у творі), текстуально матеріалізований в системі багатоголосся. За класифікацією В. Халізева, він є конфлікт-казус. А за поданою класифікацією В. Нефеда, він виступає у творі як неантагоністичний. Конфлікт між почуттями та обов'язками батька і бажанням закінчити полотно. Саме він викликає у читача відчуття неприродності, жорстокості і аномальності. Цей конфлікт підтверджує думку літературознавця Л. Мороз. Тут ми бачимо боротьбу чоловічого та жіночого начал, суперечності між вірністю, відповідальністю перед сім'єю та поза сімейними стосунками.

«**Корній:** Та що ти говориш?! Щоб я продав це полотно! Нескінченим?! Та як же це можна? Що ти говориш? Ха! Щоб я продав це полотно. От узяв і продав, і все. Наче старі штани... От – це есть! От то-то! Ха-ха-ха!..» [3, 11].

Названі конфлікти в драмі надзвичайно тісно переплетені. У цю мережу майстерно вплетені й цілий ряд мікроконфліктів, які дозволять розкрити увесь спектр паризького богемного світу. Але найголовніший конфлікт безумовно – це «людяність і чисте мистецтво». Саме його розв'язка найбільш цікавить автора.

Корній Каневич, який нібито переконаний у пріоритетності мистецтва над реальним життям, переживає душевні муки. Внутрішній конфлікт буквально роздирає його. Адже продаж незакінченого полотна означає смерть для Корнія-художника. Але не в його словах, а у репліках Сніжинки ми виявляємо ідею служіння вищій красі, яка нічого спільного з людськими земними потребами немає. Саме Сніжинка є каталізатором у цьому конфлікті. Кожна Зустріч Корнія з нею – крок до втрати людяності, або з іншого боку наближення до «ідеалу чистого мистецтва». До того ж конфлікт загострюється вибором Корнія між двома гарними жінками. Якщо Корній і не переживає душевні муки, то це стосується перш за все його підсвідомих потягів до дружини, право власності, на яку викликає у ньому божевільні ревності. Він ладен пожертвувати полотном, аби тільки повернути дружину.

«**Корній** (хрипло, голосно): Ну, а тепер весь квит на моє полотно... На полотно.

**Мулен** (розтеряно): На полотно?

Рита хутко підіймається й напружено застигає.

**Корній:** Так, на моє полотно. Не варте?... Програю, ваше полотно і... Чорна Пантера. Виграю... моє полотно... і... Чорна Пантера...» [3, 20].

Але батьківський інстинкт у головного героя притлумлено [8, 165]. Як би не намагався Корній переконати самого себе, що він любить свою дитину, це звучить нещиро. Для нього Лесик – лише матеріал для створення шедевру. Це говорить про повну безвідповідальність його як чоловіка та батька перед родиною. Рита безнадійно звертається до людяності свого чоловіка.

«**Рита:** Ти безчестям сім'ї хочеш купити собі артизм свій?...» [3, 27]

Можемо зробити висновок, що муки ближніх – ціна можливості реалізувати геніальність художника [8, 167]. Винниченко максимально підігрує напругу на сцені. Практично уся III дія – двобій Рити і Корнія, який ставить на карту честь своєї дружини и життя власної дитини.

«**Корній**: Ну, так от: ти мусиш піти до Мулена, продатись йому і взяти для сім'ї й для мене грошей. І вже.

**Рита** (*пронизана жахом*): Корнію, що ти говориш?!!

**Корній**: Я говорю те, що говорю. Дай свою честь для сім'ї, для мистецтва, для мене...» [3, 27].

«**Рита**: (*біля картини, зупиняючись. Люто*). Смерть твоєму полотну!

**Корній**: Рито! Не смій! Чуєш?! Клянуся, я в ту ж мить своїми руками задушу Лесика, як поріжеш! Одійди!

**Рита**: Лесика? Ти?!

**Корній** (*грізно*): Даю тобі слово! Даю тобі клятву, що в ту ж мить задушу. Хай буде, що буде! Одійди от полотна! Я тобі кажу, одійди краще! (*Несамовитий і рішучий*)...» [3, 28]

У IV дії, аби підкреслити драматизм, автор використовує 2 ракурси зображення [8, 168]: інформативного та фабульного.

Перший постає з розповіді матері Корнія Ганни Семенівни про смерть Лесика. Про незрозумілу поведінку Каневича, про одержимість Рити, яка не дозволяє Корнію виходити із кімнати.

Другий – з чергового зіткнення двох непримирених позицій, які визначають головний конфлікт твору. Сніжинчина переконаність в абсолютній свободі митця від земних потреб та ситуація, яка виникла в сім'ї знов спонукають Корнія до вибору. Тільки цього раз він втрачає свободу буквально, бо Рита обмежує можливість його пересування.

І перший, і другий ракурси зображення цілком підпорядковані наміру Рити, котра, незважаючи на стан афекту (викликаного смертю сина) цілком усвідомлено готується до помсти. Вона присипляє увагу чоловіка. Адже, незважаючи на кохання до Корнія, материнський інстинкт не може пробачати вбивства дитини. Якщо до смерті Лесика Рита всіма можливими способами намагалася його врятувати, то після неї – уся її увага спрямована на знищення можливості відходу від загальнолюдських цінностей. За допомогою прийому ретардації (сцени Корнія і Рити, де вони намагаються віднайти останні рисочки страждання на полотні) можна досягнути безглуздість ідеї «чистої краси».

«**Рита**: Хочеш? Хочеш? Я покладаю його на те саме місце і схилюсь над ним... А ти будеш кінчати. І завтра, і післязавтра: ми не дамо його, поки не скінчимо... Всю ніч, весь день будемо робити... Ти мусиш скінчити... Ти не віриш мені? Я правду говорю. Я хочу все тобі віддати, все, все... Все для мистецтва: сім'я, труп дитини, мій одчай – все йому... Я не сміюсь, Нію, не сміюсь, я правду говорю, я вже вірю, що треба нову форму сім'ї цілком нову. І до Мулена, як хочеш, тепер піду. Я все буду робить уже... Хочеш, хочеш?...» [3, 34].

Ця ж затримка витримує читача у напрузі до останньої хвилини. Винниченко вирішує головний конфлікт твору і дає відповідь на запитання «Якому Богу служити?»: Рита вбиває себе і свого чоловіка і розрізає ножем полотно. А це означає, що автор зробив свій вибір на користь гуманістичної сутності одного з найзагадковіших проявів людського духу.

### Список використаної літератури

1. Барабан Л. Драматургія Володимира Винниченка: свіжий погляд / Л. Барабан // Літературна Україна. – 2002. – № 18 – С. 6.
2. Винниченко В. Драми / В. Винниченко. – К.: Сакцент Плюс, 2012. – 352 с.
3. Винниченко В. Чорна Пантера і Білий Ведмідь/ В. Винниченко. –К.: – Дзвін, 1918. – 37 с.

4. Гегель Г. В. Ф. Эстетика: в 4 т. / Г. В. Ф. Гегель; за ред. М. Лівшица – М.: Искусство, 1968. – Т. 3: 1971. – 621 с.
5. Літературознавчий словник-довідник / [Р. Гром'як, Ю. Ковалів, Ф. Погребенник та ін.]; за ред. Р. Гром'як, Ю. Ковалів, В. Теремко. – [2-е вид.]. – К.: Академія, 2006 – 752 с.
6. Гуменюк. В. Європейська модерна драма як тло творчих пошуків Володимира Винниченка / В. Гуменюк // Всесвіт. – 2002. – № 2.- С. 169-180.
7. Костюк Г. Володимир Винниченко та його доба : дослідження, критика, полеміка / Г. Костюк. – Нью-Йорк : УВАН, 1980. – 283 с.
8. Макарова Т. Володимир Винниченко про добро, зло та духовність/ Т. Макарова // Література. Фольклор. Проблеми поетики: збірник наукових праць. – К.: Акцент, 2006. – № 24 – С. 481–488.
9. Малютіна Н. Українська драматургія кінця ХІХ – початку ХХ ст. : навч. посіб. для студ. ВНЗ / Н. Малютіна . – К.: Академвидав, 2010. – 253 с.
10. Михида С. Слідами його експериментів: змістові домінанти та поетика конфлікту в драматургії Володимира Винниченка/ С. Михида. – Кіровоград: Центральне Українське видання, 2002. – 192 с.
11. Мороз Л. «Сто рівноцінних правд»: парадокси драматургії В. Винниченка / Л. Мороз. – К. : Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, 1994. – 208 с.
12. Мороз Л. Загадки Володимира Винниченка: (драматичні твори письменника) / Л. Мороз // Слово і час. – 1993. – № 5 – С. 40–46.
13. Нефед В. І. Размышления о драматическом конфликте/ Володимир Іванович Нефед. – Мінск : Наука и техника, 1970. – 120 с.
14. Сахновський-Панкєєв В. Драма. Конфлікт. Композиція. Сценическая жизнь / В. Сахновський-Панкєєв. – Санкт-Петербург: Искусство, 1969. – 231 с.
15. Свербілова Т. Персонажі Винниченкових п'єс кати чи жертви? / Т. Свербілова // Слово і час. – 1993. – № 5 – С. 32–40.
16. Смолич Ю. Нові п'єси В. Винниченка (Над, Великий секрет, Кол-Нидре)/ Ю. Смолич // Українське літературознавство. – 1993. – № 57. – С. 118–134.
17. Франко І. Новини нашої літератури / І. Я. Франко – К. : Вік, 1906. – 411 с.
18. Халізов В. Драма как род литературы (поэтика, генезис, функционирование) / В. Халізов. – М. : Издательство МГУ, 1986. – 260 с.
19. Халізов В. Теория литературы/ В. Халізов. – М.: Высшая школа, 2002. – 437 с.
20. Халізов В. Драма как явление искусства / Халізов В. – М.: Искусство, 1978. – 240 с.

*Павло Гуца*

### **«ЛЕКСИКОН ІНТИМНИХ МІСТ» ЮРІЯ АНДРУХОВИЧА ЯК СВОЄРІДНЕ ВХОДЖЕННЯ УКРАЇНИ В ЄВРОПЕЙСЬКИЙ КОНТЕКСТ**

Семилітня праця знаного патріарха Бу-Ба-Бу, відомого письменника, есеїста, перекладача, активного учасника літературного процесу постмодерного періоду Юрія Андруховича завершилася публікацією книги «Лексикон інтимних міст». Починаючи від заголовка й авторського жанрового визначення, – «довільний посібник з геопоетики та космополітики», – андруховичевий том нагадує добру зарядку для інтелектуальних вправ у царині наукової інтерпретації особливостей книги і, передусім, її жанрової специфіки та тематологічних аспектів ідейного змісту.

Поверховий аналіз змушує volens nolens передусім звернути увагу на конструкцію книги, що складається з «ПЕРЕДМОВИ типу ІНСТРУКЦІЇ», «ДОДАТКУ: МІСТА, ЯКИХ

ТУТ НЕМАЄ (проте дуже хотілося б)» і на завершення – 111 місторозділів, за авторським визначенням. Уже на перших сторінках так званого посібника, зокрема в своєрідному інструктажі, мають місце авторські рефлексії з приводу того, в якому ж порядку краще розставити міста-розділи і як краще визначити жанр: «...книжка мала бути енциклопедією. Звичайно ж — особистою, авторською, такою, що її пише одна людина. Тож за великим рахунком радше «енциклопедією»[1, 7], при цьому обґрунтовуючи назву твору. Варто зачитувати, чому Ю. Андрухович для назви своєї книжки вжив цілком мовознавчий термін – лексикон – і, згідно з його законами (за алфавітним принципом), нанизав міста-розділи, в яких або побував, або які він додав задля контрастного зіставлення і вибудови свого бачення цілісної картини світу. Ось як автор пояснює доречність назви книги: «Судячи з тлумачень у переважній більшості джерел, він, *лексикон*, є фактично тим же, що і *словник*. Так стверджують усі, і тільки німці – що то «*словник у широкому сенсі*», «*довідник або посібник<sup>3</sup> у спеціальній галузі*»[1, 9] (курсив і підкреслення мої. – П. Г.).

Отже, заголовкове слово «лексикон» служить у вузькому і широкому значенні. Це дає змогу розташувати розділи за кириличною українською абеткою, а не за хронологічним, чи яким-небудь іншим критерієм. За цією логікою виходить, що сусідніми є Гамбург, в якому побував автор 2004 року, і Гданськ – аж у 1991 р., або Чернівці і Чикаго, зближені за алфавітом, але роз'єднані тривалістю у 18 років. Зате наскрізним інтимним містом, думка про яке пронизує чи не всі розділи, є рідний улюблений Львів як зразок європейського, так і українського міста.

Автор «Лексикону» дає ключ до сприйняття книги, наголошуючи, що читати можна у будь-якій послідовності, тим самим *створюючи власний посібник* не у вузько утилітарному значенні, але імпровізуючи до рівня **твору-подорожі, твору-гри, твору-свободи**, що є провідним мотивом, заради якої автор «писав усе, що трапиться вам на цих сторінках» [1, 13].

Прикметно і те, що у «Лексиконі» наскрізний мотив свободи зумовлює і його жанрову специфіку. Цілком виправдано можна віднести цей твір Ю. Андруховича до жанрової моделі травелогу, яка актуалізувалася на початку ХХ ст. як рухлива картинка (пізніше – короткометражний фільм-подорож). Як правило, у центрі зображення були закордонні пейзажі, мешканці різних міст і країн, а також туристичні пам'ятки. Ця кінематографічна жанрова форма перейшла і в літературу. Загальноприйнятим є визначення травелогу як літературного жанру (походить від англійського слова travelogue – подорож), що є *звітом* про мандри, а не просто *хронологією поїздки*. Помітною рисою травелогу є реакція на побачене, часто супроводжувана ілюстраціями і географічними картами. Саме своєрідною реакцією на побачене є поєднання в сучасному травелозі мистецтва інтелектуальної подорожі зі здатністю вникати в життя і культуру чужої країни. Як приклад, можна навести опис території України Геродотом, опис подорожі Україною і Московщиною релігійного діяча і письменника Павла Алепського.

Що «Лексикон інтимних міст» Ю. Андруховича підлягає саме такому жанровому визначенню, підтверджується і накладанням двох принципів наративної побудови місторозділів – глобалізації і локалізації, – що позначається сучасним терміном глокалізація (глобалізація і локалізація, globalization і localization) [див. 4].

---

<sup>3</sup>Nachschlagewerk (нім.)

### Наведемо декілька прикладів

У розділі «**ДЕТРОЙТ, 2002**»: «У моєму дитинстві назва «Детройт» означала цілу країну. І ця країна була Америкою. У Детройті мешкали зі своїми родинами обидві сестри моєї бабці... Ясна річ, ніхто з дорослих особливо не квапився розповідати мені, чому і як вони опинились аж у Детройті. Проте я все одно здогадувався, що це трапилося зовсім не через надмірну любов до радянської влади, а радше навпаки»[1, 125].

У розділі «**КАЛІНІНГРАД, 2000**»: «Калінінград – європейські ворота Росії», – прочитали ми, щойно в нього в'їхали, EuropeangateofRussia. Петербург мав стати лише вікном, а тут цілі ворота. Калінінград – це місце, де Prussia meets Russia. А втім, радше навпаки – місце, де Росія поглинула Прусію. Калінінград і Кенігсберг – це навіть не Братислава і Пресбург, не Львів і Лемберг, не Вроцлав і Бреслау, не Франік і Станіслау. Кенігсберг – це острів завбільшки з труну Іммануїла Канта, а Калінінград – це Росія»[1, 215].

У розділі «**ЛЕНІНГРАД, 1981**»: «Тоді ще ніхто, ну майже ніхто навколо нас не знав, що таке СПб, а місто, офіційно назване Ленінградом, зазвичай називали Пітером, особливо росіяни. Тепер усі вони називають його Ленінградом, хоч офіційно він СПб. Така вже вона є – ця непокірна норовливість російської душі. Її змушуєш Богу молитися, а вона лоба розбиває»[1, 246].

У розділі «**ЦЮРИХ, 2004**»: «...швейцарська ніч виявилася не просто тихою, а німотною. Таку концентровану тишу слід консервувати в банках (до речі!). Ніде більше на світі люди не сплять у такому абсолютно потойбічному вакуумі. Нічна Швейцарія є конфедерацією метафізичного сну, і горе тому, хто порушить його своїм, наприклад, хропінням чи необачним спусканням води в унітаз. Умить з'явиться безшелесна поліція ночі і нечутно пов'яже до кантональної підземної буцегарні» [1, 446].

Як бачимо, локальний погляд на зображені топоси органічно сходиться з глобальним підходом, що висвітлює образ країни і вписаність того чи іншого міста в її присутні якості. При цьому письменник акцентує увагу і на ментальній своєрідності територіальної громади, і на звичаєвому праві (див. розділ «**ЦЮРИХ, 2004**»), і на національних традиціях, з одного боку, а з іншого, – на деталях власної поєднаності з певним топосом (див. розділ «**ДЕТРОЙТ, 2000**»).

Спостерігаючи за тим, як трактується категорія «Центральної Європи» у творчості Мілана Кундери, Юрія Андруховича та Анджея Стасюка, польський дослідник Адам Кола резонно підкреслив: «Росія в Андруховича представлена злом, яке своєю силою, особливо більшевистською та «красноармійською», знищує будь-яку унікальність, що трапляється на її шляху»[3, 46].

Глокалізація як наративний принцип письма дається взнаки в образі автобіографічного героя, за яким постає завуальована (прихована) і відкрита позиція автора «Лексикону інтимних міст». Так, у місторозділі «**ВЕНЕЦІЯ, 1992, 2001**» виходить на поверхню топос дії, тісно пов'язаний з долею головного героя постмодерного твору «Перверзія» авторства Андруховича. Буквально цей мікророзділ, складений із 13-ти підрозділів, маркованих зірочками, розпочинається з історії Стаса Перфецького: «Закінчуючи своє «Передслово Видавця до «Перверзії», я вдячно згадую панів Франческо Аполлоні та Россано Россі, «кожен з яких сам того не відаючи, блискуче виконав місію мого таємного агента у Венеції». Цією згадкою я доповнив текст «Передслова» не інакше як улітку 1995-го, коли переписував увесь роман в остаточній версії, готуючи його до поступового оприлюднення. У грудні попереднього року, тобто у своїй первісній редакції, «Передслово» ще нічого такого не містило.

Що ж це за «таємна місія» і хто такі обидва її блискучі виконавці, панове Аполлоні та Росії?

Щоб відповісти на ці запитання, поставлю для початку інше: чому Венеція? Чому з тисячі магічних місць Окциденту мій герой Станіслав Перфецький вибрав саме її?» [1, 73].

У своєрідному автокоментарі до роману про Стаса Перфецького письменник подає не тільки історію підготовки тексту до оприлюднення, але й вдається до автоалюзій і ремінісценцій, таким чином підводячи до характеристики особливостей Венеції як одного із знакових міст не тільки Італії, але й Західної Європи. І знакових тому, що в ньому «забагато культури – в усіх її рівнях і вимірах. Забагато минулого – при цьому ти ніяк не позбуваєшся підступного враження, що саме воно тут усім і командує, тобто тільки минуле тут і є теперішнім, а теперішнього теперішнього тут немає. Забагато цифр у номерах будинків... Забагато місць, які *обов'язково* слід відвідати, інакше згодом *обов'язково* почуєш: “Ти в ній не був” [1, 73].

Посилаючись на авторитет головного героя «Перверзії», автор «Лексикону» підкреслив домінуючу рису Венеції: Венеція — це коли забагато. У своєму записнику Перфецький так і нотує велетенськими, завбільшки з коня, і ледь не розпачливими літерами: ЗАБАГАТО ВЕНЕЦІЇ! Що він може мати на увазі?» [1, 73].

Прикметно і те, що вибором місця для дії, вчинків, життя і смерті Стаса Перфецького Юрій Андрухович обрав саме Венецію, таким чином, перенісши свого героя з українського ґрунту на європейський. І саме тому не тільки в цьому мікророзділі вияскравилася головна проблемно-ідейна лінія «Лексикону інтимних міст», орієнтована на входження України в європейський контекст, про що подбав письменник-постмодерніст у своєму знаковому творі «Перверзія», який оригінально і глибоко проаналізував Ю. Шерех у своїй праці «Го-Гай-Го».

В основі книги «Лексикон інтимних міст» лежить принцип діалогічності, змодельований на різних рівнях тексту, починаючи від структури кожного з розділів і закінчуючи різними прийомами. Одним із найбільш поширених художніх засобів є контраст, який виявляється як на рівні структури кожного розділу, так і з погляду наративної тактики. Досить навести фрагмент такої характеристики, як у розділі «ГДАНСЬК, 1991»: «Наше подальше життя у Гданську-Сопоті визначалося двома антитезами – *культурою* і *комерцією*. Для першої існували вечори і ночі: поетичні читання, рок-сейшні... Увечері читаєш свої найлункіші вірші для їхньої розчуленої публіки, позуєш перед камерами і роздаєш усім навколо автографи та гримаси. Удень стоїш на базарі над розстеленою цератою, на якій виклав чотири пляшки «Русской» і дві парасольки, зроблені на франківському заводі «Геофізприлад» і з нього ж украдені, поруч із кількома іншими в'єтнамцями... І це роздвоєння було *по-своєму щемке і драматичне*. Я любив його, бо розумів, що то насправді якесь очищення або принаймні кінець холодної війни» [1, 103–104] (курсив мій. – П. Г.).

Діалогічність «Лексикону» найбільше увиразнюється у постійних формах зіставлення Сходу і Заходу, України та Європи. Часто-густо аналогічні порівняння набувають різних контрастних форм, завдяки яким опукло постає настроєве авторське ставлення, що не завжди відповідає об'єктивності розповіді, як це маємо у розділі «ВРОЦЛАВ, 2002, 2003, 2005, 2006, 2008...»: «*Багатьох моїх знайомих просто-таки верне від слова «Європа». Що за нудний, самовдоволений, вилизаний і – як це в нас називають? – ситий відросток євразійського сходулу! Який жахний зомбоїдний добробут! Яка зарегульованість! Яка ліберастична гнилизна! Інших (а часом і тих самих моїх знайомих) аж вивертає від слова «Україна». Що за дрімучий заповідник посткомуністичної обмеженості та безпорадності! Який*

*безнадійно запущений совкізм, що навіть і не збирається відходити в минуле! Яка тотальна пригніченість і безгосподарна халявність... Так от: як першим, так і другим (а часом одним і тим самим) знайомим я раджу побачити Вроцлав. Бо це місце, де відбувається дифузія: східнішання Заходу, західнішання Сходу. Вроцлав — ідеальне місце для змішування світів. «Європа» боїться «України». «Україна» ненавидить «Європу». Але коли вони десь-таки зустрічаються, то з цього виходить Вроцлав» [1, 90] (курсив мій. – П. Г.).*

Як бачимо, тут постає діалог-відштовхування з елементами діалогу-паралелі. Але доволі багато прикладів і діатриби, що має місце, коли одна сторона – уявний співрозмовник, здається, не бере участі у віртуальному спілкуванні. Через те всі функції у цьому переліку міст, з якого і складається «Лексикон», прибирає на себе автор-наратор, який добре орієнтується на сприйняття реципієнта як представника однієї сторони (Сходу), так і іншої (Заходу).

Досліджуючи теоретичний аспект жанру травелогу, до якого можна віднести «Лексикон інтимних міст» Ю. Андруховича, не можна не помітити ще однієї прикмети тексту – тієї, яку В. Шачкова визначає як домінуючу рису героя-мандрівника, побудовану за «принципом жанрової свободи, відсутності літературних умовностей та жанрових канонів» [5, 281].

І така властивість збігається з перехідною культурно-історичною епохою постмодернізму, прикметою якого є мозаїчність, фрагментарність, ризоматичність архітекtonіки. Здавна відома форма об'єднання окремих розділів у цілісний текст – форма дороги і різних зустрічей героїв на ній – у постмодернізмі змінює свої функції: «замість систематизації авторських ідей, шлях у постмодерністській літературі стає радше засобом передачі хаотичності та перехідності уявлень. Саме тому образ лабіринту стає одним із центральних образів постмодернізму» [2, 166]. Ця думка відповідає і композиції «Лексикону інтимних міст» Ю. Андруховича, що підтверджується статистичним аналізом, винесеним у дві таблиці. Як доводить вибірка міст, найуживанішими є міста України (цілком логічно!) та Німеччини, де багато часу проводить Ю. Андрухович (див. табл. 1).

Як видно з підрахунків, тут постає не тільки вельми широка географія, і не просто набір топосів, а функціонально навантажений аналіз минулого і сучасного двох важливих для долі автобіографічного героя країн, крізь призму яких розгортаються мікросюжети, пов'язані з тим чи іншим містом. Так, недарма, окрім України, Німеччина постає близькою і по-своєму рідною. До речі, український письменник добре знає Німеччину зблизька. Так, задля написання роману «12 обручів» рік прожив у країні, отримав не тільки грант цієї держави, але й схвальні численні відгуки про твір у німецькій пресі. Слушною є думка О. А. Калинюшко, що «центральними у романі постають міста, які відіграли непересічну роль у житті його автора» [2, 167].

У паралелі «Україна-Німеччина» спостерігається не тільки кількісна рівновага (24 та 22 міста), але й якісна, бо для автора Німеччина – не чужина, а просто *інша країна, близька по духу, хоч і іншомовна*. Голос автора, спрямований на Німеччину, зокрема Берлін, просякнутий теплими інтонаціями, як в такому описі: «Я навмисне пишу тут «інший»,

Таблиця 1

<i>Топоси України</i>	<i>Топоси Німеччини</i>
Алупка, Балаклава, Вінниця, Гайсин, Дніпропетровськ, Дрогобич, Єнакієве, Запоріжжя, Золотий Потік, Ізяслав, Ікс, Київ, Львів, Одеса, Острог, Полтава, Севастополь, Тернопіль, Ужгород, Харків, Хуст, Цурюпинськ, Чернівці, Ялта.	Аугсбург, Байройт, Берлін, Гайдельберг, Гамбург, Дюссельдорф, Ессен, Зальцбург, Кведлінбург, Кельн, Ляйпциг, Майнц, Марбург, Мюнхен, Нюрнберг, Оснабрюк, Пассау, Регенсбург, Франкфурт-на-Майні, Франкфурт-на-Одері, Штуттгар, Ютербог.
<b><i>Усього: 24 найменування</i></b>	<b><i>Усього: 22 найменування</i></b>

Таблиця 2

Слов'янські топоси	Топоси Центральної Європи <sup>4</sup>	Топоси інших країн Європи	Топоси інших країн
1. Україна/24	1. Німеччина/22	1. Італія/7	1. США/7
2. Польща/7	2. Швейцарія/8	2. Бельгія/2	2. Канада/1
3. Росія/3	3. Австрія/3	3. Іспанія/2	3. Ізраїль/1
4. Чехія/3	4. Румунія/2	4. Греція/2	4. Туреччина/2
5. Сербія/2	5. Угорщина/1	5. Франція/2	
6. Білорусь/1	6. Литва/1	6. Нідерланди/1	
	7. Латвія/1	7. Великобританія/1	
	8. Естонія/1	8. Португалія/1	
		9. Швеція/1	
40	39	19	11

а не «чужий». Адже *Берлін мені давно вже не чужий. Я люблю його передусім за особливе відчуття легкості та відкритості, завдяки якому в Берліні мені вдається все. Перепрошую, я взяв забагато: не все, а дещо – отримати ключ, наприклад. У Берліні мені дають ключа від помешкання, а він виявляється ключем від міста. А часом і від світу»* [1, 46] (курсив мій. – П. Г.).

<sup>4</sup>Країни розташовано за теорією «Mitteleuropa von P. Johns» (GottfriedWilhelmLeibnizUniversitätHannover).



Викликає інтерес і зіставлення європейських топосів, серед яких слов'янські і центральноевропейські (79 називань), та міжконтинентальних (США, Канада, Ізраїль, Туреччина). Окреме місце посідають міста Північної, Південної та Західної Європи (див. табл. 2).

### Список використаної літератури

1. Андрухович Ю. Лексикон інтимних міст. Довільний посібник з геопоетики та космополітики / Ю. Андрухович. – К.: Meredian Czernowitz, Майстер книги, 2011. – 480 с.
2. Калинюшко О. А. Постімперський простір в рецепції мандрівника: версії А. Стасюка та Ю. Андруховича / О. А. Калинюшко // Young Scientist. – 2015. – №1 (16). – С. 165–169.
3. Кола А. Категория «Центральной Европы» в творчестве Милана Кундеры, Юрия Андруховича и Анджея Стасюка / А. Кола // Европа. [Журнал польского института международных дел]. – 2002. – Т. 2. – № 2(3) – С. 131–154.
4. Лучинская С. Ю. Журналы-травелоги в условиях глобализации масс-медиа: автореф. дис. на соискание науч. степени канд. филол. наук : спец. 10.01.10 – «Журналистика» / София Юрьевна Лучинская – Краснодар, 2009. – 65 с.
5. Шачкова В. А. „Путешествие” как жанр художественной литературы: вопросы теории / В. А. Шачкова // Филология. Искусствоведение. – 2008. – № 3. – С. 277–281.

*Вікторія Даценко*

### ОБРАЗ ІУДИ У ДРАМІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ «НА ПОЛІ КРОВІ» ТА ПОВІСТІ ЛЕОНІДА АНДРЕЄВА «ІУДА ІСКАРІОТ»

Біблійні мотиви, образи, сюжети по праву займають чільне місце у творах письменників та поетів. Ми вважаємо цю тему **актуальною**, оскільки світова література за допомогою біблійних колізій та ідей наближається до окреслення абсолютного імперативу, що дозволяє осмислити як конкретно-національні, так і загальнолюдські процеси.

**Мета** нашого дослідження – з'ясувати специфіку функціонування образу Іуди у художньому світі поеми Лесі Українки "На полі крові" та повісті Л. Андрєєва "Іуда Іскаріот".

Для реалізації поставленої мети виконано такі **завдання**:

- виявлено прикметні особливості, які складають домінанту традиційного образу Іуди;
- окреслено основні тенденції функціонування аналізованого образу у світовій традиції;
- здійснено компаративний аналіз образів Іуди у художніх світах Л. Андрєєва і Лесі Українки.

Біблійні теми постійно "оживають" у світовій літературі. Так, біблійні мотиви, що містять ідеали справедливості та рівності людей, слугують джерелом натхнення для літературних праць. Звернення до Біблії як протосюжету з метою реміфологізації традиційних образів в умовах світового літературного процесу кін. ХІХ – поч. ХХ ст. позбавлено виняткової регламентованості.

У протосюжетах часто здійснюється «ідеалізація» морально-психологічних якостей персонажів, тому їх особисті, значимі риси набувають для літератури загального значення. Через це література намагається десемантизувати канони.

Одним із найбільш прецедентних є образ Іуди, що є об'єктом зацікавленості вітчизняних та зарубіжних дослідників Біблії і питань релігії у цілому. Усі намагаються пояснити причини вчинку Іуди, що змусило його, людину духовну, за 30 срібників продати свого Вчителя.

Сам по собі образ Іуди загадковий і, незважаючи на його роль в драматичних подіях Страсного тижня, ми про нього знаємо небагато. Євангелісти повідомляють про Іуду дуже стисло, тільки Матвій розповідає про каяття та самогубство Іуди. Щодо мотивації зради Іуди, то про них розповідає тільки Іоанн [2, 179].

Але все ж таки, чому Іуда зрадив Ісуса Христа? На це питання поки що не існує відповіді. У зв'язку з цим вчені-біблеїсти почали висувати численні версії, побачивши в особі Іуди не тільки індивідуальну проблему, але й символ деяких темних сторін людського характеру. Усі ці версії дуже різноманітні і суперечливі. У них Іуда Іскаріот здійснив свій вчинок і як людина матеріальної корисності і, як патріот Іудеї, а то і як людина, яка опинилася в безвихідному стані, втративши надії в майбутнє царства Божого.

Ідея образу зрадника, що розвивається авторами, робить Юду прототипною моделлю поведінки, яка абсолютизується як прояв однієї зі сторін індивідуального світобачення. Багатосторонність трактувань образу Юди світовою літературою підтверджує складність і суперечливість євангельської загадки, бо в новозавітних текстах ємко виражено одну з основних проблем індивідуального буття, що вступає в антагоністичні відносини з загальнолюдським ідеалом.

Актуалізація образу Юди, включення його семантичного комплексу до реалістично-побутового контексту здійснюється літературою багатопланово і в більшості випадків спрямовується на життєве "опредмечування", морально-психологічну конкретизацію та його людську "заземленість". При цьому орієнтація семантики образу на змістову структуру твору відбувається як по лінії використання її аксіологічної символіки, яка вже встановилася з метою надання масштабності та все загальності конкретній ситуації, так і уподібнення євангельської абстракції конкретній життєвій колізії, поведінковому виявленню психологічного типу.

У світовій літературі чітко визначилися основні напрями розробки системи мотивувань найстрашнішої зради в історії людства. Анатолій Євгенович Нямцу класифікує і формулює основні причини зради:

1) Іуда розчарувався в Месії, в якому він бачив вождя повстання Іудеїв проти римлян. Проповіді Ісуса він помилково трактував як демонстрацію його готовності й уміння повести народ;

2) зрада як виявлення ревнощів до Ісуса, який „вкрав” у Іуди Марію Магдалину (Г. Данилевський "Марія Магдалина", С. Черкасенко "Ціна крові", М. Барг "Вічний жид");

3) вчинок Іуди спровоковано невдячністю Ісуса, котрий не зрозумів, що саме Іскаріот є його головним учнем (Л. Андреев "Іуда Іскаріот");

4) орієнтація на постулат сектикаїнітів, які стверджують, що зрада є реалізацією бажання Ісуса (Г. Панас "Євангеліє від Іуди", Ю. Нагібін "Улюблений учень", А. Мейлер "Євангеліє від Сина Божого");

5) Іуда є улюбленим учнем Месії, він як найрозумніший повинен зберегти правду про те, що сталося (Г. Панас "Євангеліє від Іуди", А. Мейлер "Євангеліє від Сина Божого");

б) своєю зрадою Іуда намагався спровокувати повстання, змусити учнів активно виявити своє справжнє ставлення до Учителя (Н. Головаков "Іскаріот", С. Черкасенко "Ціна крові");

7) приєднавшись до Месії, Іуда розраховував на владу і багатство у найближчому майбутньому (Леся Українка "На полі крові");

8) досить поширеним мотивуванням є думка про неминучість та необхідність зради, без якої не було б смерті і воскресіння Ісуса, а як наслідок, не було б жертви, яка потрібна для спасіння людства [3, 89].

Таким чином, у світовій літературі існує багато різноманітних інтерпретацій евангельської колізії Іудової зради Христа.

Своєрідний розвиток простежується в повісті Л. Андрєєва "Іуда Іскаріот" (1907). Порівнюючи засоби образу творення, ми помітили, що Л. Андрєєв детально описує зовнішність Іуди, його портрет відіграє характеротворчу функцію. Усі характеристики Іуди у творі Л. Андрєєва свідчать про його належність до темного, диявольського світу. Автора майже не цікавить образи Христа та його учнів. Основним персонажем повісті є Іуда Іскаріот. Письменник також прагне зрозуміти свідомість і навіть підсвідомість Іуди, хаотично багатой, але самотньої натури, яка немов складається з двох протилежностей: світлого і темного. Внутрішній світ героя автор представляє як картину душі, що увібрала в себе найгірші вади людської натури.

Нагнітання естетики потворного в зовнішньому і внутрішньому персонажа викликає цілком ясні сумніви в його однозначності. Варто відзначити абсолютну самотність Юди, яка акцентується автором практично у всіх ситуаціях.

На відміну від Леоніда Андрєєва, Леся Українка так детально не змальовує зовнішність персонажа. Іуда Лесі Українки, зовсім не схожий на демонічних, містичних особистостей. Її герой звичайна людина, яка випадково на час захопилась ідеями Христа.

При зіставленні образів було помічено, що доля персонажів зовсім не схожа. Іуда Лесі Українки до зустрічі з Ісусом був заможним селянином, єдиним сином у родині. Але неспроможний опертися чарам, заздрячи убогим, нещасним людям, які знайдуть дорогу до раю, Іуда зрікається своїх статків, насправді прагнучи лише влади над людьми, Іуда опинився в гурті обранців, але переоцінив глибочинь і радикальність свого пориву, і – збанкрутував. У Леоніда Андрєєва Іуда – бідна людина, яка не мала нічого, окрім дружини, але і її він покинув заради абсурдних скитань по світу. Сам герой не раз промовляє: "Мій батько – не диявол, а козел"

У товаристві Ісуса обидва персонажі були скарбничими. Але є певна суттєва різниця між героями. Іуду з твору Лесі Українки ця роль принижувала, а у творі Л. Андрєєва герой охоче користувався своїми можливостями та крав гроші.

Аналізуючи мотиви зради у обраних творах, ми звернули увагу на те, що вони схожі. Але у Л. Андрєєва зраду Іуди можна розцінювати як експеримент. Це відбулось через кілька причин.

- Бунтівливість, бунтарство Іуди, невгамовне прагнення розгадати загадку людини (дізнатися ціну "іншим"), що взагалі властиво героям Л. Андрєєва. Ці якості андріївських героїв, значною мірою, є проекцією душі самого письменника – максималіста і бунтаря.

- Самотність, покинутість Юди. Його зневажали, і Ісус був до нього байдужим. Лише на короткий час отримав визнання Іуда – коли переміг сильного Петра у метанні каменів, але потім знову вийшло так, що всі пішли вперед, а Іуда знову плентався позаду, забутий

усіма: *"Усі хвалили Іуду, усі погоджувались, що він переможець, усі дружесливо розмовляли з ним, але Ісус і на цей раз не похвалив Іуду. Мовчки він йшов попереду, кусаючи зірвану травинку, і потроху переставали сміятися учні й переходили до Ісуса. Дуже скоро знову вийшло так, що усі йшли гуртом, а Іуда – Іуда-переможець – Іуда-сильний – один йшов позаду, ковтаючи пил"* [1, 297]. Ця байдужість Ісуса, а також суперечки про те, хто ближче до Ісуса, хто більше любить його, стали, як сказав би психолог, провокуючим фактором для рішення Іуди.

- Образа, заздрість, безмежна гордість, прагнення довести, що саме він найбільше любить Ісуса, також властиві андріївському Юді. На питання, задане Юді, хто буде в Царстві Небесному першим біля Ісуса – Петро чи Іван, слідувала відповідь, що вразила усіх: *"перший буде Юда!"* Всі кажуть, що люблять Ісуса, але як вони поведуть себе в годину випробувань – перевірити це і прагне Юда. Може виявитися, що люблять Ісуса "інші" тільки на словах, і тоді запанує Юда. Вчинок зрадника – це прагнення перевірити любов інших до Вчителя і довести свою любов.

У драмі "На полі крові" Лесі Українки можна вважати основною причиною зради розчарування в особі Учителя, в його ідеалах, у способі їх здійснення, в житті його обранців та обділення увагою, недооцінення Іуди у товаристві Вчителя і учнів. Цю зраду можна розцінити, як мотив купівлі-продажу. Таким чином Юда хотів повернути усе те, чого він лишився після зустрічі з Христом. Сам момент зради подано в реалістичному трактуванні: ні запутаної складної внутрішньої боротьби, ні довгих вагань і опору. Просто змальовано подію в репліках Юди, навіть умисно спрощено, щоб надати справі практично-ділового характеру.

Ми зауважили, що подальша доля персонажів після моменту зради різниться. У Лесі Українки Юда відрізняється від канонічного образу та від Іуди Андреева, який покінчив життя самогубством тим, що продовжує без жалю працювати на кам'янистому клаптику землі, який є матеріальною вигодою, придбаною за гроші.

В обох творах провідною є ідея таврування відступництва і зради, ницості і підлості, які завжди впливають з егоцентризму, користолюбства, пристосуванства. І цьому всьому протиставляється жертвність і альтруїзм, чесність і великодушність, любов і милосердя, носієм яких був зраджений Іудою Христос.

### **Список використаної літератури**

1. Андреев Л. Н. Иуда Искариот: В 6 томах / Л. Н. Андреев. – М. : Худ. лит. 1990. – Т. 2. – 534 с.
2. Біблія і культура : зб. наук. стат. за ред. А. Є. Нямцу. – Чернівці : Рута, 2000, Вип. 1. – 243 с.
3. Нямцу А. Е. Идеи и образы Нового Завета в мировой литературе / А. Е. Нямцу. – Черновці : Рута, 1999, Ч. 1. – 328 с.

## ХАРАКТЕРИ ТА СИТУАЦІЇ В РОМАНІ ІВАНА КОРСАКА «ЗАВОЙОВНИК ЄВРОПИ»

«Завойовник Європи» – історичний роман українського письменника Івана Корсака, опублікований в 2011 році київським видавництвом «Ярославів Вал». У «Завойовнику Європи» відтворено панораму переважно Центральної Європи (Галицько-Волинського князівства та Угорщини) епохи XIII століття. Роман оповідає про життя руського князя Ростислава Михайловича з молодих років і до смерті.

Незважаючи на вже існуючі дослідження творчості письменника (І. Гирича, С. Грабаря, В. Коскіна, О. Мізінкіної, М. Слабошпицького, Д. Степовика, В. Шовкошитного), характери та ситуації у романі «Завойовник Європи» ще не достатньо вивчені.

**Мета** розвідки полягає у встановленні принципів і засобів творення характерів головних героїв – князя Ростислава Михайловича та дочки угорського короля Бели IV Анни (оскільки вони найбільше виписані) у тексті історичного роману Івана Корсака.

Проблема характерів та ситуацій у художньому творі вже тривалий час вивчається вченими. Дослідженням цієї проблеми в українському літературознавстві займалися Анатолій Жаборюк, Зінаїда Кирилук, Олена Олійниченко, Олена Поліщук, Василь Фашенко та багато інших. На жаль, питання ролі взаємозв'язків характерів та ситуацій у структурі історичної прози не часто постає предметом вивчення, хоча сучасні балетристи активно послуговуються цим прийомом. До таких долучаємо й Івана Корсака – автора 14 історичних романів, лауреата численних премій.

Проблема ситуацій у тексті художнього твору – одна з таких, про яку не завжди йдеться навіть у літературознавчих словниках. Не часто вона постає об'єктом уваги теоретиків літератури. Допомагає робота Василя Фашенка «Характери і ситуації», в якій автор розрізняє ситуації за: обсягом часу і простору; способом зображення; впливом на персонажа; змістом [7, 40–41].

З-поміж засобів розкриття характеру персонажа у художньому творі виділяють **основні**, про які пишуть більшість дослідників (С. Бочаров, Л. Гинзбург, О. Олійниченко, О. Поліщук, Л. Ромашенко, І. Семенчук, М. Сиротюк, І. Страхов, Л. Тимофеев, В. Фашенко та ін.). До таких відносять мову героїв; вчинки персонажів; характеристику героя іншими персонажами; сюжетні колізії; навколишній світ природи, речей; суспільні, історичні, культурно-мистецькі та інші події, у які «включено» персонажа. Також виділяють (А. Жаборюк [2], І. Страхов [6]) і **допоміжні** – характерний жест, міміка обличчя, поза, вираз обличчя, особливо очей.

Роман «Завойовник Європи» вирізняється з-поміж романних форм Івана Корсака питомою вагою засобів творення ситуацій, через які розкриваються характери центральних персонажів. Найбільший корпус складають *характеристики героя іншими персонажами*. Характеристики Ростислава Михайловича переважно зринають у внутрішньому мовленні Анни: «невдаха, який своє відстояти не здатен супроти сусідських князів» [3, 5]; «приблуда з русинських пуц» [3, 27]; «мовчазний бормотун, що за столом рідко коли два слова зв'яже, та й волоцюга за жіноцтвом, напевне, добрячий» [3, 27]; «грубоватий чоловік, що лаявся, як підмітайло останній» [3, 140].

У романі є ще характеристики Ростислава Михайловича, які надаються князю іншими персонажами безпосередньо у діалозі з ним. Одним з таких є барон Іштван. Аналізуючи

складну ситуацію на полі бою, суперник князя іронізує: «*вишукане благородство <...> істинне і непідробне лицарство. <...> Кинути військо на фланзі, лишити на призволяще, то неабияке лицарство*» [3, 77]. Натомість болгарські послы з Тирнова називають головного героя «*мудрим порадником*» [3, 97].

Характеризує Ростислава у діалозі з ним і сліпий старець з Лучеська. Але на відмінну від інших ситуацій, характеристика старця завжди звучить у переломних моментах сюжету: «*князь Ростислав Михайлович такий же нетямущий, як і більшість люду: коли послав сивий старець орлів та вороння цілісіньку хмару, хотів попередити про поразку у битві під Ярославом, та не вкумекав князь такого простого знаку*» [3, 69]. Наголошуючи на такій рисі характеру Ростислава як впертість, старець розкриває найпотаємніші його бажання («*Душа твоя вельми слави спрагла, півсвіту завоювати хотіла б... Та матимеш, зрештою, ти півсвіту, тільки не мечем його здобуватимеш. Інша доля судилася, та, що в краї, де сонце заходить...*» [3, 21].

Неодноразово Ростиславові надає характеристику і автор роману. Так, наприклад, в 11 розділі читаємо: «*неспокійну натуру мав, схожу вельми на батькову, хіба більше задиристу та непосидючу, вдачу, що недовго спокоєм та миловидним узбережжям річок балканських тішитися*» [3, 60]. Тобто, письменник порівнює Ростислава з батьком – чернігівським князем Михайлом Всеволовичем. Характерними рисами Ростиславового характеру є те, що «*він звик тримати удар, до скрипу стиснувши зуби, витерпіти невдачу, втриматися на ногах по нищівній поразці навіть*» [3, 10], – зазначає автор. В першу чергу це є ознакою його як хорошого воїна, який вміє тримати удар, навіть у найважчих ситуаціях. В романі ця риса проектується також і на його повсякденне, сімейне життя та не дає йому зламатися під тягарем його випробувань.

Помічаємо, що головний герой і сам подає **характеристику самому собі**. Він критично оцінює своє становище після втрати Галича, думаючи: «*і хто ж він тепер і кому потрібен, шмаркатий невдаха*» [3, 17]. У ситуації ж, коли він ненароком образив Анну, він картає себе за цей вчинок, засуджує і називає себе «*паскуда рідкісний...*» [3, 84]. Самохарактеристика Ростислава набуває, здебільшого, негативного відтінку, що свідчить про його самокритичність.

У I розділі роману, роздумуючи про почуття Анни до барона Іштвана, у Ростислава Михайловича виникає такий внутрішній діалог: «*не звик-бо лякатися негідним перепонам: мало яку підніжку доля, лукаво всміхаючись, здатна підставити, мало які пороги чи перепони трапляються можуть на його шляху; мусить грудьми прокладати собі дорогу, розсікати ті перепони, як дужий-предужий тур, повноправний господар у волинській чи галицькій пуці, чагарник розсікає грудьми з лунким, роздратованим та загрозливим ревом*» [3, 7]. Те, що головний герой у своєму внутрішньому мовленні порівнює себе з туром, є дуже значущим. Адже відомо, що надзвичайно гарний лісовий бик, колись мешкав у Європі і відзначався великою силою, швидкістю, злим норовом. Тобто, з вище сказаного, можемо зробити висновок, що Ростислав дужий, швидкий (як у діях, так і у прийнятті рішень), сміливий, наполегливий чоловік, який не боїться перепон та впевнено рухається у напрямку поставленої мети.

Важливе місце у романі «Завойовник Європи» займає також **мовлення персонажів**. Майже всі основні переживання, душевні пориви головних героїв, оцінку різноманітним подіям та ситуаціям можна простежити у внутрішньому мовленні Ростислава Михайловича та Анни.

У ситуації, коли Ростислав та Данило Галицький зі своїми військами йдуть на Галич, Ростислав трохи не встигає і змушений поступитися містом своєму дядькові. Тоді він у думках намагається заспокоїти себе, що *«він не мав іншого вибору, проти бунту душі власної: вона опиралася відчайдушно, корчилася з образи та злості, аж звивалася у непослухові»* [3, 17]. Тобто, у душі головного героя відбувається протистояння, навіть, внутрішній конфлікт: герой розуміє, що він не може вчинити по іншому, але в душі він не може примиритися з тією ситуацією, що виникла. Ця ситуація – короткочасна, трагічна, випробувальна та характеротворча.

У 17 розділі роману, після того, як Ростислав ненароком образив Анну, він так розмірковує щодо їхніх стосунків у внутрішньому діалозі з собою: *«ні, Ростислав Михайлович не має права у холодності їхніх стосунків звинувачувати одну лише Анну, мав би він також піклуватися про взаємини, саме його провина тут чи не найперша»* [10, 85]. Так, із наведеної цитати, бачимо, що Ростислав покладає лише на себе усю вину за те, що у них з Анною не склалися стосунки (хоч він сміливо міг би перекласти провину на Анну чи барона Іштвана). Ростислав наділений такими позитивними якостями як самоаналіз та здатність не перекладати на інших відповідальність за свої вчинки.

Також автор приділяє значну увагу відтворенню характеру дружини Ростислава Михайловича – Анни. Характеристики Анни у тексті роману не так багато, але вони відіграють значущу роль у створенні її образу.

Барон Іштван говорить, що Анна – це *«тендітний метелик»* [3, 25]. Тобто порівнює її з красивими, легковажними, безтурботними створіннями. Підтвердженням того факту, що Анна, як і метелик, перетворюється з часом, може слугувати зміна ставлення Ростислава до неї *«напочатку то була жива лялька, якою можна побавитися в перерві важливих і частогусто доволі небезпечних чоловічих справ, потішитися і забути. <...> Анна старалася грати сумирну дружину <...> А ще згодом життя без неї стало, мов страва без солі. <...> Навіть Аннина їжакуватість рідко його драгувала, ті шпички мов приправою ставали пікантною, від якої апетит лише гострішав»* [3, 131]. Порівняння з лялькою має досить важливе значення, оскільки лялька є безвільною, не має емоцій, повністю підпорядковується волі людини, в руках якої знаходиться. Підтвердженням цього є те, що вона намагалася грати роль сумірної дружини. Щодо зміни ставлення Ростислава до Анни варто зазначити, що якщо спочатку він порівнює її з лялькою, то з часом вона для нього стає, наче «страва без солі» (тобто життя без неї можливе, але уже чогось не вистачає, чогось, що додає смаку). Ось так і відбувається метаморфоза Анни.

Коли Ростислав з другої спроби нарешті добився руки Анни, він говорить, що обраниця *«вродлива»* [3, 22]. Автор роману не приділив увагу опису зовнішності своїх героїв, тому лише з цього, ненароком кинутого Ростиславом, вислову можна уявити миловидність Анни.

Ще одним яскравим прикладом краси дівчини є її характеристика у 5 розділі: *«Розцвітала ранньовесняною квіткою Анна <...> була тоді просто метеликом, що чув музику неба, дихав та жив у тій осяйній невагомості, в чарах звуку і світу всього»* [3, 33]. В цьому випадку автор порівнює її з квіткою, що розквітає, отже знову щось легке, ніжне, прекрасне.

Ще одне порівняння Анни з квіткою можемо знайти у листі Ростислава, який він пише дружині наприкінці роману: *«Моя кохана, мій цвіте весняний, бузковий мій цвіте...»* [3, 140]. Але якщо у відношенні до Анни ми вкотре переконуємось у її красі та ніжності,

тендітності, то Ростислав Михайлович, завдяки цій цитаті, постає перед нами геть у іншому світлі. Переважно характеристика князя базувалася на його грубості, необтесаності, невихованості, але в останньому випадку проявляється вся його ніжність, щирість, емоційність по відношенню до коханої жінки.

Анна сама того не розуміючи і, можливо, не бажаючи, зуміла змінити Ростислава. З безжального і грубого воїна він почав перетворюватися в чуйного чоловіка, який тонко відчуває і переживає (*«навіть одна сльоза Анни його обеззброювала, він розкисав, він танув льодиною останньою напровесні, враз десь дівався наліт захисний у душі, яким боронився від світу. Він не знав, коли це сталося, тільки Аннину присутність, навіть в приміщенні іншому, почав відчувати так, як матір чує своє дитя»* [3, 85]).

У стосунках Ростислава і Анни часто виникають конфлікти через те, що *«завше знаходилась в Анни зачіпка, аби дорікнути чимось, шпигонутти як голкою, хоч не вельми глибоко, зате скулко...»* [3, 129–130]. Проте і ті суперечки Анна здебільшого *«першою обривала і, надувшись, мов мала дитина, якій пообіцяли гостинця смачненького, та в останню мить передумала, чимчикувала геть у покої»* [3, 130]. Тобто ця ситуація показує двоякість Анниних вчинків: сама розпочинає конфлікт, але і сама закінчує його. Тут дуже чітко простежується мінливість Анниного характеру, її непостійність, що дуже влучно підкреслюється порівнянням Анни з *дитиною*.

Добре виражають характер Анни її вчинки. Після ситуації, коли Ростислав відмовляється дати кошти на хрестовий похід, *«Анна до півночі молилася. Вона просила Всевишнього простити її безталанного чоловіка, а ще більше просила не насилати біду на її сім'ю, на батька, на всю родину, на всю Угорщину її улюблену. <...> І то було першою молитвою в якій вона згадала Ростислава Михайловича»* [3, 43]. Так виявляється Аннина побожність, а також зміна її ставлення до Ростислава. Вона молиться разом і за Ростислава, і за батька, всю родину, Угорщину – за все те, що є таким дорогим для неї. Звідси постає висновок, що і Ростислав за роки подружнього життя став для неї дорогим. Ця ситуація є короткочасною, локальною, правдоподібною перетворюючою та ціннісно-орієнтовною. У романі ще зображено чимало ситуацій, в яких проявляються такі риси характеру Анни, як співчутливість, щедрість, щирість, доброзичливість, готовність прийти на допомогу.

Одним із основних засобів розкриття характеру персонажа є також *історичні події*, у які «включено» героя (у аналізованому творі це є важливим, оскільки роман «Завойовник Європи» – історичний). Усі події твору відбуваються у XIII столітті. Історик В. Ричка пише, що «Ростислав був сином знаменитого чернігівського князя Михайла Всеволодовича, який прийняв мученицьку смерть в Орді 1246 р. Ще змалечку Ростислав прилучається до справ державного управління. Вперше він пізнав тягар княжої служби вже в 1230–1231 рр., коли став самостійно князувати у Новгороді. Потім йому судилося на короткий час стати князем галицьким (1237–1238 рр.) й луцьким (1240 р.), а в останні роки свого життя володарем Славонії, потім Мачви, поблизу болгарських кордонів. На широкому історичному тлі подій і явищ, що визначали плин різних сторін складного й суперечливого життя низки країн Центрально-Східної Європи більш ніж половини XIII століття, письменнику вдалося створити захоплюючу художню оповідь про труди і дні цього невгамовного “завойовника” Європи» [3, 143].

Більшість історичних *ситуацій* у романі І. Корсака *відтворено правдоподібно* за способом зображення (протистояння Ростислава Михайловича з Данилом Галицьким за Галич в 1237 році, битва під Ярославом в 1245, загибель Михайла Всеволодовича, батька



головного героя, в Орді 1246 року). Письменник талановито вплітає усі ці історичні події у канву твору та з їхньою допомогою в повній мірі розкриває характер головного персонажа. Бо й Дмитро Дорошенко у праці «Нарис історії України» зазначає: «Вдруге забрав був Данило Галич (1233), але бояри висунули йому нового конкурента в особі Чернігівського князя Ростислава Михайловича. Кілька років тяглася ця боротьба, аж поки в 1237 році Данило не заволодів Галичем у третє – і на цей раз уже остаточно. В 1240 році він заволодів Києвом і посадив там свого намісника. Та остаточно зломив він свого ворога Ростислава, якого піддержували угри, аж в 1245 році в кривавім бою під Ярославлем. Після того з Угорщиною настав мир» [1].

Також у романі зображені *короткочасні* (по дорозі до Галича на військо Ростислава нападає згряя вовків, Анна просить Всевишнього за Ростислава), *локальні* (Ростислав запропонував барону Іштвану 2 келиха вина і сказав, що в одному з них отрута; Ростислав прийшов до барона у в'язницю; зустрічі Ростислава зі сліпим старцем з Лучеська) та *масштабні* (битва під Ярославом, перемовини Ростислава з Ласкаром) *ситуації* за обсягом часу та простору.

Таким чином, у романі Іван Корсак витворює характери завдяки характеристиці героїв іншими персонажами, мовленню героїв, вчинкам та історичним подіям, у які «включено» персонажа. Серед додаткових засобів творення характеру у романі є погляди, вирази очей Ростислава та Анни.

Використані засоби характеротворення допомогли автору створити цілісні образи персонажів, дали можливість простежити розвиток характерів, продемонстрували авторську манеру письма. Творення різноманітних ситуацій поглиблюють бачення персонажів, розгортають динаміку сцен, збагачують художній світ твору.

### Список використаної літератури

1. Дорошенко Д. Нарис історії України в 2-х томах. Том 1 (до половини XVII століття) / Дмитро Дорошенко. – К. : Глобус, 1992. – 238 с.
2. Жаборюк А. Принципи й засоби творення характеру в літературі й малярстві / Анатолій Жаборюк // Історико-літературний журнал. – № 3. – С. 48–52.
3. Корсак І. Завойовник Європи : [роман] / Іван Корсак. – К. : Ярославів Вал, 2011. – 160 с.
4. Поліщук О. Автор і персонаж в українській новітній прозі / Олена Поліщук. – К. : ПЦ «Фоліант», 2008. – 176 с.
5. Ричка Володимир. ILLUSTRUM DUCE GALICIAE ET BANO TOTIUS SCLAVONIAE / Володимир Ричка // Корсак І. Завойовник Європи : [роман] / Іван Корсак. – К. : Ярославів Вал, 2011. – С. 143–152.
6. Страхов И. Методика психологического анализа характеров в художественном произведении. Психологический анализ портретов-характеров в романе Л. Н. Толстого «Война и мир» / Иван Страхов. – Саратов, 1977. – 349 с.
7. Фащенко В. Характери і ситуації / Василь Фащенко // В. В. Фащенко.– У глибинах людського буття : літературознавчі студії. – Одеса : Маяк, 2005. – С. 22–43.

**СИМВОЛИКА ОБРАЗОВ В «ОГОНЬКАХ» В. Г. КОРОЛЕНКО**

В нашей жизни мы встречаем множество людей, которые похожи друг на друга. Есть другие люди – их очень мало, но и встречи с ними имеют для нас особенный смысл. Это люди, которые поступают, как велит им голос совести, никогда не отступая от своих нравственных принципов. На примере жизни таких людей мы учимся, как надо жить. Таким удивительным человеком, «нравственным гением» русской литературы был В. Г. Короленко. Конечно же, у нас нет возможности общаться с уже ушедшим из жизни художником. Но после него остались его художественные и публицистические произведения. Они и помогают нам находиться в постоянном диалоге с писателем.

Литературная деятельность Владимира Галактионовича Короленко приходится на сложный, переходный период развития русской культуры. Это было время поиска новых героев, выработки новых художественных принципов. Как и у любого художника, у В. Г. Короленко были характерные только для его творческой манеры особенности. Это не только поиск человеческого в человеке, задавленном жизнью, критика среды, губящей лучшие проявления свойств человеческой души, но и утверждение активного отношения к жизни, активного стремления к добру и борьбе за счастье. «Тип униженного и оскорбленного был распространен в русской литературе XIX века. К нему обращались многие писатели, начиная с Гоголя и заканчивая Чеховым, – пишет В. И. Мацапура. – Позиция Короленко сильно отличалась от позиции его предшественников и современников. Его произведения вселяли чувство уверенности и оптимизма, веры в лучшее будущее, в человека, способного постоять за себя» [3, 119]. Ему удалось соединить реалистический художественный принцип с романтическим. Одной из особенностей поэтики произведений В. Г. Короленко является связь в них эпического с лирическим, «лиризация» прозы. Это проявляется в усилении субъективности повествования, что помогает автору выразить свои собственные чувства и мысли, а также в создании таких ситуаций, которые особенно сильно воздействуют на эмоциональное состояние читателя. Присуща им и установка на универсальный смысл ситуаций, в которых оказываются герои его произведений, их образов. Это было особенностью всей литературы той эпохи, когда развивалась художественная деятельность В. Г. Короленко. «В русской литературе последних десятилетий XIX века, – пишет В. Б. Мусий, – усиливается роль художественной условности, что, в частности, проявляется в обращении писателей к параболическим жанрам». Это было связано с тем, что будущее казалось неопределенным, а человек все чаще представлял себя игрушкой в руках Непознаваемого. Отсюда – особое значение того, как мог быть решен вопрос о соотношении свободы и предопределения в жизни человека [4, 131].

Произведение В. Г. Короленко «Огоньки» написано в 1900 году. Мы пытаемся установить связь между символикой образов и мотивов в нем и концепцией человека этого писателя.

Ключевое теоретическое понятие в нашей работе – **символ**. Это образ, максимально обобщенно и экспрессивно выражающий идею, суть какого-либо события или явления, смысл которого всегда многозначен и неотделим от его образной структуры. Именно на многозначность символа обращает внимание А. Ф. Лосев, формулируя его аксиому: «Всякий знак может иметь бесконечное количество значений, т. е. быть символом» [2, 64]. В статье мы представим результаты изучения **композиции** «Огоньков» В. Г. Короленко. Мы

понимаем композицию как систему отношений между частями произведения (объектная сторона) и высказанными точками зрения (субъектная сторона).

В «Огоньках» отчетливо выделяются две части. Первая начинается словами «Когда-то давно, темным осенним вечером...» и заканчивается словами «...все так же близко и все так же далеко...». Вторую часть открывают слова «Мне часто вспоминается теперь и эта темная река...», заканчивает ее последнее в тексте произведения предложение «Но все-таки ... все-таки впереди – огни!» [1, 544].

Первая часть больше второй по своему объему. Она включает 8 абзацев. Все они объединены содержанием: в них повествуется о том, что произошло «как-то давно». Поскольку в этой части произведения идет речь о прошлом, глаголы употреблены в ней в форме прошедшего времени («случилось плыть», мелькнул», «сказал», «не поверил», «плыли», «стоял» и т. д.). И только один абзац, открывающийся словами «Свойство этих ночных огней – приближаться...», включает в себя инфинитивную форму глаголов. Это объясняется тем, что в первой части произведения описывается единичное – случай, который «когда-то давно» произошел с героем, и он подробно вспоминает все детали этого случая, все, что тогда происходило. Что же касается отмеченного нами абзаца с глаголами в форме инфинитива, то в нем герой отвлекается от описания событий прошлого и переходит к характеристике огней, к тем чертам, которые свойственны им всегда, другими словами, сообщается, на что способны эти огни: «приближаться», «сверкать», «обещать», «манить». То предложение, которое в этом абзаце содержит глагол в форме настоящего времени, является неопределенно личным. А значит, в нем также идет речь не о том, что произошло однажды, а о том, что может произойти с любым человеком в любое время, регулярно, всегда, как правило. В остальных абзацах первой части произведения, как уже было нами отмечено, глаголы употреблены в форме прошедшего времени.

Вторая часть произведения меньше по объему: в ней два абзаца, последний из которых состоит из одного предложения. В ней идет речь о том, что происходит с героем «теперь». Поэтому глаголы в ней употреблены преимущественно в форме настоящего времени: «вспоминается», «течет», «приходится налегать».

Части разные по своему содержанию и по своим функциям. Первая представляет собой описание ситуации, а вторая – заключение того урока, который герой вынес из того, что с ним произошло когда-то, что повторялось еще несколько раз. Это немного напоминает структуру басни, в которой есть урок (обобщение, итог – то, что в «Огоньках» В. Г. Короленко представляет собой вторая часть текста), а также пример, подтверждающий правильность, истинность этого урока (описание единичной ситуации, которая иллюстрирует, объясняет вывод, к которому пришел герой на основе своего жизненного опыта – это то, что мы обозначили как первую часть произведения). Остановимся подробно на содержании каждой из частей.

Произведение строится на антитезе «здесь – там», «тогда – теперь». Но основной является оппозиция «тьма – свет». Как известно, тьма в художественном произведении часто ассоциируется с неволей, а свет, соответственно, со свободой. Именно мечтой о свободе и проникнут весь текст «Огоньков» Короленко. Пространство, в котором находится герой, обозначено образами, связанными с мотивами конца (это «вечер», конец дня, действие происходит «осенью», когда год приближается к своему концу) и тьмы, которая подавляет все вокруг («темные» вечер и горы, возникающие на повороте реки; «угрюмая» река, по которой плывет в лодке герой). Но завершается абзац сообщением об «огоньке». При этом,

конечно, обращает на себя внимание уменьшительный суффикс (это не большой, яркий огонь, а всего лишь огонек, но и он дает надежду герою на близость цели). Важно и то, что описывается плавание по реке, можно предположить, что в подтексте заложена тема жизненных странствий героя. Сообщение об огоньке настолько важно, что оно повторяется в следующем предложении, образующем абзац: приводятся характеристики того, как «мелькнул» огонек. Далее следует две точки зрения на близость к цели: склонного сблизить мечту с реальностью героя-путника и управляющего лодкой гребца, излагающего житейскую мудрость: апатично налегая на весла, он говорит о том, что цель «далече».

Далее снова следует оппозиция «огонек – тьма», характеристика «ночных огней» (не одного огонька, мелькнувшего надеждой, а большого числа обещающих, манящих «своею близостью» ночных огней) и возвращение к исходной ситуации плавания во тьме. Причем, мотив подавленности, незащитности людей перед укрепляющейся тьмой усиливается: «плыли по черной, как чернила, реке. Ущелья и скалы ... выплывали, надвигались...». Две последние части текста произведения переносят героя в иное время – он думает об огоньках уже гораздо позже завершения того ночного плавания. Оказывается, мечта, цель все так же далеки от него. Но он не смиряется. Он сохраняет веру. Ведь впереди, как и раньше – счастье, «впереди – огни!».

Как уже было сказано, ключевыми образами являются «огоньки» и «темная река». Можно предположить, что это противопоставление жизни и счастья, которое человек хочет встретить в своей жизни. Жизнь здесь описывается как темная угрюмая река, которая течет между серыми скалами, под темными горами. А путь человека по жизни измеряется ударами весел по воде. Удар весла – это наши поступки, которые мы совершаем для того, чтобы приблизиться к мечте или стать счастливым.

А огонек – это то, к чему стремится человек всю жизнь. Огонек манит, мелькает, то появляется, то пропадает. Кажется близким, но на самом деле он всегда далеко, и его свет обманчив. Так и в жизни человек все делает для того, чтобы приблизиться к огоньку, туда, где он найдет счастье и благополучие.

Остановимся на образах, которые связаны в произведении с понятиями «свет» и «тьма»:

**Тьма:** «темный осенний вечер», «угрюмая река», «темные горы», «неопределенная тьма», «как чернила река, затененная скалистыми горами».

«Тёмный вечер» – это, в первую очередь, конец дня, когда исчезает свет и наступает тьма. Кроме того, тьма имеет значение «неопределенность, отсутствие красок». Это значит, что, во-первых, мир утратил красоту, которую дают краски, их разнообразие. А во-вторых, «неопределенность» отражает и душевное (психическое) состояние человека, отсутствие у него веры, радости».

**Свет:** «мелькнул огонек», «мелькнул ярко», «огонь»; «огонек стоял, выступая вперед, побеждая тьму», «сверкать», «переливаясь».

Огоньки – это главный, самый важный образ в этом произведении. Образы огоньков имеют и прямое и переносное значение у В. Г. Короленко. Прямое – это те ориентиры в темном пространстве, которые помогают видеть дорогу и, закончив путь, найти дом. Образы «огоньков» употреблены и в переносном значении: они связаны с верой в будущее. Огоньки – это символ надежды. Когда герой видел огонёк, он думал, что ночлег близок.

«Ночлег» же, в свою очередь, обозначает не только место для отдыха ночью, но и достижение конечного результата, успеха в работе, реализацию поставленной ранее цели.

Кроме противопоставления света и тьмы, мы встречаем у В. Г. Короленко пространственные и временные оппозиции:

а) пространственные: «близко – далеко»; «впереди – позади»; «совсем близко – далече»; «выплывать, надвигаться – теряться позади, уплывая»; «бесконечная даль – впереди»; «так же близко – так же далеко»;

б) временные: «как-то давно – теперь»; «много огней манили и раньше и после манили не одного меня ... но жизнь течет все в тех же берегах» (здесь можно говорить об универсальном, общечеловеческом значении образа времени – это относится ко всем людям, жившим в разные эпохи); «впереди – огни!» (здесь, скорее всего, будущее время).

Поскольку лирический герой передает свое душевное состояние, в «Огоньках» присутствуют и контрастные характеристики эмоций: радость – апатия; «я не поверил» – «оказалось действительно».

Здесь важны также образы **ущелий и скал** в пути на реке. В прямом смысле – это материальные препятствия, которые нужно преодолеть, преграды, которые встают на пути. В переносном значении – обстоятельства, с которыми человек сталкивается на своем жизненном пути, трудности, препятствия в жизни, которые могут иметь как материальный, так и идейный, эмоциональный характер.

В общей картине рассказа важны также образы двух человек, находящихся в пути. Это гребец и герой. Гребец – это человек опытный, знающий, спокойный, так как он выполняет привычное дело. Он привык к тому, что путь бывает долгим и опасным. Поэтому он апатично смотрит на огонь и возражает герою, он говорит, что огоньки еще «далече». У него нет веры в скорое завершение пути. Таким образом, можно предположить, что речь идет о конкретном гробце, с которым плыл когда-то герой. Но этот образ может представлять любого человека, даже не имеющего никакого отношения к лодке. В таком случае гребец – это примирившийся с неизбежностью препятствий пессимист, скептик, не надеющийся на возможность успеха в будущем.

Образу гробца противопоставлен образ героя. Несмотря на то, что огонёк виделся в дали, он думал, что завершение пути близко. Таким образом, герой – оптимист, энтузиаст. Он близок автору рассказа, самому Владимиру Галактионовичу Короленко, никогда не утрачивавшему веры в идею добра, веры в будущее. В каких бы «угрюмых берегах» ни тела жизнь, он, как и герой его рассказа, сохранял веру в то, что впереди огни. В своей жизни человек часто «отправляется в трудное плавание»: ставит перед собой цели, начинает какое-то дело, включается в какую-то борьбу с обстоятельствами. Жизнь большая и сложная. Но он всегда должен верить в успех. «Но все – таки, все – таки впереди огни». Эти слова писателя заключают в себе большой философский смысл и мудрость самой жизни. Жизнь надо принимать такой, какая она есть, и не склонять голову перед трудностями. Идея этого стихотворения в прозе заключается в том, что жизнь – это постоянное стремление к цели. В. Г. Короленко стремился не только увлечь своих читателей верой в необходимость борьбы за лучшее будущее, но и призывал не успокаиваться на достигнутом, не застаиваться на месте, а, завоевав одну позицию, переходить к новой.

То, что самому В. Г. Короленко была близка позиция не гробца из его рассказа, а героя, подтверждают фрагменты из двух писем писателя. Так, сентябре 1903 года он писал В. Н. Григорьеву: «Также и за теми горами, которые теперь загораживают нашу дорогу, – есть и тюрьмы, и опять горы, и вообще – трудный, бесконечный путь. Я только верю, что впереди будет все светлее, что *стремиться и достигать стоит*, что, кроме нашего

маленького смысла, есть еще бесконечно большой смысл, который, однако, преломляется в наших капельках смысла и в наших стремлениях. И я думаю, что эта вера несколько не глупее и не ниже пессимизма. Но, кроме этого, я еще убежден, что тот же великий смысл и стремление к бесконечному отражаются также и в наших попытках ставить и решать все новые конечные задачи – правды человеческих отношений...» [1, 628].

Близкую мысль он высказывает и в другом своем письме. Оно было адресовано одной из его читательниц и содержало разъяснение некоторых образов «Огоньков». Эта читательница выразила сомнение в возможности достижения общего для большого числа людей счастья. «Я имел в виду сказать, – писал В.Г. Короленко Е.А. Чернушкиной 9 августа 1912 года, – что после трудного перехода предстоит окончательный покой и общее счастье. Нет – там опять начнется другая станция. Жизнь состоит в постоянном стремлении, достижении и новом стремлении. Такого времени, когда все без исключения люди будут вполне довольны и счастливы, – я полагаю, – не будет вовсе. Но на мой взгляд, человечество уже видело много «огней», достигало их и стремилось дальше. Когда были освобождены крестьяне – русская жизнь сильно осветилась, но остановиться не могла. И теперь опять мы на трудном пути, и впереди новые далекие огни. Самое большее, на что можно надеяться, это – чтобы у людей становилось все больше силы желать, стремиться, достигать и опять стремиться. Если при этом люди научатся все больше помогать друг другу в пути, если будет все меньше отсталых, если на пройденных путях будет оставаться все больше маяков, светящих вперед, если формы взаимной борьбы будут становиться все более человеческими, а впереди будет все яснее, – то это и значит, что счастья будет все больше. Потому что счастье только в жизни, а жизнь вся – стремление, достижение, новое стремление» [1, 628].

Подводя итоги, отметим, что изученное нами стихотворение в прозе В. Г. Короленко «Огоньки» помогает уяснить некоторые особенности художественной манеры этого писателя, характер его концепции человека. На основе изучения «Огоньков» мы делаем вывод о том, что для мировоззрения В. Г. Короленко был характерен оптимизм. Бодрый, жизнеутверждающий тон, вера в прогресс человечества, в победу светлых начал в жизни являются отличительными чертами его как писателя и как человека.

### **Список использованной литературы**

1. Короленко В. Г. Собр. соч. : в 5 т. / В. Г. Короленко. – Л. : Художественная литература, 1989. – Т. 2. – 632 с.
2. Лосев А. Ф. Знак. Символ. Миф / А. Ф. Лосев. – М. : Изд-во Московского ун-та, 1982. – 480 с.
3. Мацапура В. И. Нравственно-философская проблематика в творчестве В. Г. Короленко / В. И. Мацапура // Наукові записки Полтавського літературно-меморіального музею В. Г. Короленка. – Полтава: ТОВ «АСМІ», 2016. – С.107 – 121.
4. Мусий В. Б. О композиции сказки В. Г. Короленко «Необходимость» / В. Б. Мусий // Феномен В. Г. Короленка: погляд із III тисячоліття: Зб. наук. праць. – Полтава : ПДПУ, 2004. – С. 131 – 135.

## **ОБРАЗ СОЛЬВЕЙГ В ЛИТЕРАТУРНОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ А. БЛОКА И В. ШЕШЕНЕВИЧА**

В русской литературе Серебряного века особое место занимает гендерная проблематика, связанная с рефлексией фемининности и маскулинности как женского и мужского начал, изменениями гендерных стереотипов. Эти явления обусловлены многими факторами: подъемом женского движения в России, обострением дискуссий в критической литературе о взаимоотношениях полов, появлением различных исследований в сфере истории, психологии, философии, которые стремились осмыслить феномен женственности.

Образ женщины являлся центральным в творчестве многих писателей, поэтов, философов этой эпохи: В. Соловьева, Вяч. Иванова, Д. Мережковского, А. Белого. Среди них нужно назвать и Александра Блока, который стал одной из ключевых фигур в истории русской литературы конца XIX – нач. XX в. Широко известны такие его женские образы, как Прекрасная Дама, Незнакомка, Ночная Фиалка. В этот же типологический ряд можно включить образ Сольвейг, воспринятый Блоком через драматическую поэму Г. Ибсена «Пер Гюнт». Для поэта Сольвейг стала воплощением его идеала «вечной женственности», что означено в нескольких замечательных стихотворениях.

Сольвейг становится лирической героиней в произведениях еще одного поэта Серебряного века – Вадима Шершеневича. В процессе своего становления как художника слова Вадим Шершеневич шел от символизма к футуризму, а затем к имажинизму. При этом основным направлением для начинающего поэта становится символизм. В духе символизма создается первый сборник стихотворений «Весенние проталинки». Чаще всего лирическая героиня носит имя Сольвейг. Здесь усматривается влияние, прежде всего, Александра Блока и ряда его стихотворений («Сольвейг» и «Сольвейг! О, Сольвейг! О, Солнечный путь!..») и драмы «Пер Гюнт» норвежского драматурга Генрика Ибсена.

Сольвейг в «Пер Гюнте» – крестьянская девушка, которая всю свою жизнь ждет возвращения своего возлюбленного Пер Гюнта из странствий. По концепции Г. Ибсена, именно она спасает заблудшую душу героя, являясь воплощением наилучших женских качеств: целомудренности, верности и доброты. Сольвейг появляется всего несколько раз за всю пьесу, однако играет ключевую роль в сюжете.

Сольвейг в произведении Ибсена – вечная невеста, возлюбленная и, вместе с тем, «небесная мать» героя, мадонна. Она является антиподом Пера, воплощает собой совершенно иной мир, тот, от которого он ушел. «Сцены из мира Пера показывают нам текучую и непостоянную сторону бытия. Сцены из мира Сольвейг демонстрируют непреходящее, или, выражаясь словами из Библии, то, что остаётся после того, как всё исчезает, – веру, надежду и любовь»[4]. Звучат христианские мотивы: она – мать, ждущая возвращения «блудного сына»:

**СОЛЬВЕЙГ.** Я мать.

А кто отец? Не тот ли, кто прощает  
По просьбе матери?

**ПЕР ГЮНТ** (словно озаренный лучом света, вскрикивает).

О мать моя!

Жена моя! Чистейшая из женщин!

Так дай же мне приют, укрой меня!

*(Крепко прижимается к ней и прячет лицо в ее коленях.)  
Долгое молчание. Восходит солнце)* [2, 635–636].

Солнце или солнечный свет все время сопутствует появлению Сольвейг. Само значение её имени дает подсказку: его можно перевести как «солнечная сила», «солнечный путь», или «очень солнечная», «с волосами ярко-золотого, солнечного цвета». Сольвейг озаряет светом опустевшую, бесплодную, запутавшуюся во мраке душу Пера. «Оказывается, лишь в мире Сольвейг Пер был самим собой. Сразу после того, как он просит Сольвейг приютить его в этом мире, его жизнь наконец озаряет солнечный свет. Таким образом, он, несмотря ни на что, переживает восход солнца, тролль внутри него испускает дух...» [4].

В стихотворении Александра Блока «Сольвейг», написанном в феврале 1906 года, лирический герой переживает духовный подъем после встречи со своей возлюбленной. Событийная ситуация, положенная в основе лирического сюжета «Сольвейг», отвечает лирическому дискурсу Г. Ибсена, но в стихотворении Блок разворачивает свою художественную версию ее интерпретации. Текст стихотворения отсылает к третьему действию «Пер Гюнта», что подчеркивается прямой цитатой в эпиграфе:

Сольвейг прибегает на лыжах  
Ибсен «Пер Гюнт»[1, II, 74]

Стихотворение строится на временной и пространственной оппозиции: прошлое–настоящее, земля–небо, что отвечает универсальной бинарной оппозиции мифоструктуры. Если до появления возлюбленной герой жил в «бедной и темной избушке» без какой-либо надежды, без «огней», то после встречи с ней герой освобождается от оков приземленности и обыденности:

Но веселый, зеленый твой глаз мне блеснул –  
Я топор широко размахнул!  
Я смеюсь и крушу вековую сосну,  
Я встречаю невесту – весну!  
Пусть над новой избой  
Будет свод голубой –  
Полно соснам скрывать синеву![1, II, 74]

С появлением Сольвейг в лирическом герое пробуждается жажда жизни, стремление вступить в борьбу с темными силами, сокрушить «вековые сосны», которые «скрывают синеву» неба. Перемены, происходящие в душе героя, соотносятся со сменой времен года в природе:

Ты пришла – и светло,  
Зимний сон разнесло,  
И весна загудела в лесу![1, II, 74]

Но Сольвейг не только появляется с приходом весны. Её образ интерпретируется Блоком как символ весны. Лирический герой называет её «невестой-весной», «весенней Сольвейг». Эпитет «зеленый» наполняется символическим значением, означивая связь образа героини и образа весны: «зеленый твой глаз мне блеснул», «Сольвейг! Песня зеленой весны!».

Художественный мир этого стихотворения отличается повышенной музыкальностью. Огромную роль здесь играет слуховое восприятие мира, отраженное в «звукообразах». Лирический герой когда-то «пел молитвы сосне», а впоследствии он «распевает хвалы» уже



Сольвейг. С темой музыкальности обновленного мира связаны лексемы «весна **загудела**», «**звонкий** топор», «Голос твой – он **звончей** песен старой сосны». В цвето- и звуко-символике, сопровождающей художественную интерпретацию образа, констатируем положительные коннотации.

Стоит отметить, что музыкальность присуща всей лирике поэта. «Блоковский лиризм по природе своей музыкален, а не пластичен. Все очарование его... в ритмике, в музыкальном ладе стиха. Неслучайно Блок любит молчаливых, «обращенных в слух», и недаром у него все и вся поют, – и девушки, и глаза, и вьюга, и жемчуга, и свирель, и ночь» [6, 126–127].

Стихотворение «Сольвейг! О, Сольвейг! О, Солнечный Путь» было написано в декабре 1906 года. Его текст лишен пафоса живого восторга и жизнерадостности, характерного для стихотворения «Сольвейг». Здесь лирический герой находится в состоянии тревоги, упадка. Он просит свою возлюбленную:

Сольвейг! О, Сольвейг! О, Солнечный Путь!  
Дай мне вздохнуть, освежить мою грудь! [1, II, 90]

И далее:

Дай отдохнуть на уступе скалы!  
Дай расколоть это зеркало мглы! [1, II, 90]

В этом стихотворении пространство представлено бинарными оппозициями высота–бездна и земля–небо. Лирический герой сомневается поначалу, к какому миру принадлежит Сольвейг:

В темных провалах, где дышит гроза,  
Вижу зеленые злые глаза.

Ты ли глядишь, иль старуха-сова?  
Чьи раздаются во мраке слова? [1, II, 90]

«Зеленые злые глаза» характеризуют Сольвейг как персонажа мира инфернального. Однако уже в следующих строфах лирический герой обращается к Сольвейг как к представителю «верхнего», идеального мира:

Чей ослепительный плащ на лету  
Путь открывает в твою высоту?

Знаю - в горах распевают рога,  
Волей твоей зацветают луга. [1, II, 90]

Он стремится приблизиться к ней, побороть темные силы, которые символизируют «лохматые тролли», спастись от отчаяния:

Чтобы лохматые тролли, визжа,  
Вниз сорвались, как потоки дождя,

Чтоб над омытой душой в вышине  
День золотой был всерадостен мне! [1, II, 90]

Локус не конкретизирован, однако предметно-объектный ряд стихотворения (горы, тролли и др.) указывает на реминисценцию ибсеновского текста. Образ Сольвейг здесь антиномичен и, как образ символической природы, он полисемантичен (выражает

демоническое и божественное): наполненный светом, силой обновления природы, он выражает и загадочность человеческой души. Зеленые глаза героини в стихотворении «Сольвейг» веселые, а в «Сольвейг! О Сольвейг!..», написанном почти год спустя, уже характеризуются как «злые». Это дает основание для констатации динамики в семантике женского образа, который уже не ограничен сферой идеального, а связывается и с областью инфернального. Художественный мир, как и образная система этого стихотворения, моделируются по принципу антиномии и двоемирия, что соответствует эстетике символизма.

Вадим Шершеневич, следуя за Александром Блоком, тесно связывает образ Сольвейг и мир звуков. Стихотворение «О царица поцелуев, ложе брачное цветами...» построено как монолог, в котором лирический герой обращается к Сольвейг с призывом пробудить жизнь, наполнить ее нежными песнями и озарить мир «ярким светом». При этом во второй и третьей строфах активно используется звуковая и музыкальная лексика:

О принцесса дремных сказок! Тьму лесов наполни песней,  
Созови из вод русалок, кликни дремлющего Пана.

О богиня строк певучих! Из темниц веков старинных  
Пробуди напевы, звоны, сочетанье зыбких линий,  
Будь звончей сонетов нежных – и прекрасных, и невинных,  
Будь сама собой, о Сольвейг, лучезарною богиней! [3, 47]

Лирический герой настаивает на музыкальной идентификации героини, которую видит «певучей», «нежной», «прекрасной», «невинной». Эти эпитеты соотносимы и с концепцией лирической героини. В произведении музыка становится частью души Сольвейг, основой ее обновляющей и оживляющей способности. Как и у Ибсена, у Шершеневича Сольвейг поёт.

Образ Сольвейг у Шершеневича является олицетворением нежности, несет в себе силу солнечного света и силу обновления всего сущего. При этом образ амбивалентен: в каждом четверостишии раскрывается определенная его грань.

В первом четверостишии отражается чувственная сторона лирической героини: здесь она «царица поцелуев»:

О, царица поцелуев, ложе брачное цветами  
Украшай в восторге пьяном и не думай о грядущем!  
Шкуры львов и пестрых тигров пусть расстелятся пред нами.  
Будь, как Солнце ярким светом и, как Солнце, будь зовущей! [3, 47]

Такое видение Сольвейг является целиком авторским. Вадим Шершеневич исключает ибсеновскую характеристику Сольвейг как матери, мадонны.

Во второй строфе Сольвейг становится «принцессой дремных сказок». Она видится уже «летучою росой» и «дымкою тумана»:

О принцесса дремных сказок! Тьму лесов наполни песней,  
Созови из вод русалок, кликни дремлющего Пана.  
Будь, как влага ранним утром, легче, тоньше, бестелесней,  
Будь летучею росой или дымкою тумана! [3, 47]

В последней строфе она – «богиня строк певучих». Лирический герой призывает ее оставаться «самой собой»:

Будь сама собой, о Сольвейг, лучезарною богиней! [3, 47]

Этот призыв может рассматриваться как неявная отсылка к «Пер Гюнту» – в драме Пер остался самим собой лишь для Сольвейг.

Таким образом, нами было установлено, что Александр Блок понимал Сольвейг как воплощение божественного начала в женщине, как символ возвышающей и очищающей любви. Её появление в жизни лирического героя знаменует собой наступление весны в природе и нравственного обновления в душе героя. Сольвейг стала той, кто направляет на путь истины и благодетели.

Образ Сольвейг можно отнести к персонажному ряду лирики А. Блока, который воплощал идею «вечной женственности». В его ранней поэзии этот образ выражает духовное и даже божественное начало всего живого, являет собой гармонию, мир и красоту; вместе с тем, Сольвейг наделена земным обликом, а в более зрелой лирике – несет в себе и некий демонизм. Хотя концепция и структура образа Сольвейг с годами меняется, но его аксиологический статус в художественной антропологии А. Блока сохраняется. Этот образ вписывается в типологический ряд женских образов-символов, включающий образы Прекрасной Дамы, Незнакомки, Ночной Фиалки, Снежной Маски и др.

В стихотворении «О царица поцелуев, ложе брачное цветами...» Шершеневич развивает традицию Блока в интерпретации образа Сольвейг как символического. Поэт включает в семантическую парадигму образа значения яркого солнца и дымки тумана. При этом доминирует определение Сольвейг как «богини», несущей в себе солнечный свет.

Контаминация в одном стихотворении разных свойств Сольвейг объясняется тем, что молодой поэт еще не обрел своего узнаваемого голоса. Шершеневич стремился создать красивый и возвышенный образ, поэтому и использовал уже ранее апробированную поэтику символизации женственности.

Стоит отметить, что стремление Шершеневича определить предмет поэтического описания путем его характеристики на разных смысловых уровнях позже станет тенденцией творчества поэта.

### Список использованной литературы

1. Блок А. А. Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. / А. А. Блок. – М. : Наука, 1997 – 2010. – Т. 2. – 895 с.; Т. 8. – 587 с.
2. Ибсен Г. Собрание сочинений: В 4 т.: перевод с норвежского / Г. Ибсен; общ. ред.: В. Г. Адмони. – К. : Искусство, 1956.– Т. 2. – 773 с.
3. Шершеневич В. Г. Листы имажиниста: Стихотворения. Поэмы. Теоретические работы. / В. Г. Шершеневич. – Ярославль: Верхн.-Волж. кн. изд-во, 1996. – 528 с.
4. Бьёрн Хеммер. Ибсен. Путь художника: [электронный ресурс] / Х. Бьёрн. – Режим доступа: <http://www.e-reading.club>.
5. Долгополов Л. К. Александр Блок: личность и творчество / Л. К. Долгополов; отв. ред.: Д. С. Лихачев. – Изд. 2-е, испр. и доп. – Л.: Наука, 1980. – 224 с.
6. Медведев П. Творческий путь А. А. Блока / П. Медведев // Памяти Блока. – Изд. 2-е. – СПб. : Полярная звезда, 1923. – 229 с.

**МОТИВ ЗАМКНУТОСТИ В РАССКАЗЕ А. П. ЧЕХОВА  
«ЧЕЛОВЕК В ФУТЛЯРЕ»**

Темы, проблемы, образы А. П. Чехова вызывают интерес и в XX-XXI веках. В своих произведениях он обращался к тем вопросам, которые остаются актуальными и в наше время. Ведь время идет, а люди не меняются. Простые житейские проблемы, перетекающие в более сложные жизненные обстоятельства, становящиеся проблемами массовыми, всегда будут интересны человеку. Жизнь обычного человека, случай из жизни, обыденная ситуация – оказываются в центре внимания писателя, они таят в себе глубочайший смысл и остаются актуальными всегда.

Цель данной работы – анализ и интерпретация рассказа А. П. Чехова «Человек в футляре» в аспекте проявления в нем мотива замкнутости.

В современном литературоведении существует множество трактовок понятия «мотив». Мы изучили работы таких ученых, как А. Н. Веселовский, В. Я. Пропп, А. Л. Бем, Б. В. Томашевский, А. П. Скафтымов, В. Б. Шкловский, И. В. Силантьев и В. Е. Ветловская. Это позволило нам выделить две основные концепции: повествовательную и тематическую.

Яркими представителями повествовательной концепции являются А. Н. Веселовский, В. Я. Пропп, А. Л. Бем, а также И. В. Силантьев, развивший мнение предыдущих ученых о мотиве: «...как предикат, развертывая сообщение, «продвигает» речь в целом, так и мотив «продвигает» повествование, определяя перспективу событийного развития действия»[10, 79].

Тематическую же концепцию представляют Б. В. Томашевский, А. П. Скафтымов, В. Б. Шкловский и В. Е. Ветловская. «Мотив – та простейшая единица темы (выраженная словом, или словами, или предложением), чья дальнейшая разложимость для темы уже безразлична, она не важна. Иначе говоря, в пределах отдельной темы эта единица может считаться неразложимой»[6, 99], – такое определение мотиву дает В. Е. Ветловская.

Рассказ «Человек в футляре» был написан в 1898 году и впервые опубликован в журнале «Русская мысль». Входит рассказ в цикл под названием «Маленькая трилогия», включающий в себя еще два произведения: «Крыжовник» и «О любви». Сам цикл озаглавлен не автором, а исследователями его творчества.

Над рассказом Чехов работал в мае – июне и изобразил в этом произведении мир, который оказывался враждебным человеческой сущности. В этом мире с точностью показаны боязнь свободы и жизни, получившие название «беликовщина».

Обратимся к рассмотрению художественных особенностей этого рассказа. Очень важным является прием «рассказа в рассказе». Вот, какое определение нам дает «Литературная энциклопедия»: «Обрамление – это вид композиции литературного произведения, при котором одна или несколько фабульных единиц (новелл, сказок, басен, притч) объединяются путем включения их в самостоятельную фабульную или нефабульную единицу – рамку»[8].

История о Беликове помещена в обрамление: ее рассказывает учитель гимназии Буркин во время охотничьего привала своему другу Ивану Ивановичу Чимша-Гималайскому. Мотив замкнутости прослеживается уже в самом названии рассказа, будто погружая читателя в мир изолированный, «футлярный».

О главном герое рассказа, Беликове, нам становится известно, что: «Он был замечателен тем, что всегда, даже в очень хорошую погоду, выходил в калошах и с зонтиком и непременно в теплом пальто на вате. И зонтик у него был в чехле, и часы в чехле из серой замши, и когда вынимал перочинный нож, чтобы очинить карандаш, то и нож у него был в чехольчике; и лицо, казалось, тоже было в чехле, так как он всё время прятал его в поднятый воротник. Он носил темные очки, фуфайку, уши закладывал ватой, и когда садился на извозчика, то приказывал поднимать верх. Одним словом, у этого человека наблюдалось постоянное и непреодолимое стремление окружить себя оболочкой, создать себе, так сказать, футляр, который уединил бы его, защитил бы от внешних влияний» [1, 159]. Нам с первых строк становится ясно, что герой Чехова обладает склонностью к интроверсии и боязнью внешней окружающей среды: «Действительность раздражала его, пугала, держала в постоянной тревоге, и, быть может, для того, чтобы оправдать эту свою робость, свое отвращение к настоящему, он всегда хвалил прошлое и то, чего никогда не было; и древние языки, которые он преподавал, были для него, в сущности, те же калоши и зонтик, куда он прятался от действительной жизни» [1, 159].

Беликов был человеком замкнутым, боялся жизни. Сама мысль проявить хоть какую-то инициативу, сделать что-то не так, как вчера, пугала его и раздражала. Мыслил он «циркулярно». Яснее ему казались запрещения, нежели дозволения. Это позволяет нам сказать, что мотив замкнутости прослеживается не только в его внешнем облике, но и в поведении и в ходе мышления. Нюансы во внешнем облике Беликова, которые подчеркивает Чехов, являются символическими: даже в хорошую погоду он «ходил в калошах и с зонтиком и непременно в теплом пальто на вате», все его вещи были в футлярах, более того, даже «...лицо, казалось, тоже было в чехле, так как он все время прятал его в поднятый воротник» [1, 159]. Только поэтому можно сказать, что Беликов делал все возможное, чтобы облачиться в футляр. Сначала мы видим, что и очки у него находятся в футляре, и зонт в футляре, и это впоследствии приводит нас к мысли, что и все, что есть внутри у Беликова в своеобразном невидимом футляре.

Тип мышления Беликова и его намеренная ограниченность в поведении можно проследить в этих словах: «И мысль свою Беликов также старался запрятать в футляр. Для него были ясны только циркуляры и газетные статьи, в которых запрещалось что-нибудь. Когда в циркуляре запрещалось ученикам выходить на улицу после девяти часов вечера или в какой-нибудь статье запрещалась плотская любовь, то это было для него ясно, определено; запрещено – и баста. В разрешении же и позволении скрывался для него всегда элемент сомнительный, что-то недосказанное и смутное. Когда в городе разрешали драматический кружок, или читальню, или чайную, то он покачивал головой и говорил тихо:

– Оно, конечно, так-то так, всё это прекрасно, да как бы чего не вышло» [1, 160].

Следует обратить внимание на словосочетание «старался запрятать». То есть, можно проследить не случайную подсознательную модель поведения, а намеренную тягу к некой изоляции собственного «Я».

По словам Буркина можно также понять, что Беликова, мягко говоря, недолюбливали окружающие: «Было у него странное обыкновение – ходить по нашим квартирам. Придет к учителю, сядет и молчит и как будто что-то высматривает. Посидит, этак, молча, час-другой и уйдет. Это называлось у него «поддерживать добрые отношения с товарищами», и, очевидно, ходить к нам и сидеть было для него тяжело, и ходил он к нам только потому, что считал своею товарищескою обязанностью. Мы, учителя, боялись его. И даже директор

боялся» [1, 160]. Что заставляло Беликова приходить вот так и сидеть молча? Э. С. Афанасьев писал об «имитации жизни» в статье «Творчество А. П. Чехова: реабилитация повседневности», когда герой совершает какие-либо поступки безо всякой определенной цели. Но мы можем предположить, что для Беликова это была некая социальная обязанность, правило, которого нужно строго придерживаться.

Очень ярким в рассказе является описание спальни Беликова и его отход ко сну: «Спальня у Беликова была маленькая, точно ящик, кровать была с пологом. Ложась спать, он укрывался с головой; было жарко, душно, в закрытые двери стучался ветер, в печке гудело; слышались вздохи из кухни, вздохи зловещие...

И ему было страшно под одеялом. Он боялся, как бы чего не вышло, как бы его не зарезал Афанасий, как бы не забрались воры, и потом всю ночь видел тревожные сны» [1, 161]. Ощущения, испытываемые Беликовым ночью в собственной кровати, можно в некоторой степени сравнить с чувствами человека, заточенного в гроб. Но сам учитель греческого языка настолько боялся открытого пространства, что готов был страдать в духоте и постоянном страхе.

Из текста мы узнаем, что Беликов особо неразговорчив и даже в гостях у коллег всегда молчит, а его самой распространенной фразой является: «Оно, конечно, так-то так, всё это прекрасно, да как бы чего не вышло». Боязнь течения жизни можем мы проследить в этих словах. Ведь жизнь – явление изменчивое, значит, можно предположить, что для Беликова важна была не просто стабильность, а упадок жизненного течения, даже некий возврат к мертвому прошлому.

Но вот в этой скучной жизни случается событие, из ряда вон выходящее: Беликов едва не женится. Э. С. Афанасьев писал: «В художественном мире Чехова мы находим следующие тематические ситуации: любовная ситуация, ситуация «дуэльного конфликта» и ситуация становления героя...» [2, 175]. Можно предположить, что Чехов поместил Беликова в ситуацию знакомства с сестрой учителя истории и географии Варенькой, чтобы показать читателю, как поведет себя его герой в нестандартных, грубо говоря, экстремальных условиях.

Но ведет себя Беликов на удивление спокойно. Он не сопротивляется, когда ему навязывают мысль о женитьбе: «В любовных делах, а особенно в женитьбе, внушение играет большую роль. Все – и товарищи, и дамы – стали уверять Беликова, что он должен жениться, что ему ничего больше не остается в жизни, как жениться; все мы поздравляли его, говорили с важными лицами разные пошлости, вроде того-де, что брак есть шаг серьезный; к тому же Варенька была недурна собой, интересна, она была дочь статского советника и имела хутор, а главное, это была первая женщина, которая отнеслась к нему ласково, сердечно, – голова у него закружилась, и он решил, что ему в самом деле нужно жениться» [1, 164]. Казалось бы, женитьба смогла бы изменить вечно замкнутого учителя греческого языка, вернуть его к жизни. Эту мысль даже высказывает Иван Иванович, отвлекаясь от рассказа всего на долю секунды: «Вот тут бы и отобрать у него калоши и зонтик» [1, 164].

Но, как мы узнаем позже, это становится невозможным. Беликов все никак не желает покидать собственный футляр, откладывая предложение. Но что же заставляет его каждый день гулять с Варенькой? Быть может, это подсознательная жажда покинуть футляр? Нет, Беликов всего-навсего исполняет общественные нормы, считая эти каждодневные прогулки необходимостью. Но, не смотря на это, дело все же могло дойти до свадьбы. Если бы снова не одно «но»: «Какой-то проказник нарисовал карикатуру: идет Беликов в калошах, в

подсученных брюках, под зонтом, и с ним под руку Варенька; внизу подпись: "влюбленный антропос"». Карикатура произвела на Беликова «самое тяжелое впечатление» [1, 165].

Э. С. Афанасьев в статье «Человек и его роли в творчестве А. П. Чехова» писал о том, что чеховские герои фигурируют в практической сфере, но когда она разлаживается по каким-либо причинам, у персонажа наступает внутренний кризис. К разладу может привести случай или событие, заставшее героя врасплох. И он будет пытаться сложившуюся ситуацию осмыслить.

Но событием, заставившим Беликова проявить инициативу и действовать, была поездка Вареньки на велосипеде. Ведь, по его мнению, женщинам неприлично ездить на велосипеде, это ведь не разрешено циркулярно. Казалось бы, обычная мелочь, но в какой шок она повергла Беликова. Именно в этот момент нам становится ясно, что он никогда не сможет избавиться от своего футляра, навсегда останется замкнутым и отчужденным человеком. К слову об инициативе: Беликов впервые ушел с занятий, впервые не обедал и даже решил пойти и выяснить свою проблему с Варенькой. Становится ясно еще одно: в его футляре явно появилась трещина, а сам учитель греческого языка страдает от этого.

К несчастью, Вареньки дома не оказалось, зато Беликова встретил ее брат – Михаил Саввич. Из рассказа Буркина мы знаем, что: «Коваленко возненавидел Беликова с первого же дня знакомства и терпеть его не мог» [1, 164]. Именно этот человек впервые проявил по отношению к Беликову агрессию: открыто ему нагрубил и даже спустил того с лестницы. Смех Вареньки стал последним ударом по этому прочному футляру. Он в ужасе: «Лучше бы, кажется, сломать себе шею, обе ноги, чем стать посмешищем; ведь теперь узнает весь город, дойдет до директора, попечителя, – ах, как бы чего не вышло! – нарисуют новую карикатуру, и кончится всё это тем, что прикажут подать в отставку...» [1, 167]. Казалось, что на миг Беликова вытащили из скорлупы, и все, что он смог сделать и пожелать, – это быстрее и навсегда вернуться в идеальный футляр, из которого его никогда не смогут вытащить, коим для него оказался гроб. Потому что без футляра Беликов не видел смысла существования.

Очень интересным является описание природы в конце рассказа: «Была уже полночь. Направо видно было всё село, длинная улица тянулась далеко, верст на пять. Всё было погружено в тихий, глубокий сон; ни движения, ни звука, даже не верится, что в природе может быть так тихо. Когда в лунную ночь видишь широкую сельскую улицу с ее избами, стогами, уснувшими ивами, то на душе становится тихо; в этом своем покое, укрывшись в ночных тенях от трудов, забот и горя, она кротка, печальна, прекрасна, и кажется, что и звезды смотрят на нее ласково и с умилением и что зла уже нет на земле и всё благополучно. Налево с края села начиналось поле; оно было видно далеко, до горизонта, и во всю ширь этого поля, залитого лунным светом, тоже ни движения, ни звука» [1, 169]. Здесь прослеживается лиризм, который, казалось бы, Чехову не должен быть свойственен. Однако сам писатель считал, что «описания природы тогда лишь уместны и не портят дела, когда они (...) помогают Вам сообщить читателю то или другое настроение, как музыка в мелодекламации» [13, П. VI, 47]. Пейзаж противопоставляется Беликову. Хоть вокруг царит тишина и покой, мы видим, что природа все же жива. У Чехова природа способна быть кроткой, печальной, она может подарить покой. Не мертвое чувство покоя, а именно живое, тихое и ласковое умиротворение.

Таким образом, можно отметить в рассказе ряд противопоставлений. Всегда веселая, открытая Варенька противопоставляется замкнутому Беликову, что очень ярко

прослеживается не только в их поведении, но и во внешнем облике. Варенька и Беликов являются некими олицетворениями открытости и замкнутости.

Пейзаж также противопоставлен Беликову. Чехов хоть и акцентирует внимание на тишине, царящей вокруг, но все же не наделяет природу мертвыми чертами. При помощи детализированного описания окружающего мира, Чехов показывает, что природа способна подарить покой, но не тот, которого так жаждал Беликов. Созерцая спящую природу, мы все же видим, как она живет. Нас не тяготит ощущение замкнутости, давящее на Беликова во время отхождения ко сну. Яркий контраст можно выделить между сном природы и сном Беликова. Благодаря этим противоположностям, рассказ становится целостным. Вот, что писал об этом А. А. Слюсарь в статье «О художественной целостности литературного произведения и цикла»: «Являясь единством многообразия, целостность предполагает не только уподобление составляющих ее, но и их расподобление. А это значит, что присущая ей замкнутость находится в постоянном противоречии со стремлением к разомкнутости» [11, 223]. Исходя из этого, мы можем предположить, что Чехов не зря ввел в рассказ образы Михаила Саввича, Вареньки и Ивана Иваныча, не зря в произведении появилась тема любви.

Проведенное исследование позволяет нам сделать определенные выводы. В рассказе А. П. Чехова «Человек в футляре» ярко выражен мотив замкнутости. Он прослеживается и в названии, и в композиции, и в сюжете. Мотив буквально пронизывает произведение. Присутствуя во внешнем облике главного героя и в его речи, характеризует Беликова как человека замкнутого, отрешенного. Причем четко прослеживается намеренность этой замкнутости в поведении учителя греческого языка. Так как понимание мотива в данной работе основано на концепции повествовательной, мы считаем, что мотив замкнутости моделирует сюжет в рассказе. Именно сознательное желание отгородиться от мира в итоге приводит Беликова к смерти. Он видел свой идеал в замкнутом пространстве, куда не проник бы никто. Герой пытался достичь этого идеала, внутренне отгораживаясь от окружающей среды и внешне не желая вступать ни с кем в контакт. Однажды у него все же получилось это сделать – Беликов умер. Причиной его смерти стала замкнутость, «руководящая» учителем греческого языка до самого конца. В рассказе также присутствует и лейтмотив жизни главного героя: «Как бы чего не вышло!». Что снова свидетельствует о сознательности поступков Беликова.

Таким образом, можно сделать вывод о том, что именно мотив замкнутости формирует сюжет рассказа «Человек в футляре».

### **Список использованной литературы и источников**

1. Чехов А. П. Человек в футляре/А. П. Чехов//Дом с мезонином: повести и рассказы / ред. Е. Дворецкая. – М. : Худож. лит., 1983. — С. 158–169.
2. Афанасьев Э. С. Постклассический реализм А. П. Чехова/ Э. С. Афанасьев // Феномен художественности: от Пушкина до Чехова: Сб. статей. — М. : Изд-во МГУ, 2010. – С.166-184.
3. Афанасьев Э. С. Творчество А. П.Чехова: реабилитация повседневности / Э. С. Афанасьев// Феномен художественности: от Пушкина до Чехова: Сб. статей. — М. : Изд-во МГУ, 2010. – С. 190–195.
4. Бем А. Л. К уяснению историко-литературных понятий/ А. Л. Бем // Известия ОРЯС АН. – Петроград, 1918. – Т. 23. Кн. 1.
5. Веселовский А. Н. Историческая поэтика / А. Н. Веселовский. — М. : Высшая школа, 1989. – 405 с.
6. Ветловская В. Е. Анализ эпического произведения. Проблемы поэтики / В. Е. Ветловская // Анализ эпического произведения. Проблемы поэтики. — СПб. : Наука, 2002. – 218 с.



7. Краснов Г. В. Сюжет, сюжетная ситуация / Г. В. Краснов // Литературоведческие термины (материалы к словарю). – Коломна: Коломенский государственный педагогический институт, 1997. – 250 с.
8. Литературная энциклопедия: в 11 т. [электронный ресурс] / под ред. В. М. Фриче, А. В. Луначарского. — Режим доступа: [http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc\\_literature/3418](http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_literature/3418)
9. Путилов Б. Н. Мотив как сюжетобразующий элемент / Б. Н. Путилов // Типологические исследования по фольклору, – М. : Наука, 1975. – С. 141–155.
10. Силантьев И. В. Поэтика мотива / И. В. Силантьев.— М. : Языки славянской культуры, 2004. – 263 с.
11. Слюсарь А. А. О художественной целостности литературного произведения и цикла / А. А. Слюсарь // Мемогіа / отв. ред. Н. М. Раковская. – Одесса: Астропринт, 2009. – С. 223–231.
12. Томашевский Б. В. Поэтика: Краткий курс / Б. В. Томашевский. – М. : Аспект-Пресс, 1996. – 333 с.
13. Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. Письма: в 12 т. Сочинения: в 18 т. / А. П. Чехов. – М. : Наука, 1974–1983.
14. Чудаков А. П. Антон Павлович Чехов: Кн. для учащихся / А. П. Чудаков. — М.: Просвещение, 1987. – 256 с.

*Наталья Ивлева*

## **КОНЦЕПЦИЯ ТАИНСТВЕННОГО В РАССКАЗЕ ЭДОГАВЫ РАМПО «ПУТЕШЕСТВЕННИК С КАРТИНОЙ»**

Феномен Рампо – уникальное явление для европейского читателя, однако так и не получившее должного осмысления и оценки со стороны литературоведов. На родине Рампо называют «отцом японского детектива». Однако границы детективного жанра в его творчестве размыты, четких дефиниций здесь не существует. В своей работе, посвященной анализу творчества Рампо, Г. Дуткина пишет, что он «ратуя за "чистоту" детективного жанра, до самых последних дней работал в совершенно ином направлении – в традиционном японском жанре "кайдан" (рассказов об ужасном), даже не подозревая об этом. Обнаружив это под конец жизни, Рампо самолично разделил собственные произведения на "чистые" детективы и "рассказы об ужасном"» [3]. К числу последних относится и выбранный нами рассказ «Путешественник с картиной».

Феномен таинственного как особого типа поэтики произведений, основанный на смещении границ реального и ирреального, отчетливо присутствует в поэтике ряда рассказов японского писателя Эдогавы Рампо, в частности, в «Путешественнике с картиной».

В основе таких произведений, где в центре заложена некая мистическая, необычная ситуация, лежат странные, нередко ирреальные события, так называемый элемент *фантастического допущения*: в них включены описания действительности, в которых сочетаются возможное и невозможное, реальное и ирреальное; в них присутствуют образы, которые позволяют отнести загадочное к разряду завуалированной (неявной) фантастики, поскольку и рациональное объяснение того, что герои восприняли как сверхъестественное, и признание действительного проявления сверхъестественного уравниваются в своей допустимости. Поэтому читатель до конца остается в состоянии колебаний относительно мотивировки случившегося. В таких произведениях авторы сознательно нарушают границы

реальности, стирая и переосмысливая принятые установки. Все эти характерные черты мы находим в выбранном нами рассказе Э. Рампо.

Рассказ открывается повествованием героя о его путешествии в небольшой городок Уодзу, известный благодаря своим миражам. Миражи-метаморфозы, происходящие, по словам рассказчика, «неуловимо для глаза», произвели на него большое впечатление, едва ли не сведя его с ума. Важно отметить, что сразу же после упоминания об этом путешествии рассказчик оговаривается об одной важной для сюжетной канвы детали: «Правда, стоит мне помянуть мое приключение, как друзья начинают подтрунивать надо мной – мол, все это сказки и в Уодзу-то я никогда не бывал, – что неизменно повергает меня в смущение: в самом деле, как я могу доказать, что действительно оказался однажды в Уодзу? **А может быть, они правы – и мне все это только приснилось...**» [1].

Это – важная деталь, которую автор сознательно задает с самого начала, стремясь обратить на неё внимание читателей. Включение сновидений в литературе, как известно, является распространенным литературным приемом, который «служит для самых разнообразных целей формального построения и художественной композиции всего произведения и его составных частей, идеологической и психологической характеристики действующих лиц и, наконец, изложения взглядов самого автора» [6]. Поэтому замечание о сне может служить намеком автора на мнимость фантастического характера происходящего, его сознательное желание заставить читателя гадать до конца произведения, является ли рассказанное выдумкой или происходило на самом деле. Опираясь на статью В. Руднева «Культура и сон», можно сделать вывод, что в данном случае сон, а также находящиеся с ним в тесной связи миражи, можно рассматривать как «возможность полной свободы героя до момента просыпания, а также возможность осознания прошлых поступков и своеобразная эстетико-философская мотивировка» [7].

В дальнейшем появляются новые знаки возможной ирреальности происходящего вокруг: местность, по которой проходит поезд, кажется герою совершенно волшебной за счёт солнечного заката, плавно переходящего в сумерки (а сумерки, как известно, в литературных произведениях считаются временем, когда дневной свет близится к исчезновению, но ещё не пропадает совсем, вводя в заблуждение человеческий разум. Здесь можно провести некоторую параллель с миражами, которые наблюдал герой произведения, ведь и они подобным образом заставляли его теряться в том, что реально, а что – ирреально).

Далее сам герой, возвращаясь к происходящему вокруг, подчеркивает, что «в силу удивительного стечения обстоятельств (а может, для этой местности то было обыденное явление) мой вагон второго класса был пуст, как церковь после службы; лишь в самом конце вагона сидел один-единственный пассажир» [1]. Этот-то пассажир и рассказывает ему удивительную историю перехода его старшего брата из реальной действительности в картину и продолжения его существования в пределах ее пространства. Для этого, сообщает рассказчик, тот «воспользовался магическими чарами бинокля», способного отдалять и уменьшать предметы «до размера песчинки», и, обратившись в куклу, «переселился» к красавице, увидев которую впервые на картине, воскликнул: «О, как бы я желал быть на месте ее возлюбленного и поговорить с ней хоть раз!». Но только теперь, когда повествователь видит его, «церемонно» сидящим у стола, одетым «по-европейски в старомодный черный костюм», это уже не молодой человек, а «убеленный сединами старец». Что же касается женщины, находящейся рядом с ним на картине – она по-прежнему юна. «А к нему, – сообщает повествователь, – с невыразимой пленительной грацией прильнула юная

девушка, почти девочка, лет семнадцати-восемнадцати, совершеннейшая красавица». Поражала возможность разглядеть не только убранство старца и юной красавицы, но возможность «на лицах из белого шелка» «различить каждую черточку, вплоть до мельчайших морщинок».

В примечаниях к рассказу сообщается, что речь идет о картине, выполненной в особой манере (в технике «осиэ»): фигурки людей, птиц и цветов не выписаны на ней красками, а вырезаны из плотной бумаги, обклеены красивой шелковой тканью. Для придания естественной выпуклости форм внутри прокладывается слой ваты. Готовые фигурки наклеиваются на деревянную основу картины или на гобелен. Таким образом, повествователь видит кукол, вклеенных в картину. Но эти куклы (по крайней мере, так сообщает собеседник повествователя) живые. И читатель может в этом убедиться – ведь брат рассказчика постарел!

Названные элементы поэтики «таинственной повести» Э. Рампо в значительной степени определяют ее особый художественный мир, поэтому целостное и всестороннее изучение фантастического, его типов, места и роли в поэтике указанного произведения актуально.

Обращает на себя внимание, что непостижимыми чертами в сознании автора и, соответственно, героев произведения, наделены не столько сверхъестественные существа и необъяснимые явления природы, как подобало бы фантастическому жанру, сколько явления чужой культуры, в данном случае – европейской.

Развитие японской культуры (в частности, литературы) от древности до наших дней представляет собой непрерывную цепочку особого типа заимствований, осуществлявшихся при помощи уникального механизма культурной адаптации. В своей статье Ю. М. Лотман пишет: «синхронно организованная «своя» система культуры постоянно испытывает возмущающее воздействие не только со стороны действительности, но и от других культур» [4]. Это указывает на возможность вторжения в аутентичную систему «своего» отдельных текстов, мотивов и идей, и преимущественно такая «чужая» культура воспринимается как нечто хаотичное, не имеющее своей организации, а потому резко отторгаемое и тяжело воспринимаемое. Однако взаимодействие с системой чужой культуры является неизбежным, и, имея достаточно обширный набор, предъявляемый воспринимаемой культурой, также возможен самый различный выбор, способный привести к положительным результатам и полному усвоению.

Ночь, тьма, луна, зловещие тени, картины с ожившими персонажами - это традиционное, то, что оттачивалось и совершенствовалось веками в произведениях любых национальных литератур. Но по соседству с привычными атрибутами старины мы обнаружим совершенно неожиданные предметы – уже из нашего XX века. Поэтому для того, чтобы четко отделить «свое-чужое», достаточно обратить внимание на то, что для рассказчика явления чужой культуры и есть «чужое» – мистическое, то, что с собой приносит зло: «Надо заметить, что я всегда питал отвращение ко всякого рода оптическим приборам. Все эти бинокли, отдаляющие и уменьшающие предмет до размера песчинки или, напротив, чудовищно увеличивающие его; микроскопы, способные превратить крохотного червяка в ужасающего дракона, – во всем этом есть что-то от черной магии. А потому я редко брал драгоценный бинокль брата. Он почему-то казался мне орудием дьявола...» [1]. За страхом перед оптическими приборами скрывается страх перед чужой европейской культурой, властно вторгающейся в изолированную до недавнего времени жизнь Японии и

меняющей её до неузнаваемости. Это страх утратить свою идентичность и оказаться всего лишь нарисованной куклой, какой стал брат, увлекающийся чужими игрушками и одетый в европейское платье, к которому удивительный путешественник с картиной также выказывает свое неодобрение.

Так, становится совершенно очевидно, почему в качестве изображенной на картине красавицы и любовного интереса к ней главного героя выбрана именно Осити: это героиня традиционного сюжета кабуки, являющегося олицетворением японского духа. Речь идёт не о любви к женщине, а о любви к национальной культуре, поскольку влюблен он в ее изображение, шёлковую куклу. Поэтому побег в картину можно рассматривать не только как обретение долгожданной любви, к которой так стремился брат героя произведения, но и попытку остаться в рамках своей культуры.

Подводя итоги, хочется еще раз обратить внимание на то, что японский писатель Эдогава Рампо, являющийся родоначальником детективного жанра в восточной литературе, играет неопределимую роль в ее развитии. В творчестве Рампо отчетливо прослеживаются два непересекающихся направления: ирреальное и реальное, романтическое и рациональное. Пытаясь сохранить необходимую по законам волшебной новеллы веру в чудо, – писатель прибегает к приему смещения действия в область гипотетического, с указанием, однако, точного места и времени действия. С этой целью либо вводится некий иллюзорный рассказчик, который мог действительно существовать в реальности или же мог пригрезиться писателю, как было показано в рассказе "Путешественник с картиной". В связи с этим повествователь начинает с оговорки: "Возможно, вы не поверите мне. И даже подумаете, что я лгу...".

По нашему мнению, можно утверждать, что Эдогаве Рампо была свойственна особая своего рода чувственность и восприимчивость к сфере неведомого. Место действия и предшествующие события привели к смешению фантастического с реальным миром, где в ходе прочтения становится трудно различить вымысел и настоящее. Романтически-ирреальное у Эдогавы Рампо родилось не из западного готического романа, а из национального опыта средневековой литературы. В Японии традиция жанра «кайдан» уходит корнями в глубокую древность.

Жанр новеллы о чудесах полностью сложился в Японии в начале XVII века. Однако у Эдогавы Рампо волшебство носит прикладной характер. Оно не более чем средство художественного выражения, тонкий флер, приукрашивающий реальность. Главное для Рампо – запечатлеть «ужас души», свою собственную тоску и смятение. Недаром все чудовищные, жутковатые истории в его произведениях рассказаны от лица специально введенных персонажей, то ли существовавших в действительности, то ли пригрезившихся писателю. Добавим, что рассказ «Путешественник с картиной» – типично авторское (литературное), изысканное произведение, лишенное жутковатой реалистичности традиционного кайдана.

### Список использованной литературы

1. Рампо Э. Путешественник с картиной: [электронный ресурс] электронная библиотека RoyalLib – Режим доступа: [http://royallib.com/read/rampo\\_edogava/puteshestvennik\\_s\\_kartinoy.html#0](http://royallib.com/read/rampo_edogava/puteshestvennik_s_kartinoy.html#0)
2. Альбедиль М. Ф. В магическом круге мифов. Миф. История. Жизнь / М. Ф. Альбедиль. – СПб. : Паритет, 2002. – 336 с.

3. Дуткина Г. Мистификация длиною в жизнь. Предисловие к книге Эдогава Рампо. Демоны луны / Г. Дуткина: [электронный ресурс] электронная библиотека e-reading – Режим доступа: [http://www.e-reading.club/bookreader.php/1020876/Rampo\\_-\\_Demony\\_luny.html](http://www.e-reading.club/bookreader.php/1020876/Rampo_-_Demony_luny.html)
4. Лотман Ю. М. Избранные статьи. Т. 1. / Ю. М. Лотман – Таллинн, 1992. – С. 203–216.
5. Мусий В. Б. Миф в художественном освоении мировосприятия человека литературой эпохи предромантизма и романтизма: монография / В. Б. Мусий. – Одесса: Астропринт, 2006. – 432 с.
6. Репина Л. П. Диалог культур в контексте истории и в историческом познании / Л. П. Репина // Историческая наука на рубеже XX-XXI вв.: социальные теории и историографическая практика. – М.: Кругъ, 2011. – 559 с.
7. Руднев В. Культура и сон / В. Руднев. – Даугава, 1990. – № 3. – С. 121–124.
8. Тарасов Е. Ф. Межкультурное общение – новая онтология анализа языкового сознания / Е. Ф. Тарасов // Этнокультурная специфика языкового сознания. – М., 1996. – С. 7–22.

*Анна Косенкова*

### **АВТОРСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ЛЮБОВНОГО ЗАГОВОРА В КНИГЕ СТИХОВ И. БРОДСКОГО «НОВЫЕ СТАНСЫ К АВГУСТЕ»**

**Актуальность заявленной темы** связана с тем, что ситуация изученности лирики И. Бродского представляется неоднозначной. Несомненно, накоплен обширнейший исследовательский багаж в осмыслении и интерпретации текстов И. Бродского. И все же бродсковедение содержит достаточно лакун. Одной из таких лакун является осмысление авторских стратегий в книге стихов поэта «Новые стансы к Августе».

В современном бродсковедении в той или иной мере затронуты различные аспекты, связанные с анализом или же интерпретацией «Новых стансов к Августе», что проявилось в работах ведущих исследователей творчества поэта: В. Полухиной [4], Л. Лосева [3], Б. Янгфельдта [12] А. Ранчина [6], Д. Чернявской [11].

**Цель статьи** проследить принципы трансформации любовного заговора в книге стихов И. Бродского «Новые стансы к Августе».

Опираясь на работы фольклористов (В. Топорова, А. Топоркова, В. Ф. Райана), была прослежена специфика фольклорного заговора.

Слово «заговор» включает в себя представление о речи (хотя очень многие заговоры описывают также сопутствующие действия). Другое значение слова – «тайное действие», имеет в виду «обычную многовековую связь магии и мятежа» [5, 246].

Обращаясь к осмыслению природы заговора, следует отметить, что заговоры, по замечанию В. Н. Топоркова, представляют особый «фольклорный текст магического характера и обряд его произнесения» [7, 185]. Под заговорами обычно понимаются тексты, которые «призваны магически воздействовать на человека, природу или сверхъестественные силы» [8, 22]. Другой отличительной чертой заговоров является то, что «нарративное начало в заговорах сочетается с началом заклинательным» [8, 22]. При этом заговоры выделяются среди фольклорных текстов своей индивидуализированностью, что потенциально роднит их с типом лирического послания.

Характерно, что английский фольклорист В. Ф. Райан настаивает на том, что «индивидуальность заговора соотнесена с его интимностью» [5, 245]. Часто заговоры начинаются с «молитвенного обращения, адресованного лицу или объекту, который следует

заговорить» [5, 250]. Так же показательна особенность, отмеченная В. И. Харитоновой, что заговорно-заклинательное искусство предполагает «одновременное наличие вариантов возможных воздействий на объект. Заклинание может мыслиться как комплекс: ритуал+предмет+слово» [10, 34]. Так заговор предстает как особый тип фольклорного текста, нацеленный на воздействия на мир и его преобразование.

Непосредственно любовный заговор направлен на реализацию желания, связанного со сферой страстей и эротики. Творящий заговор стремится воздействовать на объект страсти при помощи магического обряда.

Следует не забывать, что «репрезентация субъекта в речевой деятельности напрямую связана с феноменом перформативности». Е. Горло определяет перформативность как «свойство высказывания или целого текста производить действие» [2, 47].

По замечанию Н. В. Барковской, «мотив словесной ворожбы» становится показателем «взаимообратимости слов и вещей, замены реального мира словесным...» [1, 476]. Подобные процессы касаются авторских трансформаций заговора в лирическом дискурсе.

Примечательно и утверждение С. А. Фокиной, что поэтическое слово, наделенное «перформативной функцией, способствует преодолению расстояния между лирическим “я” и адресатом. <...> Коммуникативная стратегия, обретая многомерность, расценивается как автокоммуникация и как обращенность к собеседнику» [9, 114].

Несомненно, что наличие перформативности роднит лирический текст с фольклорными заговорами, в особенностях с любовными заговорами. В лирике Иосифа Бродского любовный заговор трансформируется в соответствии с авторским мифом поэта. В данном контексте показательно уже само название книги стихов И. Бродского «Новые стансы к Августе». Как известно, эта книга стихов посвящена возлюбленной поэта Марине Басмановой. Избранное И. Бродским название – отсылка к Дж. Г. Байрону. Байроновские «Стансы Августе», также были созданы в своего рода изгнании и посвящены возлюбленной, в роли которой выступила его сестра. И. Бродский задает как высокую степень интертекстуального потенциала своих «стансов», так и установку на трансформации. Добавлено слово «новые» – взят новый курс на иное истолкование темы.

Правомерно говорить и о включении кодов любовного заговора в лирические послания И. Бродского, что расширяет их коммуникативный потенциал.

Известно, что заговор может осуществляться с помощью некоторых предметов, например, в стихотворении «Ниоткуда с любовью» он осуществляется с помощью зеркала. В стихотворении «Песенка» – с помощью слезы и кольца, в стихотворении «О, как мне мил кольцеобразный дым!», соответственно с помощью дыма. Более того, магические функции предметов, упомянутых в стихотворениях, усиливают перформативность слова.

Так уже название стихотворения «Песенка» наталкивает на мысль о фольклоре.

### *Песенка*

*"Пролитую слезу  
из будущего привезу,  
вставлю ее в колечко.  
Будешь глядеть одна,  
надевай его на  
безымянный, конечно".*

*"Ах, у других мужья,*

*перстеньки из рыжья,  
серьги из перламутра.  
А у меня – слеза,  
жидкая бирюза,  
просыхает под утро".*

*"Носи перстенок, пока  
виден издалика;  
потом другой подберется.  
А надоест хранить,  
будет что уронить  
ночью на дно колодца".*

В этом стихотворении слеза и колечко, по всей вероятности являются предметами заговора. Аспекты личных отношений поэта с адресатом стихотворения – Мариной Басмановой, усиливает перформативную функцию слова. Желание воздействовать на адресат решается и на уровне символики.

Слеза может являться символом горя, искренности, счастья. Кольцо, в свою очередь, символ брака, целостности, бесконечности. Скорее всего, автор хочет показать, насколько для него важнее искренние светлые чувства, нежели у других «перстеньки из рыжья, / серьги из перламутра».

Однако заметно, что лирический герой далеко от своей возлюбленной. Действительно, автор придает особый смысл магической функции названных предметов, что усиливает перформативность слова.

Поэт говорит, чтобы его любимая носила перстенок, потому что

*«...потом другой подберется.  
А надоест хранить,  
будет что уронить  
ночью на дно колодца».*

То есть лирический герой, по-видимому, имеет влияние на героиню. Если она захочет, то уронит кольцо в колодец, тем самым, либо каким-то образом оно откроет некий портал, либо наступит забвение (Лета, алкоголь).

Трансформации, осуществляемые автором, в то же время способствуют сохранению в игровом ключе магических потенциалов слова. Более того, стихотворения из «Новых стансов к Августе» прочно связывается с феноменом перформативности, включая при этом явные маркеры авторской иронии.

Апелляция И. Бродского к феномену перформативности позволяет в игровом плане достигать особой степени единства не возможного в жизни с коммуникантом, которому обращены лирические послания. В этом главным образом и появляется трансформация любовного заговора.

### **Список использованной литературы**

1. Барковская Н. В. Слово-проклятие и слово-заклятие в творчестве Ф. Сологуба / Н. В. Барковская // Серебряный век: диалог культур: [сб. науч. статей по материалам Международной научной конференции, посвящ. памяти профессора С. П. Ильёва] / [отв. ред. Н. М. Раковская]. – Одеса : Астропринт, 2012. – С. 475–483.

2. Горло Е. А. Поэтический дискурс: перформативность, интенциональность, медийность / Е. А. Горло. – Ростов н/Д : ИПО ПИ ЮФУ, 2007. – 336 с.
3. Лосев Л. Иосиф Бродский : Опыт литературной биографии / Л. Лосев. – М. : Молодая гвардия, 2008. – 447 с.
4. Полухина В. П. Больше самого себя. О Бродском / В. П. Полухина. – Томск : ИД СК-С, 2009. – 416 с.
5. Райан В. Ф. Баня в полночь: Исторический обзор магии и гаданий в России / [пер. с англ. А. Чернецов] // В. Ф. Райан. – М. : НЛЮ. – 720 с.
6. Ранчин А. На пиру Мнемозины. Интертексты Иосифа Бродского / А. Ранчин. – М. : НЛЮ, 2001. – 464 с.
7. Топорков А. Л. Заговор / А. Л. Топорков // Славянская мифология: [энцикл. словарь] / [под ред. Л. М. Анисова]. – М. : Эллис Лак, 1995. – С. 185–186.
8. Топоров В. Н. О статусе и природе заговора (теоретический аспект) / В. Н. Топоров // Этнолингвистика текста : Семиотика малых форм фольклора: [тезисы к симпозиуму]. – М. : Институт славяноведения и балканистики АН СССР, 1988. – С. 22–25.
9. Фокина С. А. Перформативность как фактор авангардной эстетики в цикле М. И. Цветаевой «Скифские» / С. А. Фокина // Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. № 130: Studia Russologica V. – Krakow : Copyright Wydawnictwo Naukowe, 2013. – С. 106–116.
10. Харитонова В. И. Заговорно-заклинательная традиция восточных славян (к проблеме бытования фольклорно-этнографического материала) / В. И. Харитонова // Этнолингвистика текста : Семиотика малых форм фольклора: [тезисы к симпозиуму]. – М. : Институт славяноведения и балканистики АН СССР, 1988. – С. 34–36.
11. Чернявская Д. С. А.С. Пушкин и И. Бродский как проблема современной литературной герменевтики / Д. С. Чернявская // Автор – твор – читач : [зб. наук. праць] / ред. кол. Є. М. Черноіваненко, Н. М. Шляхова, М. В. Пащенко. – Одеса : Астропринт, 2012. – С. 135–145.
12. Янгфельдт Б. Язык есть Бог. Заметки об Иосифе Бродском / Б. Янгфельдт. – М. : Астрель, CORPUS, 2012. – 368 с.

*Евгения Митева*

## **ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫЕ ПЛАСТЫ В СТИХОТВОРЕНИИ М. ЦВЕТАЕВОЙ «РЫЦАРЬ АНГЕЛОПОДОБНЫЙ» КАК ФАКТОРЫ КОНЦЕПТУАЛИЗАЦИИ**

**Актуальность исследования** обусловлена интересом современного литературоведения, как к цикличности мышления поэта, так и, зачастую связанными с ней, процессами концептуализации. Цикличность и концептуализация несомненно проявлены в цветаевской лирике, обращенной к С. Эфрону, и представляются весьма привлекательными для анализа.

**Цель статьи** – изучение взаимосвязи процессов концептуализации и интертекстуальности в цветаевском стихотворении «Рыцарь ангелоподобный», посвященном С. Эфрону.

В 1910-е годы значительный пласт лирики М. Цветаевой адресован С. Эфрону. В этот период творчества поэтесса мифологизирует воспроизводимый образ супруга, связывая рецепцию его в своей поэтической системе с темой рыцарства. Именно феномен рыцарства



не только связывается в ментальном мире М. Цветаевой в этот период с личностью Сергея Эфрона, но и неизменно концептуализируется.

Изучая понятие «концепт», Е. Кубрякова устанавливает что – «это некий отдельный смысл, некая идея, имеющаяся у нас в сознании...» [3, 316]. Помимо работ классиков научной концептологии приоритетными для данного исследования являются позиции ученых Одесского университета. Так Н. Сподарец отмечает, что концепт предстает «как ментально-когнитивная единица, которая в границах словесного знака и языка предстает в своих содержательных формах образом, понятием и символом» [5, 36]. По наблюдению С. Фокиной, «...авторский концепт художника слова предстает своего рода ключом к пониманию его эстетической системы, позволяя прочитывать коды, символику, образы и понятия в соотношении с ментальными показателями, как явно выраженными и манифестируемыми, так и скрытыми и даже зашифрованными» [8, 325]. Но помимо ментальной составляющей концепта показательна и культурная, даже более связанная с интертекстом.

Ю. Степанов в статье «Интертекст, культурный контекст, ноосфера» сопоставляет понятие концепт и интертекстуальность и подчеркивает их глубинную связь. По мнению исследователя, «интертексты – форма существования сложных культурных концептов» [6, 81]. На основании данной идеи можно говорить о важности интертекстуальных отсылок как одного из слоев семантического поля концепта.

В осмыслении специфики интертекстуальности ключевыми для данной статьи стали идеи Ю. Кристевой, Н. Фатеевой, Н. Пьеге-Гро.

Сам термин «интертекстуальность» ввела в обиход Ю. Кристева и дала ему следующее определение: «Интертекстуальность – это признак того способа, каким текст прочитывает историю и вписывается в нее» [2, 225]. Для современной французской исследовательницы Н. Пьеге-Гро «интертекстуальность <...> – это устройство, с помощью которого один текст перезаписывает другой текст, а интертекст – это вся совокупность текстов, отразившихся в данном произведении» [4, 23]. Позиция Н. Фатеевой обращена, прежде всего, к читателю, для которого интертекстуальность – «установка на 1) более углубленное понимание текста или 2) разрешение непонимания текста (текстовых аномалий) за счет установления многомерных связей с другими текстами» [7, 16]. В данном плане показательна и утверждение Н. Пьеге-Гро, что «интертекст используется наподобие маски, которую надо сорвать, или наподобие кода, подлежащего дешифровке» [4, 66]. Приведенные идеи ученых акцентируют необходимость читательской активности, направленной на своего рода дешифровку текста и выявления интертекстов.

Исходя из вышеизложенного, можно выдвинуть гипотезу о том, что интертекстуальность дополняет семантическое поле концепта и активизирует самобытность концептуализации в ментальном универсуме автора.

Среди лирики М. Цветаевой 1910-х годов, обращенной к Сергею Эфрону, наиболее насыщенным интертекстуальными отсылками представляется написанное 14 июля 1918 года стихотворение «Рыцарь ангелоподобный».

*Рыцарь ангелоподобный –  
Долг! – Небесный часовой!  
Белый памятник надгробный  
На моей груди живой.*

*За моей спиной крылатой  
Вырастающий ключарь,  
Еженощный соглядатай,  
Ежеутренний звонарь.*

*Страсть, и юность, и гордыня –  
Все сдалось без мятежа,  
Оттого что ты рабыне  
Первый молвил: – Госпожа!*

Образ рыцаря в подтексте обыгрывает цветаевский миф о своем муже – Сергее Эфроне. Характерно, что рыцарь дарит свободу лирической героине, ведь он источник вдохновения. Но при этом, именно рыцарь сдерживает от порочных страстей и греха, воплощая персонификацию долга.

М. Цветаева принципиально мифологизирует личность С. Эфрона и его судьбу, приравнивая в своем поэтическом тексте их к «ангелоподобию». Цветаевская точка зрения такова – С. Эфрон предано служит Отчизне, а Марина Цветаева как поэт старается предано служить ему, воспевая и возвышая до «небесного часового».

Но в скрытом виде мотивам каменности и стойкости рыцаря противопоставляется тема неверности лирической героини, прежде всего, эротической. Именно тема эротической свободы, подразумевающей и греховность, позволяет обыграть в качестве литературной маски образ Марии Магдалины – «раскаявшейся блудницы», которую исцелил Иисус Христос от одержимости семью бесами. Тема Магдалины как воплощения страстной и грешной женщины, преображенной христовым благодеянием, задает интертекстуальные отсылки, влияющие на дальнейшее развитие лирического сюжета цветаевского стихотворения. С цветаевской героиней Магдалину сближает та самая греховность, страстность, могущая обернуться и порочностью, от которой лирическую героиню оберегает «небесный часовой».

М. Цветаева в знак верности мифологизирует свое отношение к мужу, как к рыцарю, подразумевая и его судьбу белогвардейца, Ангела, который всегда рядом, независимо от своего местонахождения. Тема соприсутствия рыцаря вводит не только мотив верности, но и смерти, подразумевая запрет для лирической героини страстей и других влюбленностей («Белый памятник надгробный»).

Рыцарь ангелоподобный неизменно вместе с лирической героиней, не только оберегает ее, но и лишает свободы. Так М. Цветаева неоднозначно интерпретирует тему единения душ: нерасторжимый союз с Ангелом-хранителем налагает запреты:

*За моей спиной крылатой  
Вырастающий ключарь,  
Еженощный соглядатай,  
Ежеутренний звонарь.*

Кроме того, в строфе «*Рыцарь ангелоподобный – / Долг! – Небесный часовой! / Белый памятник надгробный / На моей груди живой...*» можно проследить скрытую переключку с «Каменным гостем» А. С. Пушкина. Лирическая героиня совмещает ипостась Дон Гуана («жертвы страсти безнадёжной») и Доны Анны, которая «никогда с мужчиной не говорит»,

а Ангел частично соотносится со статуей командора («недаром же покойник был ревнив») и представляет собой персонифицированный долг:

*Проси статую завтра к Доне Анне  
Прийти попозже вечером и стать  
У двери на часах.*

Лирическая героиня стихотворения «Рыцарь ангелоподобный» выступает в амплу грешницы, что сближает её с Дон Гуаном, а роль каменного командора, которому Дона Анна воздвигла памятник, достаётся рыцарю-адресату стихотворения. Именно в этом и заключается скрытая переключка с «Каменным гостем» А. С. Пушкина.

Действительно, с одной стороны «рыцарь ангелоподобный» всегда рядом, он Ангел-Хранитель, оберегающий её от невзгод, но с другой стороны, он оберегает её от страстей, грешности, от всех черт, которые сближают её с Дон Гуаном.

При этом М. Цветаева, как А. С. Пушкин, частично сохраняют культурную модель рыцарства. Для обоих поэтов рыцарь должен быть благородным, что и совпадает с культурной традицией. Также общим в понимании рыцарства для А. С. Пушкина и М. Цветаевой является благородство души, чистота, непорочность, некая отрешённость, смелость духа и аскетизм.

Интертекстуальность позволяет соотнести образ цветаевской лирической героини также с образом Ренаты – героини романа В. Я. Брюсова «Огненный Ангел». Сама М. Цветаева отмечала: «Стихи Брюсова я любила с 16 лет по 17 лет... Больше же стихов его – и эта любовь живет и поныне – его “Огненного Ангела”...» [9, 3]. Как и Рената, лирическая героиня разрывается между враждебными, полярными страстями. В данном плане показательны слова Ренаты: «Я любовалась тобой <...> но, когда тебе случалось поймать мой любовный взгляд, я начинала говорить тебе о Генрихе. <...> Но разве же я смела признаться, что люблю тебя, после всего, что говорила тебе о моей любви к Генриху?» [1, 483]. Данный фрагмент брюсовского романа подтверждает разобщенность души Ренаты, чем она и привлекательна для М. Цветаевой. Именно метущаяся и мятежная душа Ренаты оказывается созвучна цветаевской лирической героине. Для М. Цветаевой Рената становится знаком неоднозначности чувств, отмеченных стремлением хранить верность и в то же время проявлять распутное, нечестивое начало.

Концепт «рыцарство» интерпретируемый поэтессой в стихотворении «Рыцарь ангелоподобный» позволяет включить в свое семантическое поле и блоковские интертексты, в частности отсылки к стихотворению А. Блока «Любил я нежные слова...». Так показательно частичное совпадение образных систем цветаевского и блоковского поэтических текстов.

Лирический герой блоковского стихотворения, называя возлюбленную «вечным другом», будто причисляет их отношения к некому братству. Такая модель отношений частично близка и цветаевскому мироощущению и, несомненно, переносима на ее миф об отношениях с Сергеем Эфроном. Свобода для блоковского лирического героя – это служение любимой. Таким образом, образ лирического героя трансформируется в образ рыцаря, беспрекословно служащий Прекрасной Даме. Недаром он называет себя «рабом», но это сладостное рабство, он раб любви. Это и объясняет, почему свобода для лирического героя служение.

*Я знал, задумчивый поэт,*

*Что ни один не ведал гений  
Такой свободы, как обет  
Моих невольничьих Служении.*

Также как и доблестный рыцарь в цветаевском стихотворении, рыцарь блоковского стихотворения преданно служит своей Даме и вместе с этим охраняет её: «*Я стерегу Ее ключи / И с ней присутствую, незримый...*», даже защищает и всегда рядом, хоть и невидим, недоступен взору. В этом можно обнаружить несовпадение с цветаевской концепцией, ведь неоднозначность рыцарского хранения у Цветаевой по-разному воспринимается – он охраняет её от бед и жизненных неурядиц, но, в то же время и пытается защитить от неверности и прелюбодеяний. Лирический герой А. Блока готов всю жизнь служить своей таинственной мечте, которая недоступна, неисповедима:

*Со мной всю жизнь – один Завет:  
Завет служенья Непостижной.*

Для М. Цветаевой важно переосмыслить решение темы рыцарства А. Блоком. Показательно, что блоковский лирический герой неустранимый и благородный рыцарь, служащий Прекрасной Даме, воспевающий Её. У Цветаевой же наоборот – Прекрасная Дама воспекает рыцаря.

Если у Блока лирическое «я» принципиально мужское – «вечный друг», и олицетворяет служение данное свыше, то лирическое «я» М. Цветаевой одновременно женское и андрогинное.

Характерной для данного цветаевского стихотворения становится идея воспевания не рыцарем Прекрасной Дамы, а то, что лирическая героиня, соотносимая в цветаевском мифе с личностью поэтессы, воспекает мужа, предстающего в ее лирике своего рода рыцарем. Кроме того, в этом тексте отчетлив мотив неверности, актуализированный в образе грешницы. В этом плане показательны ипостаси Марии Магдалины, женская ипостась Дон Гуана, Ренаты, модифицирующие цветаевский концепт «рыцарство»: Рыцарь ангелоподобный охраняет грешницу от ее страстей.

Показательно, что цветаевская парадигма концепта «рыцарство» ориентирована не только на трансформации средневековых культурных кодов, а также пушкинских, брюсовских, блоковских интертекстов.

Но помимо скрытого влияния образной системы пушкинского, брюсовского, блоковского текстов на цветаевский, не мене важно, что образ Сергея Эфрона в подтексте цветаевского стихотворении трансформирует представление о Музе и отождествляется с рыцарем, ставшим Ангелом-хранителем.

### **Список использованной литературы**

1. Брюсов В. Огненный ангел / В. Брюсов. – СПб. : Азбука-классика, 2006. – 488 с.
2. Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман / Ю. Кристева // Диалог. Карнавал. Хронотоп ; [пер. с франц., сост., вступ. ст. Г. К. Косикова]. – М. : Прогресс, 2000. – С. 427–457.
3. Кубрякова Е. С. Концепт / Е. С. Кубрякова // Краткий словарь когнитивных терминов / [под ред. Е. С. Кубряковой]. – М. : МГУ. Филологический факультет, 1996. – С. 90–105.
4. Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности ; [пер. с франц., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова] / Н. Пьеге-Гро. – М. : ЛКИ, 2008. – 240 с.

5. Сподарец Н. В. К проблеме художественной концептуализации феномена человека в лирике Ш. Бодлера и А. Блока [Электронный ресурс] / Н. В. Сподарец. – Режим доступа: [http://journals.uspu.ru/attachments/article/84/Vest\\_2012\\_1\\_1.pdf](http://journals.uspu.ru/attachments/article/84/Vest_2012_1_1.pdf)
6. Степанов Ю. С. Интертекст, культурный контекст, ноосфера / Ю. С. Степанов // Теоретико-литературные итоги XX века / [под ред. Ю. Б. Борева]. – Т. 1. : Литературное произведение и художественный процесс. – М. : Наука, 2003. – С. 80–104.
7. Фатеева Н. А. Интертекст в мире текстов: Контрапункт интертекстуальности / Н. А. Фатеева. – М. : КомКнига, 2007. – 280 с.
8. Фокина С. А. Концепт «ревность» в ментальном универсуме М. Цветаевой / С. А. Фокина // Слов'янський збірник : [зб. наук. праць] / [відп. ред. О. А. Войцева]. – Вип. XVII. – Чернівці : Букрек, 2013. – С. 324–332.
9. Цветаева М. Собрание сочинений : в 7 т. / [сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц, Л. Мнухина] / М. Цветаева. – М. : ТЕРРА; Книжная лавка – РТР, 1997.

### *Віра Музика*

#### **ФОРМИ НАРАЦІЇ У ПОВІСТІ І. ЛИПИ "З НОВОГО СВІТУ"**

Після здобуття Україною незалежності у вітчизняну історію починають повертатися імена її несправедливо забутих синів. Це люди, які, незважаючи на погрози та невдачі, не зрікалися своїх поглядів, продовжували працювати і відстоювати свою позицію. Їхня «свавільна поведінка» була не угідною владі і жорстко каралась роками замовчувань, ворожим ставленням, розлукою з близькими, психічним та фізичним знищенням. Така доля спіткала й видатного письменника кінця XIX – початку XX століття – Івана Липу.

Перші твори Івана Липи надрукували в журналі «Зоря» і продовжили систематично видавати на сторінках «Правди», «Нової громади», «Будучини», «Української хати», «Літературно-наукового вісника», «Шершеня», деякі увійшли до складу альманахів «Досвітні огні», «З неволі», «Степ», антологіях «З-над хмар і долин» (1903), «З потоку життя» (1905), «За красою» (1905). Після виходу друком повісті «З нового світу» (1917 р.) П. Багацький у своїй рецензії охарактеризував складні умови, в яких доводилось працювати невтомному трудівникові: «Перед нами лежить книжечка українського письменника – Івана Липи, письменника, ім'я котрого траплялось зустрічати у періодичній пресі не з учорашнього дня, але разом з тим цілком невідомого сучасному читачеві. Його літературна доля є загальною долею дуже багатьох українських письменників, його читають, забувають і зовсім не знають, бо твори його досі не видані, розкидані по різних виданнях, а література не занотувала серйозною, докладною статтею його довголітньої двадцятип'ятилітньої праці» [1, 522].

Творчість Івана Липи мала виразне національне спрямування та наповнення. Винятком стала психологічна повість «З нового світу». Донині повість залишається маловідомою, адже з 1917 р. не перевидавалася.

Незважаючи на те, що дослідженням творчості І. Липи займалися багато літературознавців (В. Качкан, О. Янчук, П. Багацький, О. Кривуляк, Н. Шумило, А. Пляченко), деякі аспекти художньої творчості митця досі залишаються маловивченими.

Зокрема, йдеться про особливості психологізму, сюжетно-композиційної будови, оповідної манери творів українського письменника, у тому числі і його повісті «З нового світу».

**Метою** даної розвідки є дослідження повісті І. Липи у фокусі теоретичних надбань сучасної методології – наратології, що дасть можливість обґрунтувати художню своєрідність неповторної творчості митця у контексті модерністичних змін.

Дослідниця українського модернізму Н. Шумило зазначає : «Справді, повість «З нового світу» Івана Липи варта уваги у зв'язку з еволюцією його власної творчості, і у зв'язку зі становлення нової епічності, що успішно опанувала художній досвід психологізму малої прози кінця XIX – початку XX ст.» [9, 56].

Оповідь у повісті І. Липи «З нового світу» представлено у формі саморефлексії головного героя. Гомодієгетичний наратор (за класифікацією Ж. Женетта) є єдиним носієм та інтерпретатором подій. Суб'єктивний характер оповіді виявляється через особові займенники – «я» (налічується у тексті 150 разів), «ми», «ти» та присвійного – «мій». Головна увага зосереджена на перипетіях та конфліктах, які відбуваються у душі героя, тому внутрішня лірико-психологічна фабула домінує над зовнішньою.

Більша частина наративу оформлена як спогади героя-оповідача про сімейне життя. Він намагається згадати та осмислити власні взаємовідносини з дружиною і реалізує це за допомогою наративної форми листа. На це вказують реквізити, притаманні повідомленню такого формату. Традиційний для листа початок-звернення до адресата повідомлення, який містить вказівку на тон та характер викладу : «Моя дружино! Ти, як і всі, гадаєш, що я вмер... Ні, я живий» [2, 3]<sup>5</sup>. Узвичаєною формулою для епістолярного стилю закінчується твір. Оповідач вказує дату та місце написання листа : «Року 1917-го вересня 15 дня. «Колос»[2, 24]. Ще однією ознакою є використання позначення «P. S.» для того, щоб додати ще невисловлене та закріпити попередньо сказане.

Лист був направлений до дружини і лише вона мала право прочитати його, адже лише їй оповідач зміг відкритися : «Ти єдина знатимеш усе і тебе благаю : нехай моя тайна буде для тебе на вік непорушна, нехай вона умре разом з тобою, як і твоя тайна – зі мною...» [2, 24]. Обираючи для свого твору форму листа, Іван Липа керувався думкою про приватність листування. Цим автор підкреслює інтимний характер повідомлення, адже захищені, товсті стінки конверта дозволяють оповідачу щиро висловити все, що насправді відчував, не криючись. Оповідач впевнений, що жінка ніколи не відкриє їхньої спільної таємниці і буде завжди оберігати її від стороннього.

У листі розкривається психологія героя-митця, його прагнення реалізувати творчий потенціал та знайти своє місце у соціумі, при цьому не втративши внутрішньої гармонії. Герой твору – художник, творча екзальтована особистість, тому має чутливу вдачу та своєрідне світовідчуття. В житті йому довелося пережити багато розчарувань з жінками, і тому був впевнений, що вже не зустрине жінки-музи, з якою почуватиме себе дійсно щасливим. Так тривало, поки, нарешті, оповідач не «зустрів першу жінку, багату духом»: «Коли ми вперше зустрілися в твоїй господі, з того дня між нами пробігли якісь таємні течії, що їх ніхто не міг добачити, навіть чоловік твій. Наші душі відразу споріднилися, в них зазвучали гармонійні акорди» [2, 3]. Герой мріяв на основі Правди та Віри утворити сім'ю, яка буде духовно вищою понад усі інші, яка стане взірцевою. Але його мріям і сподіванням не судилося реалізуватися, адже на шляху жінки зустрівся третій і сталася зрада. «Моя дружино! ти не вчинила злочину, за який карають закони і люди. І коли б ти була мені

<sup>5</sup>Тут і далі текст цитується за авторським правописом

шлюбною жінкою, звичайною собі жіночкою, я б тобі вибачив. Але ж наша спілка трималася не контрактом, а вірою, і ти зруйнувала, стоптала цю віру!..» [2, 8].

Згадка про певні події з життя подаються крізь призму сприйняття головного героя-оповідача. Через суб'єктивну форму оповіді виявляється внутрішній стан, розкриваються почуття, мотиви, які керували діями, але не доступні зовнішньому спостерігачеві, тобто його власна (внутрішня) точка зору – «суб'єктивний» опис (за класифікацією Б. Успенського) [Див.: 7]. Дослідник зазначає, що при такому типі оповіді «...всі дії в творі послідовно зображуються з якоїсь однієї точки зору, тобто через призму сприйняття однієї якоїсь особи. Відповідно лише по відношенню до цієї особи є правомірним опис внутрішнього стану, тоді як решта описуються «ззовні», а не «внутрішньо» [7, 151–152]. Оповідач повісті Івана Липи заглиблюється у власний світ емоцій та почуттів, створених та зруйнованих ілюзій.

І. Липа виявився неабияким знавцем людської душі. Він майстерно відтворює емоційно-почуттєвий стан героя, палітру вражень та суб'єктивний характер оповіді через стилістичні та синтактичні особливості. Окличні та питальні речення, риторичні звертання вказують на збуджений емоційний стан, переживання минулих подій «тут і тепер». Частим явищем є незавершені речення, які засвідчують розгубленість оповідача, нездатність означити узагальненим поняттям всі відтінки вражень та почуттів.

Згадуючи минуле, герой поступово конструює перед собою уявний образ колишньої дружини. Граматично оформлюючи речення як запитання до неї, оповідач насправді апелює до самого себе. Він намагається осмислити, чи достатньо зробив для збереження свого шлюбу, чи застерігав свою дружину від необдуманих, необачних кроків: «Для чого? Чи я задалегідь не перестерегав тебе? Чи я не натякав тобі, що дружби між молодою жінчиною і мущиною бути не може? Хиба не казав, щоб ти стереглася його дрібних послуг, що накладають на жінчину здебільшого жіночі обов'язки? Хиба не давав тобі зрозуміти, що хвала, преклонення перед жінчиною, перед її дивною вдачею, красою або талантами – завжди прихилиє її до власника і що це єсть певний, віками випробований шлях до жіночого серця?» [2, 8]. Герой вступає у діалог з самим собою, тобто намагається зрозуміти себе через Іншого. Таким чином, у повісті реалізується діалогічна модель «Я» – «Інший», що дозволяє зробити висновки про майстерність відтворення психології героя, заглиблення у його внутрішній світ, відтворення «розірваності» душі й свідомості у найтяжчі моменти життя.

У моменти найбільшого емоційного напруження спостерігається роздвоєння особистості оповідача на декілька іпостасей. Він постає і як герой, і як оповідач. Це зумовлено бажанням більш точно та детально згадати найважливіші моменти, пережити їх заново аби збагнути. В. Шмід зазначає, що коли ми маємо справу з першоособовим наратором: «Необхідно розглядати "оповідаюче я" і "оповідане я" як дві функціонально різні інстанції, "я" наратора і персонажа чи, точніше, актора, тобто носія дії, які пов'язані фізичною та психологічною єдністю, при цьому ця єдність може носити більш або менш умовний характер. В аспекті наратології "оповідаюче я" відноситься до "оповідного" як у дієгетичній розповіді наратор до актора (персонажа)» [8, 95].

Події, які найбільше запам'яталися та відіграли важливу роль у психологічному становленні героя-митця передаються у вигляді окремих сценок-діалогів. Саме через діалогічну форму повною мірою проявляється роздвоєння «Я» оповідача. Оповідач віддаляється від героя та ніби дивиться на себе зі сторони. У деякі моменти розгортання наративу емоційно рівний, нейтральний тон розповіді створює враження відсторонення наратора від фактів та подій власного життя. Для читача ж історія представляється як

теперішня, тобто така, що відбувається одночасно з дискурсом. Читач займає позицію свідка, спостерігача розмови чоловіка і жінки. Іван Липа звертається до такого прийому текстотворення для того, щоб показати мотиви поведінки героя та спрямувати фокус уваги на моменти максимальної психологічної напруги.

Згадуванні події, уявні діалоги-сценки зумовлюють виникнення роздумів узагальненого філософського плану. Оповідач у межах свого дискурсу принагідно включає ліричні відступи, в яких висвітлює власне тлумачення екзистенційних, морально-етичних та суспільних проблем. В центрі твору постає фігура героя-інтелектуала, який осмислює сенс людського буття та намагається знайти своє місце у світобудові. Наскрізною стає проблема Щастя: «Вічне кохання – то найбільше щастя тут, на землі. Єднання двох душ, що призначенні одно одному, що завжди одно одного бажають, дає їм в житті прекрасне і вічне свято» [2, 17].

Виразним стає і співвідношення «подієвого» часу та часу оповіді. М. Бахтін у праці «Проблема мовленнєвих жанрів» стверджував, що під час читання літературного твору «перед нами розгортаються дві події – подія, про яку розповідається у творі, і подія самого розповідання; події ці відбуваються у різні часи і у різних місцях, але водночас вони нерозривно поєднані в єдиній, складній події, яку ми можемо назвати твором у його подієвій повноті» [6, 5]. Таким чином, літературознавець розмежував історію (дієгезис) та оповідь (дискурс). І. Папуша умовно прирівняв час оповіді часу прочитання твору, а час історії – часовій тривалості описаних подій [Див. : 3].

У повісті «3 нового світу» спостерігається поєднання трьох часових площин : минулого, теперішнього, майбутнього. Оповідач пише лист-сповідь, перебуваючи у теперішньому часі («Ти, як і всі, гадаєш, що я вмер... Ні, я живий» [2, 3]) робить екскурси в минуле та вибудовує план майбутнього життя. Це означає, що у творі наявні анахронії. **«Анахронія [anachrony]** – неузгодженість між порядком подій й порядком їх викладу в розповіді» [5, 13]. Повість представлена у вигляді **ретроспекції** (повернення у минуле), яку можна схарактеризувати як суб'єктивну, оскільки вона відбувається у свідомості оповідача і оповідь передає теперішні його думки. Ретроспекція дає змогу розкрити перед читачем психологію головного героя, оскільки є своєрідним коментарем до його дій.

Оповідач намагається заглянути у майбутнє, передбачити, як складеться подальше життя вже поодиноці. Він окреслює майбуття жінки : «Ти маєш у собі багато вартостей : молодість, красу, розум. Ти зівьєш собі ще нове кубельце, – не з ним : то я знаю, бо ти його тепер ненавидиш... З кимсь іншим знайдеш собі можливе щастя... Проживеш спокійно, поважана людьми, ніби щаслива» і далі власне : «Тепер я утворю те, чого доси ще ніхто не міг – утворю тебе, мою дружину в образі скорботної жінки» [2, 24]. У цьому випадку використовується різновид анахронії, який має назву пролепсис. **«Пролепсис [prolepsis]** – анахронія, що заходить вперед, у майбутнє стосовно «теперішнього» моменту; залучення однієї чи більше подій, що трапляться після «теперішнього» моменту (чи моменту, коли хронологічна розповідь послідовності подій переривається, щоб дати місце пролепсису) [5, 112].

Таким чином, на сторінках повісті переплітаються одразу три часові виміри. Послідовність подій історії не відповідає послідовності їхнього викладу в презентованій нарації. Така наративна стратегія дає змогу прослідкувати зміну характеру, духовних орієнтирів у зв'язку з життєвою колізією. Ретроспекція розкриває причини та мотиви, які



спонукали зміни головного героя, а пролепсис показує, який відбиток це наклало на решту життя.

Найбільш емоційним моментом у творі є відтворення марень, підсвідомих візій героя. Оповідач асоціює свою дружину з образом скорботної Мадонни. Автор звертається до форми внутрішнього монологу для відображення складного та суперечливого психологічного стану. Така форма є найбільш придатною для висловлення суб'єктивних почуттів та емоцій персонажа. О. Ткачук зауважив: «Використання внутрішнього монологу в митця-модерніста стало найадекватнішою формою для моделювання складних психічних явищ» [Див.: 4]. Вказівкою на стан емоційної напруги, в якій перебуває герой-наратор є сповільнення оповіді, паузи, розірваність фраз.

«І коли ти стогнала, взявши голову у руки, ставала якоюсь неземною і тягла мене до себе...

І от в цих муках наших, в цьому *чаду*, в *забутті* ( курсив наш. – М. В.) вуста наші наблизилась, доторкнулися і злилися у довгому гарячому поцілункові...

І відлетіли всі страждання і зник перед нами цілий світ...

То був невимовно солодкий чар, кінець наших гострих болей, після чого ми тут на килимі й заснули твердим як діти сном...

Цілий день блукав я по вулицях, як неприкаяний, питав у своєї душі виходу, шукав рятунку і лиш єдина думка, як необхідність, як фатальний висновок, полонила мій мозок – убити себе...» [2, 19].

Першоособова нарація дозволяє показати героя одразу в двох площинах: свідомій та підсвідомій. Наприклад, герой свідомо констатував свій моральний занепад, але при цьому підсвідомо не хотів нічого змінювати: «Розумів, що лечу в моральну безодню і всеж одного тільки бажав – пережити з тобою ще один вечір» [2, 19].

У цьому стані психологічного афекту оповідач виявляє власні хворобливі бажання: «І чим більше я говорив, тим більше мучив себе і не міг уже здержатись, бо в цих гострих душевних муках була якась насолода...» [2, 19]. Герой отримує задоволення від завданих собі ж душевних страждань.

Оповідач концентрує увагу на детальному змалюванні психологічного стану. Апатія, безініціативність, байдужість стають на заваді подальшого життя. Стається жахлива для людської сутності річ – герой починає бажати власної смерті. Самогубство здається йому єдиним вірним кроком із безвихідних обставин. «З тобою бути не міг, – і не знав, як одійти від тебе, бо там, за тобою, там цілий світ з його життям у ті часи упадку волі був захований од мене. На мозок мій насунулась ніч темна і потьмарила його. Тьма безпросвітна стояла на дорозі дальшого життя мого і ціла моя істота стала до всього байдужа. Я не відчував потреби жити. Смерть запанувала в душі, в мислях, сама лиш смерть; і зосталось мені тільки виконати маленьку формальність, трошки неприємну.

Я носив при собі шість куль і знав, що момент сам прийде.

Про це думав так байдужо, так холодно, як би про те, що час уже заснути» [2, 21].

Така трансформація світосприйняття героя повісті «З нового світу» зумовлена трагічними подіями в його житті. Зрада дружини стала лише першим кроком на шляху до справжнього лиха – втрати духовних орієнтирів, на яких тримався сенс буття героя-митця. Він згадує першу спробу здійснення самогубства, після якої життя умовно поділилось на «до» та «після». Виявляється бінарність простору: «новий» світ – «старий» світ і, відповідно, «наратор-герой» – «герой».

Подія невдалого самогубства має консекутивний характер, адже після неї герой починає по-іншому мислити та діяти. Змінюється психологічний настрій, що змушує його обдумано, раціонально прямувати далі по життю. Розв'язуючи проблеми екзистенції, оповідач знаходить шлях до виконання життєвого призначення, самовдосконалюється і тим самим закладає фундамент нового світобачення. Останні слова повісті показують остаточне завершення «Старого» життя і початок «Нового»: «P.S. Я вже на березі... Я в новому світі... Порвались усі зв'язки з світом старим і вже почалось для мене нове життя...

Прощай же навіки!

Розумієш? – На-ві-ки!!» [15, 24]

Герой повісті Івана Липи «З нового світу» втікає в "Новий світ". Оповідь набуває спокійного темпу, герой перебуває у врівноваженому стані і може давати раду своїм емоціям.

Таким чином, завдяки поєднанню різних часових вимірів, типів суб'єктивної оповіді, точок зору та зосередженні уваги на психологічних перипетіях у душі героя Іванові Липі вдалося відтворити образ людини-митця із своєрідним внутрішнім світом, спектром емоцій й світосприйняття. Дослідження творчості І. Липи має продовжуватися, не лише дозволяє згадати таку своєрідну і актуальну в наш час творчість митця, але й розкриває різноманіття тенденцій оновлення літератури кінця XIX – початку XX століття.

#### **Список використаної літератури**

1. Богацький П. [ Рецензія ] / П. Богацький // Книгар. – 1918. – № 5 – 16. – Ч. 9. – С. 522 – 524. – Рец. на кн. : «З нового світу» / І. Липа. — К. : Шлях, 1918. – № 16. – 24 с.
2. Липа І. З нового світу / Іван Липа. – К. : Шлях, 1918. – 24 с.
3. Папуша І. Анализ повествовательной техники А. И. Куприна в повести «Поединок» / И. Папуша. – Тернопіль : Studia Methodologica, 2002. – № 11. – С. 81 – 94.
4. Ткачук О. Наратологічні принципи прози Михайла Яцківа : автореф. дис. на здобуття наук. ступ. канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / О. М. Ткачук. – К., 2011. – 20 с.
5. Ткачук О. Наратологічний словник / О.М. Ткачук. – Тернопіль : Астон, 2002. – 173 с.
6. Тюпа В. Наратология как аналитика повествовательного дискурса («Архиерей» А. Чехова ) / В. Тюпа. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2001. – 58 с.
7. Успенский Б. Поэтика композиции. Структура художественного текста и типология композиционной формы / Б. Успенский. – СПб : Азбука, 2000. – 348 с.
8. Шмид В. Нарратология / В. Шмид. – М. : Языки славянской культуры, 2003. – 312 с.
9. Шумило Н. Іван Липа – прозаїк нового часу / Н. Шумило // Дивослово. – 2009. – № 6. – С. 53–56.

*Марія Санду*

#### **АЛЛЮЗИИ НА БИБЛЕЙСКИЙ ТЕКСТ В РАССКАЗЕ СВЯТОСЛАВА ЛОГИНОВА «ГАНС КРЫСОЛОВ»**

Святослав Владимирович Логинов – один из первых авторов «четвертой волны», тех российских писателей-фантастов, кто дебютировал на рубеже 1970-х, а активно печататься начал в 1980-х – 1990-х. Именно это поколение – Бориса Штерна и Владимира Покровского, Вячеслава Рыбакова и Андрея Лазарчука, Михаила Успенского и Евгения Лукина – на

протяжении полутора десятилетий задавало тон в отечественной фантастике. И хотя в последние годы эти авторы постепенно отступают под натиском «молодых и талантливых», им есть еще, что сказать читателю, не утратившему интерес к умной, нестандартной фантастической литературе.

Прежде всего, он начал писать фантастику в то время, когда еще не был дипломированным химиком. Самые первые его рассказы относятся к 1968 году. Святослав Владимирович Логинов к тому времени учился на первом курсе химфака. А выбор пал именно на фантастику потому, что в те времена он являлся настоящим «фэном». Выбор дальнейшей деятельности, естественно, сразу был очевиден – стать писателем.

В то время как первая публикация прошла без особого труда, ко второй он шел, хотя и уверенно, но гораздо дольше – более 6 лет. Когда его коллеги по перу, не выдерживая столь долгой пытки ожиданием, сдавались, Святослав Владимирович Логинов упорно шел к поставленной цели.

В чем только не попробовал себя автор, перед тем как приступить писательскому ремеслу. Он был разнорабочим, инженером, грузчиком, учителем химии, но большая тяга к письму не оставляла выбора, как если не заняться этим серьезно.

Святослав Владимирович Логинов писатель, который смог с помощью своих увлекательных рассказов и романов снискать отклик в сердцах разных поколений и достучаться до каждого. Подобрать сюжеты, которые придется по вкусу, многим любителям фэнтези и научной фантастики или даже тем, кто встречается с этим жанром впервые.

Еще неизученный в полной мере авторский мир этого, подающего огромные надежды, писателя даёт огромный фронт работ для современных литературоведов. Образы, созданные воображением автора, характер трансформации им традиционных мотивов и пути изобретения новых, не могут не привлечь к себе внимание исследователей.

Традиционно его произведения и он сам, и его читатели относят к жанру фэнтези. Фэнтези – это синтетический жанр фантастики, сформировавшийся на основе соединения элементов сказки, мифа и рыцарского романа. Готовя статью, мы опирались на положения, содержащиеся в статье Зинаиды Цитриной, относительно нравственной направленности современного жанра фэнтези (мысль об обязательности подчинения того выбора, который должен сделать герой, голосу его совести как обязательном и ведущем признаке этого жанра), его разновидностей, особенностей сюжетного развития этого жанра. Эта исследовательница пишет: «Фентезі дає можливість їхнім авторам, використовуючи «езопову мову», висловити власні думки, часом – розбурхані, часом – відверто сміливі. Твори цього жанру умовно можна поділити на циклічні піджанри: фентезі технічне, психологічне, філософське, політичне. Найбільш популярні сьогодні психологічне і філософське фентезі із зануренням у глибинний зміст твору, в авторські шукання. Більшість з того, що зроблено в літературі і кінематографі, живопису, архітектурі, сфері духовного прогресу протягом останнього півстоліття, є безпосереднім наслідком застосування різних гуманітарних технологій. Сучасний читач, якого вже не вразить лише фантастичними аспектами технічних чи наукових винаходів, дедалі більше цікавиться не просто сюжетом або долею героїв, а їхніми духовними шуканнями, їхнім обстоюванням власних смислів і цінностей життя. Філологія, психологія, філософія, культурологія та інші гуманітарні науки, неспокійна і завжди страждена від найменшої несправедливості людська совість дозволяють перетворити збіднену мову фантастичного роману або напівказкового фентезі у могутній художній інструмент переосмислення традиційних жанрів відповідно до потреб

людини гуманної та інтелектуальної, яка пристрасно вболіває не лише за екологію своєї планети та навколишнього світу, а насамперед за екологію власної совісті, що завжди стоїть на сторожі найлюдянішого у самій людині»[24, 63]. Близкой точки зрения придерживается и И. В. Шпак, для которой фэнтези – это вариант попытки перенести наиболее острые социальные и психологические вопросы современности в вероятностный, инвариантный универсальный контекст и тем самым достигнуть наиболее яркого и убедительного их решения[27, 367].

В еще большей мере судить о «Гансе Крысолове» как о фэнтези нам помогли замечания самого автора этого рассказа. У Св. Логинова есть краткая заметка, которая так и называется: «Фэнтези». Она включает в себя только одно предложение: «Если силы зла озлились, а силы добра раздобрели – жди новый роман» [8]. На наш взгляд, в этом одном предложении выражена суть жанра, соединяющего в себе фантастический, философский и психологический планы. А также – понимание героя фэнтези. Как правило, это носитель добра, человек, который не может примириться с несправедливостью, разрушающей миропорядок, и активно восстающий против зла. При этом он может опираться на волшебных помощников, использовать волшебные средства. Подобные сказочные элементы присутствуют в рассказе Св. Логинова. Но для нас важнее было выделить в произведении то, что приближает его к притче, в которой герой самостоятельно делает выбор, исполняя нравственный закон. Именно притчевое начало и потребовало, на наш взгляд, включение в рассказ образов и мотивов, отсылающих читателя к Новому Завету.

Как известно, притча относится к группе художественно-риторических жанров эпоса. В ней поднимаются общие вопросы мироустройства, коренные проблемы жизни людей. Уже из названия этой группы жанров ясно, что все они (и притча в их числе) основаны на иносказании (параболе). То есть, в них, как правило, идет речь о единичном, но это единичное служит иллюстрацией универсальной ситуации, имеет символический характер, то есть, указывает на глубинный смысл. Сошлемся на те положения, которые содержатся в работе Валерия Игоревича Тюпы «Нарратология как аналитика повествовательного дискурса («Архиерей» А. П. Чехова). Здесь он, в частности, пишет, что притча относится к «первофеноменам» жанров. «Картина мира, моделируемая притчей, – указывает В. И. Тюпа, – предполагает ... ответственность свободного выбора в качестве бытийной компетенции персонажа, занимающего некоторую жизненную позицию. <...>. Это императивная картина мира, где персонажем в акте выбора осуществляется (или преступается) не предначертанность судьбы, а некий нравственный закон, собственно и составляющий морализаторскую «премудрость» притчeveго назидания. Притча повествует не о беспрецедентных событиях общенародной (сказание) или частной (анекдот) жизни, но о типовых поступках в типовых ситуациях, о том, что по убеждению соучастников притчeveго дискурса, случается постоянно и со многими»[22, 13]. Поскольку, как мы выше заметили, единичное в притче указывает на более общий смысл, есть основания судить о символике в притче. Символ, как показывает С. П. Белокурова, и есть разновидность иносказания. «В отличие от знака, имеющего недвусмысленное, практическое значение метафоры и аллегории, символ имеет не одно, а неисчерпаемое множество значений и обладает необыкновенной смысловой емкостью». «Символ, – продолжает она, – не рассчитан на постижение разумом или сознанием, а стремится вызвать ассоциации, эмоционально воздействовать на воспринимающего, «внушить» определенное впечатление, настроение,

состояние и тем самым заставить увидеть в предмете или явлении их глубинную, скрытую сущность» [2, 160].

В «Гансе Крысолове» С. Б. Логинов по-своему интерпретировал библейский мотив «единой истины, проповедуемой Иисусом Христом», понимая под понятием истины – чудеса. В этом рассказе автор достаточно часто ориентировался на библейский текст, о чем свидетельствуют и другие мотивы священного писания, которые можно в нем проследить. Это вполне соответствует той закономерности, на которую обратил внимание А. Е. Нямцу, когда писал, что «...среди многочисленных традиционных сюжетов, образов и мотивов разных генетических групп бесспорное лидерство по количеству обращения к ним писателей принадлежит библейскому материалу». А. Е. Нямцу посвятил изучению связи между библейским текстом и современной литературой несколько своих работ. Определяя мотивы, которыми руководствуются художники, обращаясь к мотивам и образам Ветхого и Нового Завета, он пишет, что эти сюжеты «концентрируют в себе уникальные проблемы, сохраняющие общечеловеческую значимость и актуальность во все культурно-исторические эпохи»; «регулируют динамику взаимоотношений между национальным и всеобщим, конкретно-историческим и вневременным»; «моделируют общезначимые ситуативно-эмоциональные конфликты и коллизии, обеспечивающие преемственную связь между прошлым и настоящим, общекультурным опытом и духовным контекстом воспринимающей национально-исторической реальности». «Такие модели, – отмечает ученый, – позволяют осмысливать аксиологически значимые связи и характеристики, сближающие опыт прошлого с его актуальными для современности «обыденными» вариантами» [10, 18]. В своей книге «Славянские литературы в общекультурном универсуме» А.Е. Нямцу подробно останавливается на таких проблемах: феномен Лазаря в литературе XX века, фантастические проекции Нового Завета в современной литературе. Он соотносит «Загадку Иисуса Христа» и «Загадку Иуды Искариота» с повестью С. Эрдега «Безымянная могила» и т. д. Характеризуя современную литературу, в которой очевидны аллюзии на библейские образы и ситуации, А.Е. Нямцу определяет ее как ответ на вопрос: «а что, если...». «Этим, – пишет он, – достигается преодоление стереотипов и догм, осуществляется постановка своеобразных мысленных экспериментов, осуществляется осмысление философских аспектов самого феномена веры в его многообразных проявлениях». В качестве примера подобной трансформации он приводит роман-притчу А. Кима «Отец-лес», в котором «Иисус осмысливается как космический пришелец. Тема Христа разрабатывается в романе в тесной связи с образами Деметры и Пана, мотивами славянского фольклора, языческими обрядами. Отец-лес воспринимается как емкая метафора Единого Человечества со всеми его трагическими противоречиями. Христос – Звездный Гость, утверждает автор, покинул греховное человечество, но он еще вернется и к его приходу “на земле вырастет новый Лес, благоухающий без гнева и зла”. Функционально активный и содержательно значимый в романе прием “космизации” Иисуса Христа (он – демиург, символическая материализация космической энергии) активно и многопланово используется...» [10, 402].

Рассказ Св. Логинова «Ганс Крысолов» строится на антитезе: «жизнь и связанные с нею радость и свобода – смерть и связанные с нею подавление чувств и самостоятельности». «Всюду жили чудеса» – так начинается произведение, и первое предложение в нем сразу задаёт собой стилистику фантастического повествования о необычайном. На протяжении повествования тема «чудес» постоянно поддерживается соответствующими словами («чудо», «чудесный», «волшебный» и т. д.). «Чудеса были любопытны, они тянулись к Гансу» –

сообщает повествователь о герое произведения, который сразу привлекает к себе читателя не только тем, что сам верит в чудо, но и готов укреплять в окружающих веру в чудеса, которые делают жизнь ярче и радостнее. В рассказе он выступает чем-то вроде приёмника для всякого рода чудес. Антитеза: «город-поляна» в этом рассказе тоже немаловажна. Она помогает полнее раскрыть образ главного героя.

Мир города Гамельна – серый, замкнутый, холодный и жестокий, противопоставлен живому и волшебному миру Ганса – свободе, разомкнутости леса, его гармонии. Поэтому Ганс не любит город. Он – свободная и вольная душа. Ему омерзительна и мерзка жизнь в тесноте, вони и грязи. Однако к тем, кто трудится на земле в тяжелом труде, он милостив. «...– кто испачкан в земле, тот чист», – считает герой рассказа .

Вокруг Ганса собираются дети. Он учит пришедших к нему ребятшек открывать в себе способность творить чудеса и удивляться миру как чуду. Ганс даёт детям уроки щедрости, радости, доброты и милосердия, показывает им, как хорошо жить в гармонии с миром. Он учит их тому, что чудеса есть в каждом. «Выходит, не такая простая это вещь – добро, – сказал Ганс. – Вот сейчас и подумаем вместе, каким оно может быть. Без этого у нас с вами ничего не выйдет». И, в конце концов, дети «...выяснили, какой должна быть волшебная доброта» [1, 61].

Однако есть и те, кому чужды чудеса Ганса и кто считает их неприемлемыми для этого мира. Это становится ясно, когда в повести появляется священник, видящий опасность в том, чем заняты дети и Ганс на лесной поляне, назвав происходящее «дьявольским шабашем». Самого же Ганса он сравнивает с «Сатаной», руководствуясь лишь собственным страхом и неведением. Отсюда – возможность представить в качестве непримиримых антагонистов в рассказе Ганса Крысолова и пастора Цвингера.

Образ Ганса Крысолова, собирающего вокруг себя детей и дающего им с помощью чудес уроки добра и свободы, может быть соотнесен с Иисусом Христом, собравшим вокруг себя учеников-апостолов. Ближе всего к учителю в рассказе Св. Логинова «беспризорный бродяжка Питер – беглый ученик трубочиста, маленький и неестественно худой». В Новом Завете – самый близкий Христу ученик – апостол Пётр. Питер, как и Пётр, очень жив и вспыльчив, и именно Питер первым просит Ганса научить его приманивать птиц.

Символика имен в рассказе Св. Логинова является одной из его художественных особенностей. Например, само имя Ганс, обозначающее «*милость Бога*», наводит нас на мысль, что уже на уровне номинации автор задает соотнесение своего героя с сакральным, когда мы замираем, «...не услышав даже, а просто поняв...». Или другое имя – девочки Лизхен (*Элишеба – «почитающая Бога*»). Лизхен – «защитница» старшая сестра, Гансика. Она тянется к знаниям, ей хочется знать больше, она интересуется всем необычным, Лиза ничего не боится и сама просится в ученики Ганса. А вот значения имен других детей, учеников Ганса Крысолова в рассказе: Анна (др.евр. «*благодать*»), Людвиг (др.нем. «*славный боец*»), Питер (др.греч «*камень, скала*»), два Якоба (ивр. «*следующий по пятам*»), Мари (др.евр. «*горькая*») – их имена так же косвенно или напрямую связаны с Библией.

Интересно, что фамилия Цвингер происходит от немецкого глагола «*zwingen*» – *принуждать, управлять, заставлять*. С ним в произведении связан мотив насилия. Примечательно, что в эпизоде изгнания Гансом крыс из Гамельна пастор Цвингер сам оказался по пояс в воде, что не может не навести на мысль, что этот персонаж не только явный антагонист по отношению к Гансу, такой же, как ненавистные Крысолову грызуны, но

он не менее опасен для Гамельна, чем крысы. Животные пожирают запасы еды, а пастор отравляет души.

Имя Вольфа Бюргера можно соотнести с прямым значением слова «волк» – *«родоначальник, глава племени»*. И действительно в этом рассказе он проявил себя как человек, за которым захочется следовать, ведь он мудр, и может повести за собой людей в верном направлении.

Кроме номинации персонажей, на присутствие в подтексте «Ганса Крысолова» библейского текста указывают такие мотивы:

1. Открытие Гансом для своих учеников совершенно нового понимания мира, в котором человек свободен и умеет управлять природой, не нарушая в ней гармонии, и так же, чудеса, которые совершает Ганс для детей и которые дарят радость. Уроки, которые давал детям Ганс, нравственного характера. Он их давал в форме, похожей на заповеди, но фраза «...может ли доброта обманывать» показывает, что и Ганс знает не все, на многое ему еще самому необходимо найти ответ. И он проходит этот урок вместе с детьми. В будущем к Гансу приходило еще больше учеников, и он уже начинал задумываться, с какой целью он «... старается отыскать в детях ту светлую ноту, ...». Но тогда он пока не мог найти ответа. «Еще через день явилось больше полусотни мальчишек и девчонок» – дети постепенно перестают бояться этого незнакомца творящего чудеса, и им хочется следовать за ним, что является отсылкой к признанию людьми Христа. (Нелишним, также, будет вспомнить, что первое чудо, которое совершил Иисус – превращение воды в вино на бедной свадьбе, было направлено на то, чтобы доставить людям радость).

2. Непримируемость власти и жителей города к непохожему на них Гансу, взятие Ганса под стражу и суд над ним, во время которого каноник произносит: «...пусть будет по-вашему, но я умою руки» (сравним с поведением Понтия Пилата). Здесь же и ясно другое: взрослые, в этом рассказе, не способны ни понять, ни принять Ганса, так как усвоили когда-то одну навязанную позицию, без шансов на перемену своих взглядов и принципов. Ропот и сбивчивые, невнятные рассказы со стороны свидетелей можно объяснить только элементарным людским неведением. Народ Гамельна научили мыслить так, как это было бы на руку церкви и теперь они уже не могут действовать и мыслить иначе. Вследствие этого присутствие резких возгласов из толпы, лишенных индивидуальности: «Побить камнями!». Это проявление неоправданной жестокости подкрепляемой общим страхом самому оказаться на месте наказуемого.

3. Приковывание Ганса после суда над ним к позорному столбу, где он стоит «словно распят у стены» и наказание Ганса бичеванием. Крысолова приговаривают к «позорному столбу», чтобы этим жестоким примером доказать людям всего одну идею – не идите против установленного порядка, иначе вас постигнет та же участь. Ганса приковывают к стене, где он оказывается «распят» словно Иисус. Там любой сможет ударить обвинённого, но Ганс с полной готовностью принимает все удары плетью и не пытается уклониться, потому что он находится в состоянии полного смирения. Ганс чувствует свою вину только перед детьми, которые обречены на страдания из-за него.

4. Бегство учеников Ганса из города, в котором их преследовали. Ганс, движимый желанием «возмездия», даже готов был «действовать жестоко», если понадобится, чтобы спасти Питера. Ребёнок, в понимании Ганса, непорочная душа и он искренне не понимает, как может существовать город, в котором могут лишиться ребёнка жизни. Отойдя вместе с Питером недалеко от города, Ганса всё еще терзает то, что невинные дети будут страдать по

его вине. Он хочет уйти, но слишком привязан. Ганс слишком много сделал для детишек, то, чего не делал никогда. Исцеление отрешенного Ганса приходит незамедлительно благодаря его ученикам, что всё так же ждут от него уроков.

После наказания горожанами дети ушли от родителей добровольно к Гансу. Таким был зов их душ и сердец. Ганс уже был готов спрятать их от всего плохого, чтобы никто не смог их найти. Но он не смог так поступить. Дети сами должны были взвесить всё и обдумать эту серьёзную ситуацию. Ну а пока они просто ждут урока, потому, что и им и Гансу ещё многому нужно поучиться друг у друга.

Прослеженная нами символика номинации персонажей, а также выделенные нами сюжетные мотивы дали нам возможность сделать вывод о том, что история Ганса Крысолова выходит в рассказе С. Логинова за пределы единичной ситуации. В ней очевиден универсальный смысл.

В этом рассказе автором решаются общечеловеческие проблемы: может ли доброта обманывать, боится ли доброта веселья, может ли доброта быть жестокой.

### **Список использованной литературы**

1. Белокурова С. П. Словарь литературоведческих терминов / С. П. Белокурова. – СПб. : Паритет, 2006. – С. 160-161.
2. Логинов С. Закат на планете Земля: рассказы / Святослав Логинов. – М.: АСТ: АСТ МОСКВА, 2009. – 570 с.
3. Нямцу А. Е. Славянские литературы в общекультурном универсуме / Анатолий Нямцу. – Черновцы: Изд-во Черновицкого нац. ун-та, 2012. – 520 с.
4. Толоконникова С. Ю. Некоторые приметы жанра иронического фэнтези / С. Ю. Толоконникова // Русская литература XX – XXI веков: проблемы теории и методологии изучения: Материалы Третьей Международной научной конференции: Москва, МГУ имени М. В. Ломоносова, 4–5 декабря 2008 г. – М.: МАКС Пресс, 2008. – С. 398–400.
5. Тюпа В. И. Нарратология как аналитика повествовательного дискурса («Архиерей» А. П. Чехова) / В. И. Тюпа. – Тверь : Твер.гос.ун-т, 2001. – 58 с.
6. Цитрина З. Жанр фентезі у сучасній літературі / Зінаїда Цитрина // Всесвітня література в школах України. – 2013. – № 1 (386). – С. 58–64.
7. Шпак І.В. Фентезі як жанр масової літератури / І. В. Шпак // Література в контексті культури: Зб. наукових праць. – Київ: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2009. – Вип. 19. – С. 354–359.

*Мария Синечко*

### **СИСТЕМА МОТИВОВ В СТРУКТУРЕ ПОВЕСТИ А. П. ЧЕХОВА «ДАМА С СОБАЧКОЙ»**

В последние годы активно разрабатывается проблема мотивной организации художественных произведений. Вместе с тем, в современном литературоведении термин «мотив» не получил однозначного научного истолкования. В значительной степени расхождения в трактовке термина объясняются различными концепциями ученых.

В дальнейшем проблему мотива осмыслили Б. В. Томашевский, Б. Н. Путилов, Б. М. Гаспаров, В. Б. Мусий и ряд других. Исследуя систему мотивов в структуре повести



А. П. Чехова «Дама с собачкой», нам представляется интересной концепция Б. М. Гаспарова, который определяет мотивный анализ как один из подходов к изучению текста, рассматривает мотивы как «кросс-уровневые» единицы. Как считает исследователь, главными признаками мотива является его нерасчлененность «без остатка на единицы, которые сами являются мотивами» [4, 56], вариативность мотивов, а также их повторяемость в сочетании с различными единицами текста.

Опираясь на теоретическую базу исследований о мотиве, отметим, что под мотивом мы понимаем любой элемент сюжета (ситуация, коллизия, событие), взятый в аспекте повторяемости. Мотив неопределенности, неясности возникает в начале повести А. П. Чехова «Дама с собачкой» и выражается с помощью таких слов, как «вероятно», «наверное», «казалось», «быть может», «должно быть», «что-то», «неуловимое», «кто-то», «какие-то», «непонятно», «что-нибудь».

Впервые слово «казаться» используется в характеристике жены Гурова: «Его женили рано, когда он был еще студентом второго курса. И теперь жена казалась в полтора раза старше его» [1, 246]. В тексте отсутствует прямое указание на возраст жены Дмитрия, а также и однозначная оценка самого героя и его поведения. «Изменять ей он начал уже давно, изменял часто и, вероятно, поэтому о женщинах отзывался почти всегда дурно» [1, 246]. Здесь слово «вероятно» используется для того, чтобы показать неопределенность отношения героя к женщинам.

В повести заметна некоторая нелогичность и противоречивость поступков персонажей. Синтаксически это выражается в многократном употреблении в тексте конструкций с сочинительным противительным союзом «но». Формируется модель, в которой все «странно», зависит от случая, логика жизни скрыта от персонажей и читателя, преисполнена тайны. Внезапные повороты событий являются нормой для героев, синтаксически выражены повторением слова «вдруг» в повествовании: «...мысль о... романе с неизвестною женщиной, которой не знаешь по имени и фамилии, вдруг овладела им» [1, 246]; «вдруг обнял ее и поцеловал» [1, 246]; «стало вдруг страшно»; «он вдруг вспомнил». «Лучше всего положиться на случай» [1, 251], – такую стратегию поведения выбирает для себя главный герой, что обусловлено его отношением к окружающему миру. Неопределенность выражается и в репликах Анны: «хотелось чего-нибудь получше», «со мной что-то делалось», «я сама не знаю, что делаю» [1, 248]. В репликах Гурова также присутствует неопределенность, выраженная с помощью вопросительных предложений: «...уехал в С. Зачем? Он и сам не знал хорошо», «Как все это глупо и беспокояно... Вот и выспался зачем-то. Что же я теперь ночью буду делать?» [1, 251].

В тексте последовательно используется определение «какой-то», связанное со случайностью встреч: «На пристани было много гуляющих; собрались встречать кого-то» [1, 247], «Подошел какой-то человек – должно быть, сторож, – посмотрел на них и ушел» [1, 248], «мелькали у них перед глазами какие-то люди» [1, 251].

Город С. – место, где живет с мужем Анна Сергеевна, с первых же дней приезда стал неприятен Анне. Чехов описывает его, подчеркивая серость: пол, обтянутый «серым солдатским сукном», «серая от пыли» чернильница, серое одеяло, «серый, длинный, с гвоздями» забор. Серый цвет символичен. В энциклопедии Д.–Фоли (Энциклопедия знаков и символов) сказано: «Цвет бедности, скуки и тоски, городской тесноты, гнилого тумана» [15, 315]. Заметим, что, например, в произведениях Н. В. Гоголя серый цвет сопровождает всё посредственное, неопределенное, опустившееся» [15, 315]. Город С. действительно в

данном случае соотносится со скукой и тоской молодой Анны, а также с вышеописанным мотивом неопределенности.

Представляется, что место жительства персонажа, среда его постоянного обитания также может служить важной характеристикой. «Для Чехова «Большой город» – вовсе не тема и не образ ..., а именно способ, принцип художественного виденья, который объединяет разные сферы изображения», город «не в пейзаже, а в структуре героя и мира» [3].

Действие «Дамы с собачкой» разворачивается в трех местах – в Ялте, в Москве и городе С. В Ялте царит провинциальная скука: «А я уже дотягиваю здесь вторую неделю» [1, 248], – говорит Гуров. Анна Сергеевна вторит ему: «Время идет быстро, а между тем здесь такая скука» [1, 247]. Но в то же время Гуров понимает, что отдыхающие лишь создают видимость скуки: «Это только принято говорить, что здесь скучно. Обыватель живет у себя где-нибудь в Белеве или Жиздре – и ему не скучно, а придет сюда “Ах, скучно! Ах, пыль!” Подумаешь, что он из Гренады приехал» [1, 247]. Из высказывания следует, что Ялта – место, где принято скучать, это стереотип, которому следуют отдыхающие.

Гуров, будучи москвичом, и сам живет по некоему стереотипу. Так завязался его курортный роман с Анной Сергеевной, но возникновение настоящего чувства свидетельствует о способности героя к отходу от стереотипа.

Действительно, возвращение героя в Москву становится возвращением к стереотипу. Прежде всего, Москва в повести – это привычный для героя быт. Московский образ жизни осуждается Гуровым только после возмутительного непонимания чиновника, с которым он решил поделиться впечатлениями об Анне. Теперь герой входит в конфликт со средой, частью которой он еще недавно себя ощущал. Как видим, многое в характере и поступках Гурова до его преобразования в любви определялось, по сути дела, именно тем, что он москвич, «...мироощущение героя было подчинено стереотипам топоса» [3].

Москва, таким образом, – город, где человек становится зависим от чужого мнения, где нет места настоящему чувству. Преобразование героя происходит как бы вопреки Москве с ее привычками и образом жизни.

Провинция в повести далека от идеала. В театре «только встреча влюбленных... уникальна, непредсказуема, неповторима» [1, 252]. Однако для Гурова, в отличие от Анны, новая жизнь начинается именно с провинции. Туда он придет в поисках любимой женщины.

В повести неоднозначность оценки главного героя, неуверенность в происходящем сочетается с отсутствием четкой границы между точками зрения героя и повествователя. «Подобный прием способствует психологизации повествования, а также возрастанию роли читателя в дискурсивном процессе» [6]. Бинарная оппозиция «ясное–неясное» теряет значение противопоставления. Ясное является одновременно неясным и кажущимся: «...воспоминания переходили в мечты, и прошедшее в воображении мешалось с тем, что будет» [1, 250], «...закрывши глаза, он видел ее как живую, и она казалась красивее, моложе, нежнее, чем была; и сам он казался себе лучше, чем был тогда, в Ялте» [1, 250], Гуров «понял ясно, что для него теперь на всем белом свете нет ближе и важнее человека... он думал о том, как она хороша. Думал и мечтал» [1, 252]. По сути, Гуров переживает ощущение, которое можно определить оппозицией «ясно–неясное», что разобщает его с реальной жизнью, возможностью осуществления мечты.

Отчужденность Гурова от реального мира очевидна в эпизоде с зеркалом в номере гостиницы. Герой видит себя и свою жизнь, «которая начала блекнуть и вянуть». Также

показательно в оценке Гуровым собственной жизни употребление в начале и в конце произведения слова «странно»: «... и это было странно и некстати» [1, 248], – думает герой об исповеди Анны в номере в начале произведения. И «ему показалось странным, что он так постарел...» [1, 254], – думает он в сцене у зеркала.

Внутренний конфликт героя с миром усиливается. Он вдруг приходит в ярость: «Эти слова, такие обычные, почему-то вдруг возмутили Гурова, показались ему унижительными, нечистыми. Какие дикие нравы, какие лица! Что за бестолковые ночи, какие неинтересные, незаметные дни! Неистовая игра в карты, обжорство, пьянство, постоянные разговоры все об одном. Ненужные дела и разговоры все об одном охватывают на свою долю лучшую часть времени, лучшие силы, и в конце концов остается какая-то куцая, бескрылая жизнь, какая-то чепуха, и уйти и бежать нельзя, точно сидишь в сумасшедшем доме или в арестантских ротах!» [1, 251]. В монологе отражается состояние героя. Возникает мотив прозрения. Это тематическая разновидность мотива у Чехова, в которой герой «уже ощутил неестественность общественных отношений, но еще не начал действовать. Такого чеховского героя принято называть задумавшимся, а повествование о его судьбе – сюжетом прозрения» [10, 56]. Гуров внезапно замечает всю ничтожность и бесполезность своей жизни и людей вокруг. Он испытывает отвращение к этой сонной, полумертвой жизни.

Жизнь Гурова раздваивается, делится на явную и тайную. О двойной жизни героя после встречи с Анной в повести говорится так: «...одна явная, которую видели и знали все, кому это нужно было, полная условной правды и условного обмана, похожая совершенно на жизнь его знакомых и друзей, и другая – протекавшая тайно» [1, 254], – и все, что было для него важно, интересно, необходимо, в чем он был настоящим и искренним, было скрыто ото всех. Это скрытое в Гурове из всего количества женщин смогла разбудить только Анна Сергеевна. А все, что было ему теперь неприятно и чуждо, происходило явно. В этом и заключается трагизм судьбы Дмитрия. И Гуров, и Анна Сергеевна не любят и не уважают своих супругов. Они оба ведут двойную жизнь – Гуров изменяет жене, а Анна обманывает мужа. Анна своим «угловатым» смехом даже напоминает Гурову его собственную дочь-институтку.

И между этими двумя жизнями героев нечеткая грань. И подлинная, тайная жизнь требует исполнения своеобразного сценария. Даже когда Анна Сергеевна совершенно искренне ведет себя, герою кажется, что она играет роль: «...если бы не слезы на глазах, то можно было бы подумать, что она шутит или играет роль» [1, 248]. Отсюда и мотив театральности. Кроме того, вынужден играть роль и сам Гуров. До того, как Дмитрий полюбил Анну, его жизнь наполнена фальшью. Фальшивы не только его жена, его дом, дети и окружение, но и он сам. Даже Анна принимает его за того, кем он не был на самом деле: «Все время она называла его добрым, необыкновенным, возвышенным; очевидно, он казался ей не тем, чем был на самом деле, значит, невольно обманывал ее» [1, 249]. А в сцене у зеркала Гуров пытается понять: «За что она его так любит? Он всегда казался женщинам не тем, кем был, и любили они в нем не его самого, а человека, которого создавало их воображение и которого они в своей жизни жадно искали; и потом, когда замечали свою ошибку, то все-таки любили» [1, 249]. После встречи с Анной он вынужден возвратиться в свою прежнюю жизнь и исполнять в ней роль «порядочного человека, москвича, тяжелого на подъем». Его жена, чувствуя изменения в поведении мужа, говорит: «Тебе, Дмитрий, совсем не идет роль фата» [1, 251]. Кроме того, мы можем заметить частое употребление слова «роль», что свидетельствует об игровом элементе в поведении персонажа.

В третьей главе повести встреча героев происходит в театре. Их диалог напоминает сценическую речь с повышенной эмоциональностью, обилием восклицательных и вопросительных предложений. «Герои рассказа напоминают драматических актеров» [6]. Кроме того, возникает некий завуалированный зритель: «казалось, из всех лож смотрят», «два гимназиста курили и смотрели вниз», в сцене на молу Гуров временами пугливо оглядывается «не видел ли кто».

Эта сцена происходит в окружении людей, для которых важна лишь их роль: «губернаторская дочь в боа, а сам губернатор скромно прятался за портьерой» [1, 252]. Обратим внимание и на то, что одушевленные и неодушевленные образы входят в один синонимический ряд: «...мелькали дамы, шубы на вешалках...» [1, 252]. Люди оказываются неотделимы от вещного мира.

Это подмена настоящего искусственным, кажущимся. Фальшь уже кажется героям естественной: «И по себе он судил о других, не верил тому, что видел, и всегда предполагал, что у каждого человека под покровом тайны, как под покровом ночи, проходит его настоящая, самая интересная жизнь» [1, 254]. Автор иронизирует над тем, что общественные нормы порой заставляют человека вести двойную жизнь и лгать. Следовательно, человек несвободен: «и тотчас же он пугливо огляделся: не видел ли кто» [1, 248]. А также с темой несвободы связан «забор серый, длинный, с гвоздями», кроме того, Гуров сравнивает свою жизнь с арестантскими ротами и сумасшедшим домом, что свидетельствует о внутреннем и внешнем ограничении личности.

В «Даме с собачкой» мотивы потери памяти, сна, безумия, болезни органично вплетаются в характеристики картины мира. Так слово «безумие», «обезумели» часто встречается в тексте: «И здесь все ходила как в угаре, как безумная...» [1, 248]; «мы с вами обезумели» [1, 251]; близость героев кажется будто бы приснившейся «точно все сговорилось нарочно, чтобы прекратить поскорее это сладкое забытие, это безумие» [1, 249]. В конце первой главы Гуров засыпает, а в конце второй вслушивается в звуки на опустевшей платформе «с таким чувством, как будто только что проснулся».

Можно заметить, что некоторые мотивы в повести Чехова повторяются в начале и в конце произведения. Например, мотив тайны и вмешательства рока. Мотив тайны появляется в начале повести, когда автором дается характеристика жены Гурова – он «втайне» считал ее недалекой. А в конце произведения о Гурове и Анне Сергеевне говорится, что «... они видятся тайно, скрываются от людей».

Мотив рокового вмешательства ассоциируется с неопределенностью. Так вначале мы узнаем об отношениях Гурова к женщинам, «его тоже какая-то сила влекла к ним». Из данного высказывания следует, что отношение определялось какой-то неопределенной, независимой от героя силой, которой он не мог противиться. Этот же мотив появляется и в заключительной части повести: «казалось, сама судьба предназначила их друг для друга» [1, 252], – то есть здесь герои также не свободны от вмешательства случайного и рокового, их судьбы неопределенны.

Итак, какие бы смысловые тона ни придавались в литературоведении слову «мотив», остаются очевидными значимость и подлинная актуальность этого термина, который фиксирует особенности повествования литературных произведений и, в частности, повести А. П. Чехова «Дама с собачкой».

## Список использованной литературы

1. Чехов А. П. Сочинения: В 2 т. / Чехов А. П. – М.: Художественная литература, 1982. – 479 с.
2. Веселовский А. Н. Историческая поэтика / А. Н. Веселовский – М.: Высшая школа, 1989. – 307 с.
3. Вуколов Л. И. Чехов и газетный роман / Л. И. Вуколов– М.: Аспект-Пресс, 2007. – 214 с.
4. Гаспаров Б. М. Некоторые дескриптивные проблемы музыкальной семантики / Б. М. Гаспаров – Тарту, 1997. – 125 с.
5. Доманский Ю. В. Оппозиция «столица / провинция» в рассказе «Дама с собачкой»: [электронный вариант] / Ю. В. Доманский // Режим доступа: [http://www.gumfak.ru/otech\\_html/chekhov/chekhov-kritics/domansky/doman3.shtml](http://www.gumfak.ru/otech_html/chekhov/chekhov-kritics/domansky/doman3.shtml)
6. Измайлов А. А. Чехов. Биографический набросок / А. А. Измайлов– М.: Советская энциклопедия, 1916. – 592 с.
7. Мусий В. Б. Миф в художественном освоении мировосприятия человека литературной эпохи предромантизма и романтизма / В. Б. Мусий — Одесса : Астропринт, 2006. – 432 с.
8. Путилов Б. Н. Мотив как сюжетобразующий элемент // Сборник статей памяти Владимира Яковлевича Проппа. — М.: Наука, 1975. – 320 с.
9. Рогова Е. Н. Мотив неуверенности и его функция в формировании художественной целостности рассказа А. П. Чехова «Дама с собачкой»: [электронный вариант] / Е. Н. Рогова // Режим доступа: <http://vestnik.kemsu.ru/Content/journals/201211/195-201%20Rogova.pdf>
10. Томашевский Б. В. Поэтика / Б. В. Томашевский– М.: Аспект-Пресс, 1996. – 333 с.
11. Тюпа В. И. Художественность Чеховского рассказа / В. И. Тюпа– М.: Высшая школа, 1989. – 133 с.
12. Хализев В. Е. Теория литературы / В. Е. Хализев– М.: Высшая школа, 1999. – 240 с.
13. Цилевич Л. М. Сюжет чеховского рассказа / Л. М. Цилевич– Рига: Звайгзне, 1976. – 237 с.
14. Чернец Л. В. Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины: [электронный вариант] / Л. В. Чернец, В. Е. Хализев, С. Н. Гройтмак <http://www.twirpx.com/file/82035/>
15. Чудаков А. П. Мир Чехова / А. П. Чудаков – М.: Советский писатель, 1986. – 380 с.
16. Чудаков А. П. Поэтика Чехова / А. П. Чудаков – М.: Наука, 1971. – 290 с.
17. Шварц Т. Читаем лица. Физиогномика: [электронный вариант] / Шварц Т. Режим доступа: [http://thelib.ru/books/teodor\\_shvarc/chitaem\\_lica\\_fiziognomika-read.html](http://thelib.ru/books/teodor_shvarc/chitaem_lica_fiziognomika-read.html)
18. Фоли Д. Энциклопедия знаков и символов / Д. Фоли – М.: Вече, 1997. – 511 с.

*Світлана Сорочан*

### СВОЄРІДНІСТЬ ОБРАЗУ ГОЛОВНОЇ ГЕРОЇНИ В РОМАНІ П. ЗАГРЕБЕЛЬНОГО «ЄВПРАКСІЯ»

Роман «Євпраксія» метра української історичної романістики в центрі уваги вже тривалий час. Існують численні вітчизняні та зарубіжні дослідження художнього твору як літературознавців (Л. Голота, В. Дончик, С. Нестерук, І. Осадча, Н. Санакоєва, М. Слабошпицький, Б. Сушинський, В. Фащенко, Л. Федоровська, Ж. Шевченко, А. Шпиталь та ін.), мовознавців (Н. Карпенко), так й істориків (Р. Іванченко, Л. Слиз). У 2015 році виповнилося 40 років з часу виходу в світ першого видання «Євпраксії» і тому маємо за мету проаналізувати образ головної героїні в романі Павла Загребельного з погляду ХХІ століття.

Прототипом героїні роману є Євпраксія Всеволодівна (приблизно 1071–1109) дочка князя Всеволода Ярославича (1030–1093). Варто зазначити, що на сьогодні не маємо

достатньо інформації про життя Євпраксії. З-поміж іншого про неї згадують у своїх працях українські історики М. Грушевський і Д. Дорошенко та їх російські колеги – М. Лавренченко, О. Назаренко, Н. Пушкарьова, С. Розанов та ін. Цікаво, що чи не найбільше вивчили земний шлях княжни «золотої» періоду Київської Русі німецькі історики (В. Bloch, G. Giesenbrecht, T. Ediger, M. Kirchner, F. Krug, B. Leib, F. Schier, J. Forssman).

Про те, що Євпраксія займала важливе місце в Німеччині свідчить і гравюра «Родовідне дерево графа фон Штаде» Йогана Ульріха фон Валліха 1659 року (додаток 1). В центрі гравюри вирізьблено ім'я Євпраксії. Це доводить, що дочка великого князя Всеволода була досить відомою і значимою особою для німців довгий час. Як бачимо, до XVII століття її вказували на родовому дереві давньої саксонської династії фон Штаде (додаток 2).

В українській літературі Павло Загребельний одним із перших художньо реконструював життя Євпраксії. Моделювання образу головної героїні в одноіменному романі вияскравлюється головню за допомогою таких художніх засобів як творення характеру, співставлення Євпраксії з іншими діючими особами, інтер'єр, пейзаж, мовленнєва характеристика головної героїні та її портрет.

З усіх художніх засобів творення образу центрального персонажа переважає відтворення характеру. Письменник з перших сторінок роману глибоко розкриває вдачу Євпраксії через її вчинки, дії, зіткнення і боротьбу за певних обставин.

Така риса характеру героїні як *сміливість* неодноразово поєднується з *рішучістю*. Так, коли Євпраксія вирішила вирватися, втекти від знущань маркграфа та його підлеглих, то *«сповнилася рішучістю, відвагою, не ждала ранку, збрала свої коштовності, взяла імператорські інсигнії, десь когось знайшла, розитовхала, розбудила, звеліла коротко: “Коня мені”»* [1, 213].

Почасти у романі відтворюється така риса характеру Євпраксії як *кмітливість*. Навіть у критичній для неї ситуації вона діє з холодним розумом і винахідливістю: *«– Стривайте! Чого вам треба? Ви хочете взяти мене? Але ж вас п'ятеро. Хто перший? Сама не вірила, що може таке казати, але знала: це остання надія на порятунок. <...> Справді, хто ж з них перший? Вони не вмiли про це подумати, імператор теж забув. Хто ж? <...> Слухайте мене, – уже наказувала Євпраксія, – я даю вам вино. Ви повинні випити зі мною ось з цього імператорського жбана. Із золотих келихів. Я питиму разом із вами. Хто перший опорожнить свій келих, той буде перший для мене. <...> Вона дивилася на них поверх свого келиха, дивилася холодними, примруженими очима, відступала поволи, ждала, чи не підвів її Кирпа, <...>, чи станеться те, на що вона сподівалася»* [1, 203]. Євпраксії вдалося не лише вберегти себе і з честю вийти з критичної ситуації, а й занастити (отруївши вином) життя рицарів, яких підіслав імператор.

Означені риси руської князінки поєднуються зі *стійкістю, твердістю і безстрашністю*: *«Вони ведуть мене вбивати! – подумала вона, але не злякалася. Ліпше вмерти, ніж таке життя, ще й не життя, а тільки його початок, тоді чого ж чекати від подальшого? Життя ще й не починалося, а вже його нема. Воно зайшло в глухий кут, зупинилося, а це – гірше за смерть»* [1, 191]. Після того, як подаються відчуття Євпраксії від побаченого безчинства в підземеллі собору у Вормсі, автор, підсумовуючи, пише: *«Десь когось убили, замучили, втопили, розрубали на шмаття, задушили, десь хтось щез безслідно, щоб з'явитися саме сьогодні, саме цієї ночі, саме тут, саме... Лякали її, а не було страшно»* [1, 212].

Головній героїні притаманна ще така риса, як *відважність*. Вона неодноразово

простежується у розмовах Євпраксії з імператором. Генріх безпідставно звинувачував свою дружину в невірності. Не витримавши докорів чоловіка Євпраксія відважно сказала йому, що готова віддатися Конраду (синові імператора): *«Я віддамся йому! Чуєш: йому, не тобі! Не тобі, не тобі, не тобі!, – закричала Євпраксія»* [1, 263].

Не можна залишити поза увагою й тонке відчуття та *естетичне бачення світу* героїні. Під час прогулянок та подорожей Євпраксію вражає мальовничість, неповторність природи. Зокрема, в Італії її привабила краса міста Верони. Імператриця з цікавістю розглядала все навкруги: *«Роззиралася цікавим оком, жадібно вбирала всі барви й форми нового світу»* [1, 233].

П. Загребельний також наголошує на глибоко моральних якостях Євпраксії, як вихованиці руського княжого роду. Після того, як Генріх змусив свою дружину дивитись на знущання ніколаїтів над землячкою Журиною, вона зрозуміла всю суть цього вичерпаного чоловіка. Тоді лише *«сором'язливість захищала Євпраксію, мов щит семишкірний»* [1, 198]. *Нерозбещеність* поєднується і з *побожністю* у Євпраксії. Імператриця неодноразово говорить про те, що вона має свою віру і бажає, аби біля неї був духівник християнської віри: *«– Хотіла нагадати вам, що я – донька великого князя кийвського, народ мій має свою віру, отож повинна користуватися послугами духівника цієї віри, а не вашої»* [1, 183]. Коли ж Євпраксія тікала із замку, то взяла лише маленький Псалтирик (*«– Подай мені он той Псалтирик! Більше не хочу нічого»* [1, 305]).

Разом з тим для головної героїні характерна і протилежна реакція. Василь Фащенко зауважив, що *«імпульсивність* вдачі Євпраксії передається трикратними мовними формами» [2, 162]. Коли ще нареченою їхала в повозі до Саксонії, то шлях здавався їй таким довгим та безнадійним: *«Їхала, їхала, їхала...»* [1, 27]. Вона відчувала, що більше ніколи не зможе повернутися додому: *«Ніколи, ніколи, ніколи!»* [1, 28]. Євпраксія хотіла їхати далі, щоб побачити більше, насолодитися світом, радіти життям: *«Далі, далі, далі!»* [1, 62]. Важливо, що авторське відтворення імпульсивності вдачі Євпраксії простежується переважно на початку роману, коли княжна ще зовсім в юному віці. Наприкінці ж роману знову спостерігаємо цей прийом. Євпраксії залишалося пережити останнє приниження (виступ на соборі). Після цього бачила вона визволення, бачила кінець страждань. Вона вже відчувала себе вільною: *«Вільна! Вільна! Вільна!»* [1, 361]. Таке своєрідне обрамлення можна тлумачити як натяк на незмінність характеру жінки, незалежно від усіх випробувань долі.

Різноманітні грані характеру Євпраксії доповнюють співставленням її з іншими діючими персонажами. Причому письменник порівнює головну героїню як з образами чоловіків (Генріх, Бодо, Рудигер), так і з образами жінок (Адельгейда, Вільтруд, Матільда; близькі за народженням жінки).

Описуючи весілля Генріха та Євпраксії, П. Загребельний красномовно їх порівнює: *«Євпраксія була легенька, мов хмаринка, сяяла вся золотом і молодістю, поряд з нею видавався геть недоречним і безглуздим довжезний маркграф зі зміїною своєю голівкою <...> у золоченому панцирі, з коштовним нашійником і нагрудником»* [1, 72]. Зображуючи обмеженість імператора, автор роману зауважує, що *«ця молода жінка, окрім вроди й загадковості, мала ще досить вільного часу, щоб стати мудрою, а він володів лиш одним: владою»* [1, 127]. Тобто, протиставлення образів подається не лише у зображальному плані, а й у виражальному.

Співставлення Євпраксії з жінками відбувається у двох паралелях: з рідними по крові і з чужими. Увиразнення важкої долі Євпраксії відбувається шляхом порівняння її з іншими

слов'янськими княгинями – Анною, Єлизаветою та Анастасією: *«Тітки в Євпраксії мали долю лішу, усі три стали європейськими королевами, усіх трьох пошлюблено вже в зрілому віці, не довелося їм отак, як їй, дітьми міряти далекі дороги та ще й задля чого? Аби стати якоюсь графинею на окраїні імперії!»* [1, 63]. Вже будучи в статусі маркграфині, Євпраксія надягла жалобу після смерті Генріха, і її доля уподібнилась до долі сестри: *«Зрівнялася долею своєю з сестрою Янкою в Києві»* [1, 105]. Тут героїня, як і звідна сестра Янка (Анна Всеволодівна) опинилася в монастирі. Але Євпраксія перебувала в Кведлінбурзькому монастирі примусово, а Янка – в Андріївському монастирі в Києві з власної волі.

Відзначаємо, що у романі спостерігається незвичне співставлення героїні з представниками найвищого стану католицької церкви. Під час перебування Євпраксії в церкві Сан-Антоніо автор роману порівнює її з чотирма тисячами прелатів: *«Чорне, бузкове, криваво-червоне, а над усім – папа, весь у білому, на різьбленому білому троні (не такому, щоправда, пишному, як у Каноссі), і вона – коло підніжжя, уся в чорному, висока, тонка, ось-ось зламається, мов тростина під вітром»* [1, 363]. Тут зображено різке протиставлення Євпраксії – усьому католицькому світу, усьому чужому, ворожому і – в даній ситуації – сильнішому. Тому й увесь «табір» прелатів з папою на чолі – в яскравих кольорах, а Євпраксія – в чорному.

Отже, письменник настільки вивищує Євпраксію, що не лише застосовує прийом порівняння з чоловічою (ніби сильнішою статтю в правах, особливо в часи середньовіччя!), а й показує її рівною з провідними володарями тогочасної Європи.

Важливу роль у творенні образу відіграє мовлення Євпраксії, а точніше діалог, монолог та внутрішнє мовлення. У розмовах з Генріхом виразно проступає неординарність цієї жінки. Підтвердженням цього є діалог Євпраксії з чоловіком, який прагне, щоб його дружина слухалася та корилася йому: *«– Я змушу вас до послуху! Я ваш муж! Імператор!, – говорить Генріх. – Ви чули мої слова, імператоре, – спокійно поглянула Євпраксія на нього. – Я боротимуся за своє право, – відповіла Євпраксія»* [1, 183]. Отже, навіть у складній ситуації Євпраксія не відступала від своїх принципів.

Внутрішній стан головної героїні допомагає відтворити її внутрішнє мовлення. Молода і вродлива жінка бажала почути від імператора Генріха слова прихильності, обожнення, залюбленості (*«Юна красуне, мудре створіння, Богом сотворена в такій небаченій красі! Звідки в тебе такі чудові очі? Хто вклав у них цей погляд, що викликає любов? Хто оточив їх небесними віями? Хто дав тобі такі гарні руки? Де взяла ти рожеві устони і чи твої се ніжні пальчики? Хто накреслив цю білу шию і стрункий ряд зубів? Звідки в тебе цей небесний голос? Скажи, бо я прийшов лише для того, щоб дізнатися про це і, дізнавшись, полишити тебе в спокої»* [1, 167]). Потік запитань і стверджень показують сподівання Євпраксії, які різнилися з поглядами і діями чоловіка.

Готуючись до виступу на соборі в П'яченці Євпраксія подумки називала себе «рабою сухорукою». Вона ніяк не могла покращити своє становище, не могла виправдати себе, але й відразу ж це заперечувала: *«Я не раба сухорука, я ще жива, у мені повно сил, молодості, жадоби щастя й краси!»* [1, 366]. Внутрішнє мовлення головної героїні якнайкраще відбиває її бачення самої себе, її прагнення. Завдяки красномовному порівнянню себе з «рабою сухорукою» П. Загребельний вкотре підкреслює її безвихідне, складне становище, її душевне каліцтво і приниження фізичне.

Для створення повноцінного образу Євпраксії в однойменному романі П. Загребельний відтворює обстановку, яка відповідає епосі та внутрішньому стану,



відчуттю головної героїні. Як відомо, протягом усього твору Євпраксія майже не відчувала почуття радості, вона завжди була сумна, пригнічена, тому й інтер'єри (замків, церковів, зал, башти) постають у темних, похмурих кольорах. Так, коли Євпраксія ходила на молитви до каплиці Віперта, то *«її лякала похмурість підземелля, камінь давив і гнітив; круглі світильники горіли з якоюсь похмурою несамовитістю, коли нагорі світ вражав своєю жорстокістю, то тут унизу, у цих вікових святощах він убивав у тобі останні надії»* [1, 90]. Зображений інтер'єр відіграє психологічну функцію, віддзеркалюючи відчуття героїні.

Для точнішої передачі психічного стану героїні письменник використовує пейзажі, хоча вони все ж не становлять значну частину художнього твору і не є домінуючими в розкритті образу жінки. Після розповіді Адельгейди про імператора, Євпраксія не могла дочекатись коли вже сама зустрінеться з Генріхом. Вона дивувалася, чому бариться ранок, так ніби саме цей ранок мав змінити все її життя. Але ранок настав і нічого не відбулося, *«ранок настав сірий, холодний, безнадійний»* [1, 111]. Тут бачимо символічне зображення початку дня, оскільки й наступне життя Євпраксії було подібним.

У романі читаємо і пейзажі-порівняння, пейзажі-протилежності. До прикладу, якщо на батьківщині пора року запам'ятовується колоритною, то на чужині – похмурою, невиразною: *«Осінь у Києві – у палахкотінні листя і багать, у щедрих ловах... Осінь у Саксонії – суцільний смуток. Сіра, як свинець на покрівлях монастирських»* [1, 88].

Як правило, активно допомагає творити образ людини такий засіб, як портрет. У романі П. Загребельного не має повноцінного зображення обличчя Євпраксії. Упродовж твору автор наголошує лише на його окремих деталях. Коли Євпраксію везли до Саксонії вона впадала у розпач і тоді годувальниця Журина схилилася над нею гладила *«її м'яке, мов в дим, волосся»* [1, 29]. Привабливий атрибут жінки згадується і в ситуації, коли вона викрила глухоту Генріха. Імператор накинувся на неї і почав рвати її *«змісто-золоте волосся»* [1, 188], він хотів знищити *«оці теплі хвилі слов'янського сяяння»* [1, 188].

Автор «Євпраксії» зосереджує увагу читача на очах героїні. По прибуттю до Каносси перед графінею Матільдою Євпраксія постала, як висока білява слов'янка, *«з величезними сірими очима»* [1, 317]. І в момент знайомства імператора з Євпраксією Генріх помітив, що *«її очі напливали на нього, мов два сірі довгасті птаха»* [1, 114]. І у ві сні до Євпраксії прийшли чеберяйчики. Вони запропонували їй подивитися на сина, якого вона не бачила, адже він помер одразу після пологів. Вона боялася, що не впізнає його, але впізнала, адже *«очі мав, як у неї, мов сірі довгасті птахи»* [1, 372]. І під час розмови з Євпраксією Журило (земляк Євпраксії та друг дитинства) сказав: *«Золоті твої очі, Євпраксіє!»* [1, 213]. Отже, зображуючи очі та волосся головної героїні в світлих, теплих та яскравих кольорах, автор підкреслює такі якості Євпраксії як непорочність, чистота, піднесеність, святість.

Взагалі «чистота» цієї жінки-страдниці є промовистою деталлю в романі. Один з дружинників Євпраксії, воєвода Кирпа говорив: *«Княжна чиста, як сльоза»* [1, 143]. З першого погляду на Євпраксію імператор Генріх IV зауважив, що ліпше мати перед очима отаке *«чисте створіння»*, ніж дивитись щодня на баронів, з вухами чорними від невмивання [1, 113]. Барон Заубуш зневажливо назвав її *«чистюля київська»* [1, 147], коли Євпраксія на весіллі з Генріхом не хотіла пити та кричати, як це робили всі інші присутні. Автор теж безпосередньо характеризує Євпраксію. У ситуації, коли Генріх увів її у вежу, щоб там ув'язнити, головна героїня не пручалася і не виправдовувалася бо *«була чиста не самим тілом – душею, серцем, не забруднила жодного свого помислу...»* [1, 270]. Зображуючи безпорадність приставленого священника-наставника до непокірної, письменник зауважує,

що «*навіть точний розум абата Бодо був безсилий перед чистотою Євпраксії*» [1, 91]. Як бачимо, «чистота» руської князівни з'ясовується через порівняння з іншими діючими персонажами.

Таким чином, більшість зображених у романі ситуацій є складними і несподіваними за своїм вирішенням. Саме вони розкривають тонкоші характеру Євпраксії, який розкрито найбільше у відтворенні прототипу.

Автор роману співставляє головну героїню з чоловіками, щоб підкреслити її рівність з ними; жінками, аби на фоні цих жінок довести її моральну чистоту; з родичами, щоб показати всю складність долі Євпраксії порівняно з іншими княгинями періоду Київської Русі; з представниками вищого стану католицької церкви, щоб продемонструвати, чистоту поборжності і справжню віру Євпраксії.

Завдяки діалогам Євпраксії з іншими діючими особами можна простежити незламність духу головної героїні, її непокору обставинам. Найчастіше красуня спілкувалася з імператором Генріхом. Під час аналізу внутрішнього мовлення героїні було виявлено те, як ставиться жінка до себе, до свого становища, до своєї зовнішності.

Спостереження взаємозв'язків головної героїні з внутрішнім виглядом приміщень спонукало до висновку, що саме вони дають можливість уявити місце подій, перебування Євпраксії та віддзеркалюють її внутрішній стан.

Відтворені у романі, статичні та динамічні картини природи передають зміну настроїв княжни-імператриці. У більшості випадків пейзажі відіграють прогнозуючу функцію.

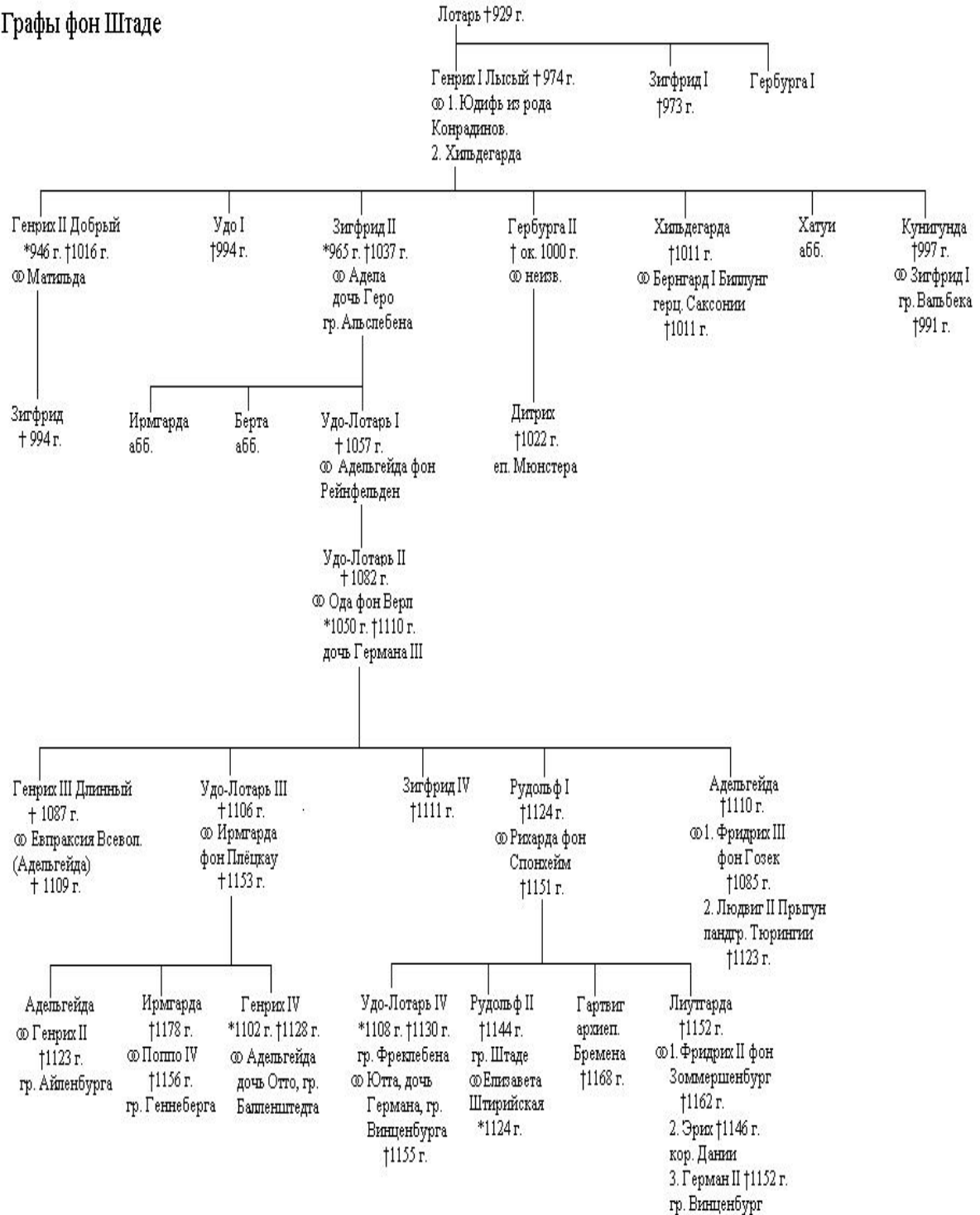
Деталі портрету – золоте волосся та сірі очі – Євпраксії виконують символічну функцію (завдяки кольорам натякають про винятковість героїні). Ключову роль в образі Євпраксії відіграє промовиста деталь «чистоти», яка не лише опосередковано, а й безпосередньо представлена у прямій мові персонажів та авторській мові.



Родословне дерево графів Штаде. Гравюра з «Vera relatio de incendio Stadano» Йоганна Ульріха фон Валліха. 1659 рік

## ДОДАТОК 2

### Графы фон Штаде



Сучасна реконструкція саксонської династії фон Штаде

## Список використаної літератури та джерел

1. Загребельний П. А. Євпраксія : [роман] / П. А. Загребельний. – Харків : Фоліо, 2002. – 378 с.
2. Фащенко В. В. Павло Загребельний: нарис творчості / В. В. Фащенко. – К. : Дніпро, 1984. – 207 с.
3. Johann Ulrich von Wallich // Режим доступу: [https://de.wikipedia.org/wiki/Johann\\_Ulrich\\_von\\_Wallich](https://de.wikipedia.org/wiki/Johann_Ulrich_von_Wallich)
4. Графы фон Штаде // Генеалогические таблицы / Средневековые исторические источники Востока и Запада / Восточная литература. – Режим доступу : [http://www.vostlit.info/Texts/rus14/Annalista\\_Saxo/1.JPG](http://www.vostlit.info/Texts/rus14/Annalista_Saxo/1.JPG)

*Екатерина Стрельцова*

### **КРИМИНАЛЬНАЯ ПРОБЛЕМАТИКА В РОМАНЕ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО «ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ»**

Филология давно и интенсивно взаимодействует с другими отраслями гуманитарных знаний. Этот феномен можно наблюдать на примере творчества Ф. М. Достоевского. Писатель поднимает в своих произведениях нравственно-мировоззренческие вопросы, которые актуальны и в настоящее время – о вере, совести, грехе и об искуплении через страдание. Такой масштаб проблематики позволяет изучать творчество писателя не только литературоведам, но и психологам, педагогам, философам, юристам.

Во второй половине XX века неподдельный интерес у исследователей вызвала криминальная проблематика в произведениях Ф. М. Достоевского. Была даже создана новая комплексная научная дисциплина – юрислингвистика. В свет вышло большое количество трудов, посвященных новому видению романов Ф. М. Достоевского с юридической точки зрения: Н. Д. Тамарченко «Тема преступления у Пушкина, Гюго и Достоевского» [9], Р. Н. Поддубная «Проблема преступления и наказание в романе «Преступления и наказание» [7]. Э. М. Румянцева в своей работе «Проблема преступления и наказание в творчестве Ф. М. Достоевского» рассматривает художественный мир писателя как единый криминальный текст [8].

Стоит отметить весьма интересный факт. Статус криминалиста Ф. М. Достоевский получил посмертно, спустя всего несколько дней после своей кончины. На общем собрании Петербургского юридического общества юрист А. Ф. Кони выступил с докладом «Достоевский как криминалист». Он был одним из первых, кто попытался рассмотреть творчество писателя с точки зрения юриспруденции: «Я не опасаюсь, что меня спросят: «Какое отношение может иметь Федор Михайлович Достоевский к собранию юристов?» – и не думаю, что слово мое будет сочтено неуместным... Слово о великом художнике, который умел властно и глубоко затрагивать затаенные и нередко подолгу молчаливые струны сердца, не может быть неуместным в среде деятелей, посвятивших себя изучению норм, отражающих на себе душевную потребность людей в справедливости и искание наилучшего ее осуществления» [5].

Тема преступления в творчестве Ф. М. Достоевского является одной из наиболее изученных. Однако это не означает, что изучение данной проблематики на сегодняшний день не является актуальным. Особый интерес исследователей, которые используют синтез

литературоведения и криминалистики, заслуженно вызывает роман Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание». Это произведение посвящено истории о том, как человек, совершив грехопадение, испытывая муки совести, принимает путь смирения, сострадания, обретает веру в Бога, приходит к постижению христианских идеалов любви к ближнему, то есть духовно перерождается.

Профессор В. А. Бачинин в своем труде «Достоевский: метафизика преступления» предпринимает попытку вписать творчество Ф. М. Достоевского в контекст мировой философской мысли: «В фабульно-авантюрную ткань криминальных романов Достоевским искусно вплетено аналитическое содержание философского, социологического и психологического характера, дающее основание поставить писателя-мыслителя в один ряд с крупнейшими криминологами XIX века» [1, 46]. Также он изучает философские, социологические, нравственно-психологические аспекты проблемы преступления. Исследователь отмечает: «Для Достоевского в теме преступления сошлись, словно в фокусе, все самые крупные вопросы человеческого бытия, касающиеся Бога и Дьявола, свободы и смерти, вины и ответственности, судьбы и воздаяния» [1, 52].

Главный герой Родион Раскольников совершает убийство ростовщицы Алены Ивановны под влиянием своей идеи. Он рассматривает это преступление как социально-психологический эксперимент. Из этого следует, что психологический анализ мотивов преступления Раскольникова неразрывно связан с анализом его философской теории. Родион – студент, принужденный из-за своего материального положения прекратить обучение. Он понимает, что многие люди обречены не на жизнь, а на мучительное существование. Именно это осознание становится фундаментом замысла главного героя. Раскольников болезненно горд, необщителен. Он отвык от общества других людей. Даже со своими товарищами он избегал каких-либо встреч. Раскольников ощущает разъединенность с человечеством еще задолго до совершения убийства. Это и есть основной внутренний корень его преступления и одновременно жизненная проблема, стоявшая перед ним. Уже на первых страницах романа развивается процесс изоляции героя, разрыва всех связей, объединявших его с другими людьми. Но изредка в нем еще ощущается жажда общения, однако, едва дело доходит до реального контакта, он испытывает отвращение. Внутренний конфликт вылился в установку «быть над людьми». Психологическое выражение данного противоречия проявляется в гордости героя, а идеологическое воплощение – в его теории. Это и стало почвой, которая породила идею убийства: именно гордость прогнозировала психологическую выносливость происходящего, а теория – оправданность. Следовательно, цель преступления – стремление подтвердить свою теорию и доказать свою сверхчеловечность. Размышляя о причинах существования социального неравенства, Раскольников делает вывод, что существует различие между двумя разрядами людей: между «право имеющими» и «тварями дрожащими». «Необычными» людьми, по мнению Раскольникова, являются Магомет, Ньютон, Наполеон. Идя на преступление, главный герой хочет понять, кем он является. Родион заблуждается, не задумываясь над тем, почему многие люди не были способны к тому, чтобы отстаивать справедливость. Он испытывает отвращение к их покорности, но при этом у него появляется желание вознести себя, противопоставить «обыкновенным» людям. Ощущается его непримиримость с действительностью. Он не хочет терпеть и повиноваться, как это делает большинство людей. Раскольников приходит к выводу, что его задача – доказать себе и окружающим, что он не «тварь дрожащая», а имеющий право переступить нравственные законы. В. Е. Ветловская

утверждает: «В теории Раскольникова обыкновенные люди разрешают себе пролить кровь только по ошибке, тогда как необыкновенные люди делают это, так сказать, не ошибаясь» [3, 75].

Для того чтобы отказаться от убийства, недостаточно было чувствовать омерзительность этого поступка. Родион готов переступить это чувство. В этом он видит свою силу. Отрицая свой дух, не прислушиваясь к нему, Раскольников тем самым убивает себя в духовном плане: «Ему показалось, что он как будто ножницами отрезал себя сам от всех и всего...» [4, 112]. Важно отметить, что в его «теорию» не входит нравственный закон. «Теория» включает в себя понятие «совести», то есть переступить через кровь по совести – означает получить моральное разрешение на нарушение закона. А. М. Буланов комментирует это так: «Поскольку «сердце» прежде всего и является истинным органом совести, то герой пытается примирить «сердце» с «разумом», совесть с бессовестной логикой» [2, 191].

Проследившая путь от зарождения мысли об убийстве до ее реализации, стоит обратить внимание на символику. В искусстве символ всегда имел особо важное значение. Это связано с природой образа – основной категории искусства. Так как в той или иной мере всякий образ условен и символичен уже потому, что в единичном воплощает общее. А. Ф. Лосев считает, что «символ есть принцип бесконечного становления с указанием всей той закономерности, которой подчиняются все отдельные точки данного становления» [6, 56].

В данном ракурсе, немаловажное значение имеет выбор героем орудия убийства, поскольку сам «топор» имеет достаточно сложную семантическую нагрузку. Топор в качестве орудия убийства выбран не случайно. В христианстве топор рассматривается преимущественно как орудие мученичества. Мы можем предположить, что в романе он символизирует безудержную страсть к уничтожению. Существует еще одна гипотеза, связанная со статьей «Письмо из провинции», которая была опубликована в журнале А. И. Герцена «Колокол». Именно в этой статье впервые появился лозунг «К топору зовите Русь!». Топор стал символом «нового поколения» русской интеллигенции, которое должно было избавить страну от самодержавия, царя и церкви. В свою очередь, у Ф. М. Достоевского образ топора тоже приобрел еще одно своеобразное значение: топор у него символизирует отрыв от окружающего мира.

Выбор орудия убийства – интересная почва для исследования. Эта, на первый взгляд, незначительная деталь, оказывается важной. Особого внимания заслуживает тот факт, что Раскольников убил процентщицу не тем топором, каким собирался это сделать изначально. Выбранное Родионом орудие преступления находилось на кухне, однако в тот момент там была Настасья, и главный герой был вынужден взять другой топор в дворницкой. Новый топор Родиона – это уже не орудие его воли, а подарок «беса». Закономерно выглядит и место, откуда он был взят – это подвальное помещение дворницкой. То есть топор Раскольникова взял из-под земли. Исходя из этого, можно сделать вывод, что этот инструмент обладает «бесовской» силой: «Он вынул топор совсем, взмахнул его обеими руками, едва себя чувствуя, и почти без усилия, почти машинально, опустил на голову обухом. Силы его тут как бы не было. Но как только он раз опустил топор, тут и родилась в нем сила» [4, 115]. Даже в разговоре с Соней Раскольников уточняет: «А старушонку эту черт убил, а не я» [4, 478]. Исходя из этого, мы можем предположить, что если бы Раскольников взял топор из кухни, то он стал бы для него неподъемным.

Также следует заметить, то, что в момент смертельного удара, лезвие топора направлено на Раскольникова. Это означает то, что Родион убивает, в первую очередь, себя и свою идею, а не старуху: «Я не человека убил, я принцип убил! Принцип-то я и убил, а переступить-то не переступил, на этой стороне остался... Только и сумел, что убить. Да и того не сумел, оказывается...» [4, 135].

После осознания Родионом произошедшего, он, прежде всего, переживает за уголовное наказание. Он боится, что оно выбросит его из общества честных людей. Его надежды на счастливое будущее рушатся. Но страшнее всего для него то, как отреагируют на преступление близкие ему люди. Раскольникова мучает мысль о том, что когда имя убийцы станет известным для всех, ужасная истина убьет его мать, а сестра отвернется от него, считая его «замаранным» человеком. Он не смеет никому открываться, думая, что первый человек, которому он признается, оттолкнет его от себя.

Совершенное им убийство укрепило нравственную пружину внутренней борьбы. После содеянного преступления Раскольников ощутил «во всем себе страшный беспорядок» [4, 117]. Он осознал, что жить, так как жил уже не может: «Уж одно то показалось ему дико и чудно, что он на том же самом месте остановился, как прежде, как будто и действительно вообразил, что может о том же самом мыслить теперь, как и прежде, и такими же прежними темами и картинами интересоваться, какими интересовался...» [4, 119].

Родион Раскольников совершает убийство и в то же время идеологически оправдывает его. На примере главного героя писатель показал, что может произойти с человеком добрым и чувствующим боль мира, но не обладающим внутренним миропониманием. Он не верит в духовную суть самого себя и всего человечества. В этом и заключается его трагедия.

Важно подчеркнуть, что наряду с насущными для похи Ф. М. Достоевского идеями права, писатель поднимает в своих произведениях вопросы вневременного значения, которые позволяют исследователям увидеть универсальность криминальной тематики. И если учесть то, что проблема преступления стояла перед Ф. М. Достоевским до конца его жизни, решаясь в каждом из пяти великих романов, нельзя считать эту проблему исчерпанной и досконально изученной. В эпоху переосмысления классического наследия творчество Ф. М. Достоевского вызывает особый интерес. Сама природа шедевров, созданных русским писателем, несет в себе обширный познавательный потенциал и дает возможность для нового прочтения.

### **Список использованной литературы**

1. Бачинин В. А. Достоевский: метафизика преступления. (Художественная феноменология русского протомодерна) / В. А. Бачинин. – СПб.: Издательство Санкт-Петербургского университета, 2001. – 412 с.
2. Буланов А. М. Художественная феноменология изображения «сердечной жизни» в русской классике (А. С. Пушкин, М. Ю. Лермонтов, И. А. Гончаров, Ф. М. Достоевский, Л. Н. Толстой): Монография / А. М. Буланов. – Волгоград: Перемена, 2003. – 191 с.
3. Ветловская В. Е. Логическое опровержение противника в «Преступлении и наказании» Достоевского / В. Е. Ветловская // Достоевский: Материалы и исследования. Т. 13.– СПб.: Наука, 1996. – С.74–87.
4. Достоевский Ф. М. Преступление и наказание / Ф. М. Достоевский // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: в 30 т.– Л. 1973. – Т. 6.



5. Кони А. Ф. Федор Михайлович Достоевский: [Электронный ресурс] / А. Ф. Кони. – Режим доступа: [http://az.lib.ru/k/koni\\_a\\_f/text\\_0220.shtml](http://az.lib.ru/k/koni_a_f/text_0220.shtml)
6. Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство / А. Ф. Лосев; 2-е изд. – М.: Искусство, 1995. – 320 с.
7. Поддубная Р. Н. Проблема преступления и наказания в романе «Преступление и наказание» / Р. Н. Поддубная // Достоевский: Материалы и исследования. – Л., 1976. – С. 96–105.
8. Румянцева Э. М. Проблема преступления и наказания в творчестве Ф. М. Достоевского / Э. М. Румянцева // Анализ художественного произведения. Художественное произведение в контексте творчества писателя / Под ред. М. Л. Семановой. – М, 1987. – С. 102–118.
9. Тамарченко Н. Д. Тема преступления у Пушкина, Гюго и Достоевского / Н. Д. Тамарченко // Ф. М. Достоевский. Н. А. Некрасов: сборник научных трудов / Науч.ред. Н. Н. Скатов. – Л., 1974. – С. 23–40.

*Олександр Тарасенко*

## РОМАН «ВОЩЕК» Ю. ІЗДРИКА: ОСОБЛИВОСТІ ПОСТМОДЕРНОЇ КОМПОЗИЦІЇ

Юрій Іздрік – інтелектуал широкого діапазону, про що свідчить його різнобічний розвиток у багатьох мистецьких сферах. Поет, прозаїк, культуролог, музикант, художник, хоч починав працю на Івано-Франківському заводі автоматизованих ливарних машин (1984–1986), згодом – Калуському науково-дослідному інституті галургії (1986–1990). Розглянемо кожну з іпостасей його окремо. За освітою – інженер, за його ж словами, пішов з заводу через те, що це було нудно та страшно помилитися бодай кількома міліметрами, бо деталь тоді б вважалася браком. Як про поета, про нього більше скажуть численні спільноти в соціальних мережах, велика кількість відеосханувальників творчості, електронні щоденники, а також низка поетичних збірок ( «Underwor(l)d» (2011), «Ю» (2013), «Після прози» (2013), «Ab out» (2014), «Календар любові» (2015) ). Прикметно, що проза Іздріка розкладається на два цикли за жанровою специфікою: *a) малі оповідання, eseї та начерки*, зокрема дебютний цикл «Остання війна» (1992), «Таке» (2009), «Флешка. Дефрагментація» (2007, 2009), «Флешка-2GB» (2009) та *повістєво-романний епос* («Острів КРК» (1993), «Вощек» (1997), «Подвійний Леон» (2000), «АМ™» (2004)). Ще з самого дитинства, граючи на фортепіано, освоїв самостійно електронну гітару, аби стати учасником гурту «DrumtИатр», спільно з його товаришем-поетом Грицьком Семенчуком. Наразі Іздрік більше тяжіє до музики, ніж до інших видів мистецтва.

Таким чином, видно, що Юрій Іздрік – це не alter ego Андруховича, як уважалося до виходу повісті «Острів КРК» (1993), а цілком самостійна мистецька постать, що синтезує у собі різні види мистецтва: музику, літературу та малярство. Чи не буде перебільшенням назвати його да Вінчі української культури? Одним із активних діячів сучасного літературного процесу, людиною, завдяки якій з'явилося багато нових літературних імен? Це Тарас Прохасько, Сергій Жадан, Андрій Любка, Вікторія Амеліна та ін.

**Актуальність теми** дослідження полягає у тому, щоб осмислити одну з граней художньої своєрідності сучасного твору – його композицію, прикметну з погляду постмодерністського напрямку. Це дасть змогу глибше осягнути прозову творчість

Юрія Іздрика, що послужить підґрунтям до розуміння понять «сучасний літературний процес», «інтелектуальна проза» та «ризом».

**Метою** дослідження є простеження деяких рис українського постмодерного дискурсу, явленого у романі Ю. Іздрика. З цією метою спеціально вивчається принцип ризоми, що дається взнаки у «Воццеку», а також парадоксальність та алогічність мислення, мовна гра та інтермедіальність, зміщення часових площин на користь снів головного героя (Воццека), демонстративна нелінійність часу, що може дати поштовх до розв'язання наступних проблем і завдань: **а)** аналіз однієї з рис поезики роману Юрія Іздрика «Воцтек»; **б)** доведення правомірності вжитку термінів «ризом» та «палімпсест» стосовно роману Юрія Іздрика «Воцтек»; **в)** з'ясування співвідношення традиційного та новаторського в поезиці та композиційній організації роману.

**Об'єктом** дослідження є роман «Воцтек».

**Предмет** дослідження – специфіка та особливості композиційної організації творів Юрія Іздрика, зокрема роману «Воцтек».

Тож **теоретичним підґрунтям** слугують насамперед статті з термінологічним обґрунтуванням жанрової форми «інтелектуальний роман» і «ризом» (М. Андрейчик, Ж. Дельоз, Ф. Гваттарі, Л. Кульчицька, Н. Мініч, М. Павлишин, В. Саєнко).

Однозначно те, що архітектоніка «Воццека» не традиційна, як у творі. Тоді виникає цілком закономірне питання: якою ж є композиція? У чому ж полягає її специфіка?

Ризом – це термін, що прийшов із біології на позначення горизонтальної кореневої системи з багатьма розгалуженнями, з фрагментарним типом організації.

Оскільки роман «Воцтек» – зразок постмодерної прози, то його архітектоніка ґрунтується не на класичній (лінійній) композиції, а на фрагментарній, що підлягає визначенню «ризом». При цьому спиратимемося на ідеї теоретиків філософії постмодернізму (Фелікса Гваттарі та Жюльєн Дельоза та їх працю «Rhizome» (ризом – О. Т.), а також вітчизняного літературознавця – Лесю Кульчинську та її розвідку «Ризоматичні площини постмодерністських текстів: лабіринтами «Щоденного жезла» Є. Пашковського» [Див. 5, 53–58].

Ф. Гваттарі та Ж. Дельоз сходяться на тому, що ризом – це філософське поняття, яке фіксує позаструктурний і нелінійний спосіб організації цілісності, що залишає відкритою можливість для іманентної автохтонної можливості руху і, відповідно, реалізації її креативного потенціалу самоконфігурування [Див. 2].

За дещо спрощеним, але не менш резонним, твердженням Л. Кульчинської, «ризом – це специфічна форма кореня, який не має чітко вираженого центрального стовбура, як то прийнято у класичній традиції композиційної організації твору, який росте горизонтально, пускаючи в усі боки повзучі пагони, із яких утворюються нові рослини, що випускають власні пагони, і так далі, у підсумку утворюючи перервну поверхню без глибини (і таким чином без суб'єкта, що їх контролює) або центру (а отже вільну від обмежувальної структури). Таким чином, ці корені переплітаються одне з одним, проте залишаються зв'язаними між собою лише формально. Композиційно це простежити важко, зокрема через те, що пласти (незалежні позатекстові одиниці – плато), які їх з'єднують між собою, здебільшого розмиті» [5, 53].

Через те, що простежити головний корінь не завжди вдається, візуально побачити, у вжиток французькими філософами введено додатковий термін «хаосмос-корінь», для якого властиві наступні риси: **1)** зв'язок кожної точки ризоми з іншою; **2)** принцип

гетерогенності: ризома складається не лише з мовних площин, а й із наукових, політичних, економічних та інших; **3)** множинність; **4)** неозначувальний розрив: лінії ризоми легко ламаються, відновлюються, відсилають одна до одної; **5)** картографія: ризома – це карта, яка є принципово незавершеною, тому головним стає не зміст, а можливість численних інтерпретацій; **6)** декалькоманія: на відміну від дерева, ризома руйнує кальки й не відтворює світ, а творить новий [5, 55].

Для порівняння наведемо судження Ж. Дельоза щодо цієї проблеми. Він ширше трактував ризому та її характеристики, застосовуючи і до інших сфер, наприклад, економіки. Принципи поєднання й неоднорідності: будь-яка точка ризоми може – і має бути – приєднана до будь-якої іншої її точки. Це цілком відрізняється від дерева чи кореня, які фіксують певну точку і якийсь порядок. Лінгвістичне дерево, типу дерева Хомського, починається ще у точці S і виробляється завдяки дихотомії. У ризомі, навпаки, кожна риса не обов'язково відсилає до лінгвістичної риси: семіотичні ланки будь-якої природи поєднуються тут із цілком адекватними способами кодування – біологічними, політичними, економічними тощо, залучаючи до гри не тільки різні режими знаків, але і статуси стану речей; **3.** принцип множинності: саме тоді, коли багато що дійсно розглядається як субстантив – множинність – немає ніякого відношення до одного як суб'єкта чи об'єкта, як і з природною або духовною реальністю, так і з образом та світом. Множинність ризоматична, вона відкриває древоподібну псевдомножинність. Нема єдності, яка служила б стрижневою в об'єкті чи поділялась би у суб'єкті. Навіть немає такої єдності, яка б була викиднем в об'єкті та «повернулась» у суб'єкт. У множинності немає ні суб'єкта, ні об'єкта, є тільки визначення, величини, виміри, здатні рости лише тоді, коли множинність змінює свою природу (отже, закони комбінаторики перетинаються з множинністю) [2, 7-15].

Таким чином, маємо дві моделі сприйняття та розвитку ризоми в художньому творі, що дозволяє у світлі цієї концепції всебічно розглянути роман Юрія Іздрика, а також дасть можливість трактувати твір об'єктивніше, бо слугуватиме основою інтерпретації поєднання розрізнених фрагментів цілого тексту.

Тож почнемо з назви твору, яка, як засвідчує аналіз – інтермедіальна за своєю суттю, на чому наголошує Марко Павлишин у своїй передмові до «Воццека»: «Новий «Воццек» – четвертий за послідовністю. Першим був історично задокументований Йоганн Христіан Войцек, який 1821 у Ляйпцігу з ревнощів убив свою коханку. Другим «Войцеком» став драматичний фрагмент німецького письменника, лікаря та публіциста-радикала Георга Бюхнера (1813–1836). Твір був написаний у 1830-х роках на основі знайомства автора з юридично-медичною літературою стосовно справи Войцека, яка в свій час набула широкої популярності. Текст Бюхнера пропав і був віднайдений аж 1878 р. Його опубліковано 1879 р., а 1913 р. фрагмент уперше було поставлено на сцені – в Мюнхені» [4, 3].

Тож Воццек – це персонаж, раніше відомий з опери Альбана Берга (у трьох діях і п'ятнадцяти сценах за незавершеною драмою Г. Бюхнера, написаною між 1914 та 1922 роками), яка вперше була представлена у 1925 році. Цей твір швидко набув популярності та був поставлений у багатьох театрах Європи, зокрема її побачила ленінградська публіка 1927р. До речі, брався за інтерпретацію історії Воццека німецький композитор Манфред Гурліт, проте його твір і нині залишається маловідомим.

Як і Іздриків «Воццек» в українській літературі, «Воццек» Бергівський, написаний у авангардному дусі, став великим проривом у тогочасній музиці. Композитор по-новому

поглянув на музичну справу, використавши за головний принцип атональність, за якої звуки одночасно і підпорядковувалися, і фактично не залежали один від одного, час від часу переплітаючись між собою, що нагадує ризоматичний принцип композиції тексту та «багатогранність» головного героя роману Юрія Іздрика «Воцтек».

Тим більше показово, що стосовно цього Марко Павлишин додає, що «сьогодні опера Берга «Воцтек» (Wozzeck на відміну від Бюхнерового Woyzeck) розглядається як приклад дещо романтизованого, пом'якшеного з огляду на сприймача, застосування дванадцятитонової системи. У 1925 р., однак, коли в Берліні відбулася прем'єра опери, незвичність її звучання викликала гострі контрверсії. В Празі наступного року оперу було знято з репертуару на вимогу поліції після того, як слухачі почали висловлювати своє обурення демонстраціями та заворушеннями» [4, 4].

Проте, за резонним зауваженням М. Павлишина, «Воцтек» Іздрика зберігає кілька бюхнерівсько-бергівських сюжетних мотивів. Воцтек, чоловік гнаний і страждальний, втрачає кохану. До його емоцій з цього приводу належать і ревності. Він поповнює злочин (правда, не такий сенсаційний, як його попередники: він нікого не вбиває, але дружину й дитину замикає в підвалі). Усі Воцтеки схильні чимало уваги віддавати своєму небуденному баченню дійсності, і всі вони люблять міркувати над філософськими проблемами, для чого володіють непоганим репертуаром понять та методів. Рівночасно кожен із Воцтеків, а також кожен з однойменних творів розмовляє досить зрозуміло, живо й привабливо: в Бюхнера й Берга простою німецькою, забарвленою діалектизмами й опоетизованою тропами, в Іздрика – яскравою, інтелігентною, не загерметизованою й не зманеризованою українською, яка, однак, вражає оригінальністю стилю та ідей. Вони близькі нам, ці Воцтеки. Тому в них є здатність несподівано наближати нас упритул до незатишних думок, розхитувати наш спокій» [4, 4–5].

Для глибшого розуміння поетики постмодерної композиції слід нагадати, що ризома складається з множинностей, що їх з'єднують інші множинності, які, за термінологією Гваттарі та Дельоза, називаються «плато». А вони (плато) можуть замінювати одне одного або мінятися місцями, що, проте, не заважає реципієнтові цілісно сприймати твір, але при цьому дозволяє читати з будь-якого місця, не втрачаючи при цьому головного смислового центру твору.

Це добре видно при схематичному розгляді композиції Іздрикового твору, складеної з тридцяти восьми розділів і двох асиметричних частин: 18 розділів припадає на першу частину роману під заголовком «Ніч» і 20 на другу – «День». Ця асиметричність спостерігається і на рівні плато. Статистичні дані візуально доводять нелінійність композиції «Воцтека», що дається взнаки у розбіжності кількості плато у I та II частинах. Варто підкреслити інтегральну функцію молитов наприкінці обох частин, завдяки яким композиційно зміцнюється твір у формі скреп окремих фрагментів у цілісність.

Саме тому текст нагадує лабіринт, який часто-густо спрямовує читача до спільних коридорів, зокрема молитов, які семантично навантажені по-різному при словесній подібності. Ось приклад такої Іздрикової концепції аритмічної структури, що психологічно передає внутрішній стан героя, заскоченого болем і стражданням:

*«Господи Ісусе Христе, змилуйся наді мною  
Господи Ісусе Христе, змилуйся наді мною  
Господи Ісусе Христе, змилуйся наді мною  
Господи Ісусе  
Христе, змилуйся наді мною*

Господи  
 Ісусе  
 Христе, змилуй  
 ся наді  
 м н ою  
 Госпо  
 и Ісу  
 с е  
 Хри  
 с те, з м  
 и лу  
 й  
 ся  
 на  
 д і  
 м н о

ю» [4, 84].

Як і будь-який лабіринт, цей має спільні стіни (образи, кодові фрази тощо), які «пропадають» у в одній частині твору та з'являються в іншій, що дає підстави аргументувати ризоматичний стрижень композиційної побудови твору.

Зважаючи на характер молитов, можна вважати жанрову організацію твору параболічною. Припустімо, що це так, але її «гілки» взаємозаперечують одна одну, що неодмінно призводить реципієнта до когнітивного дисонансу та неоднозначності у ставленні як до автора, так і до його твору.

Аналізуючи саму молитву, неважко помітити, що вона розпадається на окремі уламки, так само як і відчуття головного героя. Ймовірно, молитва – це Воццекове пробудження зі сну. Проте смислове навантаження першої частини диктує її розуміння як процесу емоційно зумовленого, коли персонаж у розпачі (передусе розділ «Рай»), примовляючи, просить порятунку для себе особисто. З іншого боку, наратор провокує сугестію, спрямовану на реципієнта.

У другій частині змінюється семантика молитви на користь усіх персонажів твору (передусе розділ «Відхід героїв»). Таке враження, що автор буквально «молиться» за літературу, а перелік нагадує кінострічку, що от-от завершиться, точніше – її титри. Цей момент штучно розтягнуто, що оформляється як прийом ретардації (раніше відомий у античній літературі, зокрема в Гомеровій «Іліаді» при описі щита Ахілла). Так виникає розрив, що і є одним із плато. Наведемо наразі уривок:

*«Відходить Міріам. Одна, за нею друга, третя, сота. Прощавай, Міріам, вибач, я не любив тебе ніяк.*

*Відходить Пепя, геніально-нелегальний мешканець Канади, частинка мого «я», котру навряд чи вже колись зустріну.*

*Відходить Марта, царствена богорівна Марта, пропаща, пропаща душа.*

*Відходить Циклоп, найкращий мій шкільний товариш, почесний громадянин країни снів.*

*Відходить Горвіц, власне кажучи, не відходить, бо він знову десь набрався – проклятий пияцюра – і тепер його не так-то легко позбутися.*

*Відходить Карп. Неперевершений Любанський, котрому я завдячую майже всім і без якого вже напевно не було б цієї історії.*

*Відходять Нестор, Пуцик, Найджел, Юхан, Цезар, Гантербайн.*

*Відходять стрункими рядами Боровчаки, Густави, Захер-Мазохи, Шульци, Мопассани, Шварцкопфи, а за ними біжить з барабаном дитячим, у коротких штанцях Аденауер-батько.*

*Відходить Сяна, дівчинка, що навчила мене найкоротшого слова на букву «х».*

*Відходить Саша-Абраша, котрого я цілком незаслужено образив. Дякую тобі, Сашко, за ті Playboy'ї.*

*Відходить Айріс Мердок, авторка доброго роману «Сон Бруно», Найджелова матінка.*

*Відходить Аліна Моруа, нічим, окрім імені, не цікава.*

*Відходить літературна братія – Камідян, Боракне, Ірпінець, Андрусяк, Бригинець, Малкович, Іздрик, Забужко, Лишега, Римарук, Герасим'юк, ЛуГоСад, Ципердюки (Іван і Діма), Процюк, комбатант Довгий, Фішбейн, Либонь, Авжеж і Позаяк. А де ж Гриценко?*

*Відходить еквілібрист Мохой. Кажуть, він удосконалив свій номер і тепер, балансуючи на жердині, тримає в руках цілу піраміду тарілок, горнят, баняків і кришталевих фужерів. Окрім того, замовив собі розкішне трико, всіяне синтетичними шпичаками, і вже тепер остаточно скидається на молодого середньовічного дідька.*

*Відходить Кудусай, відходить, залишаючи мені, тільки портрет А. – ось він переді мною на стіні, – дивний, химерний портрет: вона майже не схожа на себе, навіть колір очей та волосся змінив примхливий Матіяш, і все ж це вона, без сумніву, вона, моя кохана, цей профіль, цей невидючий погляд, ці напіврозтулені вуста – втілення її та моєї мрії.*

*Відходять геть усі, навіть ті, кого я не назвав, про кого забув, ким знехтував, і тільки А. не відходить.*

*Ніколи» [9, 134 – 135].*

Прикметно й те, що відходу героїв передуює їх прихід, – що є логічним, – але все одно це не дає достатньо підстав, аби стверджувати, що роман, точніше його структура, подібна до параболи, гілки якої (відповідно розділи «Ніч» і «День») розвиваються паралельно, про що йдеться у розділі «Шеол» другої частини роману:

*«І от він, сам-собі-той, сам-собі-автор, сам-собі-персонаж надумав сконструювати такий текст (чи тільки розповісти про нього), який би був настільки герметичним і замкнутим, наскільки ж симетричним і самовбивчим. Власне кажучи, йшлося би про два тексти чи дві частини одного, які заперечували б одна одну. Кожна з них могла щось твердити, означати, розповідати, та оте «щось» неодмінно б руйнувалось, знищувалось іншою» [4, 132].*

Таким чином, усупереч ризоматичній клаптевості та розірваності, складається симетрична структура тексту. Незважаючи на те, що автор (щоправда, не біографічний, а художній) – фігура примарна («Але і цього було мало амбітному дебютантові. Той замислив, шляхом подібних каральних маніпуляцій усунути спочатку автора, чия постать бовваніє незримою тінню за кожною сторінкою кожної книжки» [4, 133]), але його семантичній глибині та композиційній організації твору – віримо.

Варто придивитися ще до однієї грані «Воццека»: іронічній подачі характеристики літераторів у розділі «Карп Любанський»:

*«А з-за дверей і справді лунали голоси. І деякі з них Той навіть ідентифікував. Ну, насамперед це, звичайно, був голос Карпа Любанського, з його патріаршими інтонаціями. А отой високий, із миготливим сміхом – то, мабуть, Ірпінець. А той басок із гнусавинкою – Густав (котрий із них?). А той зухвалий баритон безперечно належить Боракне. А шамкотіння – Камідяну. А істерична скоромовка – Забужко, а блаженне лопотіння – Лишезі, а розкотистий регіт – комбатанту Довгому... Усіх, майже всіх упізнавав Той, єдине, що його непокоїло, – невже ціле це кодро збирається в дорогу разом? Тут пролунало вже зовсім близько дверей Карпове: «А де Гриценко?» І далі: «І тут же двері розчахнулись і галаслива юрба ввалилася в кімнату – і Карп, і діти Карпа, і дружина, і Ірпінець, і Боракне, і Камідян, і Ірпінцева Оксана, Процюк, Малкович, Андрусяк, Герасимюк, Забужко, Іздрик, Бригинець, Гриценко, і Римарук, і Лугосад, і просто Сад, Лишега, Ципердюки (Іван і Діма), Фішбейн, Либонь, Авжеж і Позаяк» [4, 57].*

Вигадливий автор – Іздрик із буйною фантазією – наділяє реальних прототипів сучасної богемної тусовки впізнаваними характеристичними деталями. Так, у

**Карні Любанському** впізнаємо Юрія Андруховича, Патріарха «Бу-Ба-Бу», одного з представників станіславського (станіславівського) феномену. **Ірпинець** – літературне прізвисько (через благозвучність місця проживання – м. Ірпінь Київської області та прізвища) Олександра Ірванця, одного з представників «Бу-Ба-Бу», його Підскарбій. Поет, прозаїк, драматург, перекладач. Справді одружений з Оксаною Цюпою – українською художницею. **Боракне** – він же ж реальний Неборак, теж учасник угруповання «Бу-Ба-Бу», в якому «займав посаду» Прокуратора, а ще й поет, прозаїк, літературознавець, рок-музикант, перекладач, есеїст. **Камідян** – Петро (Ропет – літературний псевдонім) Камідян – український поет, прозаїк, літературознавець. **Процюк** – Степан Процюк – кандидат філологічних наук, викладач сучасної української літератури в Прикарпатському університеті Івано-Франківська імені В. Стефаника. **Малкович** – Іван Малкович – поет, видавець (засновник видавництва «АБАБАГАЛАМАГА»). **Андрусак** – Іван Андрусак – поет, дитячий письменник, прозаїк, літературний критик, перекладач. **Бригинець** – Олександр Бригинець – поет, прозаїк і журналіст, президент Мистецької агенції «Територія А.». **Римарук** – Ігор Римарук – поет, лауреат Національної премії імені Тараса Шевченка (2002), президент Асоціації українських письменників. **Лугосад** (ЛуГоСад) – літературне угруповання, в яке входили: Іван Лучук (Лу), Назар Гончар (Го), Роман Садловський (Сад). «Методологія основа» творчості «ЛуГоСаду» полягає в теорії поетичного ар'єргарду, яку обґрунтував український літературознавець і за сумісництвом один із засновників «тріо» – Іван Лучук. **Лишега** (Олег Богданович) – український поет, драматург, перекладач, один із засновників і теоретиків «станіславського феномену», до якого належить і сам Юрій Іздрик. **Ципердюки (Іван і Діма)**: Іван – український поет, один із представників «станіславського феномену», кандидат філологічних наук і один із представників творчого угруповання «Нова дегенерація». Ципердюк Дмитро – лідер музичного гурту «Dazzle Dreams», продюсер. **Фішбейн**, Мойсей Абрамович, український поет і перекладач, лауреат премії імені Василя Стуса, член Національної спілки письменників України, йому присвячена повість Марії Матіос «Апокаліпсис» (2006). **Либонь, Авжеж і Позаяк** – перші два слова – пусті лексеми, що «карнавалізують» псевдонім українського поета, перекладача, суспільного та політичного діяча – Юрія Лисенка.

Цікавим є і той факт, що **Іздрик** використовує *автоматичний прийом, самоназиваючи себе у цьому переліку, роблячи вигляд (навмисно), що він тут ні до чого, що мало б додати достовірності оповіді та направити її у вільніше русло, або з метою замаскуватися чи сховатися за сторінками книги.*

Насправді цей уривок викликає інтерес із декількох дослідницьких сторін: 1) як скрепа розділів: так, вираз «А де Гриценко?» пов'язує розділи «Синдром Любанського» та «Відхід героїв», що є проявом ризоматичного принципу композиції твору, 2) виступає місце розриву, плато, 3) а велике накопичення імен створює видимість ретардації, тобто уповільнення розповіді.

На підтримку тези про самодостатність і культурну цінність доробку Іздрика наведемо висловлювання Лідії Стефановської, зацитоване у книзі М. Андрейчика: «...відзеркалювали загальну атмосферу кризи свідомості в реаліях агонії советської імперії, процеси редефініції старих канонів і пошуки нової ідентичності покоління вісімдесятих років» [1, 7].

Саме у той час набуває разом із виходом роману Умберто Еко «Ім'я рози» нова, вже майже повністю сформована літературна течія – постмодернізм. Користуючись ідеєю Стефановської, логічним є перехід письменства не тільки українського, а й світового на новий етап розвитку мистецтва, без «високих» фраз, які замінюють уривки з рекламних оголошень; без стійкої композиції, на зміну якій приходиться нонселекція; без суто літературної мови, на зміну якій приходиться і калька, і лайка, і гра словами, і використання латини, англійської та інших мов світу; без «прямоти» висловлювання, яку змінюють алюзії, ремінісценції (як відкриті, так і приховані), цитати та перифрази з інших творів: і сучасних, і класичних. Таким чином, народжується нове поняття, яке аж ніяк не можна ототожнювати з поняттям «літературний твір», – текст, який аж рябить інтертекстуальністю та інтермедіальністю, що становить (знову ж таки) підґрунтя для виникнення ще одного терміна – «інтелектуальна проза».

Щоби це довести на прикладі аналізу роману «Воццек», слід зосередитися на одній грані його поетики – особливостях композиції, що і складає мету та завдання першої наукової студентської студії.

Але, не розмінюючись на загальні терміни, доцільно вважати Іздрика представником крайньої постмодерної течії, в якій він виглядає впевнено та самодостатньо. Так, Марко Андрейчик у своїй монографії «Інтелектуал як герой української прози 90-х років ХХ століття», аналізуючи постмодерні віяння, в тому числі й Іздрика, зазначає, що постмодерністи у своїх творах руйнують розповідь, міфи та мову, що, власне, вказує на постмодернізм як на окрему течію в літературі, а його прихильників виокремлює з плеяди митців слова як окремих «літературних одиниць».

Повертаючись до Іздрика, у першу чергу до його роману «Воццек», слід зазначити, що пускаючи читача у світ роману, той розмиває кордони між автором, наратором і читачем. Так, наратор ділиться на декілька осіб, що знову ж таки розмиває межі (я, ти, він, той, Воццек), що робить, таким чином, автора повноцінним і єдиним «паном» над текстом. До речі, сни Воццека перемішуються зі спогадами та думками, періодично сплітаючись ще і з коментарями автора. Це схоже на голоси (сни Воццека), які переплітаються. Таким чином, кожен учинок або будь-які міркування головного героя неможливо ні знівелювати, ні заперечити. В такі моменти постать автора особливо «слабка». І хоч автор надається для порівняння з самим Воццеком (і той, і той намагається ухопити мить, посхопити фрагмент), але він не втрачає своєї позиції, прагнучи далі вести текст. І як не прагне автор змінити долю Воццека, перервавши ланцюг його невдач і поразок, це йому не вдається. Коли виникає ілюзія, що лінія героя виправляється, бо все має статися на краще, то фатум (автор) заважає цьому. Особливо виразно це видно у розділі «Рай» І частини роману.

Опис так званого Раю подається в іронічному ключі:

*«Щоправда, омріяні діви виявилися зблизька все тими ж надокучливими однокласницями, а райські втіхи та забави звелися до якихось гетеешно-досаафівських перегонів на байдарках, до яких усі учасники ретельно готувалися» [4, 83].*

А тому, здається, що і автор, і головний герой приречені на фіаско та марні сподівання як доводить опис Раю:

*«Однак усе це не мало значення, бо вже тоді справжнє щастя, чисте світло райської насолоди виповнювало тебе по вінця, переповняло тебе – приреченого на поразку, а може, й на загибель – понад усякий край, і перетікало, і вихлюпувалося на рівну, гладку поверхню річки, у мокрий*



*і без того човен, на пристань, на негарних дівчат, на зелень берегів, на цілу санаторну зону, на всенький світ, і ти був таким удачним за цей безмірно щедрий дар, за тихе сяйво благості, що з тої вдячності прокинувся в сльозах (ось так матеріалізується волога блаженства!) і кинувся складати одну за одною пристрасні та щирі молитви...» [4, 83].*

І все ж виходить, що автор з'являється як месія по відношенню до Воццека, але зарадити нічим не здатен, хіба що допомогти молитвою, бо сам іще не знайшов свою константу. І молитва має зарадити, бо це крик спасіння в ім'я Господа, але хто саме молиться незрозуміло:

*«... які оце й зараз прагнеш («ти» – О. Т.) промовляти, бажаючи, щоб ніч збігала швидше, щоб уже минала-проминала-відлітала (зміщення часових площин – О. Т.) ця глупа темна одноока «Ніч», щоб разом з нею пропадали болі та щоб, як дасть Бог, закінчився нареши́ті й ти сам, а тільки сни щоб не мали ніде й ніколи, нізащо й ніскільки ніякого спочинку й кінця» [4, 84].*

Унаслідок цього простежується певне зміщення орієнтирів у кінці першого розділу: раптово Воцcek просто зникає, а на його місце приходять незрозумілий «Ти», який, виходить, і молиться Богу. Тому головний герой прощення так і не отримає, тож усе його життя приречене. Можемо припустити, що Воцcek – це Сізіф, а його сни – це камені, що ніби полегшують, але водночас і обтяжують його існування.

Найбільш нез'ясовною тут є сама «Ніч». Припустімо, що лапки показують, що часові межі не визначені, тоді незрозуміло, в якій час читатиме молитву «Ти», та й чи взагалі читатиме. Якщо ж лапки показують, що «Ніч» – це умовність, то стає зрозумілим, чому молитва – це продовження «Раю». Можливо, це саме той Рай, який може дозволити собі Воцcek після «сонного» життя.

У рамках загального наступу на успадковані норми українського літературного канону, ініційованого цим поколінням письменників, вісімдесятники (у тому числі й Юрій Іздрик) застосовують у своїх прозових творах постмодерністський підхід до функції мови. Таким чином, деконструкція мови в Іздрика ледь не улюблена справа, в чому можна переконатися, прочитавши «цикл» «Воцcek і воццекурія».

І тут варто спертися на думку Максима Стріхи, який у своєму есе «Мова» простежує розвиток укромови у романтичну й народницьку епохи з погляду її ролі у розбудові та збереженні українського національного міфу. Її місія – *«наймелодійнішої та найкрасивішої мови світу», яку їй відвели українські інтелектуали, допомогла вберегтися їй від меншовартісного соціального статусу, що його їй накидали всілякі імперські дискурси» [1, 70].*

У межах деконструкції мови в постмодерністських творах бачимо протилежну ситуацію: такий міф уже втратив свою вартість, бо та імперія, для якої цей міф було створено, померла, а на її місці виникли нові канони та традиції, пов'язані з цим самим розпадом, причому сам розпад (проте політичний) і є їхньою передумовою.

Постмодерністи взяли курс на «десакралізацію» мови, почали «гратися» нею: словами, морфемами та навіть літерами, витискати всі соки; допускати до вживання лайку, кальку, вульгаризми, жаргонізми, латинізми, англіцизми тощо. Тому доцільно було би вжити в такому разі по відношенню до творів термін «текст», а не «літературний твір», як то було до настання постмодерністської доби.

Для прикладу наведемо подібну гру у слова на прикладі роману Юрія Іздрика «Воцcek»:

*«Ворогів у мене не так вже й багато. Принаймні їх можна перелічити на пальцях руки. Якщо мати так багато пальців і так багато рук. Отож ворогів у мене рівно 32. Пом'янемо їх поіменно: А., Б., В., Г., Д., Е., Є., Ж., З., И., І., Ї., К., Л., М., Н., О., П., Р., С., Т., У., Ф., Х., Ц., Ч., Ш., Щ., Ю., Я., Ђ. Або так: «а», «б», «в», «г», «д», «е», «є», «ж», «з», «и», «і», «ї», «й», «к», «л», «м», «н», «о», «п», «р», «с», «т», «у», «ф», «х», «ц», «ч», «ш», «щ», «ю», «я», «ь». Навіть поодиноці вони становлять грізну силу. А разом вони просто непереможні. Або так: «Н., Е., П., Е., Р., Е., М., О., Ж., Н., І.». Або врешті так: «н», «е», «п», «є», «р», «е», «м», «о», «ж», «н», «і» [4, 130–131].*

Посилаючись на думку Л. Ставицької з приводу доцільності використання жаргону у постмодерній літературі тим, *«що з п'єдесталу було скинуто офіційно-ділову українську культуру, що поставило на перший план «карнавалізацію» дійсності»* [1, 10], М. Андрейчик слушно твердить, що сленг сприяє «освіженню» мови.

Апелуючи до Іздрика, доцільно навести розділ із «Воццека», який має назву «Про мудаків». Таким чином, із самої назви витікає, що це міркування буденні, не позбавлені емоційності та певного критичного до них ставлення з авторського погляду. Якщо врахувати ще й те, що проголошує його Той, тобто літературний Ной, що розуміється з підтексту, то його актуальність зростає в геометричній прогресії.

Аналізуючи Іздриків «Воцтек», М. Павлишин зазначає, що така гра слів «симптом того, що події в мові відбивають її власну структуру та закони, а не незалежний від неї «справжній» світ» [1, 73]. Прикметою рухливості тексту є і гра Іздрика з ім'ям: «В, о, к, подвійне ц, е. Вок, любитель на дівок. Цик, цикада, пак. Цикади на цикладах. Так-так» [4, 20]. Виходить, що автор у цьому уривку розкладає ім'я свого героя спочатку на звуки та фонемі, потім складає певний, досить іронічний, асоціативний ряд, схожий на легковажну гру з літерами, складами та словами. Причому цей певний ритмічний стиль схожий на речитатив.

Аби додати достовірності нашим судженням, наведемо уривок із розділу «Шеол», у якому наратор викриває алгоритми та мету написання твору: *«...а потім піддати руйнації саму мову. Він був свідомий того, що доведеться руйнувати її засобами тієї ж таки мови, але це не лякало його, навпаки – йому приносило величезне задоволення уявляти, як мова, цей ненависний монстр, пожерши всіх, почне пожирати сама себе, вивертатиметься, мов рукавичка, мимоволі звільняючи щойно проковтнутих бранців, і знову починатиме все з початку, і знову нищитиме всіх, щоби в кінці добутися до себе. Той знав, що перемогти в цій війні неможливо, та йому здавалося, що це найбільша помста, на яку тільки здатна людина»* [4, 133].

Отже, за основу свого творчого методу Юрій Іздрик бере пошматований рельєф композиції (ризомі та плато), а також деконструкцію мови. У цьому сенсі можемо говорити про авторську індивідуальність і «самостійність» (або навіть самість) у межах українського літературного процесу. В його творах бачимо докорінну заміну традиційних літературних канонів на нові, ще не завжди перевірені на читачах. Знову ж таки за це маємо право назвати його письменником інтелектуальним.

Таким чином, ознакою композиції роману «Воцтек» є ризоматична структура, що передбачає нонселекцію (мікро- та макроподіли на частини, розділи, ризоматичні відгалуження, плато). Їй властива також деканонізація, що дається взнаки не тільки у мові, але передусім у композиції, яка приймає форму горизонтального кореня, а не дерева як класичної побудови композиції – вертикальної. Такі властивості «Воццека» призвели до не-презентабельності, бо роман – еквілібристика художніми засобами та методами, що дає підстави стверджувати, що це *метатвір*. Має місце і гібридизація. Так, герой чи то

напівлюдина/напівтварина, чи те й те водночас: герой марить снами, навіть перебуваючи в активній фазі, а тому його життя – гібрид і фрагменти слів і висловлювань.

Прикметно й те, що і герой, і текст не піддаються однозначному витлумаченню. Про це йдеться у розділі «Шеол», у якому голос автора спрямовує читача у русло амбівалентності, бо твір від самого початку мав би бути таким, щоби перша частина заперечувала другу та навпаки, а це вже породжує високу його варіативність, багатозначність і гетерогенність.

Характеристика Воццека ґрунтується на інтертекстуальності, яка породжує полеміку між різними стилями та течіями, а також їх – течій і стилів – суголосся, спричинене не тільки інтермедіальністю, але й глобалізацією. Ось чому Іздриків роман – палімпсест, що видно вже з присвяти: *«Присвячується всім,/ чії тексти проступають/ крізь рядки цієї оповіді/ перетворюючи її на палімпсест»* (підкреслення моє – О. Т.). Ось чому текст – своєрідний ескапізм, виплачування героя та автора з наративного кола та водночас збереження його твердої позиції. Це характеризує палімпсестність роману, яка ґрунтується на її ризоматичній структурі.

Як засвідчує аналіз тексту «Воцcek», він не тільки закодований, але й надає багато площі для різних інтерпретаційних дослідів.

Безперечним є: а) ризоматичний принцип композиції тексту як суцільного словесного плетива; б) поєднання різних шматків, іноді надто далеких один від одного; в) оригінальність жанрової природи, що виступає не тільки зразком постмодерністського, але й твору-симбіонта, котрий поєднує параболічність із містифікаційним началом, активно залучаючи гру, зумовлену курсом на десакралізацію мови, як і на використання композиційних новацій. Жанрова ускладненість диктує композиційну розгалуженість, що слугує базою для нових досліджень у сфері літературознавства.

Отже, у висновку до дослідницької практики, спрямованої на аналіз роману «Воцcek», залишається ще багато непізнаного та невідкритого. Та й час критичних оглядів щодо цього твору минув. Наступає пора системних ґрунтовних досліджень. Так, на окремий розгляд заслуговують такі аспекти вивчення художньої природи тексту, як жанр, система персонажів твору-симбіонта, інтермедіальна природа тексту (варто було б порівняти музичну на літературну версії «Воццека»), образи-символи та їх функції.

Та це може бути предметом інших наукових студій, які поки що залишаються за горизонтом нашого дослідження.

### Список використаної літератури

1. Андрейчик М. Интеллектуал як герой української прози 90-х років ХХ століття / Марко Андрейчик; З англійської переклав Ігор Андрущенко. – Львів: Піраміда, 2014. – 188 с.
2. Делёз Ж., Гваттари Ф. Ризома: [Електронний ресурс]. / Ж. Делёз; сост. пер.с франц. Я. Свирский, ілюстрац. М. Нгуи – Режим доступу: [https://vk.com/doc184482549\\_189854454?hash=fad6578b6e212adfe0&dl=98694f379ecda7539e](https://vk.com/doc184482549_189854454?hash=fad6578b6e212adfe0&dl=98694f379ecda7539e)
3. Делёз Ж. Кафка: за малую літературу / Ж. Делёз, Ф. Гваттари — М.: Институт общегуманитарных исследований, 2015. — 112 с.
4. Іздрик Ю. 3:1. Острів Крк. Воцcek. Подвійний Леон / Ю. Іздрик; Передмова Юрія Андруховича. – Харків : Клуб Сімейного Дозвілля, 2009. – 320 с.
5. Кульчинська Л. Ризоматичні площини постмодерністських текстів: лабіринтами «Щоденного жезла» Є. Пашковського / Леся Кульчинська // Слово і Час. – 2004. – № 11. – С. 53–58.

**ВОЛОДИМИР ДРОЗД «ЛИСТЯ ЗЕМЛІ»:  
МОДЕЛЬ ЗАГОЛОВКА В ІДЕЙНОМУ ЗМІСТІ РОМАНУ**

Для сучасного літературознавства особливо актуальними залишаються питання особливостей художніх творів загалом та окремих аспектів поетики зокрема. Важливими постають дослідження у напрямі поетики заголовків. Українська література багата на твори з оригінальними назвами, які складають широке поле для вивчення їх поетики, психології називання, зв'язків назви з текстом художнього твору та ін. Актуальним видається дослідження заголовка «Книги доль і днів минутих» (М. Жулинський) – роману «Листя землі» Володимира Дрозда.

Роман-епоса «Листя землі» В. Дрозда був виданий у двох томах, перший з яких був написаний протягом п'яти років з 1985 по 1990 рр., отримавши премію Т. Г. Шевченка (1992). Другий том роману був завершений на початку 2000-х рр. Вже тривалий час художній твір знаходиться у полі зору дослідників (С. Андрусів, О. Брайко, Н. Дашко, М. Жулинський, Н. Колощук, Н. Махнюк, Ю. Мушкетник, М. Павлишин, Л. Тарнашинська, Л. Яшина та ін). Критики досліджують різноманітні аспекти творчого доробку Володимира Дрозда, звертаючи увагу на оригінальність його письменницького хисту.

Заголовок роману вже ставав предметом уваги істориків літератури, проте на сьогоднішній день прискіпливого його аналізу не спостережено в роботах попередників. Так, дослідниця творчості В. Дрозда Валентина Азєєва вказує на те, що «з назви роману «Листя землі» починається розвиток ідейного змісту роману» [1, 173]. Теоретик Любов Яшина, аналізуючи роман «Листя землі», підкреслює, що назва роману несе на собі відчутний міфологічний струмінь. Зокрема, в авторефераті дисертації вона зазначає: «Образ “листа землі” неоднозначний. З одного боку, в ньому сфокусовано ідею зв'язку роду із Деревом життя, міфологічним образом, що за первісним уявленням, уособлює єдність світу, його вісь, центр космосу, з другого – він знак руїни (листа в умовах стихійних зрушень осипається на землю)» [9, 15].

Бачимо, що розгляд заголовка роману Володимира Дрозда «Листя землі» виявляється актуальним з погляду його поетики. Цей аспект роману потребує детального вивчення та глибокого аналізу, питання відзначається перспективністю та оригінальністю.

**Метою** запропонованої розвідки є проаналізувати особливості заголовка роману Володимира Дрозда «Листя землі» як однієї з найсильніших позицій художнього тексту.

Спираючись на думку згаданої вище дослідниці, відзначаємо, що літературознавці акцентували увагу на **міфологемі світового дерева**, яка постає однією з центральних у тексті роману. На мотив постійного повернення, що реалізується у символі світового дерева звернула увагу і Юлія Вишницька. «Іманентними у своїй сакральності є всі щаблі Дерева: коріння, в якому – «сила велика» <...>; віття, листя (дерево, листя – уособлення людини / людей: образна синонімізація відбувається за допомогою вегетативно-флористичного та антропоморфного кодів» [2, 15], – пише дослідниця. Цілком прийнятним виявляється це судження при розгляді назви роману «Листя землі» крізь призму міфологічного сприйняття.

Міфологізм в романі яскраво виражений не лише в насиченості міфологічними джерелами, а й в характерних рисах героїв, їх вчинках, в самому середовищі розгортання подій у художньому світі роману. Сама атмосфера Пакуля, де переплітаються колізії сюжету тієї чи іншої віхи історії українського народу, наштовхує на думку про те, як нерозривно

сучасний світ з його технічним прогресом, військовими операціями, пов'язаний зі споконвічними міфологічними уявленнями нашого народу.

Як зазначалось вище, що з-поміж інших міфологем у романі домінуючою є міфологема світового дерева. Вона має ще праслов'янське коріння і за час свого існування зазнала кілька інтерпретацій назви – «дерево життя», «дерево родючості», «дерево любові», «дерево центра», «дерево сходження», «небесне дерево», «дерево межі», «шаманське дерево», «містичне дерево», «дерево пізнання» і т. п. Знавець витоків первісної культури слов'ян Михайло Москаленко вказує на те, що «міфопоетична концепція світового дерева, яка походить з епохи бронзи [III–I тис. до н. е.], представлена тут [у російському, українському та білоруському фольклорі] надзвичайно широко, в першу чергу в календарно-обрядових, а також у весільних піснях» [6, 11]. Тому міфологема світового дерева є невід'ємною частиною картини світу українського народу. Дослідниця уявлень українців про світове дерево Алла Міщенко зазначає: «Як міфологічний образ, воно [світове дерево] уособлює універсальну концепцію світобудови, своєрідну модель Всесвіту, де для кожної істоти, предмета чи явища є своє місце» [7].

Міфологема світового дерева є ключовою і в декодуванні заголовка «Листя землі». Адже світове дерево може символізувати як своєрідний устрій світу і життя людини у ньому, так і символічний зв'язок, міст між потойбіччям і земним життям. Саме існування та протікання життя у локусі Пакулі та загалом у Краї в романі В. Дрозда віддзеркалює устрій та історію усієї держави, починаючи з 80-их рр. XIX ст. до кінця 80-х років минулого століття.

Розгляд заголовка роману «Листя землі» у структуральному плані показує два повнозначних слова. Перша частина заголовка «листя» дає змогу апелювати до образу «листя» світового дерева. У канву такого порівняння вплетено його метафоричний сенс – **листя** на дереві життя художньо переосмислюються автором **як люди** у світі. У тексті роману є чимало ситуацій, де такі паралелі виявляються у повній мірі. У творі вони найчастіше спостерігаються, ***по-перше**, у мовленні головних персонажів роману та розповідачів, що брали безпосередню участь або були спостерігачами основних колізій сюжету; по-друге*, ними є пакульці, які вписували історію свого особистого життя чи життя односельчан до Книги Днів; ***по-третьє**, письменник вдається до такого порівняння у самій авторській мові.*

Розглянемо першу гілку наведеної вище модифікації. Звернімо увагу на паралель **люди** – **листя**, яка яскраво відтворена у ***репліках головних героїв та другорядних персонажів.*** Один з головних героїв Нестор Семирозум, вмираючи, попереджає про страшні події майбутнього: «*Буде дощ вогняний на землі і буревій великий, і смерть голодна по землі ходитиме і не насититься, докуль сто літ не мине, а може й довше, і осипатимуться людяки з древа життя, як те листя восени (підкреслення моє – В. Т.), і на біле казатимуть чорне, а на чорне казатимуть біле, і будуть правда з неправдою на одне лице і ходитимуть у парі, і тільки той, хто одрізнить, порятує душу» [4, 81]. Філософське наповнення думки Нестора апелює до розуміння приреченості народу на тяжкі випробування історією, війною, моральним зубожінням нації, зрештою, чисельними смертями, на що і вказує герой, звертаючись до образу листя. Нестор образно порівнює «людяк» з «листям восени».*

Показовим є порівняння **листя** – **люди** і в репліці персонажа Василька: «*А я – лісником назначений, у мене туючки попід лісом – грядки з молодняком, а полоти нема кому, бо людей за сії місяці осипалось з древа життя, як листя у спеку... (підкреслення моє – В. Т.)»*

[5, 430]. Відзначаємо, що персонаж звертається до міфологеми світового дерева, аналізуючи страшні події, свідком яких він був сам.

Аналогічну точку зору має героїня Федора: *«Так я жисть свою прожила... і вже не перемінюся, покуль, як казав Нестор Семирозум, зів'ялим листком до підніжжя жисті впаду (підкреслення моє – В. Т.)»* [5, 484]. У цій репліці «підніжжя жисті», тобто її початок, можна порівняти з коренем міфічного дерева життя, оскільки три частини світового дерева пов'язані з трьома періодами життя людини. Міфологи по-різному інтерпретують міфологему світового дерева, часто вдаючись до поділу його на частини. Кожна з частин несе у собі певний зміст. «Структура Світового дерева майже скрізь має чітко розмежовану триарусну будову, в якій можна виділити три основні сфери розвитку буття: початок або нижня сфера, що ототожнюється з корінням, середина, пов'язана зі стовбуром та кінець або верхня сфера, що представлена кроною» [7], зазначає А. Міщенко. Тож можна провести паралель між висловленою думкою і уявленнями героїв твору щодо значення, яке вони вкладають у поняття «дерево життя».

Яскраво виражена паралель **смерті людини з падінням листя у землю** з уст невідомої оповідачки, що вписувала історію Федори до Книги Днів: *«Книгу Федори вписую я до Книги днів на віки вічні, аби знали люди у будучині, що мені у жисті сій довелося перенести і розчинитися в ній до останочку, як листочку веленому, що падає в землю (підкреслення моє – В. Т.) і порохом стає, аби дерево далей жило, квітом новим квітувало»* [5, 463]. У цьому контексті відчувається тісний зв'язок людини з землею. Відомо, що для родючості дерева необхідний багатий корисними речовинами прошарок ґрунту. Восени опале листя створює шар, який, перегниваючи, насичує землю необхідними елементами та мінералами. На тлі використання автором цього порівняння порушується філософське переосмислення неминучості смерті заради нового життя.

Друга частина заголовка («земля») пов'язана з наведеною вище паралеллю люди – листя, оскільки назву можна трактувати як «людство землі», тобто люди України. Отже, помічено розгортання логічного ланцюга метафоричного порівняння **«Листя землі» – людство землі – народ України**. Відзначаємо також зв'язок між опалим листям і людьми та землею, як традиційним місцем поховання мертвих. За концепцією письменника безмежність листя порівнюється із багаточисельністю людей, які потрапляють після смерті (акт падіння листя) у землю.

У романі описано вбивство односельчанина, вчинене Демидом Волохачем. Цей випадок передається вустами невідомого наратора: *«І узяв він [Демид Волохач] гвинтівку з рук Козубела, і прицілився. Постріл пролунав тихо, наче хто горіха розкусив. Кінь, торохкотячи возом, помчав далі, по лісовій дорозі і зник за молодим дубняком. А дядько, випустивши віжки, на хвилю повиснув у повітрі, відтак проволоком, наче лист сухий з дерева, упав на землю»* [4, 670]. Тобто коріння дерева життя, що виростає саме із землі, можна трактувати як потойбічний світ, куди потрапляють померлі. «Світове Древо уявлялося нашим предкам якоюсь центральною віссю, що пронизує собою три світи – підземний (світ мертвих, темний світ), земний (світ живих, світ боротьби темного й світлого) і небесний (світ богів)» [8], як уточнює Галина Суріна. Вважаємо, що образ землі в контексті роману В. Дрозда розглядається як потойбічний світ. Наприклад, Кузьма, син Нестора Семирозума, розмірковує над короткочасністю земного життя і смертю людини: *«Так, листя, листя землі – ось що такеє люди (підкреслення моє – В. Т.)! Короткочасний вік їхній, і обчухрує невидимий та нечутний вітер сее листя з дерева життя безперестанку, і опадає воно,*

угноюючи пласти часу» [4, 376]. Під землею у цьому випадку розуміється не лише потойбіччя, а й час, у якому існує й надалі існуватиме людство.

У *Книзі днів*, яка являє собою ніби ще один вмонтований твір у структурній площині роману «Листя землі», також наявна тенденція до використання міфологеми світового дерева як засобу виявлення порівняння листя – люди. Це – потік народних голосів, життеписи, що їх вписували до книги самі ж пакульці.

Книгу днів започаткував Нестор Семирозум, вписуючи на перших її сторінках: *«Вчув я той сміх і жарти люду вашого (підкреслення моє – В. Т.) вчув, хоч вимерло всяке тіло, що рухалося по землі, і самі вони скоро мали бути повергнуті в безодню та смерть, а сміялись і жартували вони, і подивувався я людові вашому, що уміє сміятись і жартувати крізь сльози, горе та біль, і подумав: се листя землі, і як осиплеться воно, нащо я в світі, з ким я останусь?»* [4, 86]. Герой роману першим з-поміж інших персонажів послуговується цим порівнянням на позначення людства.

Аналіз заголовка роману «Листя землі» можливо здійснювати і ще в одному векторі. Землеробство було одним з основних видів трудової діяльності українців ще з давніх часів. Це пов'язано із численними запасами родючих ґрунтів на території нашої держави. Тому від предків з покоління в покоління на генетичному рівні передавався тісний зв'язок людини з землею, невідривність українства від землі та землеробства. Тому можна інтерпретувати назву роману ще з точки зору метафоричного порівняння **листя з людьми, що прив'язані до землі**.

Цікаво, що у творі присутні порівняння героїв твору з **листям осики, верби та тополі**, що свідчить про символічність такого уподібнення. Так, сількор Яків Дахновець в переломний момент життя зазначає: *«тепер ось тремчу, як листок осики на вітрі* (підкреслення моє – В. Т.)» [4, 373]. Відомо, що «осика – це прокляте дерево і водночас оберіг від злих сил» [6, 137]. Очевидно, таке порівняння стає ознакою характеротворення, оскільки апелювання до образу осики стає віддзеркаленням двоякої душі героя.

Один з невідомих нараторів, вписуючи до Книги днів історію життя свого батька, згадує про нерозривний зв'язок людини зі своєю землею: *«Батько ж мій, як на Україну, що така люба серцю його була, вернувся, оженився удруге, земельку йому дали. Вгризався йон у тую земельку, як жук, і розжився знову, бо умів робить. А як стали в колектив зганять, заліз на вербу високу, весь день криком кричав: *«Ой не хочу в колгосп! Ой не хочу в колгосп!»* Далей серденько його розірвалося, і упав йон з верби, як лист (підкреслення моє – В. Т.), *бурею зірваний»* [4, 505]. Показовою видається символіка верби, оскільки це дерево, разом із калиною, вважається символом української культури. У народній міфології вербу навіть ототожнюють зі світовим деревом. Очевидно, у генетичному коді нації закладена прихильність до цього дерева. Припускаємо, що персонаж несвідомо шукав захисту для себе і своєї землі, обираючи вербу місцем прихистку.*

Спостерігається порівняння стан персонажа-листя і в авторській мові. Надзвичайно важкою виявилась для українського народу Перша світова війна. В. Дрозд, зображуючи одну з багаточисельних атак на український народ, порівнює людей з листям таким чином: *«А німці, набоїв не шкодуючи, кулями ніч прошивали. І осипалося листя тополь вздовж дороги в помістя, кулями посічене, і падали люди на землю разом з листям тополь* (підкреслення моє – В. Т.), *і вже не підводилися, кров'ю гарячою землю поїли»* [4, 384]. Образ тополі в українській культурі набув позитивного ставлення. «Біля цих дерев [тополь] людина відчуває полегкість, бо вони очищують повітря від шкідливих духів. Там, де росли тополі,

відбувалися народні зібрання», – дослідив В. Войтович [3, 139]. У зображеній ситуації роману помітно прив'язаність народу до тополі. Тут на тлі акту падіння листя цього дерева через вистріли яскраво проведена паралель із загибеллю людей, полегшенням їх стану, закінченням страждань.

У *авторській мові* нечасто виявляються подібні порівняння. Розповідаючи про тяжкі події, пов'язані з епідемією тифу, свідком яких був герой роману Кузьма Семирозум, автор вдається до порівняння падіння листя з великим відсотком смертності людей. «*А третього дня, спозаранку, заприг Кузьма Русалку і поїхав на беріг, щоб перевезти відкладене. А як їхав повз церкву, задзвонило в церкві. І запитав він у людей стрічних, по кому дзвонять у церкві, хоч тепер щодня дзвонило – гуляв тиф по Пакулю і сипалися люди з дерева життя, як восени листя з дерев*» [4, 375], – читаємо у романі. В наведеній ситуації метафорично зображується процес смерті народу через дію «осипання» листя з дерева життя.

Таким чином, проаналізовано модель заголовка як однієї з найсильніших позицій художнього тексту у системі ідейного змісту. Заголовок варіативно повторюється в сильних позиціях, сюжетно-кульмінаційних моментах твору. У більшості випадків порівняння **листя–люди землі** використовується розповідачами роману як висновок з їх життєвих колізій.

Робимо висновок, що назва «Листя землі» належить до типу таких, що задають сюжетну перспективу твору (за модифікацією заголовків Г. Ламзіної). Паралелі між образами листя і людей є базовими у розгляді зв'язку назви твору з текстом. У романі В. Дрозда вони простежуються найчастіше і допомагають розкрити характери персонажів, відтворити народне світобачення, давні міфологічні вірування. Заголовок розширює своє значення у тексті твору, допомагає осмислити проблематику роману, поглиблює розуміння його філософської концептуальності.

### Список використаної літератури та джерел

1. Азеєва В. Рецепція творчості Володимира Дрозда в літературній критиці та літературознавстві / Валентина Азеєва. – Режим доступу: <http://liber.onu.edu.ua:8080/bitstream/123456789/1957/1/Ист-лит%20журн%2017%202010.257-263%2B.pdf>
2. Вишницька Ю. Міфосценарій віднаходження раю як одна з реалізацій космогонічних міфів (на матеріалі роману Володимира Дрозда «Листя землі») / Юлія Вишницька. – Режим доступу: <file:///C:/Users/Bepa/Downloads/121-350-1-PB.pdf>
3. Войтович В. Українська міфологія / Валерій Войтович. – Київ: Либідь, 2002. – 664 с.
4. Дрозд В. Г. Листя землі : У 2 кн. / В. Г. Дрозд – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2012. – Книга I. – 703 с.
5. Дрозд В. Г. Листя землі : У двох кн. / В. Г. Дрозд – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2012. – Книга II. – 703 с.
6. Золотослов. Поетичний космос Давньої Русі / Упоряд. передм. та переклади Михайла Москаленка. – К. : Дніпро, 1988. – 296 с.
7. Міщенко А. Уявлення українців про Світове дерево у порівняльному контексті / Алла Міщенко // Етнічна історія народів Європи. – 2010. – Вип. 31. – С. 47–54. – Режим доступу: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/eine\\_2010\\_31\\_8](http://nbuv.gov.ua/UJRN/eine_2010_31_8).
8. Суріна Г. Ю. Міфологема світового дерева як один з виявів архетипу триєдності / Г. Ю. Суріна // Мультиверсум. Філософський альманах. – К.: Центр духовної культури, 2006. – № 56. – Режим доступу: [http://www.filosof.com.ua/Jornel/M\\_56/Surina.htm](http://www.filosof.com.ua/Jornel/M_56/Surina.htm).
9. Яшина Л. І. Міфопоетика епіки В. Дрозда : автореф. дис. на здобуття наукового ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «укр. література» / Л. І. Яшина. – Дніпропетровськ, 1999. – 21 с.



## **МОТИВ ПРЕДАТЕЛЬСТВА В РАССКАЗЕ М. ГОРЬКОГО «КАРАМОРА»**

Литература конца XIX – начала XX веков характеризуется полным переосмыслением, изменением всех норм и традиций литературы, которые господствовали прежде. Мы можем наблюдать отступление от классического детерминизма – за личность признаётся право непредсказуемой и недетерминированной в классическом смысле изменчивости, внутренней волевой реакции на событие. Отказ от классической формулы «среда заела» заставляет литературу искать новые пути изображения личности и мира, и она находит своё выражение в системе мотивов и лейтмотивов, которые буквально пронизывают произведение, подчас являясь несвязными, нелогичными и даже абсурдными (впрочем, только на первый взгляд, при детальном рассмотрении мы можем определить все причины тех или иных действий персонажей). Сплетение нитей повествования разных героев с их разными мотивами позволили писателям того времени создавать действительно неповторимые произведения, непредсказуемые и от того – более чем интересные.

Одним из литературных приёмов стало новое видение и трактовка старых, известных книг, значение которых считалось предельно ясным и точным. Одной из таких книг является Библия.

**Целью данной работы** является анализ своеобразия, переосмысления М. Горьким библейского мотива предательства, представления к нему совершенно нового подхода.

Произведение Максима Горького «Карамора» входит в книгу «Рассказы 1922–1924 годов». Тогда, в 1920-е годы, Горький, оказавшись в двусмысленном положении – фактически в эмиграции, хотя говорили, что он якобы уехал за рубеж только лечиться по настоянию Ленина, – проводит ревизию собственного миропонимания.

Главная идея этого сборника рассказов — отсутствие у человека изначального представления о добре и зле. А тема «Караморы» – отсутствие границы между совестью и бесчестием. Это демонстрируется на примере провокатора – главного героя по кличке Карамора. Прототипом Караморы был Азеф, глава боевой организации эсеров, который готовил теракты, посылал людей на смерть и одновременно докладывал об этом в полицию.

Герой рассказа получает особое наслаждение от игры чужими жизнями. В основе этого лежит один из самых темных и даже жутких черт характера, таящихся в глубоком подполье человеческой психики - подлость. Оказывается (если судить по четырем эпиграфам, которые Горький предпослал этому рассказу), эта черта характера не чужда даже вполне порядочным людям. Но порядочный человек способен подавить ее.

Герой рассказа, Петр Каразин, по прозвищу “Карамора” (то есть “крупный комар, похожий на паука”), с самого начала своей исповеди беззастенчиво откровенен. Это “подпольный человек” Достоевского, вываливающий наружу весь хлам из подвалов своей души. Он сразу признается: «Жили во мне два человека, и один к другому не притерся» [1, 133]. Позже Карамора полагает, что живут в нем три, а то и четыре человека. Причем один из них наблюдает за распрей первых двух, а четвертый «и есть подлинный Я, которому хочется понять всё или хоть что-нибудь» [1, 138].

Весь рассказ построен как исповедь главного героя, которая по ходу произведения постепенно разматывается перед читателем, словно клубок ниток, но не с ровной нитью, а крайне прерывистой – мысли и ассоциации главного героя, на первый взгляд, представляют собой абсолютно бессвязный мысленно-речевой поток, вид которого напоминает принцип «потока сознания», столь характерный для модернистской литературы XX века.

«Всё-таки писать я не буду. Не хочу. Да и не умею. И – темно писать. Лучше полежим, Карамора, покурим, подумаем» [1, 133], – герой часто обращается к себе в третьем лице, в очередной раз подчеркивая множественность собственной души, словно это не он обращается к себе, но кто-то другой, кто-то из тех, кто сидит в нём и хочет разобраться, что же он за человек такой, Карамора, что собой представляет и для чего создан.

Даже в имени главного героя мы видим эту многоликость – в начале рассказа и в описании революционной деятельности читателю предстаёт Пётр Каразин, человек, мечтающий о подвиге, о чем-то возвышенном. Когда же он постепенно переходит в оппозиционный лагерь, мы начинаем видеть того самого Карамору, похожего на паука. Он плетёт свою паутину и со временем запутывается в ней сам. Происходит тотальное переосмысление понятий, основное из которых – подвиг превращается в подлость. Предавая товарищей, Карамора считает, что в его поступках нет ничего аморального, и, более того, постепенно начинает считать это подвигами.

Что движет им? Литература эпохи конца XIX – начала XX века, помимо прочего, характеризуется тем, что в ней происходит тотальный отход от принципа детерминизма, среда не влияет на человека как всецело важный фактор. В противовес утерянной категории приходит мотивика – каждый персонаж, каждый характер обогащается системой мотивов и лейтмотивов, основной признак которого – кажущаяся отсутствующей связь между поступками и личностью героя. В «Караморе» мотив предательства главного героя кажется не только несвязным, но и абсолютно нелепым, таким, какой не мог бы прийти в голову ни одному здравомыслящему человеку. Впрочем, Петра Каразина нельзя причислять однозначно к людям с расстроенной психикой, нет, он более чем разумен. Просто его понимание мира и происходящего кардинально отличается от привычного нам.

Неуемная энергия и жажда острых ощущений приводит Каразина к революционерам. Затем – аресты и знакомство с жандармами, проницательными психологами и умелыми ловцами человеческих душ.

Во время ссылки Карамора, пережив тиф и едва держась на ногах, сталкивается со «странным человечком», как он сам окрестил его, который стал ему проповедовать о «распятом за нас при Понтийском Пилате» [1, 140]. Человек говорил с жаром, расписывал Караморе Христа в образе спасителя, однако последний отнесся к словам человека не только со скептицизмом, но и явной долей негодования. И в этом споре мы можем отчетливо видеть противостояние не только двух людей, но и двух абсолютно разных сознаний – проповедник лишь читал стихи из Евангелия и жалобно улыбался, в то время как Каразин вдохновенно читал ему своего рода лекцию, яростно убеждая, что Бога нет, что Христос – всего лишь фантазия, выдумка, обман, при этом подкрепляя своё мнение различными фактами. У читателя может возникнуть ощущение, что вся эта речь – отнюдь не настоящее мнение Петра Каразина, быть может, он где-то в глубине своей души и верит в бога, хочет верить, но его сознание забито речами, учениями, взываниями к «здравому смыслу» и так далее: «Говорил я не столько ему, сколько сам себя экзаменуя, просматривая мои мнения о боге, религии и всей этой лирике нищих духом» [1, 141] – разве может человек быть библиотекой знаний и мнений о каких-либо вещах и при этом считать себя вольномыслящим? Отсюда и создается вышеописанное ощущение ненатуральности размышлений Караморы.

В образе проповедника мелькают странные черты, словно он сам и есть Иисус или ангел – хранитель, пришедший спасти душу Караморы, наставить того на путь истинный и помочь ему выбраться из той ямы, в которую он сам себя день за днем толкает: «Ночью

проснулся я, а он стоит среди комнаты, высокий почти до потолка, и бормочет, глядя в окно, указывая рукою на меня:

– Помоги ему, ты – должен, помоги!» [1, 142]

Увидев эту картину, Карамора ничего не говорит старику, лишь считает его странным и отворачивается, чтобы заснуть. После видит он страшный сон, доминирующим мотивом которого является пустота, – словно он один остался в этом мире. Карамора просыпается в страхе, разбуженный стариком. Однако увиденный сон Каразин не воспринимает как знак, которым тот, безусловно, является. Снова мы видим его рационалистическое мышление, он размышляет, что не стоило ему на ночь читать астрономию.

Когда же он размышляет, для чего же, собственно, он пишет свою исповедь, хоть первоначально и не собирался этого делать, он сам всё глубже и глубже запутывается в себе, в попытке понять и разобраться в своих личностях и их желаниях: «Это он и заставляет меня писать. Может быть, он и есть подлинный я, кому хочется понять всё или хоть что-нибудь. А может быть, третий-то – самый злой враг мой? Это уж похоже на догадку четвертого» [1, 152].

Петра Каразина крайне ловко обводят вокруг пальца, заманивая в жандармские сети, ведь для них он является более чем ценной личностью: чем выше человек стоял в революционном сообществе, тем, разумеется, большее количество людей он знал и мог о них сообщить. И под чутким жандармским руководством он вдруг “понимает”, что на самом деле люди очень шатки, неустойчивы, с легкостью изменяют своему делу и вере. Особенно сильно чувствовал Каразин непрочность побуждений к революционной работе: «Идеи оставались со мною, но энергия, оживлявшая идеи, как будто требовала иного применения.

Трудно мне объяснить это состояние тихого, но упрямого бунта, который вызывал во мне странную вялость мысли, чувства и настойчивую потребность испытать что-то неиспытанное.

Может быть, это бунтовал авантюрист, человек привычки к приключениям, конспирации, опасности? Может быть.

Но, проще, суть в том, что раньше я говорил с людьми словами чужими, книжными и, сам оглушённый ими, не прислушивался к себе. А теперь я чувствовал, что внутри меня живёт кто-то, гость непрощенный и неприятный, он слушает мои речи и следит за мною недоверчиво, подозрительно» [1, 147]. Возвращаясь к тому, что было сказано выше, в данной ситуации Карамора постепенно начинает прозревать, видя то, что его убеждения были навязаны с самого начала, они – результат изначальной шаткости его душевного состояния, начавшиеся еще с речей первого его учителя Леопольда.

Карамора начинает замечать то, чего раньше не видел вокруг себя, в частности, заводит отношения с товарищем Сашей, которая прятала его от жандармов у себя на чердаке. Эти отношения принесли Караморе своеобразное разочарование в любви, поскольку он всегда ждал чего-то иного: «И началась у нас "любовь" с великим удовольствием, но "без радости". Так сказать — деловая любовь, и "потому что без этого не проживёшь"» [1, 148]. Однако же в конце рассказа он вспоминает о товарище Тасе, которая, в противовес Саше, являет собой тот самый идеал отношений, который видится Караморе.

Заметив, что за Сашей активно ухаживает некий товарищ Попов, человек новый в городе, в Караморе появляется чувство недоверия, причем не столько к Саше, сколько к этому человеку. Создается впечатление, что у Петра Каразина обнаруживается своеобразный “нюх” на жандармов. Проведя простое расследование, он убеждается в правоте собственных

подозрений и решает собственноручно расправиться со шпионом. Придя в его квартиру на чердаке, Карамора переживает три сквернейших часа в своей жизни. Товарищ Попов бледнеет, краснеет, рассказывает историю своей жизни, пытается оправдаться, вымолить спасение, попутно передавая Караморе записку: «"Ликвидировать Каразина было бы преждевременно, удобнее и полезнее сделать это в Екатеринославе, он скоро приедет туда"» [1, 150].

Карамора вынуждает Попова повеситься, оставив записку: «В смерти моей прошу никого не винить». Он до последнего оттягивает этот момент, даёт Попову возможность плакать, кричать, визжать, в надежде на то, что кто-то из соседей снизу услышит, придёт, остановит. Однако волею случая в квартире снизу – праздник, играет гармонь, там всё громче кричат и топают.

После этого Карамора пребывает в состоянии отчуждённости от самого себя, размышляя, почему же он позволил себе убить Попова. В таком состоянии его забирают жандармы. Товарищ Симонов, который его допрашивал, сразу же представляет ему возможную картину его будущего: либо смерть, либо сотрудничество с ними, причем как дополнительный фактор влияния показывает возможность включить в уголовное дело и Сашу, чего Каразину совершенно не хочется. Однако ключевой фактор здесь – не угрозы и не ответственность. Каразин чувствует острое любопытство, ему хочется работать на жандармов, не ощущая по отношению к себе абсолютно ничего схожего с тем отвращением, что он чувствовал к Попову. Позже он сам удивляется тому, что единственным его чувством при принятии решения было любопытство – и ничего более.

Карамора во время принятия своего решения и после него всё ждал, когда в нём что-то взвзвывает, закричит, чтобы он остановился, прекратил, устыдился. Однако раз за разом ничего подобного не происходило, по-прежнему оставалось только голое любопытство – что же будет дальше? “Разумом я сознавал, что делаю так называемое подлое дело, но это сознание не утверждалось соответствующим ему чувством самоосуждения, отвращения, раскаяния или хотя бы страха. Нет, ничего подобного я не испытывал, ничего, кроме любопытства; оно становилось всё более едким и, пожалуй, тревожным, выдвигая разные вопросы, например:

"Почему так лёгок переход от подвигов героизма к подлости?" [1, 154].

И та служба, которую предложили Каразину – стать провокатором – пришлась ему по душе – теперь человек, носящий в себе несколько личностей, может в равной степени удовлетворять каждую из них. Внешне, в глазах людей, он будет выглядеть вполне достойно, а внутренне он получает возможность “подлость сделать”, причем сделать ее на законных основаниях, так сказать, во исполнение служебных обязанностей.

Примечателен и тот факт, что товарищ Симонов, начальник Караморы, прислушивается к нему и, более того, советуется с ним. Словно он разглядел в Караморе личность, которая вне зависимости от выбранной роли будет на высоте, и пользуется этим. В образе Симонова мы видим воплощение своеобразного образа «материалистического верующего» – книга Брема «Жизнь животных» занимает собой огромную часть его мыслей, для него она – Библия. И от этой Библии Карамора отшатывается, не видя в ней смысла. Он словно отталкивает от себя все возможные религии, признавая в них очередной способ влияния на человека.

Спрашивая Симонова о том, почему, на его взгляд, он так поступает, он не получает вразумительного ответа. Симонов считает, что он странный, быть может, даже немного

сумасшедший, но открыто признаётся в том, что не может понять мотивов Караморы, не может проникнуть к нему в душу и вытрясти из него суть. Далее он говорит, что Карамора всю эту внутреннюю канитель попросту придумал, поскольку ему скучно, и ничего опасного на самом деле в этом нет.

В конце рассказа Карамора утверждает: «Я не всё написал, а всё, что написал – не так. Но – больше писать не хочется» [1, 168] – тем самым заканчивая свою исповедь. Последняя фраза: «Опять лезут ко мне. Надоели» [1, 168] – показывает, что ему по-прежнему чужды понятия совести, ответственности, что всё, что он делал, – делал для себя, в попытке разобраться, кто же он, собственно, такой.

### Список использованной литературы

1. Горький М. Собрание сочинений: В 30 т. / М. Горький. – М.: Институт мировой литературы им. А. М. Горького, 1952. – Т. 16: Рассказы, повести. – 604 с.
2. Веселовский А. Н. Избранные статьи / А. Н. Веселовский; под ред.: М. П. Алексеева; [и др]; вступ. ст.: В. М. Жирмунского. – Л.: Худож. лит., 1939. – 572 с.
3. Гаспаров Б. М. Язык, память, образ. Лингвистика языкового существования / Б. М. Гаспаров. – М.: Новое литературное обозрение, 1996. – 352 с.
4. Десницкий В. А. М. Горький: очерки жизни и творчества / В. А. Десницкий. – М., 1959. – С. 94–152.
5. Луначарский А. В. Максим Горький / А. В. Луначарский; Изд. 2-е. – М.; Л.: Гослитиздат, 1932. – 30 с.
6. Нямцу А. Е. Миф. Легенда. Литература (теоретические аспекты функционирования) / А. Е. Нямцу. – Черновцы : Рута, 2007. – 519 с.
7. Силантьев В. И. Поэтика мотива / В. И. Силантьев; под ред.: Е. К. Ромодановской; М.: Языки славянской культуры. – 2004. – 296 с.

## НАШІ АВТОРИ

**Агатій Таїсія** – студентка II курсу, фуркант кафедри теорії літератури та компаративістики; науковий керівник – доцент Коробкова Н. К.

**Балабекян Асмій** – студентка III курсу, фуркант кафедри світової літератури; науковий керівник – професор Мусій В. Б.

**Банкова Катерина** – студентка IV курсу, фуркант кафедри української літератури; науковий керівник – доцент Саєнко В. П.

**Беспалова Вікторія** – студентка IV курсу, фуркант кафедри світової літератури; науковий керівник – професор Мусій В. Б.

**Бойко Ольга** – студентка IV курсу, фуркант кафедри світової літератури; науковий керівник – доцент Раковська Н. М.

**Болотина Анастасія** – студентка III курсу, фуркант кафедри російської мови; науковий керівник – доцент Мальцева О. В.

**Бондар Уляна** – студентка II курсу, фуркант кафедри загального та слов'янського мовознавства; науковий керівник – старший викладач Мінкевич Е.Е.

**Бондаренко Анастасія** – студентка V курсу, фуркант кафедри російської мови; науковий керівник – доцент Мальцева О.В.

**Борщ Мирослава** – студентка II курсу, фуркант кафедри загального та слов'янського мовознавства; науковий керівник – доцент Новак (Пейчева) О. М.

**Булка Наталія** – студентка V курсу, магістрант, фуркант кафедри російської мови; науковий керівник – професор Степанов Є. М.

**Волкова Ганна** – студентка II курсу, фуркант кафедри загального і слов'янського мовознавства; науковий керівник – доцент Касім Г. Ю.

**Воробйова Анастасія** – студентка IV курсу, фуркант кафедри теорії літератури та компаративістики; науковий керівник – доцент Подлісецька О. О.

**Гладунова Лілія** – студентка II курсу, фуркант кафедри теорії літератури та компаративістики; науковий керівник – доцент Коробкова Н. К.

**Глініна Вероніка** – студентка IV курсу, фуркант кафедри прикладної лінгвістики; науковий керівник – доцент Кутуза Н. В.

**Грек Алла** – студентка IV курсу, фуркант кафедри російської мови; науковий керівник – доцент Мурадян І. В.

**Гуца Павло** – студент II курсу факультету романо-германської філології; науковий керівник – доцент Саєнко В. П.

**Даценко Вікторія** – студентка III курсу, фуркант кафедри теорії літератури та компаративістики; науковий керівник – кандидат філологічних наук, доцент Коробкова Н. К.

**Демчук Ольга** – студентка III курсу, фуркант кафедри теорії літератури та компаративістики; науковий керівник – доцент Мізінкіна О. О.

**Джогера Надія** – студентка IV курсу, фуркант кафедри російської мови; науковий керівник – доцент Мальцева О. В.

**Дінь Тхі Нгок Хьсу** – студентка II курсу, фуркант кафедри світової літератури; науковий керівник – професор Мусій В. Б.

**Добровольська Ганна** – студентка III курсу, фуркант кафедри прикладної лінгвістики; науковий керівник – професор Кондратенко Н. В.

**Довбиш Анастасія** – студентка III курсу, фуркант кафедри загального та слов'янського мовознавства; науковий керівник – доцент Касім Г. Ю.

**Єдер Ольга** – студентка II курсу, фуркант кафедри прикладної лінгвістики; науковий керівник – професор Яроцька Г.С.

**Журавська Ганна** – студентка III курсу, фуркант кафедри світової літератури; науковий керівник – доцент Сподарець Н. В.

**Іванова Валерія** – студентка II курсу, фуркант кафедри світової літератури; науковий керівник – доцент Морєва Т. Ю.

**Івлева Наталія** – студентка III курсу, фуркант кафедри світової літератури; науковий керівник – професор Мусій В. Б.

**Кліщевнікова Олена** – студентка II курсу, фуркант кафедри української мови; науковий керівник – доцент Антонюк О. В.

**Косенкова Ганна** – студентка IV курсу, фуркант кафедри світової літератури; науковий керівник – доцент Фокіна С. О.

**Кулешова Олена** – студентка II курсу, фуркант кафедри російської мови; науковий керівник – доцент Мальцева О. В.

**Лісіна Злата** – студентка III курсу, фуркант кафедри прикладної лінгвістики; науковий керівник – професор Кондратенко Н. В.

**Мацулевич Олександр** – магістрант, фуркант кафедри російської мови; науковий керівник – професор Степанов Є. М.

**Мітсва Євгенія** – студентка IV курсу, фуркант кафедри світової літератури; науковий керівник – доцент Фокіна С. О.

**Мороз Анастасія** – студентка IV курсу, фуркант кафедри слов'янського мовознавства; науковий керівник – доцент Яковенко Л. І.

**Мороз Юлія** – студентка IV курсу, фуркант кафедри загального і слов'янського мовознавства; науковий керівник – професор Войцева О. А.

**Музика Юлія** – студентка IV курсу, фуркант кафедри української літератури; науковий керівник – доцент Казанова О. В.

**Паненко Ольга** – студентка IV курсу, фуркант кафедри російської мови; науковий керівник – доцент Горбань В. В.

**Пастух Олена** – студентка IV курсу, фуркант кафедри загального і слов'янського мовознавства; науковий керівник – професор Яковлева О. В.

**Першин Евгений** – студент III курсу, фуркант кафедри російської мови; науковий керівник – професор Степанов Є. М.

**Попова Юлія** – студентка II курсу, фуркант кафедри прикладної лінгвістики; науковий керівник – професор Кондратенко Н. В.

**Радзіх Аліна** – студентка III курсу, фуркант кафедри загального і слов'янського мовознавства; науковий керівник – доцент Яковенко Л. І.

**Санду Марія** – студентка II курсу, фуркант кафедри світової літератури; науковий керівник – професор Мусій В. Б.

**Сараніна Юлія** – студентка V курсу, магістрант, фуркант кафедри російської мови; науковий керівник – доцент Горбань В. В.

**Сінєчко Марія** – студентка IV курсу, фуркант кафедри світової літератури; науковий керівник – доцент Раковська Н. М.

**Сметанська Катерина** – студентка III курсу, фуркант кафедри української мови; науковий керівник – доцент Романченко А. П.

**Сорочан Світлана** – студентка III курсу, фуркант кафедри теорії літератури та компаративістики; науковий керівник – доцент Мізінкіна О. О.

**Степанова Світлана** – студентка III курсу, фуркант кафедри російської мови; науковий керівник – доцент Шумаріна Т. Ф.

**Стрільцова Катерина** – студентка V курсу, магістрант, фуркант кафедри світової літератури; науковий керівник – доцент Морєва Т. Ю.

**Тарасенко Олександр** – студент II курсу, фуркант кафедри української літератури; науковий керівник – доцент Саєнко В. П.

**Толмачова Віра** – студентка III курсу, фуркант кафедри теорії літератури та компаративістики; науковий керівник – доцент Мізінкіна О. О.

**Фурман Тетяна** – студентка II курсу, фуркант кафедри загального і слов'янського мовознавства; науковий керівник – професор Войцева О. А.

**Царьова Дар'я** – студентка IV курсу, фуркант кафедри російської мови; науковий керівник – доцент Шумаріна Т. Ф.

**Цимбал Наталія** – студентка III курсу, фуркант кафедри світової літератури; науковий керівник – доцент Морєва Т. Ю.

**Ципа Валерія** – студентка IV курсу, фуркант кафедри прикладної лінгвістики; науковий керівник – доцент Яроцька Г. С.



*Наукове видання*

# ФІЛОЛОГІЧНІ СТУДІЇ

**2016**

ЗБІРНИК СТАТЕЙ СТУДЕНТІВ ФІЛОЛОГІЧНОГО  
ФАКУЛЬТЕТУ

В авторській редакції

Підп. до друку 25.12.2016. Формат 60x84/8.  
Ум.-друк. арк. 32,78. Тираж 100 пр.  
Зам. № 1555.

**Видавець і виготовлювач**

Одеський національний університет  
імені І. І. Мечникова

Україна, 65082, м. Одеса, вул. Єлісаветинська, 12  
Тел.: (048) 723 28 39. E-mail: druk @onu.edu.ua

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК № 4215 від 22.11.2011 р.