

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

ФІЛОЛОГІЧНІ СТУДІЇ

ВИПУСК – XI
2020

ЗБІРНИК СТУДЕНТСЬКИХ НАУКОВИХ ПРАЦЬ

ОДЕСА
ОНУ
2020

УДК 80(05)
Ф545

Редакційна колегія:

Є. М. Черноіваненко, доктор філологічних наук,
професор, декан філологічного факультету, головний редактор;

О. А. Войцева, доктор філологічних наук, професор;

Т. М. Шевченко, доктор філологічних наук, доцент;

Т. Ю. Ковалевська, доктор філологічних наук, професор;

Н. В. Кондратенко, доктор філологічних наук, професор;

Н. П. Малютіна, доктор філологічних наук, професор;

Є. М. Степанов, доктор філологічних наук, професор;

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

Рекомендовано до друку вченою радою
філологічного факультету ОНУ імені І. І. Мечникова.
Протокол № 2 від 15 жовтня 20120 р.

Філологічні студії. Випуск XI : збірник наукових статей студен-
Ф545 **тів філологічного факультету. – Одеса: Одес. нац. ун-т ім.**
І. І. Мечникова, 2020. – 180 с.
ISBN 978-617-689-397-4

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 використані учнями шкіл, молодими науковцями-студентами, всіма, кого цікавлять проблеми сучасної філологічної науки.

УДК 80(05)

ISBN978-617-689-397-4

© Колектив авторів, 2020
© Одеський національний університет імені
І. І. Мечникова, 2020

АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ СУЧАСНОЇ ЛІНГВІСТИКИ

Наталья Арикова

СТРУКТУРНО-СЕМАНТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ ЭЛЛИПТИЧЕСКИХ КОНСТРУКЦИЙ В ПОЭЗИИ А. С. ПУШКИНА

У статті розглянуто питання своєрідності пушкінського стилю щодо вживання еліптичних конструкцій у поетичному мовленні. О. С. Пушкін віддає перевагу еліптичним конструкціям із пропущеними дієслівними предикатами, що виражають значення буття, наявності або перебування (70,6 %); рідше – конструкціям, у яких пропущено дієслівні предикати на позначення руху, переміщення (18,2 %). На третій позиції за частотою вживання – відсутні у класифікації П. О. Леканта еліптичні речення фразеологічного типу, що прийшли з народного мовлення. Найрідше за частотою вживання конструкції із пропущеними дієслівними предикатами зі значенням мовлення (3,4 %). Є також різновид еліпсису, який О. С. Пушкіним ужито 1 раз.

Ключові слова: еліптичні конструкції, елімінований, поетичне мовлення, ідіостиль О. С. Пушкіна, частота вживання, російська мова.

В современном русском синтаксисе есть немало проблем, нуждающихся в более детальном определении и установлении их места в процессе развития языка. Одной из таких проблем является вопрос о функционировании неполных предложений, в том числе эллиптических. Сегодня остаются нерешёнными вопросы, связанные с парадигматикой, синтагматикой и семантикой неполных предложений, со спецификой «поведения» в дискурсе (процессе порождения речи) и в тексте. Открытым остаётся и вопрос о критериях неполноты (формальной и смысловой). Значительная часть формально полных предложений связной речи, взятых вне контекста, не выражает той полноты мысли, которой они обладают в контексте. С другой стороны, многие виды формально неполных высказываний типа *Татьяна в лес, медведь за ней* (А. С. Пушкин) достаточно ясны в смысловом отношении. Таким образом, актуальность нашего исследования определяется его ориентированностью на анализ функционирования неполного высказывания в тексте.

Материалом исследования послужили 320 эллиптических конструкций, выбранных нами в процессе анализа таких произведений А. С. Пушкина разных поэтических жанров: романа «Евгений Онегин», поэм «Бахчисарайский фонтан», «Цыганы», «Граф Нулин», «Полтава», «Домик в Коломне», «Медный всадник», «Руслан и Людмила», сказок «Сказка о царе Салтане, о сыне его славном и могучем богатыре князе Гвидоне Салтановиче и о прекрасной царевне Лебеди», «Сказка о рыбаке и рыбке», «Сказка о попе и о работнике его Балде», «Сказка о мёртвой царевне и о семи богатырях», «Сказка о золотом петушке».

Анализируя явления эллипсиса в указанных произведениях, мы опираемся на классификацию эллиптических конструкций профессора П. А. Леканта [1; 2, 686], основанную на семантике элиминированных компонентов в функции тех или иных членов эллиптического предложения, то есть на функционально-семантических показателях пропущенных слов и их сочетаний.

Эллиптические конструкции со значением движения, перемещения наиболее часто используются А. С. Пушкиным. Мы обнаружили их во всех проанализированных произведениях.

В романе «Евгений Онегин» обнаружено 27 таких конструкций, то есть около 17 % от имеющихся в произведении эллиптических конструкций. Например: (1) *Татьяна прыг в другие сени, / С крыльца ***[переместилась]** на двор, и ***[оттуда попала]** прямо в сад, / Летит, летит...*

(2) *Но я отстал от их союза / И вдаль бежал... Она ***[бежала / следовала]** за мной.*

(3) *Татьяна ***[побежала]** в лес; медведь ***[погнался]** за нею; / Снег рыхлый по колено ей... / Она бежит, он всё ***[гонится]** вослед...*

(4) *Но вот толпа заколебалась, / По зале шёпот пробежал... / К хозяйке дома приближалась, / За нею ***[следовал]** важный генерал.*

(5) *Идёт, на мертвеца похожий. / Нет ни одной души в прихожей. / Он ***[проходит]** в залу; дальше: никого.*

Все восстановленные компоненты являются глаголами без распространителей либо с ними. Эллипсис здесь служит динамике развития сюжета. Обычно контекстуальный характер восстанавливаемых членов предложения в эллиптических предложениях из романа в стихах граничит с ситуативным характером, так как элиминирование происходит, как правило не с целью избежать тавтологии, а ради ускорения развития сюжета, и догадка о возможных пропущенных словах восстанавливается из представления о действиях в той или иной ситуации. В большинстве случаев эллиптические предикативные единицы находятся в постпозиции по отношению к полным, однако имеется пример препозиции, когда можно говорить о ситуативном восстановлении пропущенных глаголов со значением движения, перемещения.

В поэмах, в отличие от романа, эллиптические конструкции со значением движения / перемещения встречаются реже, чем в романе. В текстах пяти поэм мы обнаружили всего 10 таких предложений, что составило 13 % всех эллиптических конструкций в поэмах. Например:

(7) *Текут беседы в тишине; / Луна плывёт в ночном тумане; / И вдруг пред нами на коне ***[проскакал]** / Черкес. Он быстро на аркане / Младого пленника влачил («Кавказский пленник»).*

(8) *Глядишь – и полночь вдруг ***[опустилась / пришла]** на двор. / Давно храпит слуга в передней («Граф Нулин»).*

(9) *Где спрятал деньги? Укажи. / Не хочешь? – Деньги где? Скажи, / Иль выйдет следствие плохое. / Подумай: место нам назначь. / Молчишь? – Ну, ***[иди / пойдёшь]** в пытку. Гей, палач! («Полтава»).*

(10) *Встаёт задумчивый властитель; / Пред ним дверь ***[распахнулась / открылась]** настежь. Молча он / Идёт в заветную обитель / Ещё недавно милых жён («Бахчисарайский фонтан»).*

(11) **С тобой ***[пойду]** на плаху, если так. / Ах, пережить тебя могут ли? / Но нет: ты носишь власти знак («Полтава»).*

(12) *Он холку хватя и в стремя ***[вставил / сунул]** ногу, / Кричит жене: не жди меня! / И выезжает на дорогу («Граф Нулин»).*

Наибольший процент эллиптических конструкций, передающих значение движения, перемещения – в пушкинских сказках: более четверти всех обнаруженных в них эллиптических предложений (всего 21 предложение, но 26 % эллиптических конструкций). Например:

(13) *Гости ***[двинулись]** в путь, а князь Гвидон / С берега душой печальной / Провожает без их дальный* («Сказка о царе Салтане...»).

(14) *А князь ***[вылетел]** в окошко, / Да спокойно в свой удел / Через море прилетел* («Сказка о царе Салтане...»).

(15) *Лишь пойдёт старуха к ней, / Он, лесного зверя злей, / ***[бросается]** На старуху* («Сказка о мёртвой царевне...»).

(16) *Пошёл Балда в ближний лесок, / Поймал двух зайков, да ***[сунул / бросил]** в мешок. / К морю опять он приходит, / У моря бесёнка находит* («Сказка о попе...»).

(17) *И, времени не тратя боле, / Фарлаф, покинув свой обед, / Кольцо, кольчугу, шлем, перчатки, / Вскочил в седло и без оглядки / Летит – а тот ***[поскакал / двинулся]** за ним вослед* («Руслан и Людмила»).

Эллиптические конструкции со значением речи, мысли в проанализированных поэмах не были обнаружены; в романе «Евгений Онегин» их оказалось всего 4, что составляет всего 3 % от всех выбранных из романа эллиптических конструкций. Чаще всего конструкции с таким значением у А. С. Пушкина используются в сказках. Мы обнаружили 11 таких конструкций, что составило 14 % от всех эллиптических конструкций, выбранных из текстов пушкинских сказок. Приведём некоторые примеры:

Из романа «Евгений Онегин»:

(18) *Пристроить девушку, ей-ей, / Пора; а что мне делать с ней? / Всем наотрез ***[заявляет / отвечает]** одно и то же: / Нейду.*

(19) *И тихо наконец она ***[сказала / произнесла]**: / «Довольно; встаньте...».*

(20) *На смятом канаве лежал / Манежный хлыстик. Таня далее; / Старуха ***[говорит]** ей: «А вот камин...»*

(21) *Гатьяна **[вскрикнула]** ах! А он реветь, / И лапу с острыми когтями / Ей протянул.*

Все обнаруженные в романе эллиптические конструкции – с элиминированными глаголами речи, но не мысли.

Из сказок:

(22) *Лебедь ***[молвила]** князю: «Вот в чём горе! / Ну, послушай, хочешь в море / Полететь за кораблём? / Будь же, князь, ты комаром»* («Сказка о царе Салтане»).

(23) *Я с криком вырвался, бежал. / Она ***[крикнула]** вослед: «О недостойный! / Ты возмutil мой век спокойный, / Невинной девы ясны дни!»* («Руслан и Людмила»).

(24) *Напрасно! Витязь, наконец ***[произнёс]**: / «Не спится что-то, мой отец! / Что делать: болен я душою, / И сон не в сон, как тошно жить»* («Руслан и Людмила»).

(25) *Поп ему ***[сказал]** в ответ: «Нужен мне работник: / Повар, конюх и плотник. / А где найти мне такого / Служителя не слишком дорогого?»* («Сказка о попе...»).

(26) *Князь опять ***[жалуется / переживает]**: душа-де просит... / Так и тянет, и уносит...* («Сказка о царе Салтане...»).

В классификации П. А. Леканта представлены разновидности эллиптических конструкций, которых мы практически не нашли в проанализированных пушкинских

поэтических текстах. **Эллиптические конструкции, не характерные для А. С. Пушкина**, – это, в первую очередь, эллиптические предложения, в которых опущены глагольные сказуемые со значением «брать(ся)»; «хватать(ся)». Таких конструкций в результате анализа мы не выявили.

Удалось зафиксировать только один пример, в котором элиминируется глагол-сказуемое со значением физического воздействия типа «бить», «ударять»:

(27) *«Распроклятая ты мошка! / Мы тебя ***[раздавим]**!..»* А он в окошко, / Да спокойно в свой удел / Через море полетел («Сказка о царе Салтане...»).

Эллиптические конструкции со значением бытия, наличия, нахождения, пропущенный компонент которых – сказуемое с экзистенциальным значением, П. А. Лекант не выделяет в своей классификации. На их существование указывали в своих работах А. В. Попов и А. П. Сковородников [напр. : 3; 5; 6]. Как показывает анализ поэтических текстов, в идиостиле А. С. Пушкина такие конструкции встречаются чаще других. Так, в «Евгении Онегине» выявлено 120 таких предложений, что составляет около 73 % эллиптических конструкций в этом романе. Например:

(28) *Толпа мазуркой занята; / Кругом ***[присутствуют]** и шум, и теснота.*

(29) *Перед Онегиным собрался / Заимодавцев жадный полк. / У каждого ***[есть / имеется]** свой ум и толк.*

(30) *...Всегда, везде ***[существует]** одно мечтанье, / Одно привычное желанье, / Одна привычная печаль.*

(31) *Час от часу пленённый боле / Красами Ольги молодой, / Владимир сладостной неволе / Предался полною душой. / Он вечно ***[находится]** с ней!*

(32) *Опять кипит воображенье, / Опять её прикосновенье / Зажгло в увядшем сердце кровь, / Опять ***[охватила / наступила]** тоска, опять ***[охватила]** любовь!*

В поэмах мы выявили 59 эллиптических конструкций со значением бытия, наличия, нахождения, что так же, как и в романе, составляет около 73 % эллиптических конструкций, выделенных в текстах поэм. Например:

(33) *Ты безобразен. Он прекрасен: / В его глазах ***[присутствует / сочит]** такая нега! / Его усы белее снега, / А на твоих засохла кровь!* («Полтава»).

(34) *Наталья Павловна, привстав, / Осведомляется учтиво, / Каков он? Что ***[испытывает]** нога его? / Граф отвечает: ничего* («Граф Нулин»).

(35) *Пред нею ***[предстала / находится]** дверь; с недоуменьем / Её дрожащая рука / Коснулась верного замка...* («Бахчисарайский фонтан»).

(36) *Дорога, как змеиный хвост, / Полна народу, шевелится. / Средь поля ***[стоит]** роковой помост. / На нём гуляет, веселится / Палач и алчно жертвы ждёт* («Полтава»).

В сказках доля эллиптических предложений со значением наличия, бытия, нахождения меньше, чем в романе и поэмах, но тоже существенна, составляет более половины – 57 %. В количественном отношении – 47 единиц. Например:

(37) *Вот идёт, и поднялась / Перед ним ***[стоит]** гора крутая; / Вкруг неё ***[находится]** страна пустая; / Под горою ***[расположен]** тёмный вход* («Сказка о мёртвой царевне...»).

(38) Долго у моря ждал он ответа, / Не дождался, к старухе воротился – / Глядь: опять перед ним ***[предстала]** землянка; / На пороге сидит его старуха, / А перед нею ***[стоит]** разбитое корыто («Сказка о рыбаке и рыбке»).

(39) Только поп Балду не любит, / Никогда его не приголубит, / О расплате думает частенько, / Время идёт, и срок уж ***[наступает]** близенько («Сказка о попе...»).

(40) А царица вдруг пропала, / Будто вовсе не бывало. / Сказка ложь, да в ней ***[сделан / дан]** намёк! Добрым молодцам урок («Сказка о золотом петушке»).

(41) Знайте, вот что не безделка: / Ель ***[растёт]** в лесу, под елью ***[сидит]** белка, / Белка песенки поёт / И орешки всё грызёт («Сказка о царе Салтане»).

Среди конструкций, характерных для пушкинского поэтического стиля, часто встречаются предложения со словом *что* или производными от него в позиции вопросительного слова и функции вопросительного местоимения, но не в привычном неопределённо-объектном значении, а в роли маркера значения физиологического состояния одушевлённого объекта, а также экзистенциального и модальных значений. Такие эллиптические предложения мы считаем **конструкциями фразеологического типа**. Их, как правило, трудно трансформировать, не заменяя *что* или производные от него слова прямыми соответствиями. Сравните:

(42) **Что шум веселий городских?** / Где нет любви, там нет веселий. / А девы... Как ты лучше их / И без нарядов дорогих, / Без жемчугов, без ожерелий! («Цыганы»). – ***Зачем / к чему нужен шум веселий городских?..** Здесь *что* маркирует модально-несессивное значение (необходимость) во фразеологизованной эллиптической конструкции.

(43) ***Что ж наша пленница теперь?** / Дрожит, как лист,дохнуть не смеет («Руслан и Людмила»). – ***Как же себя чувствует наша пленница теперь?** Здесь *что* во фразеологизованной эллиптической конструкции маркирует значение физиологического состояния.

(44) Но ***что-то добрый витязь наш?** / Вы помните ль нежданну встречу? / Бери свой быстрый карандаш, / Рисуй, Орловский, ночь и сечу! («Руслан и Людмила»). – Но ***как устроился / *где обретается / *как себя чувствует добрый витязь наш? / Но *какова судьба доброго витязя нашего? / Но *какие эмоции испытывает добрый витязь наш?** – Здесь *что-то* сигнализирует об эллипсисе синкретичного значения экзистенциально-физиологического состояния одушевлённого объекта.

(45) А ***что театр?** – О, сиротеет («Граф Нулин»). – А ***как обстоят дела в театре?** – *Что* сигнализирует об экзистенциальном значении.

Таким образом, исследование показало, что А. С. Пушкин в поэтической речи отдаёт предпочтение эллиптическим конструкциям, в которых пропущены глагольные предикаты, выражающие значения бытия, наличия либо нахождения (226 единиц из 320, то есть 70,6 %). На второй позиции по частоте использования – конструкции, в которых пропущены глагольные предикаты, выражающие значения движения, перемещения (58 ед. из 320, т. е. 18,2 %). На четвёртой позиции по частоте использования конструкции, в которых пропущены глагольные предикаты со значением речи (11 ед. из 320, т. е. 3,4 %). Не характерными для пушкинского идиостиля оказались выделенные в классификации П. А. Леканта эллиптические предложения, в которых опущены глагольные сказуемые со значением *брать(ся), хватать(ся)* (таких конструкций не выявлено) и предложения, в

которых элиминирован глагол-сказуемое со значением физического воздействия типа *бить*, *ударять* (выявлена 1 единица, т.е. 0,3 %). Третью позицию занимают конструкции фразеологического типа, которые в классификации П. А. Леканта не выделялись. Мы обнаружили в пушкинском идиостиле эти конструкции и считаем, что они пришли из народной речи. Это эллиптические предложения особой структуры, в которых вопросительное местоимение *что* и местоимения, производные от него, являются маркерами значения физиологического состояния одушевлённого объекта, а также экзистенциального и модальных значений. Всего таких конструкций было обнаружено 24 (7,5 %), в том числе в поэмах – 12 (около 50 %), в романе «Евгений Онегин» – 10 (около 41,7 %), в сказках – 2 (8,3 %).

В эллиптических предложениях, включённых в нашу картотеку, все восстановленные компоненты являются глаголами без распространителей либо с ними. Эллипсис здесь служит, как правило, динамике развития сюжета. Обычно контекстуальный характер восстанавливаемых членов предложения в эллиптических предложениях граничит с ситуативным характером, так как элиминирование происходит не только с целью избежать тавтологии, но и ради ускорения развития сюжета. Догадка о возможных пропущенных словах может быть восстановлена из контекста или из представления о действиях либо состояниях в той или иной ситуации. В большинстве случаев эллиптические предикативные единицы находятся в постпозиции по отношению к полным, однако имеются и случаи препозиции.

Чаще всего стержневым словом, которое опускает поэт, является глагол, функционирующий в роли сказуемого. Этот глагол восстанавливается из контекста или ситуативно. Это усложняет понимание речевых структур, в которых функционируют эллиптические предложения, и даёт основания для дополнительных исследований проблемы контекстуальной и ситуативной обусловленности синтаксической неполноты в русском языке.

Список использованной литературы

1. Лекант П. А. Проблема неполных предложений в синтаксисе современного русского языка. Бийск, 1983. 93 с.
2. Лекант П. А., Касаткин Л. Л., Клобуков Е. В. и др. Современный русский литературный язык : Учебник. Москва : АСТ-ПРЕСС КНИГА, 2013. 766 с.
3. Попов А. В. Синтаксические исследования. Воронеж : ВГУ, 1981. 92 с.
4. Пушкин А. С. Сочинения : в 3 т. Москва : Худож. лит., 1985–1987.
5. Сковородников А. П. Безглагольные эллиптические предложения в современном русском языке : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Красноярск, 1967. 33 с.
6. Сковородников А. П. Эллипсис как стилистическое явление современного русского литературного языка. Красноярск : КГПИ, 1978. 92 с.

МНЕМОНІЧНИЙ ПОТЕНЦІАЛ РЕКЛАМНОГО ДИСКУРСУ: МОВНІ ЗАСОБИ АКТУАЛІЗАЦІЇ

Дослідження присвячено аналізу мовних засобів, що сприяють запам'ятовуванню рекламних текстів. Виокремлено фонетичні, графічні, лексичні, морфемні та синтаксичні групи засобів, що актуалізують мнемонічний потенціал рекламного тексту. Основну увагу приділено групі лексичних засобів, зокрема епітетам, метафорам і грі слів. Проаналізовано специфіку використання мовних засобів актуалізації запам'ятовування в українській рекламі.

Ключові слова: *реklamний дискурс, мнемонічний потенціал, мовні засоби, запам'ятовування, стилістичні фігури.*

Для лінгвістичних досліджень останніх десятиріч характерним є зростання інтересу до вивчення рекламного дискурсу, який вирішує комунікативно-прагматичне завдання, спрямоване на забезпечення надійності, тривалості та ефективності процесу процесу комунікації. Реклама стала надзвичайно важливим елементом людського існування, її маніпулятивний характер має великий вплив на споживачів: привертає їх увагу, а мнемонічні прийоми допомагають ефективніше рекламі відкладатися в пам'яті людини. Сучасна мова реклами характеризується динамічністю, мінливістю і нестабільністю свого словника, великими потенціями у використанні великої кількості різноманітних стилістичних фігур, у порушенні літературних норм.

Метою дослідження є опис та аналіз рекламного дискурсу, в якому використовуються різноманітні мнемонічні техніки, що привертають увагу покупця і найголовніше – викликають запам'ятовування товару на довгий період.

Рекламний дискурс містить різні прийоми впливу на реципієнтів та на можливість запам'ятовування реклами споживачем на тривалий період. Реклама нагадує ввічливе спонукування покупця придбати товар, в якому є прихована апелятивність. Сприймання реклами – це етап швидкої обробки сприйнятої інформації. Саме тому реклама повинна володіти гіпнотичною силою [4, 29].

У процесі запам'ятовування реклами спрацьовує короткотривала пам'ять, при якій образи та інформація часто зберігаються у візуальній формі. Для того, щоб сприяти кращому запам'ятовуванню реклами, її виробники застосовують повтор, оскільки ефективність запам'ятовуваності кожного з її компонентів залежить від того, скільки разів вони входять у структуру повідомлення, що повторюється. Повтори в рекламному дискурсі обґрунтовані психологічно і є стилістичними та риторичними прийомами.

Для ефективної реалізації рекламного дискурсу необхідно враховувати її соціальну спрямованість з метою максимального впливу на різні аудиторії. Із цією метою використовують такі стратегії рекламного дискурсу: позиціонування, оптимізації, ціннісно-орієнтовану, аргументовану, мнемонічну, закличну [4, 73]. Для нас найбільш цікавою є мнемонічна стратегія. Мнемонічний потенціал використовується для полегшення запам'ятовування рекламного тексту, за допомогою таких методів, як різнорівневий повтор тексту та рима.

Мнемоніка – це сукупність спеціальних прийомів і способів рекламного дискурсу, що полегшують запам'ятовування комерційної реклами, та збільшують ефективність

запам'ятовування завдяки створеним асоціаціям. Практично всі методи мнемоніки так чи інакше пов'язані зі створенням асоціативних зв'язків. Краще за все ми запам'ятуємо те, що пов'язано з уже відомою інформацією, тому рекламодавець має завжди правильно підібрати такі засоби впливу на споживача, щоб реклама точно могла запам'ятатися або стилістичними засобами, або графічними. Асоціації пов'язують торгову марку з такими категоріями, як типи людей, ситуацій або відчуттів від користування товаром. Розглянемо основні прийоми що використовуються в мнемонічних техніках.

1. **Фонетичні засоби** – це звукові комбінації, призначені для передачі емоційних ефектів та створення яскравих образів. До них належать: звуконаслідування, алітерація, асонанс, рима [6, 78].

Фонетичні стилістичні засоби дуже часто використовуються в рекламних текстах, оскільки гарне сприйняття повідомлення на слух є запорукою успіху. Римовані слогани взагалі дуже легко запам'ятовуються і, інколи, навіть можуть бути нав'язливими.

Звуконаслідування – комбінація звуків, метою якої є імітація звуків природи, речей, людей або тварин [2, 20]. Цей стилістичний засіб використовується для привернення уваги, оскільки імітація звуків легко зрозуміла для споживачів навіть без перекладу і може викликати у них асоціації з попереднім використанням подібної продукції, таким чином нагадавши їм про ті відчуття, які вони отримали від використання цього продукту, напр.: *Новинка для соусоманів – справжній муууу-йонез* – імітація звуків тварин, щоб підтвердити той факт, що «Простоквашино» виробляє справжню смачну молочну продукцію; *Мілка. Ммммм, наповнена всім, що ти любиш* – звук, який виражає задоволення від смачного молочного шоколаду; *Schweppes: Шшшшш! Ти знаєш хто?* – звук, який повторює шипіння пляшки Швепса при відкритті.

Алітерація – повтор однакових приголосних звуків, особливо на початку слів для створення мелодійності висловлення [1, 20]. Таким чином, алітерація допомагає кращому запам'ятовуванню рекламного тексту завдяки добору слів, повторенням однакових чи наближених подібних за звучанням приголосних, напр.: реклама автомобілів Mitsubishi: *Краще збудований. Краще оснащений*; реклама чаю Tetley: *Надзвичайно чайний смак*; борошно «Богумила»: *Добре борошно дім береже*.

Асонанс – повтор голосних звуків, особливо в наголошених складах [1, 20], напр.: реклама молочної продукції «Галичина»: *Йогурт «Галичина» – чиста краса*. Алітерація та асонанс можуть створювати ефект евфонії (благозвучності) – «відчуття легкості сприйняття на слух і комфорту при вимові» [1, 21], це є важливою умовою для рекламних слоганів, оскільки вони повинні викликати позитивні емоції у покупців, а благозвучність може сприяти цьому. Часто в рекламних слоганах використовується поєднання кількох фонетичних стилістичних фігур для створення рими – співзвуччя слів для кращого запам'ятовування рекламного слогану, напр.: реклама засобу для підлоги: *З Містер Пропер веселіше – прибирати вдвічі швидше*; реклама ліків: *Мезим – шлунку легше з ним!*; реклама магазину: *Є ідея – є ІКЕА*; реклама корму для котів «Felix»: *На вигляд смачно, на смак муркотячно*.

Гра слів у рекламі виявляється в низці форм, яким властиві оригінальність, новизна, експресія, що мають на меті привернути увагу споживача, створити гарні умови для кращого запам'ятовування рекламованого товару. Цей стилістичний ефект, який досягається шляхом залучення фонетичних засобів мови в поєднанні з їх лексичною складовою, є співзвуччя вимови назви фірми виробника з текстовим повідомленням. І. Морозова говорить, що гра

слів є одним із найпоширеніших прийомів творення рекламного тексту. Систематизуючи методи і прийоми мовної гри зі значеннями слів і словосполучень, учена виділяє такі базові техніки, як каламбур, слова-«матрійки» та використання стійких виразів (фразеологізмів) [7, с. 70], напр.: реклама батончика Snickers: *Не гальмує – снікерсує*, реклама води «Фанта»: *Нова ФАНТАстична пляшка!* Отже, проаналізувавши приклади рекламних слоганів з фонетичними стилістичними фігурами, можна зробити наступні висновки, що вдале поєднання фонетичних засобів мови, використання рими дозволяє легко привернути увагу та сприяє кращому запам'ятовуванню рекламованого товару, що в майбутньому призведе до його купівлі.

2. Графічні засоби – особлива група, що використовується переважно для друкованої реклами, оскільки в ній передається зміна написання слів з певною метою. Звуковий образ слів при цьому може не змінюватись, отже, якщо рекламний слоган з такими стилістичними засобами не супроводжується зображенням (наприклад, радіо-реклама), то можна й не досягти поставленої мети. До графічних засобів відноситься графон – навмисне порушення форми слова з метою передачі інформації про походження людини, соціальне становище, освіту або емоційний стан, напр.: реклама смартфонів Xiaomi: *На смарт, увага, go!*, реклама кави Nescafe: *А ви готові до XL вражень?*, реклама памперсів «Сніжна панда»: *ПАНДОгузки – ніжні від природи*. Отже, графічні стилістичні засоби допомагають привернути увагу споживачів до рекламного слогану. Для досягнення цього рекламодавці широко використовують також шрифти різних кольорів та розмірів.

3. Морфемні засоби – слугують для передачі додаткової інформації (логічної, емоційної, експресивної) за допомогою використання суфіксів або префіксів з яскраво вираженим логічним значенням, для передачі експресії, надати товару ще кращих якостей для кращого продажу, напр.: томатна паста «Чумак»: *Найпомідорніша паста* – префікс «най» додає особливого забарвлення слову, мається на увазі, що серед всіх томатних паст відомих виробників, «Чумак» виготовляє свою продукцію тільки з томатів, без барвників та ароматизаторів; печиво «Delicia»: *Найкраще для Вас!* – використання префіксу «най» додає особливого значення, що серед всіх виробників печива, «Delicia» – гарний та смачний вибір.

4. Лексичні засоби – найбільша група, яка зустрічається в рекламних слоганах, адже саме через лексичні засоби мови можна передати інформативну частину повідомлення і досягти необхідного стилістичного ефекту та бажаної мети – зацікавити споживача та вплинути на нього за допомогою використання різних лексичних засобів.

У рекламі використовується велика кількість епітетів, порівнянь, гіпербол, метафор, персоніфікацій, які допомагають рекламодавцям представити свій товар з найкращого боку, звернути увагу на його переваги серед інших товарів, підкреслити його характерні риси, створюючи яскраві образи в думках споживачів, що, в свою чергу, призводить до кращого запам'ятовування товару, напр.: реклама ліків «Фервекс»: *Теплий засіб у холодну пору*; реклама бургеру McDonald's: *Вгамуй дикий апетит*; реклама шоколаду MaxFun: *Вибуховий смак розваг*; реклама Kinder Milk Slice: *Смачне доповнення до будь-якого сніданку* тощо. Використання метафор поєднує та посилює у собі стилістичний ефект епітета і порівняння, напр.: реклама батончика Lion: *Звільни свою дику натуру*; реклама печива Belvita: *Заряди свій ранок енергією!*; реклама кетчупу «Чумак»: *М'ясо любить кетчуп*. Персоніфікація – ототожнення товарів з позитивними рисами людини надає їм нових можливостей та більш яскравих образів, напр.: мазь «Бепантен»: *Бепантен мазь представляє симфонію сідничок*; реклама косметичної компанії «Avon»: *Ціни падають від сміху*.

Рекламодавці часто використовують гіперболу – перебільшення властивостей товарів для надання їм кращої якості в очах покупців. Це найкращий спосіб переконання, який використовується в рекламних текстах. Як стилістична фігура явного і навмисного перебільшення гіпербола служить для посилення виразності і підкреслення сказаного, напр.: реклама Інтернет-магазину ROZETKA: *Все і навіть більше, В Інтернеті дешевше*; реклама холодильників Samsung: *Всередині більший, ззовні той самий*; реклама батарейок «Duracell»: *Деякі іграшки ніколи не вмирають*.

5. **Синтаксичні засоби** – використання структурних елементів речення для створення стилістичного ефекту. Часто поєднуються з іншими стилістичними засобами [3, 104]. Найпоширенішим в рекламних слоганах є використання різного роду повторів, зміни порядку слів (інверсія), еліптичних конструкцій, відділення частини тексту розділовими знаками, навмисний пропуск сполучників тощо, напр.: реклама чаю «Мілістан»: *Але навіть застуда не перешкодить Вам зібратися за сімейним столом, якщо з вами буде Мілістан гарячий чай зі смаком лимона. Спеціально для дітей, що, як відомо, люблять все солодке, існує Мілістан гарячий чай зі смаком апельсина* – використання інверсії дозволяє зробити акцент на назві продукції; реклама ліків «Канефрон Н»: *Чому Канефрон Н? Канефрон Н – це німецька якість рослинного препарату. Канефрон Н – отриманий з екологічно чистої речовини. Канефрон Н – один з найпопулярніших фітопрепаратів для лікування запальних захворювань нирок та сечовивідних шляхів в Україні* – за допомогою анафори виникає повторення назви продукту або виробника на початку кожного рядка, строфи або абзацу, тому такий синтаксичний засіб привертає увагу споживача, а, отже, споживач запам'ятує назву ліків. Анафора створює відчуття більшої якості товару та викликає довіру до рекламованого продукту; реклама крему «Dove»: *Дарує ніжний догляд інтенсивний крем Dove. Більше зволоження для красивої шкіри – інтенсивний крем Dove*. Завжди запам'ятовується і привертає увагу до об'єкта реклами хіазм, хрестоподібне поєднання елементів речення, за якого один одному відповідають перший та четвертий компоненти речення та другий і третій, напр.: реклама «OralB»: *Посміхніться життю, і життя посміхнеться вам*.

Можна зробити висновок, що мнемонічні прийоми – це скарбниця різноманітних стилістичних засобів, які використовуються на усіх рівнях для створення певних стилістичних ефектів і стимулювання збуту продукції, і найголовніше – для кращого запам'ятовування рекламованого товару. Ці п'ять мовних засобів, які ми розглянули, допомагають зробити рекламне повідомлення з мінімальною кількістю слів, але при цьому максимально привернути увагу споживача, викликати у нього бажання придбати товар і залишитись в пам'яті на довгий час.

Список використаних джерел

1. Алешина В. В. Лингвистические особенности англоязычных рекламных слоганов [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://www.moluch.ru/conf/phil/archive/108/5346>.
2. Аксенова К. А. Реклама и рекламная деятельность. Москва: Приор-издат, 2005. 96 с.
3. Арешенкова О. Ю. Комуникативні-прагматичні та стилістичні параметри рекламного тексту: дис. канд. філол. наук: спец. Кривий Ріг, 2016. 230 с.
4. Кутуза Н. В. Рекламний та PR-дискурс: аспекти впливу: збірник статей. Київ: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2015. 288 с.
5. Медведева Е. В. Рекламная коммуникация. Москва: Едиториал УРСС, 2003. 208 с.

6. Мокшанцев Р. И. Психология рекламы Москва: ИНФРА-М; Новосибирск: Новосибирское соглашение, 2009. 230 с.
7. Морозова И. Слагая слоганы. Москва: РИП-холдинг, 2006. 74 с.

Нина Бухарова

ЛЕКСИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ОДЕССКОГО ШАНСОНА

У статті аналізуються тексти пісень одеського шансону з точки зору їх лексичних особливостей. У свідомості носіїв мови поняття «шансон» існує не як естрадна пісня, а як пісня особливого змісту. У процесі дослідження встановлено, що одеський шансон має такі маркери: назва міста і похідні від нього іменники та прикметники; одеські топоніми; імена власні, часто єврейського походження; злодійські жаргонізми (арготизми), просторічні слова й обценна лексика, а також нейтральна (пов'язана зі злочинами) або спеціальна (пов'язана з морською справою) лексика.

Ключові слова: шансон, одеський шансон, лексика, російська мова, Одеса.

Известно мнение о том, что одесситы в бытовом общении часто используют блатной жаргон. Действительно, блатное арг (феня) играло важную роль в формировании особенностей русской речи одесситов, особенно в одесском койне, однако не более, чем арг моряков или коммерсантов. Перемещение элементов фени в одесское койне наиболее заметно в периоды экономических и социальных кризисов [7]. Не случайно и городской романс превращается в блатную песню именно в период революции и гражданской войны, а в начале 90-х прошлого века претерпевает второе рождение, выйдя на эстраду.

В настоящее время в специальной литературе и на просторах Интернета мы можем встретить два неравнозначных понятия: шансон и русский шансон. Понятие шансон как особый жанр представлено следующим образом.

В «Музыкальной энциклопедии» [3]:

Шансон (франц. *chanson* – песня) – в широком смысле франц. песня во всех её исторических и жанровых разновидностях от древнейших времён до наших дней, включая старинные кантилены, лэ, баллады, рондо, виреле, водевили, романсы, революционные и социальные песни 19 – 20 вв.

В Толковом словаре Л. П. Крысина [2]:

Шансон а, м. (фр. *chanson* < *chanter* петь < лат. *cantāre* петь). Французская, преимущ. народная песня, а также песня в том или ином характерном жанре.

Однако в словаре иностранных слов Захаренко Е. Н., Комаровой Л. Н., Нечаевой И. В. [1] видим следующее:

Шансон (фр. *chanson*):

1. Французская песня, преимущ. народная, а также песня в том или ином характерном жанре (напр., многоголосная песня эпохи Возрождения).

2. **Современная эстрадная песня**, песенка (выделено нами – Н. Б.) (из репертуара шансонье).

Похожие определения и в словаре Ефремовой [6]:

1. Французская – народная или жанровая - песня.

2. *Современная эстрадная песня* из репертуара шансонье (выделено нами – Н. Б.).

В последнее время в сознании носителей языка данное понятие укрепилось не как эстрадная песня, а как песня особого содержания. В связи с этим мы можем видеть следующие синонимичные (в настоящее время) понятия: русский шансон (и его «одесская» разновидность) и блатная песня.

Русский шансон – собирательный термин, которым обозначают различные жанры русской музыки: городской романс, военные, эмигрантские и некоторые эстрадные песни [5].

Что же даёт нам основание выделить «одесский» шансон как особый вид шансона русского? Например, при введении запроса «одесский шансон» в интернет-поисковиках, мы получаем внушительное количество ссылок: более 61800. Это само по себе является показателем того, что в массовом сознании данный термин уже существует. Мы же ставим задачу определить его рамки на языковом уровне.

Для проведения исследования мы отобрали наиболее популярные одесские песни. В сети Интернет обнаруживается огромное количество песен, относимых пользователями к «одесским». Например, на сайте ODESSKIY.COM [4]: «Всего в коллекции: 829 одесских песен», однако при более пристальном рассмотрении, можно увидеть, что многие песни просто повторяются под разными названиями или представлены вариантами, или в разных исполнениях. При этом к одесским песням относят песни с еврейским или уголовным антуражем. Одной из первых блатных «одесских» песен является известная «Мурка». По мнению исследователей, композиция появилась в Одессе в конце десятых – начале двадцатых годов XX века. По нашему мнению, одесский шансон имеет более четкие границы и маркеры.

Лексика является наиболее подвижным языковым пластом. Лексическая система первой отзывается на различные изменения в жизни общества: экономические, социальные и политические.

На лексическом уровне, наиболее показательном, обнаруживаются особые маркеры для отнесения песни к одесскому шансону. В первую очередь, это: указание на Одессу, использование одесских топонимов.

НАЗВАНИЕ ГОРОДА И ПРОИЗВОДНЫЕ:

Раз в *Одессе*, в еврейском квартале;

Ах, *Одесса* прощай милый город;

Одессу-мату первернули – гоп-ца-ца;

Когда я уезжаю из *Одессы*;

Я говорю, что я живу в *Одессе*;

У нас в *Одессе* это не едят;

Известной бандерши в *красавице-Одессе*;

В который раз лечу Москва — *Одесса*;

Сотвори господь хоть пятьдесят *Одесс*

Все равно в *Одессе*, будет тесно;

Прибыла в *Одессу* банда из Амура;

Стоит у моря золотой *Одесса*, город мой;

Ах, *Одесса*, жемчужина у моря!

Ах, *Одесса*, ты знала много горя!

Ах, *Одесса*, любимый южный край,

Цвети, моя *Одесса*;

Кого вы ни спросите, ответят *одесситы*;
Одесские каштаны прикроют наши раны;
Одесский порт в ночи простерт;
Нет *Одессы* без Привоза и без Нового базара;
И судьба моя — *Одесса*-мама;
Там с *Одессы* кто-то смелый был уложен горотделом;
На *одесском* на майдане шум-переполох;
С *Одессы-мамы* урки приезжают;

УРБАНОТОПОНИМЫ:

Как на *Дерибасовской*, угол *Ришельевской*;
На *Дерибасовской* случилась холера;
Холера прёт уже по всей *Преображенской*;
На *Мясоедовской*, в порту, на *Ланжероне*;
На *Мясоедовской* давно все спокойно;
По *Молдаванке* хожу я пешком;
Мне улыбнется далекий *ПосКот*;
На *Дерибасовской* открылась пивная;
Красивей всех была там Роза с *Молдаванки*;
Об чей хребет сломали кий в *кафе Фанкони*;
Есть у нас в районе *Молдаванки* ;
Мясоедовская улица моя;
Когда по *Пушкинской* с тобой;
Маяки за *Пересытью* светятся;
Весь твой рейд до *16-й станции*;
От *Слободки* за *Дальние Мельницы*;
И луна висит над самым *Ланжероном*;
Натюрморты, те, которые в *Аркадии* на пляже;
Нет Одессы *без Привоза* и *без Нового базара*;
Я всегда тебя по памяти рисую. *Молдаванку*;
И *Пересыть*, пробудившийся от первого трамвая;
Молдаванка — дом родной;
Князь и гордость *Молдаванки* двинул в огород;
Который брали мы на *Малой Арнаутской*?
Что первая барыга на *Привозе*.

АНТРОПОНИМЫ:

Не меньшее значение имеют и антропонимы, часто еврейского происхождения, или соотносимые с известными гражданами Одессы:

К нам подсадили даже *Мишу Водяного*;
И как сказала тётя *Соня* с Молдаванки;
Наш *Абрам* как-то странно вздохнул;
Его с сыном и *Сарой* в дорогу;
Два на *Сару* и *Мойши* багаж;
А *Мойша Рыжий* будет речь держать;
Сегодня *Сонечка* справляет аминины;
Были годы, здесь бродил *Утесов*;

Конечно, про **Япончика** все знают;
Там были девочки **Маруся, Роза, Рая**;
Красивей всех была там **Роза** с Молдаванки;
Но тут **Арончик** пригласил ее на танец;
Тут подошел к нему маркер известный **Моня**;
Побочный сын мадам **Алешкер** тети **Песи**;
Раз пошли на дело я и **Рабинович**;
Я – **Сэмен**, в законе вор;
Беня **Крик** мне друг, сестра – **Нехама**;
Убили **Мишку** в Питере с нагана.

Важными показателями одесской песни являются: воровской жаргон (арготизмы), просторечие и обценная лексика. Однако по данным маркерам к одесским песням можно отнести любую уголовную лирику. По нашему мнению, в песнях, для отнесения их к одесскому шансону, необходимо учитывать наличие всех маркеров.

ОБСЦЕННАЯ ЛЕКСИКА, АРГО И ПРОСТОРЕЧИЕ:

ХОЛЕРА В ОДЕССЕ

Чтоб в страшных муках всем нам не **усраться**,
Велели, чтобы **жопу** хлоркой обмывали,
Её схватила одна **блядь** от кавалера.
Какого **хера** вы б хотели за бесплатно!
Засрали все, **бля**, с-под майонеза банки!
Какую даму за **говно** вы б не спросили,
Где нам пришлось для государства **обосраться**.

С ОДЕССКОГО КИЧМАНА

С одесского **кичмана**
Бежали два **уркана**,
На Средней на **малине**
СЕГОДНЯ СОНЕЧКА СПРАВЛЯЕТ АМАНИНЫ
И **фраерам** твержу лишь об одном
Раскрылась дверь — за ней с цветами **мент** стоял
И сам **Лягавый** ей подарочек прислал
НА ДЕРИБАСОВСКОЙ ОТКРЫЛАСЯ ПИВНАЯ
Там собиралась **компания блатная**,
И с ними вместе Васька-**Шмаровоз**.
Известной **бандерши** в красавице-Одессе.

РАЗ ПОШЛИ НА ДЕЛО

Чтоб не **шухериться**, мы решили **смыться**.
Я ОДЕССИТ, Я ИЗ ОДЕССЫ, ЗДРАСЬТЕ
И сбережений я имею **фигу**,
Как говорят французы, –

Ля кукиш

МУРКА (классический вариант)

А в **малине** собрался совет:
Это **уркаганы**, злые хулиганы,
Даже злые **урки** все боялись Мурки;

Как узнать скорее, кто же стал *шалавой*,
В тёмном переулке *пёерышком попишем*
Или *дуру* вынем и *шмальнём*!
Раз *пошли на дело*, выпить захотелось,
Мы решили смыться и не *шухериться*,
И теперь, *шалава*, отвечай!
И теперь *маслину* получай!»
Что ж тебя заставило снюхаться с *лягавыми...*

Я – СЭМЕН, В ЗАКОНЕ ВОР

Слал к монахам *фраеров*
Может, кто-то *не догнал*?
Старый Герц ещё «*жмура лабаает*».
ГОП-СТОП

Гоп-стоп, мы подошли из-за угла.
Взглядом, *бля*, тверёзым,
Гоп-стоп, смотри не обломай «*перо*»
Суки подколодной.

А лучше вспомни ту «*малину*».
ПУТЕШЕСТВИЕ ИЗ ОДЕССЫ В ПЕТРОГРАД

С Одессы-мамы *урки* приезжают.
На *сходке* порешили отомстить за него.
Что первая *барыга* на Привозе.
Четырнадцать «*мокрушников*» с собой взял Сэмен.
Шмонали «*фараончики*» по крышам.
«*Шестёрка*» Сёма сбросил под откос на ходу
Дешёвый *фраер* в кепке мял на ней туалет,
Встречает *урков* с мясом пирожками.

Следует отметить, что многие песни имеют варианты, часто зависящие и от исполнителей. Некоторые с большим количеством обценной лексики и арготизмов, а некоторые, так сказать, более цензурные.

Проанализировав этот материал, можно сделать следующий вывод.

Наиболее употребительными в одесских песнях являются слова:

Урка – 44 / Уркаган – 23 / Уркан – 13 (эти слова используются как синонимы, всего 80 употреблений);

Фраер – 51; Малина – 34; Шухериться – 15; Бля (междометие) – 10; Фартовый – 9.

Ещё одним показателем принадлежности к одесскому шансону могут служить: нейтральная (связанная с преступлениями) или специальная (связанная с морским делом) лексика, которая помогает создать одесский колорит в песнях:

КАК НА ДЕРИБАСОВСКОЙ, УГОЛ РИШЕЛЬЕВСКОЙ

Шестеро *налетчиков*,

Пережить *налет*,

Но не идут *бандиты*

ПРОГУЛКА ПО ОДЕССЕ

Здесь никогда не видал я *биндюги*

ПРОЩАЙ ОДЕССА

И легально содержит *притон*
КОГДА Я УЕЗЖАЮ ИЗ ОДЕССЫ
Была *кефаль* и *скумбрия* была.
С неаппетитной кличкой «*камбала*».
НА ДЕРИБАСОВСКОЙ ОТКРЫЛАСЯ ПИВНАЯ
«Я б вам советовал *пришвартоваться* к Вере...»
ЛЁНЬКА ПАНТЕЛЕЕВ
Надо бы схватить нам *морячка*.
Где ещё искать *Одессу*? (в песне подразумевается одессит)
ПУТЕШЕСТВИЕ ИЗ ОДЕССЫ В ПЕТРОГРАД
Стоите Вы, *как флагман под парами*.
Советую *на задний ход врубить телеграф*.

В ходе исследования мы установили следующие маркеры для отнесения песни к «одесскому шансону»:

- указание на Одессу, использование одесских топонимов;
- антропонимы, часто еврейского происхождения, или соотносимые с известными гражданами Одессы;
- воровской жаргон (арготизмы), просторечие и обценная лексика;
- нейтральная (связанная с преступлениями) или специальная (связанная с морским делом) лексика, которая помогает создать одесский колорит в песнях.

Список использованной литературы

1. Захаренко Е. Н., Комарова Л. Н., Нечаева И. В. Новый словарь иностранных слов. URL : <http://slovari.ru/default.aspx?s=0&p=232/>
2. Крысин Л. П. Толковый словарь иноязычных слов. Москва : Эксмо, 2008. 944 с.
3. Музыкальная энциклопедия. URL : https://dic.academic.ru/contents.nsf/enc_music/
4. Песни про Одессу на ODESSKIY.COM. URL: <http://odesskiy.com/pesni-pro-odessu/>
5. Русский шансон. URL : https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A0%D1%83%D1%81%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9_%D1%88%D0%B0%D0%BD%D1%81%D0%BE%D0%BD/
6. Современный толковый словарь русского языка Ефремовой. URL : <https://dic.academic.ru/contents.nsf/efremova/>
7. Степанов Є. М. Російське мовлення Одеси : Монографія. Одеса : Астропринт, 2004. 496 с.

Ван Тхи Ле Ханг

ПРОБЛЕМА ПЕРЕВОДА РУССКИХ НАРОДНЫХ СКАЗОК НА ВЬЕТНАМСКИЙ ЯЗЫК: ДИАЛЕКТИЗМЫ

У статті розглядаються діалектизми та особливості їх перекладу на в'єтнамську мову. Метою даного дослідження є системний порівняльний аналіз російського і в'єтнамського казкового фольклору і вироблення на основі такого аналізу пропозицій щодо оптимізації, уніфікації та систематизації методів російсько-в'єтнамського перекладу. Дослідження проведене у рамках нового підходу до поглибленого вивчення російської мови як

іноземної: не лише сучасного стану, а й зіставлення та аналізу діалектних понять на прикладі перекладів народних російських казок на в'єтнамську мову. Розуміння діалектизмів допомагає отримати конкретний досвід використання і перетворення мови живим, осмисленим способом, особливо необхідним для тих, хто спеціалізується на перекладацькій діяльності.

Ключові слова: російські народні казки, російська мова як іноземна, в'єтнамська мова, діалектизми.

В статті представлено дослідження особливостей перекладу російських народних казок на в'єтнамський мову, шляхом порівняння і аналізу діалектичних понять. Наше дослідження допомагає виявити закономірності і особливості перекладу образних засобів і використання їх в контрастивній лінгвістиці. Найбільше нас цікавить прагматичний підхід до вирішення проблеми.

Во В'єтнамі вивчення російської мови широко розповсюджене, який є обов'язковим іноземним мовою в середніх школах, а також вивчається в університетах і мовних спеціалізованих школах. Крім того, во в'єтнамській мові немає спеціалізованого підстиля в'єтнамських казок, який є в російській мові. Тому існує необхідність в визначенні оптимальних методів передачі фольклорно-казочних образів, їх максимально можливої уніфікації, з метою найбільш точного художнього перекладу.

Діалект – (грец. *dialektos* — говор / наречіє) – різновидність загальнонаціонального мови, використовувана порівняно обмеженим числом людей, пов'язаних загальною територією і професійною діяльністю, соціальною культурою і знаходячись в постійному і безпосередньому мовному контакті [6].

Діалектизми – це слова місцевих говорів, які зустрічаються в мові жителів з певної діалектної мови і використовуються в мові художньої літератури як засіб стилізації (з метою створення місцевого колориту, мовної характеристики персонажів) [6].

Вивченням діалектів і діалектизмів в'єтнамські лінгвісти займаються вже давно. В 1958-59 гг. в серії «*Tiếng Địa Phương*» (діалект) [10], опублікованій в журналі «Політехнік», Бінх Нгуєн Лок представив і пояснив південний діалект в'єтнамської мови. З тих пор діалекти стали вивчатися всебічно – во всіх галузях мови: словниковий склад, семантика, граматики, культурні і соціальні функції.

Публікації російських народних казок з'явилися во В'єтнамі в середині 1920-х років, після Женевського мирного договору. Вони були перекладені, вивчені і користувалися популярністю во В'єтнамі. Глибокі дослідження про те, як перекладати російські казки, стали неотъемлемою темою вивчення російської і світової народної літератури.

Ми проводили дослідження, використовуючи збірки А. Н. Афанасьєва «Народні російські казки» (1855–1965) [1] і А. Н. Толстого «Російські народні казки – Снегурочка і лиса» (1988) [7] для порівняльного аналізу діалектизмів в оригінальних текстах російських народних казок і в перекладених на в'єтнамський мову.

Розглянемо основні випадки конвергенції і дивергенції порівнюваних діалектизмів.

1. При перекладі діалектизмів лінгвісти часто використовують в'єтнамські слова з аналогічними або еквівалентними значеннями. Однак в деяких випадках вони

игнорируют перевод диалектизма, потому что не могут найти подходящего слова во вьетнамском языке. Это показывает, что язык не всегда может быть перенесён из одной страны в другую, это также подразумевает подлинную идентичность каждой культуры:

Диалектизмы в оригинальном тексте	Литературный язык (или значение)	Перевод на вьетнамский язык (перевод – Ханг)	Перевод на вьетнамский язык в зависимости от значения в литературном языке		
			а	Другой вариант ≠	Пропустить перевод ×
“пора бы за тканьё приниматься, да таких бёрд не найдут, чтобы годились на Василисину пряжу...” (Василиса Прекрасная) [1, с. 131].	БЁРДО ср. (тех., обл.) Принадлежность ткацкого станка, гребень для прибивания утка к ткани.				×
“Сходи купи мне льну самого лучшего, я хоть прясть буду.” (Василиса Прекрасная) [1, с. 131].	ЛЁН, ЛЬНА вар. ЛЬНУ	“Hây mua một ít sợi lanh , thứ tốt nhất mà bà tìm được nhé.”			
«- Яблонь -матушка. Спрячь меня!» (Гуси-лебеди) [1, с. 148].	ЯБЛОНЬ – яблоня, ж.р (обл.). Яблоня приносит яблоки	“Hỡi cây táo , mẹ hiền! Hây che chở chúng tôi!”			
“- Нельзя ли как-нибудь уйти отсюдова ?” (Баба-яга) [1, с. 125].	ОТСЮДОВА отсюда	“Không thể có cách nào rời khỏi đây sao?”			
“Жил кузнец припеваючи , никакого лиха не знал.” (Лихо одноглазое)	ПРИПЕВАЮЧИ Нареч. жить припеваючи (разг.) – жить очень	“Anh thợ rèn nọ sống rất sung túc, phong lưu. ”			

	[3, с. 60].	хорошо, в довольстве.				
	“Попрошались красная девица с парнем и даёт ему ширинку узорчатую.” (<i>Неосторожное слово</i>) [2, с. 173].	ШИРИНКА ширинки, ж. Короткий отрез ткани (полотна), полотенце, платок (обл.).	“Cô gái đỏ nói lời tạm biệt với chàng trai và cho anh ta một chiếc khăn. ”			
	“ Подика , старуха, по коробу поскреби, по сусеку помети, не наскребешь ли муки на колобок” (<i>Колобок</i>) [7].	ПОДИ-КА (разг.) как пойдя, попробуй, попытайся. [4, с. 928].	“Này bà, hãy làm một chiếc bánh mì tròn nhỏ đi. Nếu chịu khó vét hết trong thùng thì ta có đủ bột đấy” [11].			x
	“ Изжарила в масле” (<i>Колобок</i>) [7].	ИЗЖАРИЛА – пожарила”.	“Bà cho nó vào nồi nướng lên” [11].	≠ (Ка к: “запекла”)		
	“Да в масле пряжОн ” (<i>Колобок</i>) [7].	ПРЯЖЕН Это краткая форма от пряжёный (= топлёный).	“Nướng trong lò lửa đỏ”	≠ ("3 апеченный в красном огне")		
	“она не лягуша, а кака-нибудь хитра ” (<i>Царевна-лягушка</i>) [1, с. 260].	ХИТРА Т. е. чародейка.	“Cô ấy không phải là một con ếch, mà là một nàng tiên. ”			

2. Собственное имя, используемое в русских народных сказках, является типичной особенностью русского текста. При переводе собственного имени в сказках с русского на вьетнамский язык переводчики часто используют фонетический метод. Транскрипция и транслитерация предполагают введение в текст чужого слова при помощи графических средств языка, перевода соответствующих реалий с максимально допустимыми данными

средствами фонетическим приближением к его оригинальной фонетической форме. Мы выбрали несколько типичных примеров:

• **Баба-Яга**

*Sớm слышался в лесу страшный шум: деревья трещали, сухие листья хрустели; выехала из лесу баба-яга – в ступе едет, пестом погоняет, помелом след замечает [1, с. 129]. – Rồi bất ngờ cô cảm thấy mặt đất dưới chân đang rung chuyển, và kia là **Baba-Yaga** đang bay đến trong một cái cối, dùng đũa cái chày của mẹ như cái roi và dọn đường bằng một cái chổi [12].*

Баба Яга (рус. Яга, яга-баба, еги-баба, ягая, Ягишна, Ягабова, Егибоба; «ведьма», «лесная баба», «болотная ведьма») – важный персонаж в мифологии и фольклоре (особенно волшебной сказки) славянских народов. Уродливая старуха, владеющая волшебными предметами и наделённая магической силой. В ряде сказок уподобляется ведьме, колдунье [5].

Имя Бабы-Яги состоит из двух элементов. Первый – «Баба» – в большинстве славянских языков означает «старуха» или «бабушка». Это происходит от презрительных слов, которые дети используют в современных языках [8, с. 19]. И второй элемент – «яга» – имеет сложную этимологию: (j)ęga, «Jędza» (в польск.), возможно, относится к литовскому *ингису* («ленивый, ленивец» или «ленивые люди»), или к древним норвежским *эккам* («болезненные»), или к древним английским *инкам* («спрашивай, сомневайся; спорь») [9, с. 542].

Во Вьетнаме нет аналога для этого персонажа. Поэтому при переводе сказок, связанных с Бабой-Ягой, переводчик уважает исходный текст и сохраняет имя правильное, то есть исходное, чтобы точнее передать этнические и культурные характеристики, а также значение персонажа: *Баба Яга – Baba-Yaga*.

• **Иван, Василиса, Никита и т. д.**

Некоторые другие собственные имена, используемые в русских сказках, например: *Иван, Василиса, Алёнушка*, – сохраняются при переводе на вьетнамский язык, так как необходимо уважать, а соответственно не пренебрегать оригинальным текстом и применять фонетическую транскрипцию. Подобные имена собственные подчёркивают культурную самобытность России, а читатели могут увидеть, в какой стране обычно используется эти имена. Поэтому в переводных текстах встречаются: *Баба-Яга / Baba Yaga, Садко / Sadko, Сивка-Бурка* (конь) / *Sivka-Bourka, Никита Кожемяка* (крестьянский сын) / *Nikita Kozhemyaka, Василиса Премудрая / Vasilisa xinh đẹp, Иван Царевич / Ivan Tsarevich*.

Во Вьетнаме не всегда применяются фонетические методы для перевода собственных имён из иностранных сказок. Возьмём, например, французскую сказку «Cendrillon» (Золушка). В оригинальной сказке собственное имя главной героини – *Cendrillon*, однако транслитерация здесь не используется, как *Vasilisa* или *Ivan*, а основываясь на значении, подбирается эквивалент, так как он даёт лучшее представление о героине, чем транслитерированное имя. Поэтому при переводе имени *Cendrillon* на вьетнамский язык получаем: *Lọ Lem, Xâu Xí*, т. е. *Золушка*, девушка, которая испачкана золой.

Таким образом, при переводе личных имен, и сказочных в том числе, на вьетнамский язык, переводчик может использовать множество различных методов перевода для достижения максимальной эффективности выражения.

Следует добавить, что в некоторых вьетнамских сказках мы часто используем собственные имена, взятые из диалектов, для обозначения региональных культурных

особенностей. Например, *Ti* – это имя происходит из северного диалекта (Бакбо) и толкуется как мышь со значением малости и хитрости. В то же время, оно может употребляться и в реальности, потому что, следуя старым обычаям народа Кинь (Вьетнам), нельзя использовать красивые имена, чтобы называть новорожденных детей, а только простые, такие как *Тео*, *Ti* (эти имена сейчас используются редко). Это связано с традицией называть детей уродливыми именами в течение 100 дней, чтобы дьявол не смог забрать ребёнка.

В условиях постоянного контактирования и взаимодействия этносов перевод является источником информации, который раскрывает своеобразие культурных ценностей, обычаев и традиций, способствует взаимопониманию. Анализ диалектов русского языка может быть ориентирован на реконструкцию процесса взаимодействия разных этнических культур.

В ходе проведённого исследования мы пришли к выводу, что изучение проблемы перевода и сопоставления диалектизмов, используемых в русском и вьетнамском сказочном фольклоре, помогает выработать предложения по оптимизации, унификации и систематизации методов их передачи в русско-вьетнамском переводе. Перевод текста сказок, является лингвокультурным процессом: с одной стороны, он предполагает языковую деятельность, а с другой, – служит целям межкультурной коммуникации, обеспечивающей взаимопонимание участников коммуникативного акта, принадлежащих к разным национальным культурам.

Список использованной литературы

1. Афанасьев А. Н. Народные русские сказки : в 3 т. Т. 1. Москва : Наука, 1984.
2. Афанасьев А. Н. Народные русские сказки : в 3 т. Т. 2. Москва : Наука, 1985.
3. Лихо одноглазое. *Чудесные русские сказки*. Москва : Эксмо, 2019.
4. Лопатин В. В. Толковый словарь современного русского языка. Москва : Эксмо, 2013.
5. Баба-Яга. *Российский гуманитарный энциклопедический словарь*. Т. 1. Москва : Владос : Филологический факультет СПбГУ, 2002.
6. Теленкова М. А., Розенталь Д. Э. Словарь-справочник лингвистических терминов. Москва, 1976.
7. Толстой А. Н. Русские народные сказки в литературной обработке А. Н. Тостого – Снегурушка и лиса. Москва : Детская литература, 1988. С. 76–85.
8. Фасмер М. Этимологический словарь русского языка : в 4 т. Москва : Прогресс, 1964. Т. 1. 99 с.
9. Фасмер М. Этимологический словарь русского языка : в 4 т. Москва : Прогресс, 1973. Т. 2. 542 с.
10. Bình Nguyễn Lộc. Tiếng địa phương. Tạp chí bách khoa, 1858. số 47.
11. Бинь Нгуен Лок. Диалекты. Политехнический журнал, 1858. № 47.
12. *Chiếc bánh tròn bé nhỏ*. Báo Tây Ninh online, 2012.
13. *Колобок*. Тай Нинь интернет-газета, 2012. URL : <https://baotayninh.vn/suy-ngam-chiec-banh-tron-be-nho-a36067.html/>
14. Dịch giả JessJK. *Cổ tích Nga - Nàng Vasilisa Xinh đẹp*. Wattpad online. Переводчик JessJK. *Василиса Прекрасная*. Wattpad онлайн. URL : <https://www.wattpad.com/5167507-c%E1%BB%95-t%C3%ADch-nga-n%C3%A0ng-vasilisa-xinh-%C4%91%E1%BA%B9p/page/4/>

ШТУЧНІ МОВИ ХУДОЖНІХ ТВОРІВ ЯК ВІДОБРАЖЕННЯ УЯВНИХ СВІТІВ (НА МАТЕРІАЛІ ТВОРУ ДЖ. МАРТІНА «ПІСНЯ ПОЛУМ'Я І ЛЬДУ»)

Статтю присвячено аналізу штучної мови – артлангу, що характерна для уявних світів, створених письменниками. У статті обґрунтовано поняття артлангу як вигаданої художньої мови. Об'єктом аналізу слугувала штучна мова творів Дж. Мартіна «Пісня полум'я і льду» – дотракійська. Виокремлено основні тематичні групи лексики дотракійської мови та описано її особливості на фонетичному, морфологічному та синтаксичному рівнях.

Ключові слова: штучна мова, артланг, дотракійська мова, тематична група, художній світ.

Актуальність теми обумовлена швидкими темпами розвитку такого наукового напрямку, як інтерлінгвістика. У XVII—XIX ст. вчені почали розглядати філософські мови як заміну природних мов, які, на їхню думку, є недосконалими. До початку XX століття інтерлінгвістика існувала як одна з теорій лінгвопроекування, яку започаткував Р. Декарт та пізніше розвинув Г.-В. Лейбніц. Спочатку більшість концепцій створення штучних мов не були досконалими з практичної точки зору, адже у таких мов не було матеріальної подібності до природних – такі мови називають апріорними. З другої половини XIX ст. серед вчених-лінгвістів, які спеціалізувалися в галузі лінгвопроекування, починають зароджуватися ідеї створення штучних мов на зразок природних (апостеріорних) мов. Апостеріорні мови повинні були стати допоміжним засобом спілкування та вийти на рівень вживаності національних мов. У цей же час стали з'являтися артланги (з англійської *artlang* – *artistic language*) – мови, які створені як частина образу вигаданої автором культури.

Пізніше, наприкінці XX ст. артланги знайшли відображення у кінематографі. Новітній термін «артланг» сьогодні використовується на позначення штучно створених мов, спеціально розроблених для реалізації потреб художнього дискурсу. Аналіз артлангів потенційно сприятиме висвітленню проблем з таких галузей лінгвістики, як інтерлінгвістика, перекладацька діяльність, стратегії і способи перекладу, психолінгвістика, лінгвосемантика, лінгвосеміотика тощо.

Під артлангом ми розуміємо штучну мову, що створюється автором художнього твору для імітації комунікації його персонажів, які існують у вигаданому автором світі.

Метою дослідження є визначення характерних особливостей артлангу дотракін.

На думку теоретиків сучасної інтерлінгвістики (Ю. Жлуктенко, С. Кузнецов та ін.), штучні мови можна поділити на апріорні та на апостеріорні. Граматичний та лексичний рівні апріорних мов створюються з нуля – автор має лише уявлення або певні розрахунки. Апостеріорні мови, у свою чергу, поділяються на схематичні та натуралістичні. Словниковий запас схематичних апостеріорних мов має природний чи частково природний характер та змінюється за сформульованими автором правилами, а лексика натуралістичних апостеріорних мов залишає природне звучання та написання [1, 51–55]. За такою класифікацією артланг дотракін є апостеріорною схематичною мовою. В основі класифікації штучних мов – функціональний критерій, який ранжує штучні мови за тими функціями, які вони виконують. За функціональним критерієм усі штучні мови поділяють на «допоміжні

мови» та «художні мови». Допоміжні мови передбачають комунікацію, а художні мови (артланги), у свою чергу, мають на меті відіграти естетичну роль у творі.

Артланг – штучно створена мова, яка використовується в літературних та кінематографічних творах як частина образу вигаданої культури [3, 67]. Артланги у сучасній лінгвістичній науці визначаються як системнофункціональні набори безеквівалентних мовних одиниць, які не мають усталених відповідників у жодній природній мові, включаючи ту, якою написаний художній твір, в межах якого вони існують [3, 71]. Вперше термін *art-language* («художня мова»), або скорочено *artlang* – «артланг», використовує у своєму відомому есеї «*A Secret Vice*» («Таємний порок») Дж. Толкін. На його думку, головні причини створення артлангів мають виключно естетичний характер [6, 198–201]. Окрім причин естетичного характеру, внаслідок яких артланги виконують функцію стилістичного прийому, звернемо увагу на деякі інші. Однією з них вважається прагнення до творчості, реалізації креативного потенціалу особистості, на що вказує відомий дослідник конлангів Р. Гаррісон [5]. Однією з вагомих функцій артлангів є ігрова. Дуже часто у творах підставою для використання штучної мови є прагнення автора тексту до мовної гри.

Функції артлангу розглядав російський мовознавець В. В. Скворцов. Він виділив такі функції артлангів у художніх творах: жанротвірна, сюжетотвірна, світоглядна, функція художньої деталі, пародійна, магічна [4, 25–44]. Важливо зазначити, що артланги в деяких творах можуть виконувати не одну, а відразу кілька функцій.

Яскравим прикладом використання особливих фонем як елементу мовного стереотипу, можуть слугувати вигадані мови із серії творів «Пісня льоду та полум'я» («*The Song of Ice and Fire*») Дж. Мартіна. У всіх книгах серії автор описує кілька вигаданих мов. Серед них найбільш докладно описуються дотракійська («*dothraki*») та валірійська («*valyrian*») мови.

Дотракін – вигадана мова, яка була створена лінгвістом Д. Петерсоном на потребу письменника Дж. Мартіна у 2009 р. Дотракійською мовою у творі говорять дотракійці – кочовий войовничий народ. Цей артланг також був використаний у телесеріалі під назвою «Гра Престолів» (2011–2019 рр.). Оскільки дотракійська мова є власне артлангом, то важливо розглянути її в трьох ключових аспектах: з точки зору фонетики, граматики і лексики.

Основні фонетичні особливості дотракійської мови: – голосні звуки вимовляються довго, проте в окремих словах може вимовлятися короткий звук [ɛ]; – звуки [d̪], [ɗ], [ɳ] і [t̪] є денціальними, тобто утворюються між язиком і верхнім рядом зубів; – приголосний [r] перетворюється в альвеолярний тремтячий при подвоєнні приголосного, наприклад, у слові *irra* (форель); на початку слова перед голосним, наприклад, у слові *raggat* (душити); в кінці слова і після денціальних приголосних: *khalasar* (орда), *drivolat* (вмирати); – відсутні губно-губні вибухові приголосні [p] і [b], а також голосний [u] і глухий веларний вибуховий [x]. Наголос в дотракійській визначається за такими правилами: в словах, які закінчуються на приголосний, наголос падає на останній склад; якщо слово закінчується на голосний, але стоїть перед ним склад, який закінчується на приголосний, то наголос буде падати на передостанній склад.

Дотракійська мова на граматичному рівні. Іменники на позначення істоти та неістоти. Іменники в дотракійській мові можуть називати істоту або неістоту. Ці категорії далеко не повністю збігаються з категоріями істоти та неістоти іменників в англійській або російській мові. Наприклад, *gamasar* (рівнина) вважається одушевленим, а *yalli* (дитина) –

немає, і схиляються вони відповідно. Істоти: *rizh* (сун), *ashefa* (річка), *tokik* (дурень), *lekh* (мова); Неістоти: *qeso* (кошук), *alegra* (качка), *torga* (шлунок), *elzikh* (відповідь). До іменників із значенням істот, як правило, належать іменники з закінченням / -ak /, слова з колективними суфіксами / - (a) sar /, / - (e) ser /, / - (i) sir /, i / - (o) sor /. До іменників із значенням неістот належать слова зі зменшувальним суфіксом / -i /, з підсилювальним суфіксом / - (s) of /, з циркумфікс / ath- - (z) ar /, з суфіксами / -eyya / i / - (i) kh /, складені слова. Дотракійська мовва налічує п'ять відмінків: називний, родовий, знахідний, аблативний та аллативний (nominative, genitive, alative, ablative відповідно). Відмінювання відрізняється для іменників зі значенням істот та неістот; крім того, треба звертати увагу на множину.

Синтаксис. У дотракіні дотримується суворий порядок членів речення: спочатку підмет, потім присудок, потім доповнення. Наприклад: «*Khal ahhaz arakh*» – *Кхала* (підмет) *точить* (присудок) *аракх* (додаток). Присудок завжди слідує за підметом. Дієслова-зв'язки в дотракійській мовою відсутні, таким чином прості речення складаються тільки з двох слів: *Arakh hasa* – *Аракх* (підмет) *є гострим* (присудок). Речення можна ускладнюватися означеннями й обставинами, які мають певний порядок у реченні: 1) *ave / батько* 2) *ave erin / добрий батько* (означення йде після підмета) 3) *ave sekke erin / дуже добрий батько* (з'явився прислівник «дуже», що йде після означення «добрий») 4) *jìn ave sekke erin / цей дуже добрий батько* (з'явився вказівний займенник «цей» на початку фрази) 5) *jìn ave sekke erin anni / цей дуже добрий батько мій* (займенник «мій» додано в кінець фрази) 6) *jìn ave sekke erin anni ta dorvoon / цей дуже добрий батько мій з козою* (з'явилося обставина «з козою» в самому кінці).

Обставини, як правило, стоять у фінальній частині речення. Обставина може стояти на початку речення, якщо мовець хоче з його допомогою повідомити якусь додаткову інформацію, потрібну для розуміння фрази, але звичайне місце обставини – в кінці. Приклад фрази без обставини і з обставиною: *Me oge oqet. / Він убив віцю. Me oge oqet oskikh. / Він убив віцю вчора.* Деякі обставини з'являються завжди одразу після присудка.

З усієї лексики артлангу дотракіні можна виділити єдине семантичне поле, яке має назву «Кочовий спосіб життя». Ми виявили наступні 4 основні тематичні групи (далі ТГ).

Слова, що відносяться до **ТГ «Війна»**: 1. *Khal* – верховний ватажок орди, Кхал. Обирається народом, 2. *Khalasar* – орда, якою управляє Кхал. 3. *Dothrak* – вершник, загальна назва для всіх дотракійців, які переміщуються по світу виключно верхи. 4. *Dothralat* – їздити верхи на коні. Основний спосіб пересування дотракійців. 5. *Dozgosor* – ворожа орда (кхаласар), з якої ведеться війна за територію. 6. *Lajasar* – військо, що складається з усіх чоловіків– дотракійців кхаласара. 7. *Lajak* – воїн, боєць. 8. *Dothrakhqoy* – кровний вершник, особистий охоронець Кхала, що дав клятву захищати його і його сім'ю до кінця своїх днів. 9. *Athvilajerar* – війна, зазвичай між двома кхаласарами за право проживання на певній території. 10. *Kemisolat* – укладати союз; зазвичай з іншим кхаласаром або державою.

Слова, що відносяться до **ТГ «Побут»**: 1. *Adakhat* – їсти, вживати в їжу. 2. *Lamekh* – в'ялене м'ясо коня. Дотракійці не розводять ніяких тварин, окрім коней. 3. *Zhifikh* – кобиляче молоко. 4. *Thagwash* – йогурт з кобилячого молока, перемішаний з сухофруктами. Вважається головним десертом. 5. *Jorok* – кукурудза. Єдина відома дотракійцям культура. 6. *Jolinat* – готувати. 7. *Jolino* – посуд для приготування їжі, кухонне начиння. 8. *Filla* – чорнослив. Зазвичай додається в йогурт з кобилячого молока. 9. *Dave* – розмарин. Єдина

відома дотракійцям приправа. 10. *Gavat* – м'ясо. Так називається сире м'ясо щойно убитого коня.

Слова, що відносяться до ТГ «Родина»: 1. *Rhojosor* – сім'я. 2. *Athkemar* – шлюб. Шлюб у дотракійців має вільний характер. У одного дотракійця може бути кілька дружин. Однак це може бути застосовано лише до простолюду; Кхала ж вірний тільки своїй дружині. 3. *Kemolat* – одружуватися, виходити заміж. 4. *Chiorikem* – дружина. 5. *Mahrazhket* – чоловік. 6. *Mai* – мати. 7. *Ave* – батько. 8. *Ohara* – дочка. 9. *Rizh* – син. 10. *Inavva* – сестра.

Слова, що відносяться до ТГ «Звичаї»: 1. *Dosh Khaleen* – рада вдів померлих Кхала. Кхали радяться з ними і спільно приймають рішення з приводу різних питань, від весільної церемонії до військових дій. 2. *Assikhqoyi* – знак, ознака. Незважаючи на те, що дотракійці вкрай негативно ставляться до магії, вони вірять в прикмети і знаки, прислухаються до них. 3. *Assikhqoyisir* – пророцтво. Пророцтвами займається Дош Кхалін. 4. *Vojjor* – божество. У дотракійців головне божество – це Великий Жеребець, якому вони поклоняються і приносять жертви. 5. *Azhasavva* – благословення. Зазвичай вживається в значенні благословення Великого Жеребця, але іноді може бути використовуватися для опису благословення ради Дош Кхалін. 6. *Kemat* – одружити кого-то, видати когось заміж. Весільний ритуал проводиться радою Дош Кхалін. 7. *Asto* – молитва. 8. *Asqoyi* – клятва. Дається кровними вершниками Кхала при посвяченні; так вони висловлюють свою вірність Кхалу. 9. *Maegi* – відьма, чаклунка. Дотракійці не люблять і бояться відьом і чаклунів, а тому якщо зустрічають їх, то відрубують їм голови. 10. *Movek* – маг, чаклун.

Виділені лексичні одиниці дотракійської мови допомагають читачеві і глядачеві глибше зануритися у світ всесвіту Джорджа Мартіна. Вони виконують не тільки естетичну функцію, але й світоглядну функцію. Шляхом введення слів і діалогів на дотракіні, автор намагається досягти максимального єднання зі своєю аудиторією і її залучення в хід сюжету. Читачі і глядачі знайомляться ближче з основними рисами дотракійського народу головним чином через мову. Перш за все, автор впливає на читача і глядача за допомогою фонетичного устрою лексики дотракійської мови. Дотракін звучить войовничо і жорстко, що вже підсвідомо налаштовує читача і глядача на сприйняття дотракійців як жорсткого і сильного народу. Крім того, значення лексичних одиниць також виконують функцію впливу на аудиторію.

Представлені тематичні групи слів, що складають єдине семантичне поле «Кочовий спосіб життя», допомагають читачеві краще зрозуміти, як мова зумовлює поведінку дотракійців і характеризує їх як жорстокий і кровожерливий кочовий народ, шанує традиції і звичаї і спирається на систему патріархату. Артланг дотракін впливає на сприйняття читачем світу, описаного у творі, як реального, а також артланг нерозривно пов'язаний з поведінкою і когнітивними процесами своїх носіїв.

Список використаної літератури

1. Кузнецов С. Н. Основы интерлингвистики. Москва: Наука, 1982. 354 с.
2. Мартін Д. Р. Р. Гра престолів. Пісня льоду й полум'я. Книга 1. Переклад з англ.: Наталя Тисовська. Київ: Країна Мрій. 2013.
3. Сидорова М. Ю., Шувалова О. Н. Интернет-лингвистика: вымышленные языки. Москва: «1989.ру», 2006. 184 с.
4. Скворцов В. В. Вымышленные языки в поэтике фантастической прозы США второй половины XX века. Санкт-Петербург: ФГБОУ ВПО «РГПУ им. А. И. Герцена», 2015. 201 с.

5. Harrison R. Artificial languages FAQ. URL: <http://www.faqs.org/faqs/language/artificial-languages-FAQ/>
6. Tolkien J. R. R. A Secret Vice. The Monsters, the Critics and Other Essays. – London : Allen & Unwin, 1983. P. 198–223.

Гапоненко Ганна

ДІАЛОГІЧНА СТРАТЕГІЯ ВЗАЄМОДІЇ З ЧИТАЧАМИ В ЗАГОЛОВКОВИХ КОМПЛЕКСАХ ЕЛЕКТРОННИХ ЗМІ

Статтю присвячено аналізу діалогічної комунікативної стратегії взаємодії автора з читачем у заголовках українських електронних засобів масової інформації. Розглянуто 350 заголовкових комплексів, серед яких визначено особливості реалізації діалогічної стратегії в різних формах репрезентації, що уможливило створення типології діалогічних заголовків. Обґрунтовано поняття комунікативної стратегії та представлено специфіку репрезентації діалогічної стратегії саме в заголовкових комплексах текстів ЗМІ.

Ключові слова: *комунікативна стратегія, діалогічна стратегія, заголовковий комплекс, комунікативна взаємодія, питальне речення.*

Інтерес до мови мас-медіа зумовлений багатьма чинниками: насамперед її здатністю фіксувати найактуальніші тенденції розвитку мовної системи. Як найбільш відкрита для всіх інших комунікаційних сфер діяльності людини, мова мас-медіа виступає активним посередником між ними. Журнали, газети, науково-популярна та художня література є основним засобом збереження і передачі від покоління до покоління всіх досягнень науки і культури. Сучасна газета має вигляд інтернет-ресурсу, завдяки якому може охопити більший обсяг аудиторії.

Специфіка електронних ЗМІ полягає в швидкості оновлення інформаційного потоку, при цьому обсяг публікації необмежений. Такі новини відрізняються своєю оперативністю, концентрованим змістом та гіпертекстуальністю. На головній сторінці видання зосереджено увесь матеріал у вигляді гіпертекстових заголовків, які складаються з одного речення й анонсують усі найважливіші події, про які далі йтиметься на сторінках видання. За гіперпосиланням читач може перейти до тієї теми, яка його зацікавила, тому заголовки мережевих видань повинні захопити читача до прочитання новин шляхом подання сенсаційного заголовкового комплексу.

Актуальність дослідження полягає в тому, що від заголовка залежить конкурентоспроможність періодичного видання. Актуальність зумовлена необхідністю вивчення заголовків як мовних знаків, що відображають філософію, культуру і психологію сучасної масової свідомості, так і необхідністю систематизації заголовкових одиниць в текстах ЗМІ. При цьому автору належить вибір стратегій і тактик впливу на читачів через заголовки. Для ґрунтового вивчення цього механізму стратегій і тактик необхідно ознайомитися із теоретичними розвідками українських і зарубіжних дослідників з відповідної лінгвопрагматичної проблематики.

Мета дослідження – виявити впливовий потенціал діалогічної стратегії у взаємодії з читачами в газетних заголовкових комплексах.

Джерельною базою дослідження слугували українські електронні видання газет з 2017–2020 роки: «Українська правда», «Україна молода», «Тиждень», «Газета по-українськи», «Поступ», «Високий Замок». **Матеріал дослідження** – газетні заголовкові комплекси загальною кількістю – 350 одиниць.

У роботі використано умовні скорочення: «Високий Замок» – «ВЗ», «Українська правда» – «УП», «Україна молода» – «УМ», «Тиждень» – «Т», Газета по-українськи – «ГУ», «Поступ» – «П», комунікативна стратегія – КС, комунікативна тактика – КТ.

У сучасному науковому дискурсі представлено чимало різних підходів до визначення поняття комунікативних стратегій і тактик, які базуються на теоретичній основі різних дисциплін, що вивчають спілкування: психології, логіки, етики, теорії інформації, лінгвістичної прагматики. Наведемо для ілюстрації цієї тези кілька визначень комунікативної стратегії. За версією дослідників теорії комунікації О. Гойхмана, під мовною стратегією слід розуміти «усвідомлення ситуації в цілому, визначення напрямку розвитку та організацію впливу в інтересах досягнення мети спілкування» [2, 202].

Створення і впровадження комунікативної стратегії неможливі без стратегічного задуму, який визначає набір комунікативних тактик, а також необхідних комунікативних засобів та технологій. Неоднозначною у сучасній дискурсології залишається проблема класифікації комунікативних стратегій. Приміром, стратегії як сукупність цілеспрямованих дій у розгортанні дискурсу можуть бути різними за своєю природою. Одна з комплексних типологій – це типологія діалогічних комунікативних стратегій Т. А. ван Дейка, який виокремлює контекстуальні і текстові макростратегії. Т. А. ван Дейк і В. Кінч, аналізуючи стратегії розуміння зв'язного тексту, виокремлюють: пропозиційні, стратегії локальної когерентності (зв'язності), макростратегії, схематичні стратегії, продукційні стратегії, інші (риторичні, стилістичні, невербальні і конwersаційні) стратегії [3, 153–211]. За визначенням О. Іссерс, комунікативна стратегія – це «комплекс мовленнєвих дій, спрямованих на досягнення комунікативної мети» [5, 104].

У глобальному контексті комунікативну стратегію розглядає Л. Завгородня: «Комунікативна стратегія видання – це механізм реалізації його комунікативної мети. Якщо комунікативною метою є корекція моделі світу аудиторії, то механізмом реалізації може бути: послідовне толерантне, аргументоване до – несення своєї ідеології до аудиторії; систематична маніпуляція свідомістю та емоціями реципієнтів» [4, 16]. Є. Ключев визначає комунікативну стратегію як «сукупність запланованих заздалегідь і реалізованих у процесі комунікативного акту практичних ходів, спрямованих на досягнення комунікативної мети» [6, 217]. За Ф. Бацевичем, поняття «комунікативна стратегія» у дискурсології визначається як реалізація намірів мовця, його глобальних і локальних цілей, «оптимальна реалізація інтенцій мовця для досягнення конкретної мети спілкування, тобто контроль та вибір дієвих кроків спілкування та їх глибокого видозмінення в конкретній ситуації» [1, 98].

Дослідження заголовків інтернет-видань України за 2017 – 2020 роки продемонструвало, що з кожним роком тенденції залучення уваги урізноманітнювались та трансформувались, хоча є й такі, що залишились незмінними. Ми зосередили увагу на основній стратегії взаємодії автора з читачами в електронних ЗМІ – на діалогічній стратегії.

Діалогічна стратегія передбачає наявність питального компонента в заголовку й демонструє діалогічну взаємодію автора з читачем. Ця стратегія є базовою й найпоширенішою серед усіх. У таких заголовках фіксуємо висвітлення теми публікації та

певну недомовленість, що й виражається різними способами запитань: риторичними, уточнювальними, питанням-альтернативою та питально-відповідним комплексом.

Як саме впливають на читача питальні заголовки пояснює С. Лазаренко, в таких варіантах: «Репрезентація заголовка питальним реченням є одним із найпоширеніших засобів синсемантичності. Причину цього вбачаємо в тому, що запитання – це звернення до кого-небудь, яке передбачає відповідь, пояснення, коментарі. Заголовок, виражений питальним реченням, є для реципієнта своєрідним імпульсом для звернення до інших компонентів тексту для з'ясування інформації, потрібної для відповіді на питання» [7, 91–94].

Діалогічні заголовки можуть бути виражені:

1. Риторичним питанням: *Чому політичне меню складається зі страв, які ви не замовляли?* («ГУ», Павло Казарін, 21.11.2018); *За що щурам ставлять пам'ятники?* («ВЗ», 30.12.2019); *Наші предки були гопниками-варварами. Чому ж ми ниємо?* («ГУ», Сергій Марченко, 01.10.2018); *Для чого старатися, якщо обдеруть як липку?* («ВЗ», Павло Білецький, 30.01.2018); *Відновлення завершується. Що далі?* («Т», Олександр Крамар, 04.08.2018); *Кадри на розлив? Як держава повинна реагувати на появу гіганоміки?* («Т», 13.10.2018); *Що ви хочете від Росії? Реверансів? Знижок на газ?* («ГУ», Валентин Бушанський, 26.11.2018); *Чому політичне меню складається зі страв, які ви не замовляли?* («ГУ», Павло Казарін, 21.11.2018); *Яка безпека країни, якщо СБУ навіть своїх працівників не перевіряє?* («ГУ», Анна Маляр, 17.10.2018); *Країна проїдання. Чому влада не стимулює українців заощаджувати?* («УП», 26.08.2019).

За своїм комунікативним призначенням риторичне запитання – яскрава, експресивна конструкція, що використовується як засіб відтворення діалогу з уявним співрозмовником. При цьому запитання адресатові не розраховане на відповідь, бо відповідь неможлива чи зайва, або вона вміщена чи смислово конденсована в самому запитанні. Як засіб увиразнення думки, привернення уваги до висловлення риторичне запитання призначене викликати певну експресію, ілюзію розмови, діалогу, що начебто відбувається у присутності читача і за його участю [8, 551].

Заголовки такого типу сприяють прочитанню, тому що зазвичай специфіка подання заголовку продовжується у публікації що у свою чергу додає неоднозначності, недомовленості, невичерпності. Риторичні заголовки досить ефективні й викликають бажання у читача продовжити уявний діалог у публікації.

2. Уточнювальним питанням: *Спиртзаводи продадуть як металобрухт?* («ВЗ», 20.12.2019); *Путін купив Зе-владу за три мільярди доларів?* («ВЗ», 26.12.2019); *Будівельне шахрайство в особливо великих розмірах?* («ВЗ», Марія Доротич, 12.04.2018); *Кодекс несподіванок. Чи наважиться Рада на нову виборчу систему?* («Т», Роман Малко, 09.11.2017); *Чи є державні підприємства менш прибутковими за приватні?* («УП», Олексій Гаманюк 01.03.2018); *Вона заспівала... А танці у «клубі» скоро будуть?* («ВЗ», Інна Пукіш-Юнко, 16.11.2018); *Чи посадять парламент, уряд і Банкову на бюджетну дієту?* («ВЗ», Інна Пукіш-Юнко, 27.09.2018); *Чи має Україна ознаки failed state?* («Т», Дмитро Крапивенко, 15.05.2018.); *5 років тому нами захоплювалися. Пам'ятаєте?* («ГУ», Ілля Кенігштейн, 21.11.2018).

Уточнювальні заголовки є закритим типом запитань, на які пропонована відповідь (так/ні). Читач на підсвідомому рівні шукає відповідь на задане запитання у заголовку й

віднайде його у публікації, порівнявши свої власні здогадки та ту інформації, що подаються у газеті.

3. **Питанням-альтернативою:** *Покоління Z: політика чи романтика?* («Т», 08.03.2020); *Ринок землі чи території? Чим планує торгувати зе-команда* («УМ», 03.03.2020); *Розподілений реєстр: панацея чи новий виклик для суспільства?* («УП», 13.01.2020); *Укрпошта для клієнтів чи клієнти – для укрпошти?* («УМ», В. М. Несімка, 04.02.2018); *Самозахист та самооборона. Хто ти на вулиці: хижак чи жертва?* («УП», Тетяна Крижанівська, 07.12. 2018); *Фаєрвол проти хакерів чи онлайн-цензор?* («Т», Ганна Чабарай, 04.07 2018); *Для всіх чи обраних? Суспільства мусульманського світу на шляху до кращого життя* («Т», Михайло Якубович, 25.10.2018); *Порошенко "президент перемоги" чи "президент поступок Росії"?* («ГУ», Михайло Басараб, 27.09.2018).

Заголовки такого типу мають на меті дати альтернативу вибору для читача. Як можемо помітити, альтернатива зазвичай виражає повністю протилежні поняття, подекуди антонімічні пари. Для реципієнта такий заголовок, як приклад для власних роздумів. Читаючи альтернативні заголовкові комплекси, читач підсвідомо обирає один варіант з пропонуванних. Такі запитання загострюють увагу й спонукають до прочитання.

4. **Питально-відповідним комплексом:** *Іванко чи Ваня? Траєкторії донбаських доль* («Т», 06.03. 2020); *Купив новеньке авто? Субсидії не матимеш!* («ВЗ», Влада Колодинська, 02.05.2018) *Дитина хоче навчитись знімати ролики для YouTube? Відправте її у бібліотеку!* («ВЗ», 20.12.2019); *Хто купує польську нерухомість? Звісно, – українці* («ВЗ», Яків Гловацький, 11.03.2018); *Торгуєш в Інтернеті мікрохвильовками? Купи касовий апарат!* («ВЗ», Наталія Дружбляк, 31.03.2017); *Чому продукти подорожчали? Бо свята!* («ВЗ», Марія Доротич, 02.01.2019); *Зеленський – президент? Державу б не прореготати...* («УМ», 08.01.2019); *Теракти в Росії замовляли? Розпишіть* («ГУ», Костянтин Боровий, 04.01.2019); *Втратимо транзит газу? Нам є чим замінити доходи від нього* («ГУ», Денис Казанський, 07.10.2018).

Питально-відповідні комплекси містять у собі оціночну думку автора, тому частіше такі заголовки виступають у поєднанні з інтерпретаційною стратегією. Такі типи заголовків пропонують уявний діалог у який поринає читач й чекає продовження вже у публікації.

Отже, діалогічні заголовки ніби звертаються до читача, активізують реципієнта для з'ясування відповіді на питання. Заголовкові комплекси такого типу викликають зацікавленість та змушують читача ознайомитись із текстом публікації на підсвідомому рівні. Кожен тип запитання дає змогу створити уявний діалог з читачем який має своє втілення у публікації, тому діалогічна стратегія скерована на оптимізацію уваги читача, його мотивацію до знаходження відповіді.

Список використаних джерел

1. Бацевич Ф. С. Основи комунікативної лінгвістики. К.: ВЦ «Академія», 2004. 344 с.
2. Гойхман О. Я. Речевая коммунікація. М. : ИНФРА-М, 2003. 272 с.
3. Дейк Т. А. ван., Кинч Т. Стратегии понимания связного текста. *Новое в зарубежной лингвистике*. Вып. 23: Когнитивные аспекты языка. М.: Прогресс, 1988. С. 153–211.
4. Завгородня Л. В. Стереотипи породження та сприймання журналістського твору (на матеріалі газетних текстів): автореферат дис. канд. філол. наук. К., 2003. 16 с.
5. Иссерс О. С. Коммуникативныестратегии и тактики в русской речи. М.: ЛКИ, 2008. 305 с.

6. Ключев Е. В. Речевая коммуникация. Успешность речевого взаимодействия. М.: Рипол-классик, 2002. 317 с.
7. Лазаренко С. Граматичні засоби актуалізації синсемантичності газетних заголовків. *Лінгвістичні студії*. 2008. С. 91–94.
8. Українська мова. Енциклопедія. К.: Українська енциклопедія ім. М. П. Бажана, 2000. 752 с.

Катерина Давидько

НОМІНАЦІЯ ФЛОРОЛЕКСЕМ В УКРАЇНСЬКІЙ ТА ПОЛЬСЬКІЙ МОВАХ

У статті проведено зіставний аналіз особливостей творення флористичних одиниць у двох споріднених слов'янських мовах – українській та польській. Визначено способи номінації, згідно з якими здійснюється формування лексичного корпусу назв рослин. Здійснено класифікацію найменувань рослин за способами творення.

Ключові слова: флоролексема, первинна і вторинна номінація, словотвірна номінація, запозичення.

Сучасна наукова ботанічна номенклатура української та польської мови становить упорядковану систему, побудовану за зразком латинської наукової ботанічної номенклатури. Ядром родових назв стали загальнонародні назви рослин, передусім ботанічні найменування, успадковані від праслов'янської мови. Поповнення ботанічної номенклатури новими назвами відбувається за рахунок словотворення, переосмислення загальноновживаних слів, запозичення готових ботанічних назв з інших мов. Попри велику роботу, здійснену в напрямі опису ботанічної лексики, чимало питань і досі не з'ясовано.

Мета статті полягає у виявленні особливостей номінації фітонімічної лексики у двох споріднених слов'янських мовах – українській та польській.

Матеріал дослідження становлять 200 (100 українських і 100 польських) лексем на позначення рослин, поширених на території України й Польщі, що є звичними і часто вживаними в обох мовах.

Розвиток та збагачення словникового складу мови триває безперервно. Позначення елементів зовнішнього і внутрішнього досвіду людини відбувається у вигляді первинної або вторинної номінації. Первинною номінацією науковці називають пряме номінативне значення, а результати такої номінації на сучасному етапі усвідомлюються як непохідні. Вторинна номінація – процес використання вже існуючих у мові номінативних засобів у новій для них функції називання. На відміну від первинної, така номінація характеризується прозорістю внутрішньої форми [6, 386].

У результаті дослідження було встановлено, що більшість назв рослин утворилася в результаті первинної номінації. Пряме номінативне значення мають 51 українська та 53 польські флоролексеми, до того ж 26 із них є спільними для обох мов, наприклад: *brzoza* – береза, *kalina* – калина, *przenica* – пшениця та ін. Це не дивно, адже більшість із цих найменувань рослин мають спільне праслов'янське походження.

Менш чисельною є група фітонімічних одиниць, утворена в результаті вторинної номінації. Значна частина флоро лексем – це метафоричні назви. Вони є вторинними через свою семантичну мотивацію, яка складається з двох етапів. Перший етап – помітити

характерні особливості даного виду рослини, другий – така обробка цієї ознаки, щоб на основі подібності з деяким об'єктом, для якого ця ознака типова, назва цього об'єкта могла бути перенесена на цей вид рослин.

Хтось, хто бачить рослину і знає його назву, автоматично розшифровує семантичну мотивацію назви на основі метафори. Українські вторинні флоролексеми представлені такими метафоричними моделями:

1) **«людина → рослина»** (5 найменувань): *безсмертник* – похідне утворення від *безсмертний*, назва зумовлена тим, що ці рослини, засихаючи, надовго зберігають вигляд свіжих квітів [2, т. 1, 163]; *білоголовець* – похідне утворення з основ прикметника *білий* та іменника *голова* (той, хто має білу голову); назва зумовлена білим кольором квітів цих рослин [2, т. 1, 196]; *звіробій* – «трав'яниста рослина з густими багатоквітковими суцвіттями жовтого кольору, використовується в медицині як лікувальний засіб» [5]; назва зумовлена тим, що рослина є отруйною для тварин (первинна назва *звіробій* – «мисливець на морського звіра») [5]; *мати-й-мачуха* – «багаторічна трав'яниста рослина, використовується в народній медицині» [5]; назва пов'язана з протиставленням верхньої блискучої, холодної поверхні листків рослини («мачуха») нижній частині листків, укритій ворсинками, теплої («рідна мати») [2, т. 3, 423–424]; *чорнобривець* – «однорічна трав'яниста декоративна рослина родини складноцвітих із запашними квітками жовтого кольору» [5]; це лексико-семантичне утворення від *чорнобривець* «той, хто має чорні брови» [5] (за зовнішнім виглядом квітів рослини, що мають темно-жовте забарвлення) [2, т. 6, с. 343];

2) **«предмет → рослина»** (4 найменування): *глечики* – «рід рослин родини лататтевих» [5], утворення від *глек*; *грабельки* – «рід рослин родини геранієвих» [5], свою назву рослина могла одержати через зовнішню подібність стебла до держака грабель, а плодів з їх плодоніжками – до зубців грабель [2, т. 1, 579–580]; *дзвоники* – «трав'яниста або напівкущова рослина з блакитними, синіми, ліловими, фіолетовими і т. ін. квітками, що формою нагадують маленькі дзвони» [5] *калачики* – «багаторічна рослина родини мальвових із рожевими або червоними квітками» [5], похідне від *калач*, адже плоди мальви подібні до круглого печива [2, т. 2, 348].

Одиничними випадками представлені моделі **«птах → рослина»**: *півники* – «багаторічна трав'яниста рослина з великими жовтими або фіолетовими квітками і вузьким мечовидним листям; вирощується як декоративна; використовується в парфумерії» [5] (результат перенесення назви птаха *півник*, зумовленого тим, що ці рослини мають волоть яскраво-червоних квітів, які нагадують гребінь півня) [2, т. 4, 85]; та **«фізіологічний стан → рослина»**: *сон*, або *сон-трава* – «лікарська рослина родини жовтцевих з великими ліловими квітками» [5] (результат перенесення на рослину назви *сон* «спання», ці рослини широко відомі своєю заспокійливою дією, зокрема при безсонні) [2, т. 5, 352].

Для польської мови метафоричне перенесення є більш продуктивним і представлене 18 флористичними одиницями. Було виділено наступні моделі метафоричного перенесення:

1) **«предмет → рослина»** (9 найменувань): *aksamitka* – «roślina ozdobna o kulistych, barwnych kwiatach», але первинна назва *aksamitka* – «wąska wstążka z aksamitu» [9]; *blawatek* – «chwast polny o szafirowych kwiatach» [9] (це зменшувальна форма від *blawat*), очевидно назва зумовлена виглядом квітів рослини, які собою нагадують коштовну тканину блакитного кольору; *dzwonek* – «roślina leśna lubo grodowa o dużych, niebieskich kwiatach», похідне від *zvonь* «дзвін» [2, т. 2, 56]; *goździk* – «roślina o kwiatach z postrzępionymi płatkami, tworzącymi półkulę» [9], назва є зменшувальною формою від *gwóźdz* «гвіздок»; *rosiczka* –

«roślina owadożerna o liściach z czerwonymi, wydzielającymi lepki śluz włoskami» [9] (зменшувальна форма від *rosa* – дослівно «kropelka rosy»), назва пов'язана схожістю рідини на листах рослини із краплинами роси; *serduszka* – «rodzaj z rodziny dymnicowatych; liście pierzaste; kwiaty sercowate, w zwisających gronach» [7], назва утворена від *serduszko* «мале серце», адже квіти рослини нагадують серця; *szachownica* – «roślina o ceglastych lub purpurowych, dzwonkowatych kwiatach» [9], вторинне утворення від *szachownica* – «plansza do gry w szachy i w warcabu» [9], квіти рослини мають різнокольорове забарвлення, а зображення схоже на розмітку шахової дошки; *ubiorek* – «roślina zielna lub krzewinka o kwiatach zebranych w gęste grona lub baldachogrona» [9]; зменшувальна форма від *ubiór* «наряд» [10];

2) «людина → рослина» (4 найменування): *babka* – «roślina o owalnych liściach ułożonych w przyziemną rozetę» [9]; пов'язано з *баба* «знахарка»; назва зумовлена використанням рослини у народній медицині [2, т. 1, 104–105]; *mniszek* – «roślina o łodygach wypełnionych mlecznym sokiem o żółtych kwiatach, które po przekwitnięciu tworzą puchowe kule z nasionami» [9]. Зменшувальна форма від *mnich* (*świętobliwy*); «znaczenia botaniczne przez skojarzenie wyglądu pustego, pozbawionego już nasion, owocostanu rośliny z tonsurą mnicha» [10]; *podróżnik* – «roślina o dolnych liściach wydłużonych, górnych – lancetowatych, uprawiana do celów leczniczych» [9], первинна назва *podróżnik* – «osoba, która odbywa liczne i dalekie podróże w celu zwiedzania świata» [10], назва рослини пов'язана з тим, що вона росте переважно біля доріг; *starzec* – «roślina zielna, krzew lub drzewo występujące na całej kuli ziemskiej» [9], первинна назва *starzec* – «człowiek stary» [9];

3) «стан організму → рослина» (3 найменування): *drzyczka* – «roślina o sercowatych kłosach, drżących przy najlżejszych podmuchach wiatru» [9], назва пов'язана із властивістю рослини реагувати навіть на слабкий вітер, що нагадує тремтіння; *głodek* – «roślina z półkuli północnej, rosnąca w górach» [9]; зменшувальна форма від *głód*; *pokrzyk* – «roślina o trujących owocach, mająca właściwości lecznicze ze względu na zawartość atropiny w liściach» [9], мабуть, є результатом скорочення виразу *ziele pokrzykowe* «зілля, що кричить», у якому прикметник *pokrzykowy* є похідним від *pokrzyk* «покрик», *krzyk* «крик»; назва зумовлена повір'ям, нібито корінь беладони кричить, коли його викопують із землі [2, т. 4, 485].

Одиничними випадками представлені моделі: «колір → рослина»: *szafirek* – «roślina o małych, niebieskich kwiatach zebranych w grona i długich, wąskich liściach» [9], назва *szafirek* – зменшувальна форма від *szafir* «intensywny kolor ciemnoniebieski» [9], очевидно, рослина отримала свою назву через колір квітів; «птах → рослина»: *orlik* – «roślina o dużych i różnobarwnych kwiatach i płatkach kwiatowych z ostrogą» [9]; похідне утворення від *orel*, назва пояснюється будовою квітки орликів, пелюстки якої із загнутими вниз шпорцями нагадують кігті хижого птаха або голову хижого птаха із загнутим дзьобом [2, т. 4, 213]; «смак → рослина»: *goryczka* – *goryczka* – «roślina zielna o dużych żółtych, szafirowych lub różowych kwiatach, z której podziemnych pędów wytwarza się leki» [10], очевидно назва пов'язана з гірким смаком ліків, які виготовляють із цієї рослини.

Ще одна польська назва утворилась шляхом метонімічного перенесення. Зафіксована флоролексема представлена синекдохією (різновид метонімії). Синекдохічна метонімія ґрунтується на взаємозв'язку понять частини і цілого. Фітонім *cierń* походить від псл. **t'rnъ* «ostrzy kolec rośliny, cierń» [10] і позначає рослину з колючками, адже *cierń* – «колючка». Ця флоролексема представлена синекдохічною моделлю «частина → ціле».

Були виявлені фітоніми, утворені шляхом складення (один випадок скорочення сполуки) або зрощення, тобто такі найменування утворилися за допомогою вже відомих лексичних одиниць. Це дає змогу стверджувати, що такі флоролексеми також є результатом вторинної номінації. В українській мові фіксуємо 4 таких вторинних найменування: *жовтозілля, журавлина, нечуйвітер, перекотиполе*. Особливу увагу привертають фітоніми, утворені в результаті переходу власних назв у загальні (2 найменування): *васильок, миколайчики*. Також було зафіксовано дві назви, які позначають одночасно дві рослини: *гвоздика* та *троянда*, або *печіночниця звичайна*. Отже, в українській мові було виявлено 19 вторинних флоролексем.

У польській мові фіксуємо 20 вторинних фітонімічних одиниць. Окрім метафоричного (18 найменувань) та метонімічного перенесення (1 найменування) зафіксовано ще одну назву, утворену від наказового способу дієслова, що вказує на отруйні властивості цієї рослини (*szalej*).

Ще одну групу фітонімів становлять запозичення. Це процес уведення до певної мови морфем, слів або висловів іншої мови. У процесі запозичення слово чи сполука може зберігати своє вихідне значення або змінювати його [1, с. 87].

Більшість флоролексем української мови запозичено з античних мов (16), наприклад: *мальва, огірок, троянда та ін.*; з європейських мов запозичено 6 назв, наприклад: *агрус, лаванда фіалка та ін.*; зі слов'янських – 5 назв, наприклад: *гвоздика, конвалія, ромашка та ін.*; з тюркських – 4 назви, наприклад: *кавун, кизил та ін.*

Наявні як прямі запозичення (20 найменувань), так і опосередковані (10 найменувань). Таку ж тенденцію до запозичень з античних мов спостерігаємо і в польській мові, адже грецизмів і латинізмів налічується найбільше (20), наприклад: *mięta, narcyz, piwonia* та ін. Значно меншу кількість польських флоролексем увійшло з європейських мов (6), напр.: *begonia, fasola* та ін.; та тюркських мов (*tulipan*). Наявні як прямі запозичення (21 назва), так і опосередковані (6 назв). Отже, кількість запозичень в обох мовах дещо відрізняється: в українській мові фіксуємо більше запозичень (30 найменувань), ніж у польській (27 найменувань).

Також було досліджено словотвірну номінацію флоролексем обох мов. Українські назви рослин є різноманітними за способами творення. Найпродуктивнішим способом словотворення українських флоролексем є суфіксальний (17 найменувань). Частотними є суфікси **-к-** (6 найменувань: *волошка, грабельки, гвоздика, медунка, ромашка, фіалка*) та **-ик (-ник)** (5 найменувань: *гличики, дзвоники, калачики, півники, соняшник*), які надають дериватам значення предметності та зменшеності, **-ець** (3 найменування: *дзвінець, жовтець, зозулинець*). Значно рідше зустрічається суфікс **-т** (*латаття*). Своєрідну групу найменувань рослин складають назви, утворені шляхом афіксації власних імен людей з яскраво вираженим відтінком емоційної оцінки: *васильок, миколайчики*.

Одним з активних способів творення виступає складення (4 найменування), представлене основоскладанням (2 найменування: *жовтозілля, звіробій*) та словоскладанням (2 найменування: *мати-й-мачуха, сон-трава*). Деякі номінативні одиниці утворені у результаті складення з суфіксацією (3 найменування: *білоголовець, стокротка, чорнобривець*) та зрощення (3 найменування: *болиголов, нечуйвітер, перекотиполе*).

Префіксально-суфіксальний спосіб творення також представлений 4 найменуваннями: *безсмертник, незабудка, переступень та пролісок*. Ще одна флоролексема утворено шляхом субстантивації (*журавлина*).

Найпродуктивнішим способом словотвору польських флористичних одиниць також є суфіксальний (30 найменувань). Найчастотнішими є зменшувальні форми іменників, утворені за допомогою суфіксів *-ek* (6 найменувань: *btwatek, dzwonek, mniszek, pierwiosnek, szafirek, ubiorek*), *-ik* (3 найменування: *goździk, orlik, świetlik*), *-ka* (4 найменування: *aksamitka, babka, gruszka, miodunka*), *-czka* (3 найменування: *drzączka, goryczka, rosiczka*).

У минулому поширеними, але непродуктивними сьогодні, були форманти *-ec, -ica* (8 найменувань: *jałowiec, kasztanowiec, starzec; bylica, mietlica, przzenica, soczewica, szachownica*). Продуктивним також є іменний суфікс *-nik* (3 найменування: *glistnik, krwawnik, słonecznik*). Одиначними випадками представлені суфікси: *-osz* (*długosz*); *-ot* (*blekot*); *-un* (*piohun*).

Чотири флоролексеми утворено префіксально-суфіксальним способом: *niezapominajka* (від *nie zapominać*), *podróżnik* (від *po drodze*), *porzeczka* (від *rzeka*) і *zaliwiec* (від *wieć*). Префіксальним способом утворено назву рослини *pokrzyk*.

Серед способів творення польських флоролексем фіксуємо також один випадок складення з суфіксацією (*stokrotka*). Назва рослини *macierzanka* утворилась шляхом універбації старопольської назви *macierza duszka*.

Отже, для обох мов найпоширенішим є суфіксальний спосіб словотворення, але у польській мові майже вдвічі більше флоролексем утворено саме цим способом, ніж в українській. Проте саме в українській мові фіксуємо більше різноманіття способів творення флористичних одиниць (основоскладання, словоскладання, складення з суфіксацією, зрощення, префіксально-суфіксальний тощо), і це пов'язуємо з потенційними можливостями української словотвірної системи.

В результаті дослідження було виявлено надзвичайну схожість між ботанічними термінологіями української та польської мов. Це, безсумнівно, доводить їх спорідненість. Спільні ознаки знаходимо при етимологічному аналізі назв рослин, адже більшість найменувань утворено на праслов'янському ґрунті, та при словотвірному аналізі, оскільки обидві мови утворюють лексеми шляхом суфіксації.

Перспективи дослідження вбачаємо у вивченні функціонування ботанічних назв та народної номенклатури в різних слов'янських мовах.

Список використаної літератури

1. Азарова Л., Лепко Г. Основні визначення типів номінації в сучасному мовознавстві. *Рідний край*: альманах. Полтава, 2010. № 1 (22). С. 86–90.
2. Етимологічний словник української мови : у 7 т. / Ред. кол.: О. С. Мельничук (гол. ред.) та ін. К.: Наук. думка, 1982–2012. Т. 1–6.
3. Пащенко О. М. Польські запозичення в українській фітонімії. *Лінгвістичні дослідження* : Зб. наук. праць ХНПУ імені Г. С. Сковороди, 2019. Вип. 50. С. 86–94.
4. Сабадош І. Джерела формування сучасної наукової ботанічної номенклатури української мови. *Українська мова*, 2018. № 3. С. 92–105.
5. Словник української мови : у 11 т. К. : Наук. думка, 1970–1980. Т.1 –11. URL: <http://sum.in.ua>
6. Українська мова : енциклопедія / Ред. кол. : В. М. Русанівський, О. О. Тараненко, М. П. Зяблюк та ін. Київ: Вид-во «Укр. енцикл.» ім. М. П. Бажана, 2004. 824 с.
7. Encyklopedia PWN. URL : <https://encyklopedia.pwn.pl>
8. Skubalanka T. Polskie nazewnictwo roślin. Struktura zbioru. *Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska*, 2009. № 27. S. 129–144

9. Słownik języka polskiego PWN. URL: <https://sjp.pwn.pl>

10. Wielki słownik języka polskiego. URL: <https://www.wsjp.pl>

Йожиця Анастасія

КОНЦЕПТ «ВВІЧЛИВІСТЬ» В ЕПІСТОЛЯРІЇ ОСТАПА ВИШНІ

У статті окреслено особливості епістолярію загалом; досліджено мовно-етикетні одиниці епістолярної спадщини Остапа Вишні; проведено аналіз таких категорій ввічливості, як звертання, привітання, прощання, прохання, подяка у листах до рідних.

Ключові слова: морально-етичний концепт, епістолярій, мовний етикет.

У сучасному мовознавстві значна увага приділяється формулам мовного етикету у листах видатних діячів літератури. Досліджено етикетні формули в листах Т. Шевченка [3], П. Куліша [5], Л. Українки [1] та ін. Епістолярій Остапа Вишні також був предметом дослідження науковців, проте ці дослідження були переважно в контексті конкретно-історичної доби [5], однак, листування митця з погляду етикетних форм в ньому залишилось поза увагою вчених.

У зв'язку з вищевикладеним **актуальність** даної роботи зумовлюється потребою в аналізі категорій ввічливості в епістолярії Остапа Вишні, що дасть змогу репрезентувати концепт «ввічливість» в мовній картині світу українців загалом.

Метою дослідження є аналіз репрезентації концепту «ввічливість» в листах Остапа Вишні.

У нашій роботі ми використовуємо збірку творів О. Вишні «Усмішки, фейлетони, гуморески».

Через своєрідність епістолярного стилю у теоретичному аспекті дискусійним є питання щодо його відокремлення від літературно-художньої творчості. Деякі дослідники виділяють епістолярний стиль як окремий функціональний стиль мовлення (О. Нікітіна), а інші вважають листування міжстильовим явищем (В. Наєр, С. Єрмоленко).

Щодо особливостей епістолярію, Г. Мазоха відзначає, що традиційно склалася п'ятикомпонентна структура листа, яка в класичному варіанті містить звертання-привітання, домагання прихильності, розповідь, прохання, закінчення-прощання [4].

У листах О. Вишні виявлено такі етикетні формули:

1) обов'язкові: *звертання, прощання;*

2) факультативні: *прохання, подяка, комплімент, привітання, побажання.*

Звертання:

Дорогі мої, любі мої, милі мої! Варюша моя! Мура любенька![2, 388]; ... *моя маленька Мурочко, голубко моя люба* [2, 390]; *Дорогі мої і рідні* [2, 391]; *Здрастуй, люба моя, моя хороша, радість і надія моя!* [2, 395]; *Дороженька ти моя!* [2, 424]; ... *єдина моя втіхо!* [2, 400]; *Славна ти моя дівчинко!* [2, 410]; *Приплинь, приплинь, лебідонько* [2, 416].

У звертаннях наявні більшість слів, які характеризують ставлення до рідної, близької людини: 'дорогі', 'любі', 'милі', 'хороші', 'рідні'; лексеми 'Варюша', 'Мурочка', 'дороженька', 'любенька', 'радість', 'надія'. Це підтверджує той факт, що українці часто вживають пестливі форми, вони звертаються переважно лагідно та з душевною теплотою,

добираючи такі звертання для найближчих людей, які б відображали їхнє ставлення до них. Можна виокремити форми звертань, які характеризують усне народне мовлення українців: 'лебідонько', 'голубонько'. Такі форми звертань мають історичне коріння. За повір'ям, лебеді, з Божої волі, володіють таємницею вічного кохання, тож *лебідь і лебідка* – символ безмежного кохання і непорушної вірності. А *голуб* – символ щирої любові, злагоди, ніжності, чистоти і очищення, навіть жертвності. Також варто відмітити, що в листах, навіть до дружини, О. Вишня інколи звертається на «Ви», що є знаком глибокої пошани та поваги.

Прощання:

Обіймаю рідних моїх, дорогих! Цілую кріпко, кріпко! [2, 389]; *Посилаю тобі мою любов – і любов, і любов, і повагу, і пошану, і все, що є кращого в мене* [2, 393]; *Бувай здорова!* [2, 396]; *Не забувай мене, рідна моя єдина моя втіхо! Хай тобі йдеться добре! Люблю я тебе і дякую, щосекунди з тобою. Всім привіт* [2, 400]; *Бувай здорова й щаслива. Хай тебе доля береже* [2, 406]; *Кріпко цілую, люблю і мрію про тебе* [2, 398]; *Будь здорова! Пиши. Тільки постарайся чаще, чем в 5 лет раз* [2 ;431].

Прощання здебільшого виражають слова та словосполучення: 'бувай', 'обіймаю', 'цілую', 'посилаю любов', 'бувай здорова', 'бувай щаслива'. Як бачимо, діапазон етикетних форм прощання варіюється від нейтрально-ввічливого 'бувай' до інтимного 'цілую', 'обіймаю'. Також спостерігається тенденція до вживання після слів прощання побажань здоров'я, успіхів у роботі, щастя в сім'ї, прохання передати вітання близьким та рідним адресата, висловлення надії на відповідь.

Прохання:

Потурбуйся, голубочку, дуже тебе прошу [2, 396]; *Ще до тебе маю прохання велике* [2, 403]; *Напиши, будь ласка, прокуророві СССР...* [2, 412].

У проханнях наявні наступні слова: 'прошу', 'маю прохання', 'будь ласка'. При цьому, прохання знову ж таки супроводжується звертаннями в зменшено-пестливій формі та словами, що посилюють вираження прохання: 'дуже прошу', 'маю прохання велике'.

Подяка:

Так багато хотілося тобі, Варю моя, сказати – і подяки слів гарячої за те, що приїхала втішити мене, загнаного, і любові, і пошани, і надії [2, 389]; *Привітай від мене всіх «архангельців». Скажи їм, що я безмірно дякую їм усім за те, що підтримали* [2, 389]; *Всім «архангельцям» мій сердечний привіт і щира дяка.* [2, 391]; *Ти ж дякуй, і вітай, і цілуй усіх земляків, що допомагають тобі в скруті* [2, 394]; *Спасибі, люба моя* [2, 418]; *Я безмірно вдячний Юрі за ту радість, що він дав мені своєю перемогою.* [2, 404]; *Спасибі тобі велике за підтримку* [2, 419]; *С радістю получаю я посылки, но всегда в этой радости слеза блестит – слеза благодарности* [2, 426]; *И все равно: вспомнили бы Вы обо мне или нет, – моим единственным желанием все время было повидать Вас, чтобы пожать Вам руки с чувством теплой благодарности* [2, 428].

Вдячність в основному висловлюється за допомогою найбільш уживаних, стилістично нейтральних мовно-етикетних форм: 'дякую', 'спасибі'. Вважають, що вислів «дякую» запозичено в українську мову з німецької через посередництво польської, а вислів «спасибі» є східнослов'янським явищем, яке виникло після прийняття християнства. Також, як бачимо, ці вирази можуть мати при собі слова, що посилюють вираження вдячності: 'безмірно дякую', 'щира дяка', 'спасибі велике', 'подяки слова гарячої'.

Комплімент:

Ну а Юра, звичайно, майстер. Як би хотілося мені потиснути йому руку [2, 404]; Ти в мене розумненька й актриса хороша [2, 399]; Дочка у тебе молодчина. Умненькая! Молодець мама! Давай объявление: «Принимаю заказы на дочерей! С ручательством» [2, 431].

Українці – нація, яка дуже обережно висловлює компліменти. Навіть тоді, коли йдеться про слова ввічливості, доброзичливості чи підтримки рідній людині або коханій (-ому). Про це свідчать українські прислів'я, приказки: «*За грубе слово не сердься, а на ласкаве не здавайся!*», «*Не хвали мене в вічі, не гудь поза очі*», «*Ласкаве слово як весняний день*» та ін. В епістолярії О. Вишні хоч і наявні компліменти, але зустрічаються рідко і, в основному, за якісь значні досягнення. Але без лестощів, бо компліменти українців є завжди щирими.

Привітання:

Здрастуй, люба моя [2, 396]; Сердечно тебе вітаю і цілую крепко [2, 399]; Всім привіт [2, 400]; Всіх вітаю [2, 403]; Всім сердечний привіт [2, 391]; Муркетона вітаю з днем народження [2, 425].

Побажання:

Коли сіли, то тоді спокійний і бажаю вам щасливої подорожі! [2, 388]; Щастя ж вам доля! [2, 389]; Хай тобі добре йдеться! [2, 400]; Муретці бажаю, щоб була весела і щоб завжди їй сниться «шоколадний слон» [2, 398]; Я бажаю, щоб ти в новому році снідала, як англійці [8, 400]; Вітаю з народженням! Бажаю щастя, успіхів, здоров'я [2, 391]; Бажаю я тобі сили, мудрості, здоров'я, радості й любові [2, 410]; И Антонию от меня привет передай и пожелание скорее выздороветь [2, 430].

Привітання здебільшого висловлюється такими словами: 'привіт', 'вітаю', 'сердечно вітаю', 'сердечний привіт'. Також привітання несе за собою побажання щастя, успіхів, здоров'я, сил, мудрості, радості, любові, висловлені лексемою 'бажаю'.

Чи не в кожному листі О. Вишня, окрім того, що розповідає про своє життя, цікавиться справами близьких: *Що ви там з Муркою їсте, на чому спите і в чому ходите, і чи не холодно вам там? [2, 396], Як там Муркеточка моя рідна? Цілую я її кріпко, хорошу мою. Як Вячко? [2, 400]; Як Мурочка? Чи не мерзне? Як учиться? Чи є що од Вячка, чи зовсім вже мене забув? [2, 412], що є ознакою турботи.*

Навіть, при вираженні невдоволення, в українців ввічливість має місце, вони є стриманими та тактовними: *Я не знаю, чи маю я на тебе право сердитись? Коли маю, то я «таки да» серджусь [2, 403].*

Таким чином, ввічливість у епістолярній спадщині О. Вишні представлена формулами звертання, привітання, прощання, подяки, компліменту, побажання. Таке ставлення Остапа Вишні до близьких визначається його тактовністю, стриманістю, турботливістю, доброзичливістю.

Список використаної літератури

1. Богдан С. К. Епістолярій Лесі Українки і мовленнєвий етикет українського народу. *Українська мова та література*. 1993. № 33. С. 33-37.
2. Вишня О. Умішки, флейтони, гуморески : У 4-х т. – Київ : Дніпро, 1989. Т.4. – 608 с.
3. Ленець К. «Друже мій єдиний» (Початкова формула звертання у листах Т. Шевченка). *Культура слова*. 1989. Вип. 37. С. 20-26.
4. Мазоха Г. С. Жанрово-стильові модифікації українського письменницького епістолярію другої половини ХХ століття : автореф. дис. ...докт. філ. наук. : 10.01.01/ Київ, 2007. 25 с.

5. Роман. А. Ю. Листи Остапа Вишні 1930-1250 рр. крізь призму сучасного епістолярію. *Науковий вісник кафедри Юнеско КНЛУ*. 2011. № 9. С. 149-154.
6. Фокіна І. Етикетні форми в епістолярії П. Куліша. *Урок української*. 2006. № 8-9. С. 30-36.

Кондратова Тетяна

ЛІНГВОКУЛЬТУРНИЙ ТИПАЖ ДЕТЕКТИВ (НА ПРИКЛАДІ СЕРІАЛУ «МІСТЕР МЕРСЕДЕС»)

У статті розглянуто лінгвокультурний типаж детектива на прикладі американського серіалу «Містер Мерседес», знятого за однойменним романом Стівена Кінта. На матеріалі серіалу проаналізовано специфіку детектива як лінгвокультурного типажу та описано його стереотипне сприймання серед опитаних респондентів.

Ключові слова: лінгвокультурологія, лінгвокультурний типаж, детектив, серіал «Містер Мерседес», Стівен Кінт.

На початку ХХІ століття лінгвокультурологія почала бурхливо розвиватися. Проте серед учених не існує єдиного погляду на її об'єкт, предмет, ключові константи та концепти. Нечітко визначено специфіку символів, стереотипів, ритуалів, власне лінгвокультурологічних категорій (концептосфера, лінгвокультурема, культурний шок, прецедентні концепти тощо). Дослідженням у галузі лінгвокультурології займалися такі дослідники, як В. Воробйов, О. Дженкова, О. Дмитрієва, О. Зінов'єва, В. Карасик, В. Маслова, В. Телія, А. Русакова, Є. Юрков та інші.

Центральним у лінгвокультурології є поняття *лінгвокультурний типаж*.

На думку В. Карасика, в теорії лінгвокультурології цим терміном позначається різновид культурного концепту, змістом якого виступає поширене уявлення про певний соціально-історичний тип особистості, що символізує ту чи іншу культуру, наприклад російський інтелігент, німецький офіцер, американський ковбой, англійський аристократ, детектив [1, 6].

Якщо звернутись до 11-томного тлумачного словника української мови, то ми знаходимо такі тлумачення лексеми "детектив": 1) У капіталістичних країнах — агент таємної служби розшуку; 2) Літературний твір або кінофільм, присвячений розкриттю заплутаної таємниці, як правило, пов'язаної зі злочином [5, 258]. У Великому тлумачному словнику сучасної української мови за редакцією В. Бусела слово *детектив* має таку дефініцію: 1) Спеціаліст з розслідування злочинів; 2) Літературний твір або кінофільм, присвячений розкриттю заплутаної таємниці, зазвичай пов'язаної із злочином [4, 258].

З метою кваліфікації цього поняття та з'ясування типового образу детектива було опитано 15 респондентів. В анкеті було запропоновано запитання закритого та відкритого типів. Серед респондентів є люди з вищою або незакінченою вищою освітою. Вікова категорія опитаних 18 – 30 років, тобто в результаті анкетування отримано думку молоді, яка дивиться детективні серіали та фільми. 46 % респондентів вважають, що детектив має бути чоловічої статі, 10 % уявляють детективом жінку, а інші 44 % не змогли визначитись.

На думку опитаних, детектив має бути віком 31 – 40 років (46,7 %), більш молодого детектива (18 – 30 років) бачать 13,3 % опитаних. Решта опитаних вказала на інший вік детектива, наприклад, 25 – 35 років, 14 – 40 років, 23 і старше. 66,7 % респондентів

вважають, що детектив має бути інтровертом, 20 % – екстравертом, 6,7 % – не принципово, інші 6,7 % вважають, що жоден із типів темпераменту не є обов'язковим чи важливим для типового образу детектива.

На запитання про зовнішність більшість респондентів написала, що бачать у свого “ідеального детектива” охайний вигляд, пронизливий погляд та плащ. Це має бути чоловік середнього зросту, міцної статури, з темним або руським волоссям, а також обов'язково має займатись спортом. Інша частина опитаних уявляє свого детектива худим і високим, з чорним волоссям. Окрім цього, він має бути спокійним та стриманим, уважним до деталей.

Під час своєї роботи “ідеальний детектив” послуговується або дедуктивним, або індуктивним методом. Також вміє вибудовувати логічні ланцюжки та знається на комп'ютерній інженерії. На думку респондентів, детектив має бути тонким психологом. Напитання “детектив працює сам чи з помічником?” 60 % опитаних відповіли, що сам, 33,3 % – з помічником або помічницею і 6,7 % переконані, що все залежить від поставлених завдань: може працювати і сам, і з помічником.

Для дослідження зображення детектива у кінодискурсі ми обрали серіал “Містер Мерседес”, який зняли в США за однойменною книгою письменника Стівена Кінга. У серіалі головного героя звати Біл Годжес. Він є офіцером поліції у відставці. Два роки тому він займався розслідуванням справи про вбивцю в «мерседесі», але через поважний вік був змушений вийти на пенсію. Коли він працював у поліції, він постійно одягав рукавички на місці злочину, щоб не залишити своїх відбитків пальців.

Сам образ детектива є дуже яскравим і нетиповим порівняно з тим, як його описали опитані. Біл Годжес є високим чоловіком із зайвою вагою. У нього руське волосся і доглянута біла борода. Годинник Годжес носить на лівій руці й одягає окуляри для читання. Вдома він одягається у темні шорти та світлу футболку, а зверху накидує махровий халат. Але на людях Біл виглядає охайно: штани, сорочка та зачісане волосся на правий бік є звичним образом досліджуваного детектива. З перших серій першого сезону ми помічаємо, що у головного героя серіалу стоїть брудний посуд в раковині на кухні, але в холодильнику завжди є пиво в алюмінієвих банках лише марки “Bud”. Окрім цього, цікавим є той факт, що Біл Годжес ставить собі вінілові платівки з музикою британського гурту The Kinks щоразу, коли прокидається і збирається вийти зі свого будинку. Колись давно Біл Годжес купив для своєї доньки сухопутну черепаху Фреда, але на момент перебігу подій у серіалі, вона живе у нього і він годує її білокачаною капустою.

Варто також зазначити, що улюбленим закладом Біла є ресторанчик Demasio's, в який він зазірав дуже часто, коли працював поліцейським. Офіціантка Шейла знає його вподобання і під час обіду запитує, чи буде Біл ромову бабу на аперитив. Він погоджується і надодачу замовляє ростбіф з картопляним пюре та підливою й бокал пива. Враховуючи те, що замовлення у закладі детектив робив зранку, одразу спадає думка, що у Біла проблеми з алкоголем. Також потрібно врахувати той факт, що вдень він може випити склянку віскі.

Для розвитку свого логічного мислення детектив збирає пазли. На початку сезону у Біла на столі є незібрані пазли орієнтовно на 1000 елементів, але починаючи із середини сезону, коли він починає здогадуватись, хто є вбивцею на “Мерседесі”, то оператори в заставці показують, що пазли вже майже зібрані, не вистачає лише поставити на місце декілька елементів, що свідчить про активну й плідну роботу над собою. Цікавим елементом в образі детектива Годжеса є той факт, що у нього випрацювалася інтуїція за роки роботи в поліції. Саме завдяки своїй інтуїції та логічному мисленню він здогадується про те, що

Містер Мерседес вбиває свого начальника з роботи, вимиває його квартиру та ініціює своє самогубство. Після цієї здогадки головний герой серіалу «Містер Мерседес» робить висновок, що вбивця на «мерседесі» хоче скоїти щось більш масштабне, аніж переїзд людей на «мерседесі» 2 роки тому. Саме тому, Біл приходить на фестиваль, який влаштовує влада міста і починає шукати Містера Мерседеса.

Доволі дивною особливістю детектива Годжеса є те, що він більшу частину сезону прокидається не у своєму великому ліжку, а в шкіряному кріслі, яке стоїть у вітальні. Лише після того, як він закохується в жінку, яка є сестрою жінки, у котрої викрали «мерседес», на якому збили людей, він починає спати у своєму ліжку та мити посуд за собою.

Як справжній детектив, Біл Годжес подумки повертається в день скоєння злочину, який він не розкрив. У серіалі він хоче розкрити справу після того, як злочинець починає надсилати йому повідомлення звичайною або електронною поштою й дає посилання на всілякі відео, якими нагадує про день злочину. Тим самим, зловмисник хоче звести з розуму детектива, але той лише тішиться з того і у нього з'являється більше азарту до розкриття справи. У свою чергу, колишні колеги Годжеса ставляться до цього скептично: мовляв, не розкрив тоді справу про вбивцю на «мерседесі», не розкриєш і зараз.

Під час розслідування цієї справи Біл Годжес починає перейматись безпекою Джерома, який допомагає йому з комп'ютером. Це починається саме тому, що до детектива вдерся вбивця на «мерседесі» й залишив на дошці порізане яблуко, присипане корицею. У свою чергу, Біл вирішив залишити все, як було. Також він навідується до своєї доньки в реабілітаційний центр для того, щоб попередити її про небезпеку. Незважаючи на те, що вони давно не спілкувались, він все одно переживає за свою доньку, що показує його хорошим татом для своєї дитини.

Звернемо увагу на комунікативні особливості головного героя серіалу «Містер Мерседес». Детектив Біл Годжес постійно вживає інвективну лексику, серед найчастіших можна почути лексеми «срака», «срань господня», «трясця». Акцентуємо на тому, що ці та інші інвективи, що використовує детектив, часто вживані українцями. Саме тому в перекладі серіалу українською мовою вони мають таку форму й зміст. Завдяки інвективам, оцінним висловлюванням відбивається експресивність та емоційність мовлення персонажа.

На думку С. Форманової, «...розкутість, невимушеність та невнормованість повсякденного мовлення накладає свій відбиток на оформлення висловлювань, що відбивається на доборі й ужитку інвектив. Це свідчить про безкультур'я адресантів, які в мовленні дозволяють собі свободу, стихійність, неприродність, анархічність та спонтанність...» [3, 124]. Враховуючи те, що детектив Годжес значну частину свого свідомого життя пропрацював у поліції, його комунікативні звички є типовими, як для поліцейського у відставці, адже специфіка його колишньої роботи наклала відбиток на мовлення досліджуваного героя. Також не можемо не погодитись із думкою дослідниці про те, що найважливішою функцією інвективи є її використання як знаряддя боротьби з опонентом [3, 124], бо інвективи Біл Годжес вживає переважно тоді, коли сперечається зі своїми співрозмовниками.

Професор С. Форманова також зазначає, що однією з особливостей української інвективи є те, що вони не є образами, і вживаються як вигук у певних мовних ситуаціях. Це відбувається, коли людина висловлює різні реакції на навколишню дійсність: здогад, захоплення, здивування, докір, страх, біль, незадоволення, рішучість, погрозу, насмішку, злостіху, гнів. Такі лексеми можна уналежнити до вторинних (похідних) вигуків, оскільки в

наведеній позиції вони втратили номінативну функцію й перетворились на виразники різних почуттів [2, 176].

Яскравими прикладами, що відбивають мовлення детектива, є специфічні тропи, зокрема порівняння та епітети: *«Кава досі на смак, як сцяки!»*, *«Знайди собі сране хобі. Я вже маю сране хобі! Сам собі знайди сране хобі. Щоб ти скис!»*. Подібні висловлювання трактують як оцінні, що «вказують реципієнтові на бажання усунути дискомфорту та деструктивну ситуацію» [2, 293].

Одного разу до Біла Годжеса звертається Дженні Патерсон, яка є сестрою дівчини, машиною якої збили людей. Дженні переконана, що вбивця на “Мерседесі” довів до самогубства її сестру. Наш детектив починає розслідувати цю справу (що є типовим для образу детектива). Перш за все як справжній детектив він вирішує опитати маму дівчини, яка наклала на себе руки. Коли він приходить до лікарні, де лежить літня жінка, то приносить свої співчуття, що вказує на те, що він є співчутливою й чемною людиною: *«Мені прикро, що Ви її втратили. Як це відбувалось? Неочікувано?...»*. Окрім цього, Біл Годжес використовує переважно прості речення під час спілкування: *«Що не так?»*, *«Хорошого тобі дня, Айдо!»*, *«Так, я все розумію»*.

Отже, підсумувавши все вищесказане, можемо зробити висновок, що Біл Годжес у дечому відрізняється від “ідеального” детектива наших опитаних, але він є типовим детективом: розумним, кмітливим, логічно мислячим та комунікабельним. Окрім цього, він показує свою людяність, адже співчуває втраті доньки і, як справжній батько, переймається за життя своєї доньки та знайомого хлопчика Джерома. На жаль, у нього є проблеми зі здоров’ям і він не харчується збалансовано, але попри це, він допомагає поліції розкрити справи дворічної давнини, яка зайшла у глухий кут. Для американських серіалів образ Біла Годжеса є доволі типовим, адже детективами стають або люди, які є поліцейськими, або ті, хто був поліцейським у минулому.

Також яскравою особливістю досліджуваного образу є те, що він постійно вживає лайку, чим і відрізняється від своїх колег із поліції, які зображені в серіалі. Наявність лайливої лексики доволі незвична для детектива на перший погляд. Припускаємо, що нелегка робота в поліції вплинула на героя, і він почав вживати міцну лайку для відображення емоційного стану і ставлення до людей та ситуацій.

Список використаної літератури

1. Карасик В. И. Лингвокультурный типаж «английский чудак». Москва : Гнозис, 2006. 240 с.
2. Форманова С. В. Інвективи в українській мові : дис. ... д-ра філол. наук : 10.02.01. Одеса, 2013. 450 с.
3. Форманова С. В. Інвектива в сучасних інтернет-виданнях. *Молодий вчений*. Херсон : Гельветика, 2018. № 9 (61). С. 121 – 124.
4. Великий тлумачний словник сучасної української мови / за ред. В. Т. Бусела. Київ ; Ірпінь : Перун, 2005. 1728 с.
5. Словник української мови : в 11 т. Київ : Наук. думка, 1970–1980. Т. 2. 550 с.

**ВЕРБАЛЬНІ ПРОЯВИ СТЕРЕОТИПУ ФЕМІННОСТІ У ДІВЧАТ-ПІДЛІТКІВ У
РОМАНІ ЖАКЛІН СІЛЬВЕСТР «ВУНДЕРКІДЗ»**

Стаття присвячена аналізу жіночності у дівчат-підлітків в англомовному романі. Увагу зосереджено на вербальних проявах стереотипу фемінності у їхньому мовленні. Особливості описаних стереотипів зумовлені тим, що підлітки, які виростили в умовах сучасної західноєвропейської культури, несподівано потрапили в незвичайну та дуже небезпечну для їхнього життя ситуацію.

Ключові слова: *гендерний стереотип, стереотип фемінності, комунікативна поведінка, підлітковий вік.*

Останні десятиліття особливу увагу вчені приділяють вивченню вікових особливостей мовленнєвої діяльності людини. Активний розвиток психолінгвістики зумовив зацікавлення науковців проявом гендерних особливостей підлітків. Лінгвістична гендерологія не залишається осторонь, приділяючи певну увагу таким дослідженням.

Гендерні стереотипи були і залишаються одним із центральних об'єктів уваги багатьох лінгвістів (В. Агеєва, А. Архангельська, А. Кириліна, Ю. Маслова, Л. Ставицька, Т. Сукаленко та інші). Сьогодні актуальним є також вивчення й інших трансдисциплінарних понять, зокрема, *гендерної ідентичності*, поняття *квір* та інших [3].

Проблематика лінгвістичної гендерології є досить широкою, тому важливими є розвідки в межах цієї дисципліни, що пов'язані з віковими особливостями проявів як гендерних стереотипів, так і гендерної ідентичності в різних культурах світу. Яскраво такі стереотипи представлені в традиційній культурі українців, що теж не залишається поза увагою науковців [4, 5].

Метою представленої статті є аналіз проявів фемінності в процесі комунікації дівчат з різними героями сучасного англомовного роману про підлітків.

На сторінках твору Жаклін Сільвестр «Вундеркідз» події розгортаються у спеціальному навчальному закладі для талановитих підлітків, яким надано можливість навчатися тут безкоштовно. В академії розвивають природні здібності одних студентів, щоб потім на генетичному рівні вилучити їх талант і «пересадити» іншим. Експерименти, які проводить дирекція закладу, – незаконні, але про це знають лише батьки або родичі, які платять неабиякі гроші за те, щоб їхні діти стали талановитими.

В академії вчать різні дівчата. Вони були виховані в різних соціальних та економічних умовах: Ніка росла у неповній сім'ї з мамою, яка працювала дизайнеркою капелюхів; Вайлет була донькою багатих батьків; Стелла – улюблена дочка успішного лікаря та модельєрки; Ембер – донька художників, які постійно подорожують. Усі дівчата виховувались у західноєвропейській культурі, в країні, де вже давно відбувся «*перехід від патріархальної до егалітарної системи соціально-статевих відносин, які суттєво впливають на гендерну культуру суспільства*» [2, 25]. Відомо, що в патріархальному суспільстві для жінки характерними якостями вважаються доброта, покірність, емоційність, любов до дітей тощо, і в нашому суспільстві, яке тільки «пробуджується від патріархальної сплячки», такий стереотип для багатьох є нормою. Але в романі ми знайомимось з юними представницями жіночої статі, які репрезентують новий тип фемінності, в якому синтезується і чоловіче, і жіноче начала.

Емоційність вважається типовою рисою жінок. Дівчата, героїні роману, в повній мірі репрезентують даний стереотип у своєму мовленні. Жіноча емоційність Стелли підкреслюється постійним вживанням словосполучень «*Oh my god*» (О, господи!) та «*Oh my freaking god!*» (О, безумний боже!), а також вигуками: 'wow', 'umm', 'so', 'well'. Наприклад, коли подружки допомагали їй оговтатися від цькування за зіпсовану вечірку і відвели її на гарячі джерела, дівчина не могла стримати власного захвату: «*Oh my god, are we in a Jacuzzi?*» (О господи, ми в джакузі? Вау!) [6, с. 130]. Ембер проявляє власні емоції переважно у стані приємного схвилювання. У її мовленні зафіксовані окличні речення у ситуаціях, пов'язаних з друзями: «*I'm so happy, you guys, came to visit me, my horoscope did say that it would be an eventful day!*» (Я така щаслива, що ви, друзі, прийшли відвідати мене! Мій гороскоп підказує, що це буде насичений день!) [6, 276].

На противагу їм, Вайлет емоції виражає переважно невербально, проте у критичній ситуації, коли її життю загрожує небезпека, налякана дівчина не може стримати власні почуття: «*What... what are you doing? Nikka, what are you doing? Let me go! Please!*» (Що... що ти робиш? Ніко, що ти робиш? Дозволь мені піти! Будь ласка!) [6, 118].

В різних комунікативних ситуаціях дівчата часто використовують лексеми з позитивною та негативною конотацією, щоб показати власне ставлення до тієї чи іншої події або щоб дати їй оцінку. Так, у мовленні головної героїні, Ніки, переважають прикметники з позитивною конотацією: 'nice' (приємний), 'hopeful' (повний надії), 'pretty' (гарненький), 'glamorous' (гламурний), 'handsome' (красивий), 'amazing' (дивовижний), 'useful' (корисний), 'brilliant' (блискучий), 'beautiful' (прекрасний), 'magnificent' (чудовий), 'peaceful' (мирний). На Геловінській вечірці Ніка зустрічає своїх друзів у різних костюмах і вербально підкреслює їхні принади: «*You look like a very glamorous Smurf!*» (Ти маєш вигляд дуже гламурної Смурфи) – каже вона своїй подрузі; «*And you look very handsome*» (Ти виглядаєш дуже привабливо) – юнакові, який їй подобається [6, 144].

Частотним прикметником у мовленні Ніки є 'good'. Ця лексема майже в кожній комунікативній ситуації вживається як мінімум три рази у вищому ступені 'better' і два рази – у найвищому – 'best'. Наявність прикметників вищого та найвищого ступенів у мовленні Ніки яскраво репрезентує її суто жіночий стереотип.

Стелла так само демонструє свою природну фемінність. Коли вона дізналася про повну стипендію нової подружки, спочатку була дуже здивована, але потім опанувала себе і виказала захоплення дівчиною: «*You're a full scholar ship student? Wow! You must be really, really talented!*» (Ти маєш повну стипендію?! Вау! Ти маєш бути дуже, дуже талановитою!) [6, 30 – 31].

Вайлет як протилежність головної героїні, Ніки, для її характеристики використовує лексеми з негативною оцінкою: 'dangerous' (небезпечна), 'poor' (бідна), 'psychologically unbalanced' (психологічно невірноважена), 'fox with rabies' (лисиця зі сказом). Описуючи конкретну ситуацію з Нікою, Вайлет демонструє майже чоловічу жорстокість: «*She looked like a fox with rabies when she tore through that classroom! It's lucky none of us got hurt!*» (Вона була схожа на лисицю зі сказом, коли проривалася через увесь клас! Пощастило, що ніхто з нас не постраждав!) [6, с. 153].

Незважаючи на упереджене ставлення до представниць жіночої статі, Вайлет спроможна оцінити творчі здібності людини і дати позитивну оцінку. Хоча, як справжня жінка, вона не втрачає можливість підкреслити недосвідченість суперниці: «*I like your*

drawing. Not bad for a fresh man» (Мені подобаються твої малюнки. Непогано, як для першокурсниці) [6, 82].

Науковці довели, що для більшості жінок вважається типовим використання великої кількості етикетних форм ввічливості. Серед дівчат, описаних у романі, така ознака є характерною для мовлення Ніки. Дівчина постійно користується етикетними формулами: *'besorry'* («мені шкода» - 23 рази), *'excuse'* («вибач (-те) – 16 слововживань на сторінку тексту), *'forgive'* (вибачити), *'excuse'* (перепрошувати) – по 11 разів. Під час розмови з юнаком, Квінном, який вчиться в цій же академії і який під час розмови випадково згадав про смерть власної матері, яку він дуже сильно любив, Ніка, вибачаючись за почуте, щиро співчуває: *«I'm so sorry!»* (Мені дуже шкода!) [6, 93].

Дівчина послуговується словами ввічливості навіть у ситуації, коли інший юнак, Ізая, глузує з неї за дивні місця, в яких вона опиняється під час розмов телефоном: *«You hang out in the weirdest places. Trees, supplyclosets...»*

(Ну і місця ти собі обираєш: то дерева, то комори!). Ніка, не звертаючи увагу на його нечемне зауваження, перш за все щиро дякує за телефон, який він позичив, щоб вона могла зв'язатися з мамою: *«Anyway, here is your phone. Thank you, I appreciate the umm...Kind gesture»* (Загалом, повертаю телефон. Велике спасибі, я ціную твій... добрий жест) [6, 43].

Не менш цікавою є комунікативна поведінка дівчат, коли вони спілкуються з хлопцями-однолітками. Наприклад, Вайлет використовує звертання у поєднанні з пестливою лексикою, сподіваючись на підтримку хлопця, навіть коли її власні дії аморальні: *«Izaya, honey, why are you acting so concerned?»* (Ізая, любий, чому ти поводиш себе так стурбовано?) [6, 153]. Ембер як типова жінка використовує звертання *'sweetie'* (солоденький), щоб юнак, який їй подобається, не ображався на заперечення його думки: *«Note very thing is based on science, sweetie»* (Не все базується на науці, солоденький) [6, 125]. По-жіночому мудро поводить себе Ніка, коли стає небажаним свідком того, як її знайомий цілується з подругою своєї дівчини: *«I didn't see anything! You don't owe me an explanation!»* (Я нічого не бачила! Ти не повинен нічого пояснювати!) [6, с. 77].

Відомо, що жінкам притаманне захоплення надзвичайними та магічними речами. Серед дівчат в тексті роману тільки у мовленні Ембернами були виділені лексеми, що пов'язані з ірреальним світом: *'crystals'* (кристали), *'candles'* (свічки), *'beads'* (буси), *'ritual'* (ритуал), *'holistichealing books'* (холостична книга зцілення), *'soul'* (душа), *'bad energy'* (погана енергія) *'horoscope'* (гороскоп). Намагаючись відшукати спосіб допомогти подрузі оговтатися від цькування, вона пропонує використання нетрадиційних методів: *«Speak in gofhealing, I found this great ritual in one of my holistichealing books.* (Говорячи про одужання, я знайшла гарний ритуал в одній із моїх книг з холестичної медицини) [6, 125].

За результатами нашого аналізу, Стелла – єдина із дівчат, хто репрезентує традиційний стереотип фемінності. Вона приділяє особливу увагу своєму одягу в різних ситуаціях. У її мовленні частотними є лексеми: *'party'* (вечірка), *'wear'* (одягати), *'bonfire'* (вечірка біля вогнища), *'costume'* (костюм), *'chic'* (шикарний), *'cafeteria'* (кафетерій), *'exhibition'* (виставка), *'fashion'* (мода), *'designskills'* (навички дизайнера), *'tastein clothing'* (смак в одязі), які безпосередньо пов'язані з модою. Наприклад, дівчина, збираючись з Нікою на вечірку, дивується і одразу критикує вбрання подруги: *«Please tell me that's not what you're wearing. No, ABSOLUTELY it's not! You're not wearing that if you're going with me!»* (Будь ласка, скажи мені, що це ти не одягаєш. Ні, АБСОЛЮТНО ні! Ти не одягнеш це, якщо підеш зі мною!) [6, 60].

Крім того, Стелла, як типова дівчина підліткового віку, цікавиться представниками протилежної статі та особистим життям своїх подруг. Вербально така поведінка проявляється під час однієї з перших розмов із сусідкою про її стосунки: «*So, do you have a boyfriend? I have a few potential suitors backhome, but I'm going to keep my options open here.*» (Так, в тебе є хлопець? У мене є декілька потенційних залицяльників вдома, але я відкрита для стосунків тут) [6, 32].

Стелла по-жіночому ніжна та естетична натура, вона лякається неприємних на вигляд речей і постійно підкреслює, що боїться маленьких потворних створінь: «*A dead rat! It was so disgusting; you can't even imagine. I'm scarred for life*» (Мертвий щур? Це було так бридко, ти навіть не уявляєш. Я налякана на все життя) [6, 108].

Отже, в результаті проведеної розвідки, можна зробити наступні висновки: 1) гендерні стереотипи засвоюються в ранньому дитинстві, і потім вони є невід'ємною частиною підсвідомості людини; 2) гендерні стереотипи проявляються в поведінці дітей, старших п'яти років, отже, й підлітків; найяскравіше стереотипи матеріалізуються на вербальному рівні; 3) комунікативні ситуації з участю дівчат у романі «Вундеркідз» демонструють нові моделі фемінності, в яких синтезується як жіноче, так і чоловіче начала; 4) молодь західноєвропейського суспільства, описана Жаклін Сільвестр, демонструє співіснування дівчат і юнаків у цілком зміненому світі, в якому вони вже майже позбулись «заскорузливих гендерних стереотипів, які повсякчас ускладнюють самореалізацію» [1,7].

Список використаної літератури:

1. Агеєва Віра. Інша оптика: гендерні виклики сучасності. Київ : Смолоскип, 2019. 256 с.,
2. Вихор С. Український фольклор як засіб формування гендерної культури учнів молодшого шкільного віку. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*. Серія : Педагогіка. 2017. Вип. 1. С. 25 –31. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/NZTNPUPed_2017_1_6
3. Марчишина А. А. Гендерна ідентичність в англомовному дискурсі: соціокультурний та лінгвопоетичний аспекти (на матеріалі наукових, публіцистичних та художніх текстів) : монографія. Кам'янець-Подільський: ПП Буйницький О. А., 2018. 452 с.
4. Яковлева О. Гендерний стереотип фемінності в контексті ритуалів на різдвяні свята в українській традиційній культурі. *Слов'янський збірник*. Одеса, 2019. Вип. 23. С. 185 – 196.
5. Яковлева О. Стереотип маскулінності у традиційному весільному обряді українців на Одещині. *Славянскиелингвокультуры в пространственном и временном континууме*: сборник научных статей. Гомель: ГГУ им. Ф. Скорины, 2019. С. 98 – 102.
6. Silvester Jacqueline. Wunderkids: (Part 1: WildwoodAcademy). Thousand Oaks: Lone wolf Press, 2017. 316 p.

СЕМАНТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ РУССКИХ ЕДИНИЦ ТЕМАТИЧЕСКОЙ ГРУППЫ «ЛЮБИТЬ / НЕНАВИДЕТЬ»

Метою статті є оприлюднення результатів дослідження семантичних характеристик російських емоційно-оцінних дієслів тематичних груп «любить» і «ненавидеть». Ці тематичні групи виступають як антонімічні та не можуть функціонувати одна без одної у мовному просторі. До тематичних груп «любить» і «ненавидеть» входять лексичні одиниці, які позначають різні форми вияву любові / ненависті як процесуальних ознак.

Ключові слова: тематична група, любити, ненавидіти, емоції, семантичний аналіз, російська мова.

В данном исследовании мы изучаем тематические группы глаголов, называющих противоположные эмоционально-оценочные отношения. Как писал В. В. Виноградов, глагол – «самая сложная и самая грамматическая категория русского языка. Глагол наиболее конструктивен по сравнению со всеми другими категориями частей речи. Глагольные конструкции имеют решающее влияние на именные словосочетания и предложения» [2, с. 149]. Актуальность темы обусловлена тем, что различные эмоционально-оценочные отношения, являясь общечеловеческими, универсальными, отличаются вербальной репрезентацией в разных языках. Глаголы эмоционально-оценочного отношения представлены большим количеством единиц и активно функционируют в разговорной речи, употребляются в художественной литературе, публицистике. Русский язык богат синонимами глаголов, выражающих противоположные эмоционально-оценочные отношения любви и ненависти.

Для семантического анализа мы выбрали единицы антонимической ТГ «любить / ненавидеть» из ряда словарей. Основные словари – это «Толковый словарь русского языка» С. И. Ожегова [4], «Словарь русского языка : в 4-х т.» под ред. А. П. Евгеньевой (Малый академический словарь) [3], «Толковый словарь русского языка» под ред. Д. Н. Ушакова [6], «Словообразовательный словарь русского языка : в 2 т.» А. Н. Тихонова [5] и др.

Оба глагола, являющихся ядерными компонентами исследуемых тематических групп, выражают эмоциональные переживания (чувства). В эти ТГ, кроме доминантных, мы относим также глаголы *благоговеть, обожать, верить, жалеть, сочувствовать, уповать // недоброжелательствовать, зложелательствовать, недолюбливать, осуждать* и некоторые другие. Все единицы данных ТГ мы разделили на три типа: глаголы, которые выражают эмоциональное переживание, эмоциональное состояние и те глаголы, которые через поведение человека указывают на чувства и отношения между людьми.

В ходе анализа особенностей употребления глаголов необходимо учитывать следующее: тип межличностных отношений, лексические средства выражения субъекта и объекта чувства, прагматический компонент лексического значения глаголов. Доминанты этих двух антонимических ТГ обладают самой высокой частотностью употребления.

Для начала сделаем детальный анализ глагола-доминанты этой группы – *любить*. Проследим определения в словарях. Можно выделить такие основные значения слова «любить»:

1. Любить – люблю, любишь; любящий; любимый; несов. 1. кого-что. Испытывать любовь к кому-чему-н. *Л. родину. Л. детей. Л. женщину. Учитель любим и уважаем.* 2. что и с неопр. Иметь склонность, пристрастие к чему-н. *Л. музыку. Л. читать.* 3. кого - что и с союзом чтобы. Быть довольным тем, что нравится, что (кто) приходится по вкусу. *Л. красивые вещи. Он любит лесть (льстецов, чтобы ему льстили).* 4. (1 и 2 л. не употр.), что и с союзом «чтобы». Нуждаться в каких-н. предпочтительных условиях. *Цветы любят тепло (чтобы было тепло)* [4].

2. Любить люблю, любишь; прич. наст. любящий; прич. страд. наст. любимый, -бим, -а, -о; несов., перех. 1. Чувствовать глубокую привязанность к кому-, чему-л., быть преданным кому-, чему-л. *Любить мать. Любить своих детей. Любить Родину. — Что значит любить человека? Это значит радоваться тому, что хорошо для него, иметь удовольствие в том, чтобы делать все, что нужно, чтобы ему было лучше.* Чернышевский, *Что делать?* || Испытывать чувство расположения, симпатии к кому-л. *Лиза очень любила ее, открывала ей все свои тайны.* Пушкин, *Барышня-крестянка. Дивизия любила генерала Середу. Подчиненные с восторгом говорили о его понимании людей, замечательной храбрости.* Казакевич, *Весна на Одере.* 2. Чувствовать сердечную склонность к лицу другого пола. *Впервые девственной душой Она любила, знала счастье.* Пушкин, *Кавказский пленник. Я сказал, что люблю ее на всю жизнь, что она должна быть моей женой.* Гаршин, *Надежда Николаевна. — Все равно он мой муж, родной человек. --- И он меня любил, понимаешь ты это?* Крон, *Дом и корабль.* 3. также с неопр. Чувствовать склонность, интерес, влечение, тяготение к чему-л. — *Я люблю искусство и... немного занимаюсь... живописью, музыкой.* И. Гончаров, *Обрыв. [Толя] любит свою специальность, любит также писать пьесы и играть в них смешные роли.* Панова, *Ясный берег.* || Испытывать удовольствие от созерцания, ощущения чего-л. *Люблю тебя, Петра творенье, Люблю твой строгий, стройный вид, Невы державное течение, Береговой ее гранит.* Пушкин, *Медный всадник. Люблю грозу в начале мая.* Тютчев, *Весенняя гроза.* || Иметь пристрастие к чему-л., отдавать предпочтение чему-л. *Любить острую пищу. — Вы не думайте, что я дитя, потому что люблю птиц, цветы: я и дело делаю.* И. Гончаров, *Обрыв. Он любит побыть дома, покурить, полежать, посмотреть, как хозяйничает любимая жена.* Задорнов, *К океану.* || с придаточным дополнительным. Быть довольным чем-л., чувствовать удовольствие, удовлетворение от чего-л. *[Алмазов] любил, чтобы кто-нибудь сыграл на гармонии или на гитаре.* Панова, *Ясный берег.* 4. Нуждаться в каких-л. условиях как наиболее благоприятных (о животных, растениях). *Цветы любят воду. Кипрей любит землю, богатую азотом, а такая почва всегда образуется около муравейников.* Паустовский, *Повесть о лесах* [МАС].

3. Любить, люблю, любишь; любящий и (устар.) любящий, несов. 1. кого-что. Испытывать любовь (в 1 знач.). *Любить социалистическую родину. Любить своих детей.* 2. кого-что. Испытывать любовь (во 2 знач.), половое влечение к кому-нибудь. *Любить женщину. «Ей было только шестнадцать лет, и она еще никого не любила.»* Чехов. | без доп. Быть влюбленным, переживать чувство любви. *«Ах, он любил, как в наши лета уже не любят, как одна безумная душа поэта еще любить осуждена.»* Пушкин. | 3. что. Испытывать внутреннюю склонность, внутреннее влечение к чему-нибудь. *Любить искусство. Любить науку. Любить работу.* | кого-что. Испытывать чувство удовольствия от кого-чего-нибудь, питать внутреннюю склонность к этому лицу или предмету, стремиться к тому, чтобы слышать, видеть, воспринимать это лицо или предмет. *«Люблю грозу в начале*

мая.» Тютчев. *Я очень люблю Гоголя. Не люблю этого поэта. Любить соленые огурцы.* | с инф. Иметь пристрастие, склонность к какому-нибудь занятию, действию. *Любить поеть.* Она любит поговорить. «- Ну, что, друг, как твой барин? строг? Любит этак распекаешь или нет?» Гоголь. 4. с союзами. Быть довольным чем-нибудь, чувствовать удовольствие, удовлетворение от чего-нибудь. *Я люблю, когда дети играют тихо.* «Больше всего любит, чтобы его приняли хорошо, угощение чтоб было хорошее.» Гоголь. *Не люблю, когда врут.* Люблю, чтобы во всем был порядок. 5. перен., что. Испытывать благотворность, полезность какого-нибудь воздействия. *Цветы любят воду и воздух.* | с отриц. Не выносить, испытывать вред, ущерб, от какого-нибудь воздействия. *Масло не любит тепла. Эта кожа не любит сильной сырости.* 6. д.н.в. любя употр. в знач. нареч.: любовно, ласково, без злобы. *Любя потрепал его по плечу. — Что ты дерешься? — Нет, это я так, любя* [6].

5. Любить – любиться – любовь – любовник - любовница, любовный – любовно, любовность // Нелюбовь // Поллюбовный – поллюбовно – поллюбовность – поллюбовник – поллюбовница // Любвеобильность // Любитель – любительница, любительство, любительский – любительщина, по-любителски

Автолюбитель, кинолюбитель-кинолюбительство, кинолюбительский; мотолюбитель, радиолубитель, телелубитель, фотолубитель // Любящий – любящий (сущ), – любящая, многолюбящий // Любительный // Любый – люб – любо – любя – любушка – любка // Любимый (прил.) – любимый (сущ.) – любимая, любимчик, любимец – любимица, нелюбимый // Любя // Влюбить // Влюбитья – влюбляться – влюблённый – влюблённая – влюблённость – самовлюблённый – самовлюблённо, самовлюблённость // Влюбчивый – влюбчивость // Влюблять – влюбление // Возлюбить – возлюбленный – возлюбленная [5].

При помощи словаря синонимов нам удалось выделить следующий ряд с доминантой «любить»: *обожать, чувствовать (питать) любовь к кому, вздыхать по ком, влюбиться в кого, привязаться, пристраститься, приохотиться к кому-чему, быть без ума (без души) от кого, с ума сходить по ком, не насыщаться на кого, души не чаять (не слышать) в ком. Он пристрастился к музыке, предался музыке, ударился в музыку. Пылать бескорыстной страстью к науке. Она его не очень жалует, недолголюбивает, не терпит. Любить кого без памяти, горячо, страстно, как душу, влюбиться по уши (простор.: вляпаться, врезаться, втюриться, втюриться в кого по уши). Его и хлебом не корми, а сделай то-то ср. нравиться прот. = ненавидеть см. >> нравиться см. также -> не любить [Абрамов].*

Мы выделяем 7 основных синонимов: *любить – обожать – увлекаться – влюбляться – пристращаться – втюриться – врезаться.*

Интегральная сема – это самое общее значение всех единиц синонимических слов. Глагол **любить** в русском языке имеет значение «чувствовать глубокую привязанность к кому-, чему-л.». Глагол **обожать** – значение «питать к кому-, чему-л. чувство преклонения любви». Глагол **увлекаться** – «почувствовать влечение к кому-л.; влюбиться в кого-л.». Глагол **влюбляться** – «относиться (отнестись) к кому-л. с чувством самоотверженный и сердечной привязанности, испытывая сердечное влечение к кому-л.». Глагол **привязываться** имеет значение «почувствовать привязанность к кому-, чему-л.». Глагол **втюриться** – значение «относиться (отнестись) к кому-л. с чувством самоотверженный и сердечной привязанности, испытывая сердечное влечение к кому-л.». Глагол **врезаться** – «относиться (отнестись) к кому-л. с чувством самоотверженный и сердечной привязанности, испытывая сердечное влечение к кому-л.». Анализ показывает, что интегральной семой этого

синонимического ряда является «чувствовать привязанность к кому-, чему-л.». Это интересно проследить на примере использования глагола-доминанты «любить»: *Лиза очень любила её, открывала ей все свои тайны* (Пушкин. «Барышня-крестьянка»). *Впервые девственной душой // Она любила, знала счастье* (Пушкин. «Кавказский пленник»).

Оппозицию к тематической группе с доминантой «любить» составляет ТГ с доминантой «ненавидеть». Анализ определения глагола *ненавидеть* в словарях.

1. Ненавидеть, ижу, идишь; несов., кого-что. 1. Питать ненависть к кому-чему-н. *Н. врага*. 2. с неопр. Испытывать неприязнь или отвращение к кому-чему-н., не выносить кого-чего-н. *Н. ханжей. Н. стряпню (стряпать). Манную кашу ненавижу* [4].

2. Ненавидеть -вижу, -видишь; прич. наст. ненавидящий; несов., перех. Испытывать ненависть к кому-, чему-л. *У Кати была тётка, злая старуха, которая её часто била; Катя её ненавидела*. Тургенев, Накануне. *Всегда неприятно видеть, что человек, которого ты считаешь хуже и ниже себя, любит или ненавидит то же, что и ты*. М. Горький, Челкаш [МАС].

3. Ненавидеть, ненавижу, ненавидишь, несов., кого-что. Питать ненависть к кому-нибудь. *«Я с детства ненавидел этого министра без портфеля: он при мне раз во дворе бил какого-то старого крестьянина.»* Герцен. *«Вадим... ненавидел от всей души самовластье.»* Герцен [Ушаков].

4. Ненавидеть // Ненависть // Ненавистник – ненавистница; мужененавистница – мужененавистничество // Ненавистнический // Ненавистничество – женоненавистничество; человеконенавистничество; человеконенавистнический // Богоненавистник // Братоненавистник – братоненавистничество // Ненавистный // Ненавистное // Ненавистно // Ненавистность // Взненавидеть // Возненавидеть // Человеконенавидение [5].

При помощи словаря синонимов нам удалось выделить следующий ряд с доминантой «ненавидеть»: **Ненавидеть – питать ненависть, чувствовать отвращение** *Я его ненавижу*, не люблю, недолюбливаю, не жалею, не терплю, терпеть не могу, не выношу; *я к нему не расположен*, невлюбил его. Любить ≠ враждовать [1].

Таким образом, можно выделить восемь основных синонимов: **ненавидеть – не любить – недолюбливать – не жаловать – не терпеть – не выносить – невлюбить – враждовать**. Глагол **ненавидеть** в русском языке имеет значение «питать ненависть к кому-чему-н.». Глагол **недолюбливать** имеет значение «чувствовать некоторую неприязнь, нерасположение к кому-либо, чему-либо». Глагол **невлюбить** – «почувствовать сильное нерасположение, неприязнь к кому-либо, чему-либо». Глагол **враждовать** – «быть в состоянии вражды с кем-либо или с чем-либо». Интегральной семьей этого синонимического ряда является «чувствовать неприязнь к кому-л., чему-л.». По признаку частотности среди глаголов данной группы наиболее употребительным в художественных произведениях является глагол «ненавидеть», что объясняется его семантическими особенностями. Например: *Он или я должны оставить твой дом, потому что я не отвечаю за себя, я до такой степени ненавижу этого человека, что готов на всё* (Л. Толстой. «Отрочество»). *Более всего на свете прокуратор ненавидел запах розового масла, и всё теперь предвещало нехороший день, так как запах этот начал преследовать прокуратора с рассвета* (Булгаков. «Мастер и Маргарита»). *Княжна меня решительно ненавидит; мне уже пересказали две-три эпиграммы на мой счёт, довольно колкие, но вместе очень лестные* (Лермонтов. «Герой нашего времени»).

Как ядерный в ТГ глагол «ненавидеть» семантически соотносится со всеми глаголами группы синонимически. Интересно, что большинство глаголов этого синонимического ряда образуются при помощи отрицательной частицы «не», которая имеет положительную коннотацию.

Доминанты анализируемых ТГ составляют антонимические пары: **любить — ненавидеть; любовь — ненависть; любимый — ненавистный**. Напр.: *Вас. Фёдоров. Любовью, гневом сердце мая... Нет, мы не переставали быть людьми [на войне]. Конечно, мы научились ненавидеть. Но мы не разучились любить* (Ю. Друнина). *Встреча через четверть века. У человечества было к нему [Горькому] вполне чёткое отношение, как ко всякому гению его размаха: либо боялись, — т. е. почтительно ненавидели, либо любили глубокой любовью* (Л. Леонов. «Горький сегодня»). *Вы любите жизнь, а я её ненавижу. Стало быть, дороги у нас разные* (Чехов. «Рассказ неизвестного человека»).

Глагол *ненавидеть* также представляют антонимическую оппозицию для глагола *обожать* и производных от него слов: **обожать — ненавидеть; обожание — ненависть; обожаемый — ненавистный**. Напр.: *Все наши дамы были без ума от нового гостя. Они резко разделились на две стороны, — в одной обожали его, а в другой ненавидели до кровомщения; но без ума были и те и другие* (Достоевский. «Бесы»). *Мне бы памятник при жизни полагается по чину. Заложил бы динамиту — ну-ка, дрызнь! Ненавижу всяческую мертвечину! Обожаю всяческую жизнь!* (Маяковский. «Юбилейное»). *В безумном их кружке, где женщин обожали и ненавидели, унижали и возвеличивали, возводили на трон и свергали, царили снисходительность и терпение* (Нагибин. «Трое и одна, и ещё один») [1].

Проанализировав синонимические ряды оппозитивных тематических групп с доминантами «любить/ненавидеть» мы пришли к выводу, что тематическая группа положительного эмоционально-оценочного глагола намного шире и эмоциональный спектр более распространён. Наибольший индекс частотности в текстах имеет лексема «любить», толкуемая и как чувство, и как сильная психическая эмоция. Ближайшими ассоциатами данной лексемы в значении чувства в текстовом пространстве являются лексемы, называющие наиболее положительные психологические состояния человека: *счастье, добро, радость*. Глагол *любить* имеет более развитое словообразовательное гнездо, чем глагол *ненавидеть*, и большую валентность.

Интересно, что *не любить* часто означает не «отсутствие любви», а «наличие нелюбви»: чувствовать нелюбовь, нерасположение, антипатию. Таким образом, частица «не» передаёт эмоционально-оценочное значение. Синонимический ряд глагола *ненавидеть* представлен большей частью глаголами с приставкой / частицей «не». Все рассмотренные глаголы проецируют направленность чувства «любви/ненависти» на объект, которая реализуется в переходной конструкции. Сочетаемость этих глаголов с прямым дополнением является постоянной, эти глаголы не встречаются в абсолютном, безобъектном употреблении. Прямое дополнение, выраженное существительным или местоимением, является необходимым зависимым членом словосочетания. Так образуются двучленные объектные словосочетания.

Список использованной литературы

1. Абрамов Н. Словарь русских синонимов и сходных по смыслу выражений. URL : https://gufo.me/dict/synonyms_abramov/

2. Виноградов В. В. О некоторых вопросах русской исторической лексикологии. *Избранные труды. Лексикология и лексикография*. Москва : Наука, 1977. С. 155–210.
3. Евгеньева А. П. (ред.). Словарь русского языка : в 4 т. 4-е изд. Москва : Полиграфресурсы, 1999. URL : <https://gufo.me/dict/mas/>
4. Ожегов С. И. Толковый словарь русского языка. 27-ое изд. / ред. Л. И. Скворцов. Москва : Мир и образование, 2014. 736 с.
5. Тихонов А. Н. Словообразовательный словарь русского языка : в 2 т. Москва : Русский язык, 1990.
6. Ушаков Д. Н. Толковый словарь русского языка : в 4 т. URL : <https://gufo.me/dict/ushakov/>

Кучерявая Полина

ДОНОРСКИЕ ЛЕКСИКО-СЕМАНТИЧЕСКИЕ ГРУППЫ ДЛЯ МЕТАФОРИЧЕСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ ВОЕННЫХ НОМЕНКЛАТУР

У статті виокремлено більше 20 ЛСГ, що виконують у російській мовній картині світу функції донорів для метафоричної та лексико-семантичної деривації комерційної номенклатури військової техніки і спорядження. Найчастіше з цією метою використовують найменування людини за різними ознаками, в тому числі антропоніми, різноманітні топоніми (назви регіонів, міст, гір і гірських хребтів, водних об'єктів), космоніми, зооніми, фітоніми, міфоніми, колоративи, назви географічних, технічних, побутових об'єктів, соціальних, філологічних, музичних, математичних і фізичних понять, назви речовин, мінералів, художніх персонажів.

***Ключові слова:** комерційна номенклатура, назви військової техніки та спорядження, мовна картина світу, метафора, лексико-семантична деривація.*

Лингвокогнитивный подход к изучению метафоры и смежных с ней явлений получил в последнее время широкое распространение в русском и украинском языкознании [1; 2; 3; 4; 5]. Интерес к этим проблемам обусловлен значительной ролью метафорической и лексико-семантической номинации в различных областях научного знания и художественной речи. С понятиями метафоры и ЛСД неразрывно связано понятие языковой картины мира.

В данной статье мы попытались описать выявленные нами лексико-семантические группы, которые выполняют в русской ЯКМ функции доноров для метафорической и лексико-семантической деривации коммерческой номенклатуры военной техники и снаряжения и указать на особенности ЯКМ конструкторов данной техники и снаряжения.

Составляя и анализируя конкорданс номенклатурных наименований военной техники и снаряжения, мы определили, что донорскими лексико-семантическими группами для них являются: «Наименования гор» (*Эльбрус, Памир, Маишук* и под.); «Наименования регионов и населённых пунктов» (*Крым, Керчь, Москва* и под.); «Наименования космических тел» (*Меркурий, Медведица, Плутон, Уран* и под.); «Наименования мифологических персонажей» (*Геракл, Аврора, Адонис, Русалка, Витязь* и под.); «Имена и фамилии людей» (*Улугбек, Ваня, Владимир* и под.); «Наименования объектов растительного и животного мира» (*Тюльпан, Вишня, Ястреб, Касатка, Паук* и под.); «Наименования минералов и веществ» : (*Фосфор, Аметист, Янтарь* и под.); «Наименования понятий математики и физики» (*Периметр,*

Треугольник, Диаметр и др.); «Наименования понятий географии» (*Экватор, Самум, Смерч, Град, Молния* и др.); «Наименования экипировки» (*Шушун, Шлем, Накидка, Чулок, Ботинок* и под.); «Наименования абстрактных понятий» (*Азарт, Холод, Гармония, Мечта, Устойчивость* и др.); «Наименования классических видов оружия» (*Меч, Рапира, Сабля* и под.); «Наименование человека по разным признакам» (*Судья, Дурак, Дипломат, Боец* и под.); «Названия водных объектов» (*Океан, Байкал, Унжа, Днепр, Днестр, Дон* и др.); «Наименования различных узкоспециальных понятий» (*Фальцет, Форпост, Лучеграф* и др.); «Наименования понятий социальной сферы» (*Альянс, Встреча, Коалиция* и др.); «Наименования объектов архитектуры и строительства» (*Ограда, Пирс, Купол, Маяк* и др.); «Наименования бытовых артефактов» (*Ваза, Сетка, Карандашик*); «Колоративы и сочетания с колоративами» (*Блик, Синева, Красная звезда* и под.), некоторые другие ЛСГ.

Номенклатурные наименования военной техники и снаряжения становятся результатом лексико-семантической деривации слов указанных и некоторых других лексико-семантических групп. Ниже мы приводим примеры полных номенклатурных наименований из 17 ЛСГ, которые являются наиболее активными донорами коммерческой части номенклатурных наименований военной техники и снаряжения в виде лексико-семантических дериватов. Напомним, что коммерческая номенклатура обычно появляется в результате процесса перехода метафорического наименования в новое слово, обладающее своей лексической и, нередко, грамматической сочетаемостью.

«Наименования человека по разным признакам»:

Агент – револьвер ТКБ-0216Т;

Алтаец – станция постановки помех сотовой связи;

Балеринка – 30-мм авиационная автоматическая пушка 9А-4071;

Басурманин – армейский нож;

Бородач – ручной огнемёт МРО-А;

Воевода – тяжёлая межконтинентальная баллистическая ракета МБР Р-36М2 (РС-20В) [SS-18 mod. 5 Satan] [SS-X-26];

Дирижёр — индукционный импульсный миноискатель;

Дурак — ядерная авиабомба (РДС-7);

Камергер — 115-мм БПС к пушке У-5ТС;

Кудесник — самолёт Ил-22ВЗПУ (летающий командный пункт);

Партизан — двухсторонний маскировочный костюм и многие другие.

«Наименования понятий социальной сферы»:

Альянс – система морского оружия;

Дань — комплекс воздушной мишени;

Коалиция — опытная 152-мм двухорудийная самоходная автоматизированная установка (САУ) 2С35;

Прогресс — РЛС переднего обзора на Т-4 и многие другие.

«Наименования объектов архитектуры и строительства»:

Баррикада – 23-мм патрон со стальной остроконечной пулей для КС-23;

Купол — прицельно-навигационный пилотажный комплекс;

Маяк — аппаратура расшифровки данных с «Тестера»;

Пагода — противотанковая мина ТМ-89;

Пирс — комплекс обнаружения ПЛ по кильватерному следу;

Шатёр — танковая бескаркасная маскировочная маска и многие другие.

«Наименования бытовых артефактов»:

Ваза – радиолокационно-приборный комплекс РПК-1 (1РЛ35);
Веер – однопозиционное активное инфракрасное средство обнаружения для помещений;
Карандашик — твёрдотопливная ракета Тополь-М;
Колье — тепловизионный прицел 1ПН81;
Сетка — радиовзрыватель 9-В-5672 (для боевых элементов кассетной авиабомбы) и другие.

«Наименования животных и насекомых»:

Аист – противотанковая управляемая ракета;
Барракуда – подводная лодка проекта 945;
Барс – атомная подводная лодка проекта 971;
Вепрь – боевая машина разминирования БМР-3М (об. 197);
Выдра – десантная баржа пр. 1176;
Дельфин – спасательное судно пр. 21300;
Ёрш – патрульный катер на воздушной каверне;
Жук – неконтактный радиовзрыватель РВ-24;
Куница – 140-мм реактивный снаряд М-14-Д (дымовой);
Лебедь – командирский перископ ПЗКЭ-21 (на подводной лодке);
Мангуст – быстроходный патрульный катер пр. 12150 и многие другие.

«Наименования растений»:

Акация – 152-мм самоходная гаубица 2С3 (об. 303);
Берёза – комплекс средств преодоления ПРО на МБР РТ-2;
Василёк – 82-мм автоматический миномёт 2Б9;
Ель — засекречивающая аппаратура связи Т-226;
Имбирь — РЛС секторного обзора 9С19М2 (С-300В);
Мята — 152-мм специальный (ядерный) снаряд для пушек 2А36, 2С5;
Сирень – танковый радиолокационный дальномер 1РД17;
Фикус — дальномер артиллерийский квантовый ДАК-2М (1Д11М) и мн. др.

«Имена мифологических, исторических и художественных персонажей»:

Айболит – бронированная медицинская машина для ВДВ;
Буратино – 220-мм тяжёлая огнемётная система ТОС-1 (об. 634);
Дракон — ракетный комплекс 2К4 для истребителя танков ИТ-1;
Маугли — прицел ночного видения 1ПН72М для ПЗРК «Игла-С»;
Нептун — корабельная РЛС обнаружения надводных целей;
Оборотень — двухсторонний маскировочный костюм;
Терминатор — истребитель с ОВТ Су-37 [Super Flanker];
Улугбек — космический аппарат дистанционного зондирования Земли;
Феникс — оптико-электронная станция кругового обзора;

«Наименования природных космических объектов»:

Альтаир – самолёт-амфибия Бе-200;
Андромеда – подводная лодка проекта 667М;
Вега – трёхкоординатная станция радиотехнической разведки 85В6-А;
Комета — комплекс буксируемой воздушной мишени;
Сириус — станция звукопроводной связи;

Уран — спутник-перехватчик ИС-П и многие другие.

«Наименования технических объектов»:

Акваланг – переносной пеленгатор Р-396У;

Арбалет – 30-мм противопехотный ручной гранатомёт ТКБ-0249;

Инкубатор — 220-мм реактивный снаряд с кассетной БЧ (РСЗО «Ураган»);

Трансформатор — 420-мм специальный (ядерный) выстрел и многие другие.

«Топонимы»:

Азов – двухэшелонный противоракетный комплекс С-225 (ПРС-1);

Ангара – ракета-носитель;

Везувий – разгонный блок ракеты-носителя «Энергия»;

Кировоград — огнемётная машина;

Обь — прибор обнаружения скрытой аппаратуры;

Охотск — гидроакустический комплекс;

Припять — ГАС МГВ-13Б водолаза (в составе комплекса «Нерей»);

Юкон — высокоточная лазерно-телевизионная станция и многие другие.

«Колоративы и сочетания с колоративами»:

Блик – ночной бинокль БН-1 (1ПН33Б);

Голубая акула — проект катера-экраноплана;

Синева — БРПЛ Р-29РМУ2 (РСМ-54) [SS-N-28 Skiff];

Цвет — аппаратура приёма (передачи) цветной и графической информации 76в157;

Чёрная акула — боевой вертолёт Ка-50 [Hokum] и другие.

«Наименования веществ»:

Аргон-Фтор — корабельная КВ радиостанция Р-617;

Воздух — авиационный рентгенометр;

Вольфрам — автоматизированная система управления торпедной стрельбой на подводных лодках;

Литий — радиовысотомер на Ту-4;

Свинец — 125-мм БПС 3БМ42М; 3БМ48 («Свинец-2»);

Сода — танковая противонапалмовая система;

Яд — авиационная обзорная РЛС на Ту-95К и другие.

«Наименования минералов»:

Алмаз – программно-коммутирующее устройство 9ЕИ-3584 (для авиационной бомбовой кассеты РБК 500У АО1-2);

Базальт – противокорабельная ракета П-500 (4К80);

Малахит — световой прибор в водолазном комплекте СВГ-200;

Титанит — корабельная система освещения надводной обстановки;

Топаз — ядерная энергетическая установка для ИСЗ;

Янтарь — серия космических аппаратов детальной фоторазведки и мн. др.

«Наименования филологических понятий»:

Автограф – гидроакустический измеритель скорости звука МГ-53;

Абзац – 220-мм агитационный реактивный снаряд 9М27Д для ракетной системы залпового огня «Ураган»;

Азбука – телефонный коммутатор П-206Б;

Альфа – лазерный целеуказатель;

Сигма — корабельный навигационный комплекс;

Сюжет — пункт приёма и обработки информации от метеорологических космических аппаратов 14Б729 и другие.

«Наименования музыкальных понятий»:

Аппассионата – корабельный малогабаритный навигационный комплекс;

Арфа — корабельная гидроакустическая станция миноискания МГ-519;

Гавот — пьезоэлектрический датчик для КС-185;

Гобой — установка разминирования УР-88 (об. 190);

Диез — 26-мм пиропатрон инфракрасный ППИ-26-2-1 (Л-218-1);

Звук — приставка для ПУС РБУ-2500 и другие.

«Наименования географических понятий»:

Айсберг – ледокольный сторожевой корабль проекта 97-П;

Берег – 130-мм береговой самоходный артиллерийский комплекс;

Вихрь — корабельный противолодочный комплекс РПК-1 [SUW-N-1 / FRAS-1];

Град — 122-мм РСЗО БМ-21 (9К51);

Залив — корабельная станция РТР МРП-11-12;

Заря — комплекс технических средств оповещения и информации П-166;

Рассвет — танковый тепловизионный прицел;

Тайфун — ракетный комплекс Д-19 для АПЛ и многие другие.

«Наименования математических понятий»:

Вектор – анализатор сигналов радионавигационных станций Р-389;

Вертикаль — комплекс наблюдения и разведки с БПЛА;

Конус — авиационная система дозаправки топливом на МиГ-15бис;

Периметр – командный ракетный комплекс 15П011 с ракетой 15А11;

Пирамида — станция постановки помех радиосвязи Р-330П;

Ромб – авиационная система ближней навигации РСБН-6С и другие.

У номенклатурных наименований военной техники довольно обширный выбор донорских сфер для метафорического способа образования номенклатур. Однако известно, что метафора – это перенос значения на основе общих, сходных признаков. В то же время, имеются примеры, в которых достаточно трудно найти признак, на основе которого происходит перенос наименования на начальном этапе процесса лексико-семантической деривации коммерческой номенклатуры военной техники и снаряжения. Сравним на примерах омонимичной номенклатуры, которая достаточно распространена в сфере военной техники и снаряжения. Так, в списке номенклатуры «Электронный справочник названий российского (советского) оружия» [6] имеется 9 разных видов техники и снаряжения, имеющих одинаковое коммерческое номенклатурное наименование «Тюльпан»:

- «Тюльпан» — береговой тепlopеленгатор.
- «Тюльпан» — танковый радиолокационный дальномер 1РД16.
- «Тюльпан» — 240-мм самоходный миномёт 2С4.
- «Тюльпан» — спутник-мишень ДС-П1-М.
- «Тюльпан» — оптический прицел 1П29 для АН-94, АК.
- «Тюльпан» — самоходная пусковая установка ТРК «Филин».
- «Тюльпан» — корабельная радиостанция 22РТМ-2-ЧМ.
- «Тюльпан» — переносная УКВ радиостанция 61Р1.
- «Тюльпан» — вибрационный датчик блокировки разрушения оконных решёток

НПРК.425116.011.

При рассмотрении изображений перечисленных изделий только 4 первых по форме условно напоминают цветок тюльпана, причём радиолокационный дальномер и спутник-мишень, как и тюльпан, раскрывают и складывают, соответственно, локаторы и солнечные батареи, как тюльпан лепестки. Самоходный миномёт верхней своей частью напоминает лежащий цветок тюльпана: дуло – стебель, миномётная башня над самоходной установкой – сам цветок. Одно изделие – оптический прицел – не имеет ярко выраженного внешнего сходства с тюльпаном, так как напоминает массу иных предметов реальной действительности. 4 изделия вовсе не напоминают тюльпан ни по форме, ни, тем более, по функции, ни по другим признакам. Это самоходная пусковая установка ТРК, корабельная радиостанция, ультракоротковолновая радиостанция и вибрационный датчик блокировки оконных решёток. Причиной выбора номенклатурного наименования стали какие-то другие основания. Это могли быть разного рода ассоциативные связи либо (что более вероятно) традиция присваивать разным видам однотипного вооружения названия разных цветов. Например, некоторые из видов вооружения и снаряжения с номенклатурным наименованием «Тюльпан» имеют иные аналоги с номенклатурным наименованием «Астра» (семейство береговых тепlopеленгаторов («Астра-1», «Астра-2», «Астра-3»); 120-мм самоходный миномёт 2С8 (он же «Ландыш»); переносные УКВ радиостанции Р-105Д, Р-108Д, Р-109Д); с номенклатурным наименованием «Пион» (203-мм самоходная артиллерийская установка 2С7; самоходная пусковая установка; оптический приборный комплекс и др.); «Ландыш» (УКВ радиостанция Р-116; прицельно-вычислительное устройство и др.); «Фиалка» (122-мм самоходная гаубица 2С2); «Фигус» (122-мм самоходная гаубица 2С2); «Лилия» (аэродромная радиостанция; 120-мм горный миномёт и др.).

Таким образом, мы выделяем более 20 ЛСГ имён существительных, которые являются донорскими для метафорической и лексико-семантической деривации русских коммерческих номенклатурных наименований военной техники и снаряжения. Чаще всего в этих целях используются наименования человека по разным признакам, в том числе антропонимы; наименования местности – топонимы в широком смысле: (названия регионов, городов, гор и горных хребтов, водных объектов); наименования космических, географических, технических, бытовых объектов, социальных, филологических, музыкальных, математических и физических понятий, животных и растений, веществ, минералов, колоративов, мифологических и художественных персонажей.

Среди номенклатурных коммерческих наименований военной техники и снаряжения есть две группы, которые выделяются на основании разных факторов. Одна группа – это лексико-семантические дериваты, образованные в результате трансформации метафоры в самостоятельное слово с функцией номенклатурного наименования; другая группа – лексико-семантические дериваты, образованные вследствие продолжения традиционно сложившегося в ЯКМ номенклатурного ряда для новых видов аналогичных изделий путём использования тематически аналогичных наименований.

Список использованной литературы

1. Арутюнова Н. Д. Метафора и дискурс. *Теория метафоры*. Москва : Прогресс, 1990. С. 5–32.
2. Буров А. А. Формирование современной русской языковой картины мира (способы речевой номинации) : Филологические этюды. Пятигорск : Изд-во ПГЛУ, 2008. 319 с.

3. Кравцова Ю. В. Семантико-когнітивне моделювання метафоризації. *Мовознавство*. Київ : Ін-т мовозн. ім. О. О. Потебні, 2011. № 1. С. 43–54.
4. Степанов Е. А. Языковая картина мира военной сферы : дис. ... канд. филол. наук : 10.02.19. Москва : Военный университет МО РФ, 2012. 150 с.
5. Тропина Н. П. Мировидение и метафорическая номинация : новая технократическая модель. *Науковий вісник Херсонського державного університету. Сер. : Лінгвістика*. Херсон, 2013. Вип. 18. С. 63–68.
6. Электронный справочник названий российского (советского) оружия / сост. Дм. Шипуля (Caralon). URL : <http://www.vrazvedka.ru/main/learning/glossary-02.html/>

Кучма Гліб

ПЕРСОНАЛЬНИЙ ІМІДЖ ПИСЬМЕННИКА: ПРЕЗЕНТАЦІЯ В TELEGRAM-КАНАЛІ

Статтю присвячено презентації авторського Telegram-каналу «Краватка&Перо» як способу реалізації письменницького бренду. окреслено специфіку віртуального дискурсу та комунікативної взаємодії в соціальних мережах, схарактеризовано особливості Telegram як соціальної мережі й проаналізовано презентацію письменниками своїх здобутків і міркувань у соціальних мережах. Об'єктом аналізу слугував вербальний контент Telegram-каналу «Краватка&Перо» в аспекті просування інтелектуального бренду письменника.

***Ключові слова:** соціальна мережа, Telegram-канал, вербальний контент, інтелектуальний імідж, бренд письменника.*

У сучасному інформаційному просторі презентація інтелектуальних досягнень і позиціонування публіцитного капіталу творчої людини набуває нових форм. Потрактуючи публіцитний капітал суб'єкта інтелектуальної праці як інтелектуальний бренд, ми пропонуємо розширити способи вербального контенту для його просування. інтелектуальний бренд – це уявлення про творчу людину, що продукує інтелектуальну працю і відповідні результати в галузі мистецтва і культури, зокрема театру, кіно, художньої і літературної творчості. Технічні можливості Інтернету дають змогу знайомити потенційних реципієнтів з актуальними мистецькими виробами без відвідування виставок, вистав і фестивалів. Опосередкованість і дистанційність Інтернет-комунікації дозволяє охопити широке коло адресатів, що неможливо в разі безпосереднього спілкування. Зважаючи на це, саме віртуальне позиціонування інтелектуального бренду вважаємо продуктивним у сучасному суспільстві.

Розвиток інформаційного суспільства і домінування віртуальної комунікації потребують пошуку нових підходів для репрезентації традиційних форм взаємодії літераторів із читачами. Сучасні письменники активно проводять зустрічі з читачами, готують презентації власних видань, виступають на радіо і телебаченні, тобто надають перевагу інтерактивним формам взаємодії з потенційними і реальними адресатами. Активна аудиторія сучасних письменників переважно шукає інформацію і спілкується через соціальні мережі (далі – *СМ*), тому цей канал комунікації є одним з найважливіших у взаємодії автора і читачів. Дослідники визначають *СМ* як «веб-сервіс, що забезпечує можливість комунікації

великих груп людей та їх об'єднання у віртуальні спільноти за інтересами. Особливістю побудови соціальних мереж стало те, що їх зміст наповнюється самими користувачами, а крім спілкування та комунікації, з'являється можливість споживати медіа-контент та весь спектр розважальних продуктів (музика, відео, ігри та ін.), вести економічну, політичну та інші види діяльності» [7, 155]. Сучасні лінгвістичні розвідки, присвячені аналізу мовних особливостей віртуальної комунікації, поміж інших проблем зосереджені на вивченні СМ як комунікативного простору (К. Коган [5], Л. Щипіцина [9] та ін.). Зокрема досліджено специфіку вербального спілкування в СМ (О. Горошко [1], Т. Полякова [2] та ін.), окремі жанри мережевої комунікації (О. Горошко та Т. Полякова [3], О. Дзюбіна [4]) і лінгвопрагматичні та лінгвокультурологічні особливості мережевого дискурсу (Л. Компанцева [6], О. Лутовинова [8]).

Зважаючи на популярність СМ, відомі українські письменники обирають їх одним з основних каналів спілкування з адресатами, створюючи авторські сторінки у Facebook, Twitter, Instagram, Telegram тощо. З огляду на це постає проблема контенту – текстового наповнення авторських сторінок СМ, оскільки вони повинні підпорядковуватися настанові презентації цілісного іміджу письменника, що набуває статусу інтелектуального бренду.

Мета дослідження – визначити основні принципи розроблення і позиціонування персонального інтелектуального бренду через вербальний контент соціальних мереж і розробити власний контент для просування інтелектуального бренду.

Мета зумовила розв'язання таких **завдань**: 1) окреслити специфіку інтернет-спілкування та схарактеризувати поняття соціальної мережі; 2) визначити поняття інтелектуального бренду і визначити канали комунікації для просування контенту інтелектуального бренду; 3) обґрунтувати його призначення й базові характеристики; 4) розробити й схарактеризувати власний контент для представлення інтелектуального бренду.

У центрі нашої уваги – персональний імідж письменника, представлений у СМ як інтелектуальний бренд. З цією метою ми проаналізували власний Telegram-канал «Краватка&Перо» (https://t.me/s/kravatka_pero), створений для інформування громадськості про діяльність однойменного літературного об'єднання й позиціонування письменників-початківців.

Домінування СМ як основного простору для спілкування зумовлено віртуалізацією сучасної комунікації і вагомості впливу інтернет-простору на об'єктивну реальність. Оперативність, інтерактивність і полікодовість забезпечують зручність його використання в різних галузях діяльності: СМ як одна з реалізацій гіперконективності вже перестали бути сферою суто міжперсональної комунікації: в них проникли бізнес і політика, і навіть такі консервативні інститути, як монархія і церква.

З огляду на це сфера культура також активно послуговується СМ, зокрема йдеться про самопрезентацію відомих осіб – письменників, журналістів, акторів, художників – у віртуальному просторі, напр.: *Дорогі брати і сестри в Києві. До нашого концерту лишилось лише 10 днів. А отже, даруємо квитки!* (Facebook, С. Жадан, 12.11.2019). З цією метою діячі культури представляють інформацію про себе і свої досягнення у вигляді персональних сторінок у СМ, де і здійснюють комунікацію з іншими користувачами – потенційними реципієнтами їхньої творчості.

Вербальний контент для позиціонування інтелектуального бренду має бути орієнтований на масового адресата, оскільки прагматична цінність спілкування в соціальній

мережі – можливість дистанційної взаємодії комунікантів, що характеризується простотою і масовістю включення кожного користувача Інтернету. Основні дописи не обмежують читацьку аудиторію, проте ідентифікують «свого» читача, напр.: *українець – це не той, хто народився українцем, а той, чий діти будуть українцями* (Twitter, А. Любка, 15.11.2019). При цьому вербальний контент підпорядкований меті ідентифікації читачів: оцінність і суб'єктивність авторських суджень передбачають прийняття або неприйняття заявленої позиції, тому що є маркерами іміджевих характеристик мовної особистості. СМ є одним із засобів позиціонування інтелектуального бренду, зважаючи на їхню інтерактивність, оперативність і полілогічність.

Поняття інтелектуального бренду є актуальним для творчих людей і творчих об'єднань. Саме таким об'єднанням є «Краватка&Перо», інтелектуальний бренд якого потребує розвитку і позиціонування в СМ. Це об'єднання було створено двома студентами – Кучмою Глібом (філологічний факультет Одеського національного університету імені І. І. Мечникова) і Романом Стеблівським (факультет політології Києво-Могилянської академії). Обидва засновники активно займаються літературною творчістю, пишуть прозаїчні й поетичні твори, а також проводять публічні заходи із популяризації літературної творчості – як власної, так і загальновідомих письменників.

Для демонстрації просування інтелектуального бренду в СМ було обрано один з найпопулярніших засобів – соцмережа Telegram. Мережу Telegram було обрано зважаючи на те, що вона має можливості поширення як вербального контенту (текст), так і невербального (фото, музика), не маючи жодних обмежень за обсягом. Саме ця СМ дає можливість поєднувати всі види контенту однаковою мірою. Крім того, і цільова аудиторія Telegram за віком становить 18-24 роки, що відповідає нашим очікуванням щодо адресатів.

Назва літературного об'єднання «Краватка&Перо» була обрана з опертям на уявний образ творчої інтелігенції XIX століття. Пояснимо це в такий спосіб: візуально образ краватки символізує приналежність до інституційної комунікації, тобто є вказівкою або на офіційність спілкування, або на дотичність до мистецтва – художньої, сценічної або літературної творчості. Другий елемент назви – перо – характеризує саме літературну творчість, проте вказує на тяглість її традицій від минувшини до сучасності. Перо обрано на контрасті до сучасних засобів фіксації літературних творів, зокрема до комп'ютеру, через який власне й оприлюднюють твори в СМ. Амперсанд «&» на письмі використовується замість слова «і», фонетично назва звучить як «Краватка&Перо». Такий спосіб зображення сполучника «і» вибраний для того, щоб осучаснити назву та зробити її більш привабливою з огляду на певну архаїку вербальних компонентів (див. рис. 1).

Концепція Telegram-каналу ґрунтується на чиннику суб'єктів – засновків однойменного літературного об'єднання. Канал ведеться за участі двох молодих авторів, що навчаються в різних містах (Одеса і Київ), за різними освітніми програмами (прикладна лінгвістика і політологія). Утім, наявні два важливі моменти, що поєднують цих двох авторів і репрезентують діалогічність спілкування на каналі: 1) проблема невідворотного дорослішання та становлення особистості; 2) дослідження всіх принад двох великих і різних міст (як за культурним, так і за ідеологічним чинниками). Обидва засновки є одночасно й основними авторами Telegram-каналу, які почергово додають свої літературні твори, вступаючи один з одним у своєрідний діалог. Такий спосіб позиціонування власної літературної творчості вважаємо дуже вдалим для письменників-початківців: актуалізований діалог активізує обговоренні, суперечливість і дискусійність щодо оцінювання

представлених творів. Потрібно зауважити, що чимало подій і персонажів, відображених в контенті, мають під собою реальних прототипів, а окремі персонажі й ліричні герої навіть є підписниками Telegram-каналу.

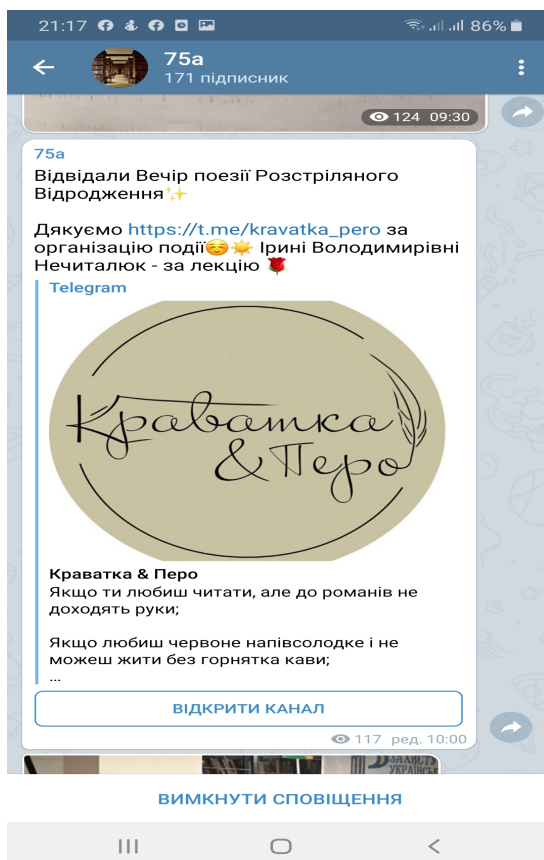


Рис. 1. Логотип і контент Телеграм-каналу

Канал створено 12 липня 2018 року, і він існує по сьогоднішній день та регулярно поповнюється контентом. За цей час на каналі було опубліковано кілька сотень дописів, зокрема віршів, прозових і публіцистичних творів. Крім популяризації літературної творчості співзасновників каналу, представлено анонси й звіти з проведених літературних читань, вечорів і акцій.

Знаково-семіотичне наповнення Telegram-каналу «Краватка&Перо» можна поділити на чотири групи. Контент каналу складається з таких блоків: 1) роздуми у вигляді коротких есеїв; 2) емоційні переживання у вигляді поетичних текстів; 3) оповідання про події, наближені до реальних; 4) метафоричні замальовки. Переважає вербальний контент з вкрапленнями окремих іконічних елементів. Мова дописів – українська і російська (приблизно 70% дописів – українською мовою, 30% – російською мовою).

Наявність такого Telegram-каналу є одним із способів позиціонування літературної творчості для авторів-початківців. Охочі підписуються на стеження за публікаціями на каналі і реагують на представлені матеріали. До подальших планів розширення позиціонування інтелектуального бренду належить можливість створення інтерактивного каналу для спілкування з рецензентами і коментаторами оприлюднених текстів.

Висновки. Вербальний контент відіграє засадничу роль у презентації інтелектуального персонального іміджу, «занурюючи» реципієнтів у загальний культурний контекст, визначаючи читацьку аудиторію і виокремлюючи основні риси іміджу письменника. СМ

слугують актуальним простором для презентації інтелектуального бренду як комплексного іміджу творчої особистості. Перспективи дослідження полягають у розробленні критеріїв представлення вербального контенту позиціонування інтелектуального персонального бренду в соцмережах.

Список використаної літератури

1. Горошко Е. И. Лингвистика Интернета: формирование дисциплинарной парадигмы. В кн.: *Жанры и типы текста в научном и медийном дискурсе*. Орел: Картуш, 2007. Вып. 5. С. 223–237.
2. Горошко Е. И., Полякова Т. Л. К построению типологии жанров социальных медий. В кн.: *Жанры речи*. Вып. 2 (12). 2015. С. 119–127.
3. Горошко Е. И., Полякова Т. Л. Политический твиттинг как новый жанр Интернет-коммуникации. *Вопросы психолингвистики*. 2014. С. 92–103.
4. Дзюбіна О. І. Комунікативний аспект соціальних мереж Facebook і Twitter. *Вісник Дніпропетровського університету імені Альфреда Нобеля*. Серія «Філологічні науки». 2016. № 2 (12). С. 218–222.
5. Коган К. М. Соціальні мережі як елемент нового соціального середовища. *Міжнародний науковий форум: соціологія, психологія, педагогіка, менеджмент*. 2014. Вип. 16. С. 61–71.
6. Компанцева Л. Ф. Интернет-коммуникация: когнитивно-прагматический и лингвокультурологический аспекты. Луганск: Знание, 2007. 444 с.
7. Лобовікова О. О., Мельніков А. С. Соціальні мережі як феномен інформаційного суспільства. *Вісник Львівського університету імені І. Франка*. Серія соціологічна, 2011. Вип. 5. С. 150–164.
8. Лутовинова О. В. Лингвокультурологические характеристики виртуального дискурса. Волгоград: Перемена, 2009. 477 с.
9. Щипицина Л. Ю. Компьютерно-опосредованная коммуникация: Лингвистический аспект анализа. М.: Красанд, 2010. 296 с.

Ma Синьюэ

РУССКАЯ И КИТАЙСКАЯ «ГАРДЕРОБНАЯ» ФРАЗЕОЛОГИЯ: ЛИНГВОКУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЙ И СОПОСТАВИТЕЛЬНЫЙ АСПЕКТЫ

У статті розглянуто російську та китайську фразеологію, що використовує назви одягу та взуття, в лінгвокультурологічному та зіставному аспектах. Доведено, що в російській та китайській «гардеробній» фразеології є як національно-специфічні фраземи так і ті, між якими існують корелятивні відношення. У цілому, фразеологічні одиниці, що входять до семантичного поля лінгвокультурного концепту «Одяг», становлять істотну частину як російської, так і китайської мовної картини світу.

Ключові слова: *фразеологізми, гардеробна лексика, одяг, головні убори, взуття.*

Фразеология – одна из самых образных и «консервативных» языковых подсистем. В отличие от лексики, она менее подвержена языковым изменениям, сохраняет в себе устаревшие слова, архаические формы и синтаксические конструкции. Эта способность к

«исторической аккумуляции» особенно ярко проявляется в содержательном спектре. Значительная часть устойчивых сочетаний связана с различными реалиями быта, фактами истории, древними народными верованиями, обычаями и обрядами.

Восприятие образа фразеологических единиц соотносится с кодами культуры, теми источниками (человек, его тело, вещи, природа), которые явились предметами переосмысления в культуре и образовали систему кодов. Под культурным кодом понимается, систему образов, относящуюся к какой-либо культурной области или артефакты культуры, выступающие в знаковой функции [1, 18].

Выраженные в вербальной форме культурные коды возникают в устном народном творчестве, в художественной литературе, проникают в язык и остаются в нем в виде образной лексики, фразеологических единиц.

Разработанный В. Н. Телия способ культурологического описания фразеологизмов позволяет указывать на ту роль, которую выполняет образ фразеологизма в целом или отдельные его компоненты как знаки языка культуры» [2, 772]. Поскольку одежда составляет одну из базисных человеческих ценностей, а ядром всякой культуры выступает аксиологическая иерархия, субкод «Одежда» занимает одно из основных мест в системе артефактивного кода, связанных с символическим выражением представлений о ценностях. Образы одежды символизируют разнообразные ценности: социальные, духовные, личностные, религиозные, нравственные и др. С. Г. Тер-Минасова указывает, что «основную культурную нагрузку несёт лексика: слова и словосочетания. Из них складывается языковая картина мира, определяющая восприятие мира носителями данного языка. Особенно наглядно и ярко этот аспект представлен устойчивыми выражениями, фразеологизмами, идиомами, пословицами, поговорками — то есть тем слоем языка, в котором непосредственно сосредоточена народная мудрость или, вернее, результаты культурного *опыта* народа» [3, 264]. Таким образом, одним из главных инструментов в воспроизведении национально- культурной специфики народа выступает фразеологический состав языка: культурно-национальное самосознание этноса отражается в устойчивых выражениях, присущих языку данного народа.

Мысли, высказанные В. фон Гумбольдтом: «Среди всех проявлений, посредством которых познаётся дух и характер народа, только его язык и способен выразить самые своеобразные черты народного духа и характера проникнуть в их сокровенные тайны» [4, 450], нашли своё воплощение в современных лингвистических концепциях, которые рассматривают язык как носитель национального феномена.

Мы определяем фразеологизм как относительно устойчивое, воспроизводимое, экспрессивное сочетание лексем, обладающее (как правило) целостным значением. Фразеологические единицы, относящиеся к семантическому полю лингвокультурного концепта «одежда», составляют существенную часть и русской, и китайской языковых картин мира.

Лингвокультурологические разыскания свидетельствуют о том, что ситуации, осмысленные разными народами одинаково, зафиксированы при помощи разных образов. Это объяснимо, поскольку не совпадают история, культура, психология и быт народа. У фразеологизма был свой реальный прототип и словосочетание, которое буквально отражало действительность. Благодаря этому сохранилась информации о жизни Древней Руси или любого другого государства. Это сведения о социальном укладе, ремёслах, военном деле, нравственном опыте, одежде, врачевании, питании. Культура народа, веками живущего на

одной территории, в определённых географических и климатических условиях, формируется во всём её этническом своеобразии. Перечисленными выше условиями во многом определяются традиционные виды «малого мира»: частной жизни, одежды, предметов хозяйственного обихода, гастрономии. А образы этих предметов, хранящиеся в сознании носителей языка и культуры, ложатся в основу образной лексики, фразеологии.

В китайской фразеологии имеется идиома, указывающая на важнейшую роль одежды в жизни человека: *衣食父母* – «одежда и еда – это наши родители». В представлении китайцев одежда и еда – это две важнейших вещи для поддержания жизни.

В русской культуре наблюдается аналогичное мнение. Оно отражено в многочисленных фразеологизмах, бытующих в русской разговорной речи: *Когда бы не еда да не одёжа, так мы бы отдувались лёжа*. Лексика со значением еды и одежды, включенная в состав фразеологизмов отражает черты характера, образ жизни, поведение в обществе: *Лень без соли хлебает. Лень одёжу бережёт. Лёжа цела одёжа, да брюхо со свищом*.

Чаще всего одежда и еда в русских фразеологизмах противопоставлены: *Дома — щи без круп; в людях — шапка в рубль. Шапка в рубль, а щи без круп. В брюхе солома, а шапка с заломом. Сапог-то скрытит, да в горшке не кипит. Сапожки под скрыпом, а каша без масла. Камзолы зелёные, а щи несолёные*.

В ходе научного исследования нам удалось сделать следующее.

1. Лексику тематической группы «Гардероб» мы условно разделили на 3 подгруппы: «Одежда» (виды одежды, детали одежды, материал; «Головные уборы»; «Обувь».

В русских фразеологизмах, в том числе в пословицах, употреблено много слов, называющих виды **одежды** и её детали (*кафтан, сарафан, рубаха, штаны, пояс, рукав, рукавицы, риза, карман, брюки, епанча, костюм, жилетка, мундир, портки, ворот, рубашка, одежда, сорочка, сюртук, трусы, фрак, шуба, юбка, галстук, подол, перчатка, варежка*), а также виды материалов, из которых шилась одежда (*овчина, мерлушка, китайка, шёлк, парча, тафта, камка* и др.). Следует указать и ряд названий видов одежды и её деталей, которые русская фразеологии не отражает: *порты, заплатки, лоскутки, ветошки, коты, паголенки* и некоторые другие.

На Руси с давних пор **головной убор** являлся особым социокультурным знаком, свидетельствующем о социальном статусе владельца, его восприятию общества, о внутреннем мире, физической форме. Всё это нашло отражение в русской фразеологии. Например, осмеяние маленького роста: *Метр с кепкой; аршин с шапкой* (уст., шутл.); *полтора метра с кепкой* (шутл.).

В составе русских фразеологизмов отмечены названия следующих видов **обуви** и её деталей: *сапог (сапоги), башмак, каблук, валенок, лапоть, галоши, штиблеты, тапочки, портянки (портянка), подмётка (подмётки), стелька (стельки), сандалии, чулки (чулок), шпилька*.

Частотными лексемами в сфере «гардеробной» лексики в китайских фразеологизмах являются следующие лексемы:

1. 冠: «корона» – шляпа. Фасон «корона» ценится в Китае учёными-чиновниками и конфуцианскими учёными ещё с древних времен и часто встречается в идиомах. 2. 带: «пояс». Одежда королевских особ соединяется с верхней частью стопы, поэтому пояс становится её важным аксессуаром. 3. 袍: халат является составной частью древней официальной униформы. 4. 履: обувь. Обычно кожаная обувь или соломенные сандалии.

Образы одежды символизируют разнообразные ценности: социальные, духовные, личностные, религиозные, нравственные.

Русская традиционная одежда во многом отличается от китайской, так что многие названия одежды, используемые в русских фразеологизмах, являются безэквивалентными относительно китайского языка, с национально-культурной спецификой значения (например, слова *лапти*, *валенки*, *портянка*, *постолы*, *шлык*, а также историзмы – собственно названия одежды: *кафтан*, *сарафан* (в одном из значений), *риза* и др.)

Названия тканей в русских и китайских фразеологизмах во многом совпадают: *хлопок*, *парча*, *лён*, *шёлк*. Есть и обозначение национально-специфических тканей: 葛 – «многолетняя лиана, из лозы которого производят искусственный хлопок». Ткань летняя, она тонкая, дышащая (кит.). Ср. рус.: *Хоть тряпичка, да тафтичка*.

2. Русские фразеологизмы с названиями одежды обнаружили во многих случаях семантическую близость с китайскими фразеологизмами. Как и китайские, русские фразеологизмы с названиями одежды являются носителями страноведческой информации. По лексическому составу китайских и русских фразеологизмов можно судить и об особенностях одежды разных социальных классов: 峨冠博带 – «высокий головной убор и широкий пояс» (одежда высшего сановника). *У него кафтан с подкладкой* (т. е. он знатен). *В сапожках ходит* (рус.) – «быть богатым»; 肥马轻裘 – «упитанные лошади и лёгкие меха» (о богатом человеке и его достатке) (кит.).

Фразеологизмы содержат сведения о том, как использовались в России те или иные предметы одежды (*снимать шляпу (шапку) (перед кем)*; *оставить в (одной) рубашке (кого)*; *бросить перчатку* и т. д. В китайской фразеологии наблюдается аналогичное явление: 分鞋破镜 – «разделить обувь и разбить зеркало», то есть развестись.

Русские фразеологизмы с прагматонимами, называющими предметы одежды, имеют следующие значения: фразеологизмы, со значением **человеческих отношений**: *Быть под бабшмаком (каблуком, сапогом)*; Фразеологизмы, указывающие на **образ жизни, поведение**: *Менять как перчатки*. *Спустя рукава*. **Эмоции человека**: **Счастье**: *Родиться в рубашке*. **Насмешка, пренебрежение**: *Два сапога – пара*. *По Сеньке шапка*. **Синий чулок**. **Свойства и качества человека**: *Энергичность – Засучив рукава*. *За словом в карман не лезет*. **Зазнайство, хвастовство**: *Шапками закидаем*. **Ожидание, надежда**: *Держи карман шире*. **Успех, удача**: *Дело в шляпе*. **Обман**: *Залезть в карман*. **Выражение чувства**: *Разинуть варежку*. *Кинуть шляпу в воздух*. **Финансовое положение**: *Ветер в кармане гуляет*. *Набить карман*. Фразеологизмы с **этикетной семантикой**: *Снимать шляпу (перед кем-нибудь)*. *Пустить шапку по кругу*. **Отражение манеры одеваться**: *В костюме Адама*. *В костюме Евы*. *Не вылезать из какой-нибудь одежды*.

Пословицы и поговорки дают представление о бренности бытия вне зависимости от социального статуса и отражают **неотвратимость смерти вне зависимости от социального статуса**: *Сегодня в порфире, а завтра в могиле*. *Кто в камке, кто в парче, а мы в холсту — по тому же мосту*. В пословицах и поговорках одежда может быть символом социального и финансового положения. Особенно часто одежда выступает символом **бедности** или **богатства**: *Худ Роман, коли пуст карман*; – **лени** или **трудолюбия**: *Лень одёжу бережёт*. Одежда упоминается в связи с **осуждением показного богатства и социального превосходства**: *Камзолы зелёные, а щи не солёные*. В русских пословицах и поговорках

«гардеробные» прагматонимы способны также передавать **негативное отношение** народа к **щёгольству**: *В брюхе хоть щёлк, да на брюхе шёлк; Пуст карман, да синь кафтан.*

В семантическом отношении в китайской «гардеробной» фразеологии, как и в русской, может отражаться **социальное неравенство**: 鶉衣百结 – «рваное платье в сотнях узлов; лохмотья». Фразеологизмы с названиями обуви и одежды красочно передают **жизнь богатого дворянства**; часто рядом с «гардеробной» лексикой встречаются лексемы со значением «конь» и «пища»: 肥马轻裘 – «упитанные лошади и лёгкие меха (о богатстве, достатке)».

Так же, как и в русских фразеологизмах, декларируются **нравственно-этические принципы**: 解衣推食 – «снять с себя платье и отказаться от пищи [ради других]» (обр. в знач.: «отдать ближнему последнее»).

3. При сопоставлении русской и китайской «гардеробной» фразеологии выявлено 3 основных вида соответствий:

Фраземы-корреляты: *Затягивать пояс. Снять шляпу.*

Фраземы-дивергенты: частичные дивергенты: *Мужик в юбке* (рус.) – *герой под шарфом* (кит.). Полные дивергенты: *Юбка прикреплена к юбке, а рукава – к рукавам* 挈裳连袂 (кит.) – *Яблоку негде упасть; как сельдьки (сельди) в бочке* (рус.).

Понятие «безэквивалентные фраземы» в нашем понимании совпадает с общепринятым термином «безэквивалентная лексика», иными словами, отсутствие в одном из языков фразеологизма с похожим значением и лексическим выражением. Е. М. Верещагин и В. Г. Костомаров в работе «Лингвистическая теория слова» отмечают, что безэквивалентная лексика – это «слова, план содержания которых невозможно сопоставить с каким-либо иноязычным лексическим понятием» [5, 320].

Безэквивалентные фраземы. К числу русских национально-специфических фразем относятся: *Тришкин кафтан. Бросить перчатку. Рубаха-парень* – «бескорыстный, открытый в общении». *Дело в шляпе* – «всё в полном порядке». *Держаться за бабулю юбку* – «быть в полном подчинении у жены». *В костюме Евы* – «нагишом, без всякой одежды (о женщине)». *Снять последнюю рубашку* – «разорять, доводить до нищеты кого-либо». *Бросить шляпу в воздух* – «прийти в восторг, очень сильно обрадоваться чему-либо».

К числу китайских национально-специфических фразем относятся: *Одежда из перьев* – 鸿衣羽裳 – «о богатом, душевном человеке», букв. «одежда бога, феи». *Быть в зелёной шляпе* – 戴绿帽子 – «иметь неверную жену».

Итак, фразеологизмы с названиями одежды в русском и китайском языках являются значительным по объёму фрагментом не только фразеологической системы; многие из них широко используются в современной речи. Их сопоставительное изучение может оказаться полезным в методике преподавания русского языка в китайской аудитории.

Список использованной литературы

1. Лотман Ю. М. Культура как коллективный интеллект. Проблемы искусственного разума. Москва : АН СССР, 1977. 18 с.
2. Телия В. Н. Послесловие. Замысел, цели и задачи. Большой фразеологический словарь русского языка. Москва : АСТ-пресскнига, 2006. 772 с.

3. Тер-Минасова С. Г. Язык и коммуникация. Москва : Озон, 2008. 264 с.
4. Гумбольдт В. фон. Избранные труды по языкознанию. Москва : Прогресс, 1984. 450 с.
5. Верещагин Е. М., Костомаров В. Г. Лингвострановедческая теория слова. Москва : Русский язык, 1980. 320 с.

Маковець Марія

ЕВФЕМІЗАЦІЯ НА ТЕМУ «СМЕРТЬ» (НА МАТЕРІАЛІ УКРАЇНСЬКОЇ Й АНГЛІЙСЬКОЇ МОВ)

У статті розглядається евфемізація на тему «смерть» на матеріалі української й англійської мов. Автором здійснено їхній аналіз із застосуванням українських і англійських словників.

Ключові слова: *евфемізм, життя, смерть, фразеологізм.*

Кожна культура формує своє бачення найфундаментальніших екзистенційних дихотомій – життя і смерті. На сучасному етапі в англійській та українській мові поряд із неологічними процесами відбувається евфемізація багатьох мовних явищ, що пов'язано з необхідністю дотримання політкоректності у спілкуванні. Цей процес відзначається особливою інтенсивністю та являється потужним засобом формування нових суспільних стандартів [2].

Проблемі теоретичного обґрунтування евфемізації в мовознавстві приділяється значна увага. Аспекти цього процесу певною мірою досліджено та описано в працях багатьох мовознавців ХХ ст., зокрема К. Аллана, К. Беррідж С. Відлака, І. Гальперіна, Б. Ларіна, та інших [3, 112].

Евфемізм (грец. εὐφημισμός – добре мовлення) – пом'якшувальні або маскувальні слова і вислови, які використовуються замість слів, котрі сприймаються як небажані, неприйнятні, вульгарні, зневажливі, ненормативна лексика, образливі або табу, а також умовне позначення деяких власних імен [2]. Також «евфемізм» — це лексична прихована стратегія. Він може служити введенню в оману третьої особи про поганий стан речей, а також і морального саморозвантаження [2]. Евфемізація — це один зі зручних способів сказати неправду та змінити сприйняття небажаної інформації: наприклад, *упокоїтись, навіки спочити, заснути в Бозі* замість слова *померти*; *нечистий, не при нас згадуючи, нечиста сила* замість чорт та інші [4].

Основними семантичними процесами, внаслідок яких утворюються евфемістичні субститути, виявилися фразеологізація, генералізація, метафоризація, іронія (реверсія) та метонімізація [1].

Поняття смерті з прадавніх часів бентежило свідомість людей. Це завжди було чимось незвіданим, незрозумілим, неконтрольованим, а тому небезпечним і невідворотним. Так, виникає поняття евфемізації цього концепту. Цей факт є яскравим свідченням того, наскільки важливе місце посідає логічне завершення людського життя у картині світу етносу.

В евфемізі-табу, як мовленнєвому акті, що складає основу ритуальної (словесної) дії, проявилася, з одного боку, потребою людини забезпечити себе від всілякого зла, від незгод

буденності; а з іншого, – у ньому проявилася поетична творчість народу: магія, буденність і поезія поєдналися в спільному мовному явищі – непрямому способі найменування світу [2].

Розглянемо деякі приклади евфемізмів, що вживаються в українській мові до слова «померти». Науковці звертають увагу на фразеологічні одиниці (ФО), що виступають в ролі евфемізмів. За релігійним уявленням, дух – це безсмертна нематеріальна основа в людині, що становить суть її життя і відрізняє її від тварин, звідси з'явилися **евфемізми**: *віддати Богу дух* (вмерти); *дух вийшов з кого* (умер); *дух спустити, пуститися духу* (померти) [4, 322]. Усі вищезазначені приклади містять в собі слово «дух», що є найуживанішим.

Після смерті людину традиційно ховають. Тому, навіть, якщо людина ще не померла, але вже близька до смерті, кажуть, що *вона дивиться у могилу*, тобто, могила, як звичне місце поховання людей є у свідомості українців символом самої смерті, про що свідчить фразеологізм *землею пахне* (у значенні бути близьким до смерті) [3, 396].

Померти можна по-різному, і це яскраво демонструється на прикладі кількох фразеологічних одиниць: *полягти (загинути, умерти) смертю хоробрих* (загинути в бою); *собаці собача смерть* (смерть поганой людини); *смерть за смерть* (відплата, помста за вбивство); *нести (сіяти) смерть* (знищувати, позбавляти життя багатьох); *своєю смертю зі словом помирати* (померти від хвороби, від старості); *не своєю смертю зі словом помирати* (померти передчасно від підступних дій, в бою або від нещасного випадку) [4:167].

Яскравими прикладами евфемізмів на тему смерті в англійській мові є наступні приклади: *to pass a way* (померти), *to depart one's life* (відійти у вічність), *to breathe one's last* (піти за вічну межу); *to be no more* (більше не бути); *to lose one's life* (втратити життя); *to expire* (минути згідно з терміном придатності); *to go behind the eternalcloud* (піти на вічні небеса); *to go west* (піти з життя); *to join the majority* (приєднатися до більшості); *to put a nend to one's life* (накласти на себе руки); *to go to a better place* (піти в краще місце); *to meet one's maker* (зустрітися за своїм творцем), під творцем розуміється Бог; *to go to Davy Jones's locker* (відправитися в рундук Деві Джонса) [5; 6]. Цей евфемізм дуже цікавий, адже за легендою Деві Джонс – це злий дух, який живе на дні моря. А його рундук – це океан, місце спочинку моряків. Отже, цей приклад є найуживанішим серед моряків [5:245].

Розглянемо ще декілька дуже цікавих евфемізмів: *to go to one's reward* (відправитися за своєю нагородою). Англіїці вважають, що після смерті людину очікує нагорода за всі її діяння.

To be in Abraham's bosom (потрапити в лігво Абрамова), що за біблійними мотивами «потрапити в рай». *To send one to eternity or to the Promised Land* (відправитися в вічність або землю обітовану); *to take the last train to glory* (сісти на останній поїзд на шляху до слави); *to make the ultimate sacrifice* (принести найбільшу жертву, тобто своє життя); *to be at peace / at rest* (бути в мирі та спокої) [5; 6].

Усі приклади мають одну мету, уникаючи слів «померти» та «смерть» – передати цю трагічну новину. Найцікавішим є те, що евфемізми не містять в собі трагічності, скорботи та страждання, на відміну від прямого повідомлення про смерть людини.

Щодо української мови, то проаналізовані евфемізми несуть в собі повідомлення про смерть людини. Деякі приклади містять в собі релігійні погляди людей, де найуживанішою лексемою є «дух». В англійській мові тема смерті також є табуованою. Аналізовані приклади містять найуживанішу лексему «to go», що в перекладі на українську означає «іти». Слід зазначити що, на відміну від української мови, де дуже часто зустрічається слово «смерть», в англійській мові приклади не містять цієї лексеми, адже вона заборонена.

Отже, мотиваційні передумови вживання евфемізмів носіями мови можуть бути різними, проте всі вони мають єдину мету – замінити соціально або психологічно неприйнятні прямі номінації на аналогічні, але з більш нейтральним значенням, що значною мірою полегшує процес передачі інформації у певних сферах людської діяльності.

Список використаної літератури

1. Зацний Ю. А. Неологізми англійської мови 80-90 рр. ХХст. Запоріжжя: РА “Тандем-У”, 1997. 396 с.
2. Евфемізм. Евфемізми / [Електронний ресурс]. Режим доступу : URL: <https://uk.wikiquote.org/wiki/Евфемізм>.
3. Евфемістична лексика англійської мови як відображення цінностей англомовних культур [Електронний ресурс]. Режим доступу : URL : <http://www.phil4.gfh/delist?5hj.com/>.
4. Словарь української мови / Упор. з дод. влас. матеріалу Б. Грінченко : в 4-х т. К. : Вид-во Академії наук Української РСР, 1958. Том 1. 321 с.
5. Holder R. W. Oxford Dictionary of Euphemisms. Oxford University Press, 2003. – 501 p.
6. A Dictionary of Euphemisms : How not to say what you mean. Oxford University Press, 2008. 412 p.

Миндру Анна

ГЕНДЕРНІ СТЕРЕОТИПИ СВЕКРУХИ ТА НЕВІСТКИ В УКРАЇНСЬКИХ ПРИСЛІВ'ЯХ ТА ПРИКАЗКАХ

У статті розглядаються гендерні стереотипи свекрухи та невістки, відображені в українських прислів'ях та приказках. Подається характеристика цих стереотипів. Досліджуються фразеологічні засоби творення гендерних стереотипів свекрухи та невістки.

Ключові слова: свекруха, невістка, гендерні стереотипи, прислів'я та приказки.

Народна творчість – яскравий прояв національно-культурної специфіки життя народу, тому фольклорні тексти якнайкраще відображають стереотипи культурного світобачення, його еталони. Звідси фольклор можна розглядати як джерело, яке відображає гендерні стереотипи суспільства.

Мета нашої статті – схарактеризувати гендерні стереотипи свекрухи та невістки, які відображені в українських прислів'ях та приказках. **Об'єкт** дослідження – гендерні стереотипи. **Предмет** вивчення – фразеологічні засоби вираження гендерних стереотипів свекрухи та невістки. Передбачається виконання таких **завдань**: розкрити сутність родинних понять свекрухи і невістки як жіночих гендерних стереотипів; схарактеризувати фразеологічні засоби вираження гендерних стереотипів свекрухи і невістки. **Фактичним матеріалом** для нашого дослідження послуговували 38 фразеологізмів (прислів'їв та приказок). Вони містять достовірну інформацію про гендерні стереотипи у вигляді типових уявлень про модель їх поведінки, соціальні ролі та статус.

Родинні поняття свекрухи та невістки можна назвати одними із найколіоритніших жіночих гендерних стереотипів. У них яскраво сконцентровані стосунки між особами різних поколінь (вічна тема батьків і дітей), увиразнено особливості приходу в родину людини з іншого роду, виявляється незалежна жіноча поведінка, а також взаємини двох жінок, які в рівній мірі виражають свої права на особу чоловічої статі, яка для однієї є сином, а для іншої – чоловіком.

Фразеологія української мови не могла оминати такий жіночий тип, як невістка. Невістка як родинне поняття формувалося протягом багатьох років. Його значення – заміжня жінка стосовно до рідних її чоловіка (батька, матері; братів, сестер, дружин братів та чоловіків сестер) [1 : 594]. Вторгнення в кровноспоріднене середовище нової особи майже завжди супроводжується певною конфліктністю. Нова особа мала подолати перешкоди та пройти ряд перевірок, щоб стати «своєю» в родинному колі.

Йдучи в нову соціальну категорію, невістка мала підпорядковуватися усталеним нормам поведінки. Можливо, дівчина і не хотіла їм підкорятися, але, спираючись на стереотип, вона повинна була бути саме такою, як цього вимагали віками сформовані уявлення.

У процесі аналізу зібраного матеріалу було визначено головні риси, якими народ наділив невістку – лінь та брехливість, напр.: *Невістка найбільше їсть, найменше робить* [6 : 150]; *Невісток багато, а хата не метена* [13 : 200]; *Де багато невісток, там дуже борці солоний* [13 : 199]; *Як нема невістки, то немає на селі звістки, а як стала невістка, то стане на селі звістка* [13 : 200]; *Ані в селі, не в місті не вір невістці* [5 : 390]; *Наша невістка, що не дай, то тріска* [13 : 200].

Вважається, якщо в хаті щось сталось, то в цьому обов'язково винна невістка: *Хто винен, як не невістка* [13 : 200]; *І плахта невістчина шкоду робить, бо невістки нема дома* [12 : 129]; *Як не невістка, то, певне, її плахта* [13 : 199]. Плахта – це жіночий одяг на взірєць спідниці, зроблений із двох зшитих до половини полотниць переважно вовняної картатої тканини [8 : 6 : 571]. Ця спідниця – одна з головних прикрас жінки, яка є її гордістю, адже вона сама її шиє з тканини.

Досить часто українці проводили такі прямі паралелі, як «кішка – людина», які дозволяють яскраво передати аспект стереотипу невістки у стосунках з родиною, а також те, як до неї ставляться, напр.: *Кішку б'ють, а невістці докоряють* [13 : 200]; *Дві невістки в хаті – як два коти в мішку* [10 : 133].

У хаті чоловіка на невістку переходить половина хатньої роботи, і члени родини користуються цим та змушують її працювати цілий день: *Невістка в хаті замість помела* [13 : 199]; *Усі в сім'ї сплять, а невістці молотить велять* [13 : 199].

Молода невістка часто жалкує за своїм дівочтвом та родиною, у якій вона зросла, адже в родині чоловіка вона важко працює, над нею знущається свекруха: *Як була я у батенька, то була чубатенька; а як пішла до свекрухи, то об'їли чуба мухи* [13 : 199]. За народним повір'ям коси є символом краси, щастя, здоров'я та достатку. Позбутися його вважалося великою втратою. Вислів *об'їли мухи* означає досаду, розчарування молоді жінки [9 : 413]. Найчастіше невістку порівнюють з кісткою, напр.: *Невістка – в горлі кістка* [14]; *Невістка – чужа кістка* [7 : 139]; *Невістка для свекрухи зла кістка* [13 : 199]; Вислів *чужа кістка* означає когось кровно нерідного [9 : 297]. Невістку в новій родині вважають чужою, здебільшого таке негативне до неї ставлення спостерігається саме з боку свекрухи.

Свекруха була головним «ворогом» у хаті чоловіка для невістки. Прислів'я та приказки попереджають невістку, що вона повинна буде їй у всьому коритися: *Навчай мене моя мати як свекрусі догоджати* [13 : 199]; *Невістка свекрусі догодити не годна* [5 : 390].

Утім, у родині чоловіка невістка все-таки бажана особа, адже свекруха часто буває вже немолодою і їй важко самій впоратися з хатньою роботою. Тому інколи невістку зображають дуже працювитою та хазяйновитою: *Радуйся, мати: йде невістка до хати, добра роботуха, а не цокотуха* [13 : 200] (*Роботуха* означає те саме, що *роботяга* [8 : 7 : 588], *Цокотуха – цокотлива жінка, дівчина; щebetуха* [8 : 11 : 245]).

Гендерний стереотип свекрухи формувався упродовж багатьох століть. Тому свекруха є одним з головних образів у фразеологічному просторі української мови. За своїм походженням ця лексема – *своя, свій* [4 : 569]. Етимологічне значення слова вказує на владність особи, яку воно позначає. За іншою гіпотезою дослідників, – підкреслює кровну спорідненість цієї особи.

Мати стає свекрухою в той момент, коли її син одружується на молодій дівчині (невістці). Відповідно вона вже не одна жінка в родині, тому сподівається, що їй тепер стане легше виконувати всю жіночу роботу. За уявленнями українців свекруха повинна була перевиховати невістку на свій лад, використовуючи при цьому будь-які методи: *У свекрухи така власть, як не вкрадеши, то не дасть* [14].

Проаналізувавши зібраний матеріал, можна визначити такі характерні риси, якими народ наділив свекруху: брехливість, злість, невдоволеність, сварливість, непривітність, напр.: *Свекруха лихая і на піч лізе – бурчить, і з печі гарчить* [13, 199]; *Брехлива свекруха невістці не вірить* [13, 199]; *Рідна мати і б'є, та не болить, а свекруха словами б'є гірше, ніж кулаками* [13, 199]; *У лихої свекрухи і здаду очі є* [13, 199].

Кожна свекруха колись теж була невісткою і багато чому навчилася, тому вважають, що невістка мусить підлаштовуватися під її гордовитий норів і не суперечити старшій жінці: *Свекруха теж колись була невісткою* [14]; *Пам'ятає свекруха свою молодість, через те й невістці не вірить* [14].

Існує чимало прислів'їв та приказок на позначення ставлення невістки до свекрухи і навпаки. Здебільшого їх стосунки мають негативний характер, напр.: *Коли свекрухи немає вдома, для невістки свято* [14]; *Дивна пригода, коли між невісткою та свекрухою згода* [14]; *Свекрусі невістка не вгодила, бо свекруха невістки не полюбила* [13, 199]. Конфлікти відбуваються, як правило, на побутовому рівні. На їх основі і сформувався негативний стереотип свекрухи, яка здебільшого була невдоволена своєю невісткою.

Важливим елементом в українській фразеології є хата. Вона вважається тим місцем, де людина повинна почуватися вільно та невимушено. Саме мрії про своє житло породили приказки та прислів'я із символікою хати, напр.: *Хата чужая – як свекруха лихая* [11, 61]. Порівнюючи свекруху з чужою хатою, намагаються показати негативний образ свекрухи, яка завжди непривітна, зла та сварлива.

У процесі нашого дослідження зафіксовано прислів'я та приказки з опозицією *свекруха – собака*, які позначають поганий характер свекрухи та її недобре ставлення до інших: *Свекруха на печі – що собака на мотузці* [13, 199] (*як соба́ка на прів'язі (мотузці)* [9, 674]); *Свекруха любить невістку, як собаки діда* [13, 199] (*як соба́ка па́лицю (редьку, цибу́лю і т. ін.)* [9, 674]); *Сердита як свекруха з чорним піднебінням* [3, 40].

Українцям притаманно порівнювати людину з комахою, за якою щодня спостерігаєш, наприклад, з мухою: *Свекруха то уїдлива муха* [13, 199]. До мухи в українців негативне

ставлення – як до надокучливої, неприємної комахи, яка завжди заважає. Саме тому свекруха порівнюється з набридливою мухою.

Описуючи тип свекрухи, народ завжди звертав увагу на її балакучість та брехливість, що засвідчують такі фразеологізми, як: *Свекруха, як воркотуха* [13, 199]; *Що свекруха – то цокотуха* [13, 199]. Лексема *воркотуха* позначає людину, яка виявляє своє незадоволення, гнів [8 : 1 : 738]. Лексема *цокотуха* у словнику має значення: *розм. Цокотлива жінка, дівчина; щибетуха* [8 : 11 : 245].

Отже, в українських прислів'ях та приказках склався стереотип скривдженої невістки, життя якої затьмарене сімейними проблемами. У сім'ї чоловіка її зневажають, примушують багато працювати. Попри це вона вважається бажаною особою в оселі чоловіка. Гендерний стереотип свекрухи майже завжди висвітлюється як негативний. За народною уявою свекруха постає лихою, злою, сварливою особою, яка втручається в життя молодих та завжди незадоволена.

Перспективу дослідження вбачаємо у вивченні словотвірних засобів вираження гендерних стереотипів свекрухи та невістки в українській фольклорній традиції.

Список використаної літератури:

1. Безлюдна О. В. Гендерні стереотипи в англomовному фольклорі. *Психологія : реальність і перспективи* : зб. наук. пр. / упоряд. Р. В. Павелків, Н. В. Корчакова. Рівне : РДГУ, 2017. Вип. 8. С. 35 – 39 .
2. Великий тлумачний словник сучасної української мови / уклад. і голов. ред. В. Т. Бусел. Київ; Ірпінь : Перун, 2004. 1440 с.
3. Доброльожа Г. М. Красне слово – як золотий ключ : Постійні народні порівняння в говірках Середнього Полісся та суміжних територій. Житомир : Волинь, 2003. 160 с.
4. Етимологічний словник української мови : у 7 т. / гол. ред. О. С. Мельничук. Київ : Наук. думка, 2006. Т. 5. 705 с.
5. Жайворонок В. В. Знаки української етнокультури : Словник-довідник. Київ : Довіра, 2006. 703 с.
6. Народ скаже – як зав'яже : Українські народні прислів'я, приказки, загадки, скоромовки / упор. Н. С. Шумада. Київ : Веселка, 1985. 173 с.
7. Прислів'я та приказки : Людина. Родинне життя. Риси характеру / упор. М. М. Пазяк. Київ : Наук. думка, 1990. 528 с.
8. Словник української мови : у 11 т. Київ : Наук. думка, 1970 – 1980. Т. 1 – 11.
9. Словник фразеологізмів української мови / уклад. В. М. Білоноженко, І. С. Гнатюк, В. В. Дятчук, Н. М. Неровня, Т. О. Федоренко. Київ : Наук. думка, 2008. 1104 с.
10. Українські народні прислів'я та приказки / відп. ред. М. Т. Рильський. Харків : ТОРСІНГ ПЛЮС, 1955. 447 с.
11. Українські народні пісні в записах Зоріана Доленги-Ходакоського з Галичини, Волині, Поділля, Придніпрянщини і Полісся / упор. О. І. Дей. Київ : Наук. думка, 1974. 728 с.
12. Українські прислів'я та приказки / упор. М. Пазяк. Київ : Дніпро, 1976. 219 с.
13. Українські прислів'я та приказки. Народна творчість. / упор. С. Мишанич, М. Пазяк. Київ : Дніпро, 1984. 390 с.
14. Українські прислів'я та приказки про свекруху та невістку. Київ, 2013. URL : <https://svitua.org/muzei/item/247>

ПОЗИВНІ УКРАЇНСЬКИХ ВІЙСЬКОВОСЛУЖБОВЦІВ-ЖІНОК, УЧАСНИЦЬ АТО/ООС : СЛОВОТВІРНИЙ АСПЕКТ

У статті розглянуто позивні, які належать військовослужбовцям-жінкам – учасницям АТО/ООС. Досліджуються шляхи творення цих неофіційних антропонімів.

Ключові слова: *позивні, антропоніми, військовослужбовці-жінки, шляхи творення.*

На сучасному етапі розвитку лінгвістики все більше зростає інтерес до вивчення антропонімної системи, представленій, з одного боку, офіційними найменуваннями, з іншого – неофіційними антропонімами.

Як офіційні, так і неофіційні особові іменування посідають важливе місце в лексичному складі мови, адже антропоніміка є невичерпним джерелом для вивчення мови, культури та історії конкретного народу.

Офіційна система іменування вивчена досить докладно на відміну від неофіційної іменної системи, традиційно представленій прізвиськами і псевдонімами. Система неофіційних найменувань перебуває ще на стадії розвитку, оскільки постійно змінюється, збагачується і потребує пильної уваги з боку лінгвістів.

Історія антропонімікону певної території перебуває в тісному зв'язку із суспільними, політичними, економічними, побутовими процесами, що діють на цій території в певні хронологічні відрізки. Так, військовий конфлікт, що розпочався в 2014 році, покликав до життя нові, специфічні оніми – позивні військовослужбовців, які за досить короткий проміжок часу органічно ввійшли в систему неофіційного антропонімікону, хоча процес їх становлення як окремого, унікального класу потребує великого проміжку часу та неабиякої уваги дослідників.

Позивні як мовне явище зацікавили вітчизняних науковців, зокрема таких, як Р. Яцків [13], Л. Кравченко [2 – 4], Л. Підкуймуха [7], Н. Шульська [12]. Їх розглядали в аспекті взаємозв'язку з мовною політикою і мовною ситуацією в Україні, аналізували лексичну базу творення, з'ясовували шляхи виникнення та походження позивних, зіставляли позивні військовослужбовців Збройних сил України із псевдо учасників національно-визвольних змагань. Проте позивніімена, зокрема й ті, що належать військовослужбовцям-жінкам, ще не досліджувалися у словотвірному аспекті. Цим і зумовлена **актуальність** нашої наукової розвідки.

Мета нашого дослідження – розкрити шляхи творення позивних українських військовослужбовців-жінок. **Об'єкт** вивчення – позивні імена українських військовослужбовиць – учасниць збройного конфлікту на сході України. **Предмет** – шляхи творення позивних жінок. **Фактичним матеріалом** для нашого спостереження послуговували позивні військовослужбовців-жінок, зафіксовані в ЗМІ. Проаналізовано 75 неофіційних найменувань.

Визначення словотвірної структури позивних є важливим компонентом їх лінгвістичного аналізу, адже дозволяє репрезентувати цей клас антропонімів як окрему категорію, що виявляє власну специфіку.

Зібраний нами фактичний матеріал дає підстави стверджувати, що номінація позивних військовослужбовців-жінок відбувається:

1. дериваційним шляхом (способи словотворення);

2. синтаксичним шляхом (творення на основі словосполучень).

За дериваційними особливостями позивні жінок поділяємо на дві групи: 1) утворені неморфемними способами (лексико-семантичний, асоціативний, морфолого-синтаксичний) та 2) утворені морфемними способами (апокопа, абревіація). Аналіз шляхів творення позивних здійснюємо, враховуючи той факт, що структура цих онімів сформувалася ще до того, як вони стали позивними. Розглянемо детальніше кожен із названих шляхів творення.

Значна кількість позивних військовослужбовців-жінок утворена лексико-семантичним способом, сутність якого полягає в переосмисленні значення мотивувального слова. При цьому структурно дериват і лексема, від якої він утворився, повністю збігаються [10, с. 163].

Г. Аркушин відзначає, що прізвиська підтверджують синхронічну сутність лексико-семантичного словотворення, адже значна частина неофіційних найменувань людей виникає «на очах», «живе», «розростається», стає твірною основою для інших дериватів [1, 600].

Оскільки позивні імена утворюються як від загальних (відапелятивні), так і від власних (відонімні) назв, при їх аналізі виокремлюємо два різновиди лексико-семантичного способу – онімізацію і трансонімізацію.

Частина відапелятивних позивних військовослужбовців-жінок (36 іменувань) утворюється шляхом онімізації (переходу загальних назв у власні [10, 165]): *Акація, Анаконда, Анархія, Ангел, Білка, Відьма, Вітамінка, Гайка, Катастрофа, Кнопка, Красуня, Кроха, Лелека, Лисенятко, Лінза, Ліса, Мальок, Мама, Манул, Мальва, Меллон, Перлінка, Подоляночка, Пума, Ромашка, Світлячок, Сметана, Сонечко, Стразик, Строитель, Тайра, Торнадо, Фобія, Фея, Холера, Чайка*.

Шляхом трансонімізації (переходу одних власних назв у інші [10, 165]) утворюється 22 іменування військовослужбовиць: *Аля, Джейн, Еріка, Зоя, Іванка, Барбі, Дюймовочка, Багіра, Бондарівна, Калінсо, Київ, Ксена, Куба, Лера, Лора, Марго, Масяня, Ньюша, Росомаха, Гуансе, Фенікс, Фортуна*.

Слід зазначити, що в основі окремих позивних військовослужбовиць лежить емоційно-забарвлена лексика, що характеризується зменшувально-пестливими суфіксами: *-к-* (вітамін → вітамін- + *-к-* → вітамінка → Вітамінка; перлина → перлин- + *-к-* → перлінка → Перлінка), *-к(о)* (лисенята → лисенят- + *-к-* → лисенятко → Лисенятко), *-ок-* (світляк → світляк-(-ч-) + *-ок-* → світлячок → Світлячок), *-ик-* (страз → страз- + *-ик-* → стразик → Стразик), *-очк-* (подолянка → подолян-к- + *-очк-* → подоляночка → Подоляночка), *-ечк-* (сонечко → сон-ц- + *-ечк-* → сонечко → Сонечко). Ймовірно, що ці позивні отримали жінки-бійці від побратимів. Як зазначають дослідники, стереотип жіночності, який сформувався в ХІХ столітті, залишається популярним і досі (особливо в чоловіків): жінка повинна бути ніжною, красивою, м'якою, ласкавою та водночас пасивною, залежною. Проте за уявленням сучасних жінок, їм треба бути розумними й енергійними, тобто володіти чоловічими (маскулінними) якостями [6, с. 96].

Позивні імена цього типу розглядаємо саме в межах лексико-семантичного способу, а не як такі, що утворилися суфіксальним способом, оскільки вважаємо, що структура цих лексем сформувалася ще до того, як вони перейшли до розряду онімів.

Морфолого-синтаксичний спосіб (творення слів шляхом їх переходу з однієї частини мови в іншу [10, 168]) творення позивних військовослужбовців-жінок представлений лише субстантивацією (4 іменування), оскільки будь-яка власна назва за своєю суттю є іменником. Цим способом утворені позивні (похідні від прикметників), що вказують на особливості характеру, риси вдачі: *Дика, Незламна*, а також ті, що вказують на зовнішні ознаки носія:

Руда (руде волосся), *Мала* (низький зріст). Очевидно, при творенні цих позивних, окрім субстантивації маємо також справу і з переходом загальної назви у власну, тобто явищем онімізації. При цьому не можна відкидати й асоціативного компонента, оскільки номінація особи здійснюється на основі асоціативного зв'язку з її характерними зовнішніми та внутрішніми рисами.

Серед зафіксованих позивних – антропоніми, творення яких не відбувається жодним із традиційних способів словотворення. Як відомо, для визначення способу словотворення необхідно визначити мотивувальне слово – «слово, яке є найближчим до деривата серед однокореневих слів за значенням і структурою» [8, 7]. Складність словотвірного аналізу власних назв полягає саме у визначенні такого слова, оскільки оніми, зокрема, неофіційні антропоніми, у момент виникнення у свідомості людини не підпорядковуються мовним законам, а закріплюються за особою в конкретній ситуації за певних обставин, досить часто на основі асоціативних зв'язків, тому мотивація не завжди є «прозорою». Н. Хрустик пропонує виокремлювати асоціативний спосіб, словотворчим засобом для якого виступають асоціації, зумовлені звуковим складом або семантикою мотивувальної бази, і обґрунтовує можливість його існування теоретично і практично [8– 9; 11]. В основі виокремлення цього способу лежить той факт, що «творення багатьох слів в українській мові не можна пояснити, виходячи з наявного арсеналу способів словотворення» [8, 5].

Тож позивні *Дарія* → *Дарт*, Катерина → *Кет*, Мар'яна → *Мері*, Тетяна → *Танчік*, слід розглядати як такі, що творяться асоціативним способом, а саме за звуковою асоціацією до імені носія (4 іменування).

Шляхом апокопи, що позначає «будь-яке усічення кінцевої частини слова (вилучення суфіксальної або флексійної морфеми, частини лексеми, яка не ототожнюється з морфемою)» [10,189], творяться 2 іменування: *Діана* (ім'я) → *Дана*, *Ксюха* (автомат Калашникова) → *Ксю*. У першому випадку маємо різновид апокопи – синкопу («усічення середньої частини лексеми» [10, 189]). Другий приклад є зразком власне безафіксного (безсуфіксного) способу – «утворення слів шляхом усічення від мотивувальної основи суфікса або закінчення від мотивувального слова» [10,188].

Найменш продуктивним способом творення позивних імен військовослужбовців є абревіація – спосіб, за якого слова утворюються шляхом складання усічених частин лексем або усічених частин та цілих слів [10,193]. Цим способом утворюється лише один онім: *Тетяна Тучак* → *ТТ*.

Серед досліджуваних неофіційних іменувань трапляються не лише одиничні позивні, а й складені. Складених позивних зафіксовано небагато. Це пояснюється тим, що одним із головних завдань позивних є полегшення спілкування у процесі мовної комунікації, тому найчастіше неофіційні іменування обирають якомога коротші.

На думку науковців, аналітичні антропоніми відрізняються багатшою семантикою, мають виразнішу експресію, хоча й не є продуктивними [5, 155].

Складені позивні військовослужбовців-жінок, утворені синтаксичним шляхом, становлять конструкції з головним компонентом – апелятивом і залежним словом, що його характеризує: *Добра Фея з сокирою*, *Шалена Кришечка*, *Зелене Яблуко*. Усього зафіксовано 3 приклади творення позивних синтаксичним шляхом.

Позивні *Маруся Звіробій*, *Мама Таня* не вважаємо такими, що виникли шляхом синтаксичної деривації, оскільки поєднання їх компонентів не становлять словосполучення і розглядаються як одне ціле.

Отже, позивні військовослужбовців-жінок утворюються як морфемними, так і неморфемними способами словотворення. Серед неморфемних способів творення позивних військовослужбовиць є лексико-семантичний, морфолого-синтаксичний і асоціативний способи. Морфемні способи (апокопа і абревіація) реалізуються при творенні невеликої кількості неофіційних іменувань військовослужбовців-жінок. Складені позивні, утворені синтаксичним шляхом, хоча й відрізняються багатшою семантикою, проте не є продуктивними.

Перспективу нашого дослідження вбачаємо у вивченні особливостей творення всіх позивних українських військовослужбовців, учасників АТО/ООС, без гендерного поділу, але із врахуванням гендерних ознак.

Список використаної літератури

1. Аркушин Г. Л. Словник західнополіських говірок. Вид. 2-ге, переробл., випр. і доп. Луцьк : РВВ «Вежа» Волинськ. держ. ун-ту імені Лесі Українки, 2016. 784 с.
2. Кравченко Л. Лексична база позивних українських бійців – учасників озброєного конфлікту на сході України в 2014 р. *Тенденції розвитку української лексики та граматики. Ч. II* / за ред. І. Кононенко, І. Митнік. Варшава; Івано-Франківськ : SowaSp. z.o.o., 2015. С. 224 – 237.
3. Кравченко Л. Мотиви номінації позивних українських бійців – учасників бойових дій російсько-українського конфлікту на сході України. *TeKaKom. Pol.-Ukr. Zwiqz. Kult. : czasopismo / nac. red. M. Ołdakowska-Kuflowa. Lublin : Wid-wo Uniw. Przyrodnic. w Lublinie, 2016. Vol. XI. S. 80 – 85.*
4. Кравченко Л. Проблеми нових номінацій як наслідок мовної політики та мовної ситуації в Україні. *Ukrajinistika: minulost, přítomnost, budoucnost III. Jazyk : kolekt. monograf. / editoři : Halyna Myronova, Oхana Čmelíková (Gazdošová), Petr Kalina. Brno : JanSojnek – Galium, 2015. С. 263 – 270.*
5. Павлюк В. А. Становлення неофіційного антропонімікону Вінниччини : дис. ... канд. філол. наук : 10. 02. 01 – українська мова / Вінницьк. держ. педаг. ун-т імені М. Коцюбинського. Вінниця, 2016. 244 с.
6. Петрова А. В. Сучасні дослідження гендерології : зіставлення понять «гендерний стереотип» і «лінгвокультурний типаж». *Науковий вісник ДДПУ імені І. Франка. Серія «Філологічні науки». Мовознавство. 2018. № 10. С. 95 – 98.*
7. Підкуймуха Л. М. Позивні учасників антитерористичної операції на Донбасі : спроба аналізу. *Мова : класичне – модерне – постмодерне : зб. наук. пр. / відп. ред. В. М. Ожоган. Київ : ДУХ І ЛІТЕРАТУРА, 2016. Вип. 2. С. 135 – 144.*
8. Хрустик Н. М. Асоціативність як засіб словотворення. *Записки з ономастики : зб. наук. пр. / відп. ред. Ю. О. Карпенко. Одеса : Астропринт, 2005. Вип. 8. С. 3 – 10.*
9. Хрустик Н. М. Дещо про асоціативність у найменуваннях тварин. *Записки з ономастики : зб. наук. пр. / відп. ред. Ю. О. Карпенко. Одеса : Астропринт, 2009. Вип. 12. С. 43 – 50.*
10. Хрустик Н. М. Сучасна українська мова. Морфеміка. Словотвір : підручник. Одеса : Фенікс. 2015. 270 с.
11. Хрустик Н. М., Романченко А. П. Асоціативність як засіб творення неофіційних назв автомобілів. *Записки з українського мовознавства : зб. наук. пр. / відп. ред. Т. Ю. Ковалевська. Одеса : ОРІДУ НАДУ, 2014. Вип. 21. С. 40 – 46.*

12. Шульська Н. Номінативна характеристика позивних імен бійців АТО, уживаних у мові ЗМІ. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету. Серія : Мовознавство* / відп. ред. Т. П. Вільчинська. Тернопіль : Терноп. націон. педаг. ун-т імені В. Гнатюка, 2017. Вип. 1 (27) 2017. С. 342 – 347.

13. Яцків Р. Псевдоніми учасників національно-визвольних змагань – позивні військовослужбовців Збройних сил України : семантичні паралелі. *Рідне слово в етнокультурному вимірі* : зб. наук. пр. / відп. ред. М. Федурко. Дрогобич : Посвіт, 2014. С. 99 – 106.

Седунова Ганна

ДІАЛЕКТИЗМИ У ПІСНЯХ УКРАЇНСЬКИХ МУЗИЧНИХ ГУРТІВ: ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНЕ ДОСЛІДЖЕННЯ

Статтю присвячено аналізу сприйняття діалектної лексики в піснях українських музичних гуртів українськомовними і російськомовними інформантами. Представлено результати проведеного лінгвістичного експерименту – опитування інформантів – та проаналізовано одержані показники за методом семантичного диференціалу. Матеріалом для аналізу слугували лексичні діалектизми з пісень українських виконавців, що використані як стимули в анкетуванні інформантів.

Ключові слова: діалектна лексика, діалектизм, семантичний диференціал, інформанти, анкетування.

Одним із джерел збагачення літературної мови є діалектна лексика, зокрема народна фразеологія – невичерпне джерело, яке збагачує літературну мову новими виражальними можливостями і засобами. Ця галузь мовознавства на сьогодні ще мало вивчена. С. П. Бевзенко зазначав, що діалектна українська фразеологія ще й досі «залишається майже поза увагою українських діалектологів» [1, 16]. Серед актуальних завдань української діалектної фразеології мовознавець визначає необхідність широко розгорнути попереднє монографічне дослідження діалектної фразеології окремих територій [2], створити регіональні фразеологічні словники [4].

Мета дослідження – з'ясувати сприйняття діалектних явищ, їхні лексичні особливості у текстах пісень українських музичних гуртів DakhaBrakha, Dakh Daughters, Familia Perkalaba та співачок Аліни Паш, Христини Соловій.

Об'єкт дослідження – сучасний український пісенний дискурс, **предмет дослідження** – діалектна лексика у текстах пісень українських гуртів DakhaBrakha, Dakh Daughters, Familia Perkalaba та співачок Аліни Паш, Христини Соловій.

Для вивчення багатофакторного сприйняття діалектизмів у сучасних українських піснях обрано метод семантичного диференціала.

Семантичний диференціал (англ. semantic differential) – це метод побудови індивідуальних або групових семантичних просторів (англ. semantic space) суб'єкта, який було розроблено в середині п'ятдесятих років ХХ ст. американським ученим Ч. Осгудом [5]. Так, дослідники здійснювали оцінювання рівня сформованості предметних компетентностей учнів основної школи в процесі навчання фізики. Метод семантичного диференціала надав

можливість оцінити динаміку формування моделі предметної галузі в індивідуальній свідомості учнів відносно до моделі предметної галузі, яка була сформована в компетентного експерта [6, 125].

Використання принципів семантичного диференціала знайшло оригінальне вираження в роботах О. Лутошкіна, який, досліджуючи емоційні потенціали колективу, розробив і плідно використовував протягом багатьох років методики емоційно-колірної аналогії, що є фактично семантичним простором, який утворюється не вербальними, а опосередкованими колірними характеристиками [3].

Семантичним простором називається заданий багатовимірний простір опису його характеристик. Кожне таке вимірювання задається біполярною шкалою оцінки його характеристик. Наприклад складне–просте тощо. Формулювання тверджень добираються залежно від завдань дослідження, відповіді теж можуть варіюватися, наприклад, від «часто використовую» до «ніколи не використовую». Розмірність простору і якість оцінки заздалегідь задається обраними експериментатором шкалами оцінки. Методичне обмеження використання семантичних просторів як моделей суб'єктивного досвіду полягає в тому, що експериментальні дані не можуть розглядатися за межами заздалегідь заданої моделі (простору).

Семантичним полем називається експериментально отримана сукупність асоціацій експерта до певного нововведення. У семантичному просторі експерти можуть відхилити певні біполярні шкали. Наприклад, *солодке – солоне*.

Семантичний диференціал слугує для якісного та кількісного індексування значень за допомогою двополюсних оцінювальних шкал (англ. *rate scale*). Наприклад, від -3 до $+3$ або від -5 до $+5$, між якими розташовані 7, 11 або 15 градацій ступеня входження того чи іншого слова в певну характеристику [5].

Матеріалом дослідження послуговували 3180 реакцій які було отримано у ході експерименту. Стимульний список містить 15 слів-стимулів розмовної лексики: *мичка (пучок конопель або льону), бортнічок (пасічник), прибагати (догоджати), шляк би вас трафив (лайка від німецького schlag treffen - "інсульт настав"), барменцаль (прилад для доїння корови), дараба (пліт, збитий з дерев'яних кругляків), чидро (добре), джерта (килим), облачко (вікно), шитким (усі), бітанга (шибайголова), босорканя (відьма), косиця (квітка), фіглювати (розважатися), сведер (светр)*.

В експерименті взяли участь 53 інформанти, які надавали коротку довідку про себе. Серед опитуваних 81,1 % жінок, 18,9 % чоловіків. 33 (62,3 %) опитуваних мають неповну вищу освіту, 9 (17 %) – середню, 9 (17 %) – повну вищу, 2 (3,8 %) – базову вищу. Вікові критерії опитуваних: 20 років (22,6 %), 19 років (22,6 %), 18 років (17 %), 21 рік (9,4 %), 23 роки (5,7 %), 17 років (5,7 %), 47 років (3,8 %), 46 років (1,9 %), 39 (1,9 %), 36 (1,9 %), 24 (1,9 %), 22 (1,9 %). Серед них українська мова є рідною для 27 осіб, російська – 27.

Експертній групі було запропоновано 4 біполярні шкали, за допомогою яких необхідно було скласти опис тієї чи іншої опосередкованої характеристики діалектизму: *складний – простий, не подобається – подобається, незрозумілий – зрозумілий, дурний – розумний*. Ставлення респондента до певної якості лексеми було запропоновано оцінити в такий спосіб: -2 – якість різко негативна, -1 – негативна, 0 – нейтральна, 1 – позитивна, 2 – різко позитивна.

Алгоритм математичної обробки результатів семантичного диференціалу наступний.

Перший крок. Підготовка анкет для респондентів. Сучасні технології забезпечують проведення анкетування в онлайн-режимі, тому доречно розробити електронні анкети з

Табл. 1. Статистичний ряд виміральної характеристики діалектизмів

	Семантичний ряд	-2	-1	0	1	2	Семантичний ряд	Сер.арифм.
мичка	складний	13	12	15	11	2	простий	-0,386792453
	не подобається	7	10	16	13	7	подобається	
	незрозумілий	21	16	10	5	1	зрозумілий	
	дурний	9	5	29	8	2	розумний	
бортнічок	складний	9	16	17	6	5	простий	-0,339622642
	не подобається	6	16	17	9	5	подобається	
	незрозумілий	15	18	7	9	4	зрозумілий	
	дурний	5	15	24	7	2	розумний	
прибагати	складний	10	10	16	10	7	простий	-0,051886792
	не подобається	7	13	15	14	4	подобається	
	незрозумілий	12	15	9	9	8	зрозумілий	
	дурний	2	8	25	10	8	розумний	
шляк би вас графив	складний	10	10	9	9	15	простий	0,216981132
	не подобається	5	15	10	5	18	подобається	
	незрозумілий	9	7	6	12	18	зрозумілий	
	дурний	8	12	17	8	8	розумний	
барменцаль	складний	23	15	8	3	4	простий	-0,45754717
	не подобається	7	11	14	9	12	подобається	
	незрозумілий	27	12	6	4	4	зрозумілий	
	дурний	6	9	24	8	6	розумний	
лараба	складний	20	8	13	6	6	простий	-0,495283019
	не подобається	9	7	18	15	4	подобається	
	незрозумілий	27	11	8	5	2	зрозумілий	
	дурний	8	9	29	6	1	розумний	
чидро	складний	21	11	14	3	4	простий	-0,589622642
	не подобається	11	10	16	8	8	подобається	
	незрозумілий	27	11	10	3	2	зрозумілий	
	дурний	9	9	27	6	2	розумний	
лжєрга	складний	22	11	12	4	4	простий	-0,655660377
	не подобається	12	9	18	7	7	подобається	
	незрозумілий	32	9	7	4	1	зрозумілий	
	дурний	9	9	28	4	3	розумний	
облачко	складний	7	4	10	11	21	простий	0,627358491
	не подобається	5	3	11	12	22	подобається	
	незрозумілий	6	6	10	9	23	зрозумілий	
	дурний	5	7	18	13	10	розумний	
шнтким	складний	20	9	12	6	6	простий	-0,386792453
	не подобається	8	5	21	13	6	подобається	
	незрозумілий	26	12	5	6	4	зрозумілий	
	дурний	5	8	31	5	4	розумний	
біганга	складний	20	15	9	5	4	простий	-0,438679245
	не подобається	8	12	14	10	9	подобається	
	незрозумілий	26	10	7	7	3	зрозумілий	
	дурний	5	10	24	10	4	розумний	
босоркани	складний	15	20	12	4	2	простий	-0,518867925
	не подобається	7	12	19	7	8	подобається	
	незрозумілий	21	20	9	1	2	зрозумілий	
	дурний	5	11	27	7	3	розумний	
косица	складний	9	4	12	11	17	простий	0,240566038
	не подобається	4	6	20	11	12	подобається	
	незрозумілий	13	11	7	9	13	зрозумілий	
	дурний	5	9	21	8	10	розумний	
фіговати	складний	11	13	13	9	7	простий	-0,122641509
	не подобається	6	6	21	11	9	подобається	
	незрозумілий	16	11	10	11	5	зрозумілий	
	дурний	6	10	23	9	5	розумний	
сведер	складний	13	7	14	9	10	простий	-0,018867925
	не подобається	6	11	16	11	9	подобається	
	незрозумілий	15	8	10	11	9	зрозумілий	
	дурний	3	11	23	12	4	розумний	

використанням хмарних сервісів Google, Office 365 (Excel-форми) або порталу психолого-педагогічного експерименту для автоматичного збору даних.

Другий крок. Здійснення первинного оброблення результатів – складання статистичного ряду вимірюваної характеристики діалектизмів респондентами (див. табл. 1).

Третій крок. Підрахунок середнього значення величини. Якщо в опитуванні брало участь K респондентів, то середнє значення величини обчислюється за формулою:

$$\bar{x} = \frac{1}{n} \sum_{i=1}^k x_i \cdot n_i$$

де X_i – оцінка певної характеристики лексеми за п'ятибальною шкалою, виставлена респондентом; n_i – частота значення, тобто скільки разів був поставлений бал в оцінюванні за досліджуваною характеристикою усією групою опитуваних у сукупності; n – кількість анкет.

$n = 4K$, оскільки досліджувана якість оцінюється K респондентами у запропонованому нами бланку 4 рази (в чотирьох парах антонімічних прикметників). Середнє значення X служить показником сукупного оцінювання даної якості діалектизму усіма опитуваними, будучи при цьому досить об'єктивною характеристикою, оскільки дозволяє нівелювати вплив суб'єктивних чинників.

В нашому випадку середнє статистичне оцінювання діалектизмів виглядає у такий спосіб: *мичка* -0,39 (мал.6); *бортнічок* -0,34 (мал.7); *прибагати* -0,05 (мал.8); *шляк би вас трафив* 0,22 (мал.9); *барменцаль* -0,46 (мал.10); *дараба* -0,5 (мал.11); *чидро* -0,59 (мал.12); *джерга* -0,65 (мал.13); *облачко* 0,63 (мал.14); *шитким* -0,39 (мал.15); *бітанга* -0,44 (мал.16); *босорканя* -0,52 (мал.17); *косиця* 0,24 (мал.18); *фіглювати* -0,12 (мал.19); *сведер* -0,02 (мал.20).

Четвертий крок. Підрахунок середнього квадратичного відхилення. Середнє квадратичне відхилення є показником міри розсіювання значень величини близько її середнього значення X , тобто заходи одностайності, згуртованості учнів в оцінці певної якості лексеми. Середнє квадратичне відхилення обчислюється як корінь квадратний з дисперсії $\sigma_x = \sqrt{D_x}$, де дисперсія D_x ,

$$D_x = \frac{1}{n-1} \sum_{i=1}^k (x_i - \bar{x})^2 \cdot n_i$$

в свою чергу, обчислюється за формулою:

Описані три кроки математичної обробки даних діагностики виявляють картину сприйняття респондентами діалектизмів (див. рис. 1).

Мичка

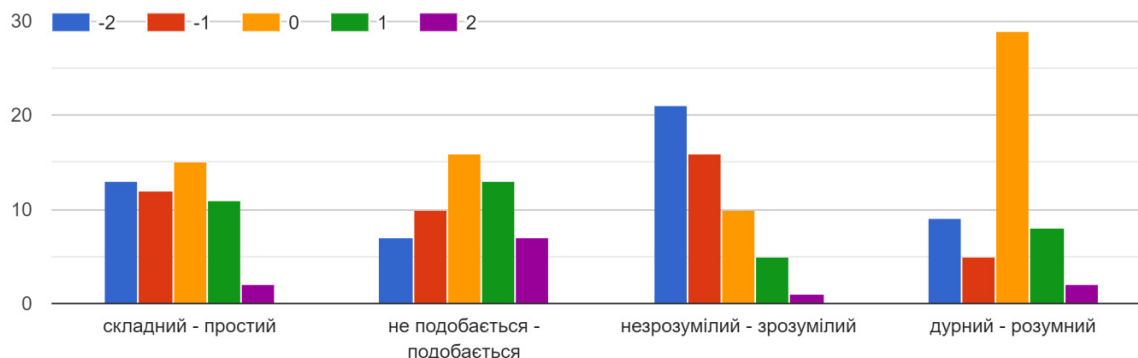


Рис. 1. Результати експериментального дослідження лексеми «мичка»

Отже, за результатами експериментального дослідження, можемо побачити, що середня оцінка діалектизмів у текстах сучасних українських пісень складає -0,22, що демонструє нейтральне ставлення респондентів до діалектних лексем.

Список використаних джерел

1. Бевзенко С. П. Актуальність вивчення української діалектної фразеології. *Мовознавство*. 1974. № 2. С. 15–19.
2. Гриценко П. Ю. Моделювання системи діалектної лексики. К.: Наукова думка, 1984. 180 с.
3. Лутошкин А. Н. Эмоциональные потенциалы коллектива. М.: Педагогика, 1988. 198 с.
4. Матвіяс І. Г. Засади української діалектології. *Мовознавство*. 2000. №1. С. 3–9.
5. Осгуд Ч. Приложение методики семантического дифференциала к исследованиям по эстетике и смежным проблемам: пер. с англ. *Семиотика и искусствометрия*. М., 1972. С. 278–298.
6. Пінчук О. П., Соколюк О. М. Індивідуалізація навчального середовища учня засобами інтернет [Електронний ресурс]. Режим доступу : http://lib.iitta.gov.ua/1144/1/stattja_Pinchuk_Socolyuk.pdf.

Дмитро Сікорський

ПРИВАТНЕ КОЛЕКЦІОНУВАННЯ УКРАЇНСЬКОЇ ПОРЦЕЛЯНИ ЯК ДИСКУРСИВНА ДІЯЛЬНІСТЬ

У дослідженні висвітлено поняття дискурсу колекціонування та розглянуто приватне колекціонування порцеляни як особливий тип дискурсивної діяльності. Виокремлено основні підходи до каталогізації елементів колекції з опертям на проведене опитування інформантів – фахівців і нефаківців у галузі колекціонування порцеляни. Зазначено домінуючі комунікативні стратегії формування та репрезентації предметів приватної колекції порцеляни. Аналіз здійснено на матеріалі авторської колекції української порцеляни.

Ключові слова: *приватне колекціонування, дискурс колекціонування, інформанти, комунікативна стратегія, порцеляна.*

Одним з давніх видів діяльності людини, що належить до виявів ігрової комунікативної поведінки (Й. Гейзінга [6]), є колекціонування, зокрема приватне. Колекціонування, що має специфічну форму і зміст як феномен культури та виконує естетичну, просвітницьку, комунікативну, соціальну, творчу, компенсаторну й інші функції, є дуже актуальною проблемою лінгвістичного дослідження, оскільки може бути потрактоване як особливий тип дискурсивної діяльності людини. Під час збору артефактів для колекції, їхньої систематизації, опису та презентації суб'єкт здійснює різні види дискурсивної діяльності, серед яких в центрі нашої уваги постала презентація колекції в завершеному вигляді. Безумовно, цьому етапу передують важливі дії з каталогізації, селекції, пояснення, опису тощо, проте в межах лінгвістичного дослідження нас передусім цікавлять стратегії представлення колекції для реципієнтів, що передбачає певні комунікативні навички і планування репрезентативної діяльності як однієї з форм реалізації дискурсивної діяльності людини – колекціонера, музейника, автора каталогу та інших.

Дослідження такого явища як приватна колекція в дискурсивному аспекті передбачає виявлення його культурних форм і змісту; соціальних, інституційних, аксіологічних і лінгвістичних параметрів [3]; причин стабільності і популярності [5], особливості успішної інтеграції в динамічну соціокультурну систему сучасного суспільства [4] тощо. Ми розуміємо колекціонування як цілеспрямоване збиральництво, що передбачає вивчення і систематизацію об'єктів, пов'язаних «спільністю одного або декількох ознак і становлять науковий, пізнавальний або художній інтерес як єдине ціле» [2, с. 278], або ж об'єднаних, унікальним підходом колекціонера. Усі зазначені чинники релевантні для аналізу авторської приватної колекції української порцеляни, на матеріалі якої і розглянуто особливості презентації колекції адресатам.

Мета дослідження – визначити основні комунікативні стратегії презентації приватної колекції порцеляни з опертям на розуміння колекціонування як дискурсивної діяльності.

Об'єктом дослідження є колекціонування як дискурсивна діяльність загалом і дискурс колекціонування зокрема, **предмет дослідження** – комунікативні стратегії репрезентації авторської колекції української порцеляни.

Приватне колекціонування творів мистецтва є має особливу форму і зміст феномен сучасної культури, що виконує естетичну, просвітницьку, комунікативну і (в широкому розумінні) соціальну функції. Колекціонування предметів мистецтва здійснює, в першу чергу, емоційний естетичний вплив, на практиці реалізує і здатність культури інвертувати хаотичний, безладний і необов'язковий збіг обставин в новий, відносно стійкий порядок. Організатором цього порядку виступає особливий суб'єкт – приватний колекціонер, який створює спеціальне штучне «культурне» середовище, що передбачає формування «музейного» ставлення до об'єктів приватного колекціонування (вилучення їх з навколишнього середовища – збирання, зберігання, систематизації та експонування).

Приватне колекціонування розглядають як явище, що має ігровий характер [1, с. 141-142], особливе захоплення людей, якому вони віддаються в години дозвілля, витрачаючи не тільки час, а й кошти, іноді величезні. Приватні колекції допомагають виявити «культурний зміст епохи» [7, с. 114], оскільки культурні артефакти, що утворюють колекцію, є об'єктами матеріальної культури, є важливим справжнім документом відповідної епохи, предметним втілення духовної і матеріальної культури, джерелом інформації – з цієї причини важливо його комплексне вивчення як тексту культури. Цінність колекцій визначає не тільки наявність культурних артефактів, а й стан їх наукової обробки.

Каталогізація колекції та її науковий опис, який нас цікавить у першу чергу не з погляду зору її атрибуції, а з лінгвістичного та міждисциплінарного ракурсу, може дати поживний ґрунт для дослідників-лінгвістів.

Розглядаючи феномен колекціонування можна побачити в ньому багато паралелей з лінгвістичними явищами: єдина річ в колекції подібна до слова; повна та вичерпна колекція на якусь тему фактично є словником-тезаурусом даного явища у предметному світі; подібні за своєю формою, стилем та декором предмети є фактично синонімами або спільнокореневими словами; повний комплект модифікацій предметів подібний до парадигматичного ряду (колекція однієї моделі предмета, але по-різному декорованої, або колекція варіацій певної моделі машини); порівняння предметів створених на основі одного прототипу або в рамках однієї та тієї ж самої стилістичної системи, проте в різних країнах подібно до порівняння форми і значення двох слів у різних мовах; предмети з різних регіонів однієї країни подібні до діалектних варіантів слова; за своєю суттю будь яка добре укладена

та презентована колекція подібна до тексту, тобто вона є сумою добре впорядкованих елементів, які утворюють між собою єдине ціле, наділене новим змістом; колекція як і писемний текст стає частиною комунікативного поля.

Зважаючи на все це, можна використовувати лінгвістичні підходи при створенні та презентації колекції. Ми розглянемо це на прикладі авторської колекції української порцеляни, яку було зібрано з 2003 по 2019 рік. Наявність достатньо великої кількості предметів цього типу на ринку та низьке зацікавлення ними інших колекціонерів дозволи в достатньо короткий термін утворити велике зібрання, яке налічує понад 1000 (тисячу) екземплярів і створити своєрідний «порцеляновий тезаурус» або «порцеляновий корпус», який подібно до словника дозволяє групувати предмети навколо певних стилістично-семантичних полів: часові межі (XIX сторіччя, XX сторіччя, початок XIX сторіччя, початок XX сторіччя, кінець XIX сторіччя, кінець XX сторіччя, середина XIX сторіччя, середина XX сторіччя, порцеляна до 1917 року, порцеляна після 1917 року, період незалежності України, часи НЕПу); виробник (Корець, Баранівка, Городниця, Міклашевський, Києвомежігирська мануфактура, Полонський завод, Довбиш, Київський завод, Коростеньський завод, Полтавський завод, Тернопільський завод, Завод КРЕМГЕС, Буди, Костянтинівка, Кам'яний Брід, Завод Зусмана, Завод Брічки у Полонному); номенклатура (чашка чайна, чашка для кави, кухоль, вершківниця, чайник, кавовник, тарілка, фігурка, пудрениця, шкатулка, бонбоньєрка, декоративна прикраса, ваза, вазочка, кашпо, свічник, плакетка настінна, плакетка настільна, сільничка, олівниця, ікорниця, менажниця, супниця, пляшка, флакон тощо); квантитативна або ансамблева ознака (сервіз, окремий предмет, комплект, пара); домінуюче колористичне рішення (жовтий, зелений, білий, фіолетовий, чорний, блакитний, темно-синій, золотий тощо); стилістика (бідермаєр (ампір), класицизм, неокласицизм, бароко, рококо, український стиль, модерн (сецесія), постмодернізм. Зобразимо запропонований підхід схематично (див. *Діаграма 1*).

Діаграма 1

Семантичні центри дискурсу колекції порцеляни



Використовуючи матеріал колекції, можливо довільно поєднувати речі між собою, показувати тонкі кореляції у декорі, формі та кольорі. Створювати композиції як тексти, що між собою нічим, на перший погляд, не пов'язані предмети. Окремим моментом під час

збору колекції треба зазначати проведені автором опитування респондентів на перших етапах підбору предметів за методом лінгвістичного експерименту сприйняття.

Були відібрані інформанти, не дотичні до колекціонування порцеляни, а також такі, що мають відношення до цієї царини та мистецтва загалом. Їм були запропоновані невеличкі корпуси предметів української порцеляни з означеної тематики, довільно поєднані у невеличкі корпуси. Інформанти мали описати те, що вони бачать. Інформанти-непрофесіонали відзначили здебільшого наступне: *Це якась європейська порцеляна. Радше за все угорська або чеська; Ніколи би не подумав, що це українська порцеляна; Я ніколи не думав, що існує українська порцеляна; Я приємно здивований; О! Такі речі була в нас вдома!* Інформанти професіонали відзначили наступне: *Дуже цікавий підхід; Це новий погляд на нашу порцеляну; Як мало ми ще про себе знаємо; Такий підхід інакше розставляє акценти на історію керамічного мистецтва в Україні; Відчувається стилістична єдність.*

У такий спосіб можна сказати що, по-перше, стратегія щодо укладання колекції порцеляни саме в такий спосіб виявилася правильною. По-друге, що навіть більш важливо, ці предмети, згруповані саме в такий спосіб, здійснюють сильний комунікативний вплив. На основі цих відповідей інформантів було продовжено подальше укладання колекції, яке почало перетворювати її в корпус предметів.

Список використаної літератури

1. Ильин В. И. Поведение потребителей. СПб.: Питер, 2000. 220 с.
2. Каулен М. Е. Коллекция. *Музейная энциклопедия*: в 2 т. М.: Прогресс: Рипол классик, 2001. Т. 1. 320 с.
3. Малинкин А. Н. Коллекционер: опыт исследования по социологии культуры. М.: ГУ ВШЭ, 2011. 140 с.
4. Муратов П. П. Новое собирательство. *Среди коллекционеров*. 1991. № 3. С. 34–40.
5. Старинкова Е. В. Музейный предмет как текст культуры: автореф. дис. канд. культурологии. СПб., 2014. 20 с.
6. Хейзинга Й. Homo Ludens. В тени завтрашнего дня; [пер. с нидерл.]. М.: Прогресс; Прогресс-Академия, 1992. 464 с.
7. Эко У. Vertigo: круговорот образов, понятий, предметов. М.: Слово/Slovo, 2009. 440 с.

Степанюк Мирослава

ВЕРБАЛЬНІ ТА ВІЗУАЛЬНІ ОСОБЛИВОСТІ КОРПОРАТИВНИХ СТОРІНОК У МЕРЕЖІ ІНТЕРНЕТ (НА МАТЕРІАЛІ КОНТЕНТІВ СОЦІАЛЬНИХ МЕРЕЖ «ДРУЖЕ МУЗИКО»)

Дослідження присвячено аналізу полікодового контенту інтернет-сторінок одеського музичного гурту «Друже Музико». Приділено увагу вербальному контенту, розміщеному в соціальних мережах Facebook та Instagram у 2019 – 2020 роках. Проаналізовано жанрові особливості, структуру і мовну специфіку контенту, представленого в соціальних мережах, а також сформовано практичні рекомендації щодо покращення впливового потенціалу представлених полікодових матеріалів. Серед жанрових різновидів інтернет-дискурсу виокремлено допис і слоган, що поєднані з елементами інших знакових систем.

Ключові слова: інтернет-дискурс, соціальна мережа, вербальний контент, полікодовість, музичний гурт «Друже Музико».

З виникненням Інтернету з'явилася нова форма інтеракції – віртуальна комунікація, в основі якої лежить використання технічних пристроїв – комп'ютерів. У наш час Інтернет став доступним широкій громадськості. Він дозволяє проводити електронний обмін інформацією і як багатофункціональне середовище володіє значними можливостями. Інтернет-комунікація, здійснювана у віртуальному просторі, часто аналогічна безпосередньому спілкуванню між людьми і може розглядатися як комунікативний феномен (див. праці Д. Богданова [2], Л. Компанцевої [5], В. Сілаєвої [6] та ін.). У ній, як і будь-якому іншому вигляді інтеракції, найважливішою складовою є не тільки інформаційний (когнітивний, пізнавальний), але і емоційний компонент, що відображає емоції і почуття Інтернет-комунікантів. З точки зору лінгвістичної науки Інтернет є «особливим комунікативним середовищем, особливим місцем реалізації мови, яка ніколи раніше до цього не існувала» [4, с. 29]. Разом з тим, при вивченні цього особливого комунікативного простору слід спиратися на засадничі теорії і вчення. Матеріалом дослідження стали публікації інтернет-сервісів Instagram та Facebook на сторінці «Друже Музико» за 2019–2020 роки (https://www.instagram.com/druzhe_muzyko; <https://www.facebook.com/Druzhe.Muzyko/>)

Об'єктом дослідження є теоретичний і експериментальний аспекти вивчення мови полікодових повідомлень Інтернет-дискурсу. **Предметом** дослідження – публікації соціальних мереж Facebook та Instagram як один з виявів Інтернет-дискурсу.

Специфіка Інтернет-дискурсу різноманітна та динамічна, що привертає увагу лінгвістів, які розкривають різні аспекти цього явища: комунікативний (як вербальне і невербальне спілкування), структурно-семантичний (як фрагмент тексту, що перевищує речення), структурно-стилістичний (як нетекстової організації розмовної мови), соціально-прагматичний (як текст, занурений у ситуацію спілкування) і ін. Н. А. Ахренова розглядає Інтернет-дискурс як особливий вид дискурсу і стверджує, що його специфіка, обумовлена в першу чергу його своєрідною сферою появи і поширення, що виявляється у всіх областях його функціонування [1, 659]. Вона звертає увагу на графічні, орфографічні, лексичні та граматичні особливості. Таким чином, на вимогу сучасного суспільства, з'являється новий тип дискурсу – усно-письмовий дискурс. Інтернет-дискурс «обслуговує цілий спектр комунікативних цілей, деякі з яких можуть бути досягнуті тільки в рамках мови електронних засобів комунікації» [7, 62]. Для віртуального дискурсу визначальною є відсутність видимої соціальної, гендерної та вікової градації (чого неможливо уникнути в переважній більшості видів дискурсу). Варто зауважити, що віртуальний дискурс послуговується як вербальними, так і невербальними складниками, отже, не може розглядатися як суто мовне явище.

Дискурс інтернет-комунікації формується як гіпертекст (під гіпертекстом в даному випадку мається на увазі «особлива форма організації письмового тексту, опосередкована комп'ютерної середовищем і характеризується процесом нелінійного письма і читання» [3, 24]).

Однією з головних тенденцій розвитку Інтернету останніх років є стрімке зростання популярності соціальних мереж. Соціальні мережі все активніше користуються попитом і використовуються з метою просування того чи іншого суб'єкта або об'єкта [5, 6]. В таких умовах тема просування власного бізнесу в соціальних мережах стає вкрай актуальною. Соціальні мережі, як специфічна форма реалізації соціальної комунікації в Інтернет-просторі, з'явилися порівняно нещодавно. Однак дуже швидко вони пережили соціальний

бум і стали звичайним явищем. Зараз соціальних мереж у всесвітній павутині величезна кількість і вони постійно зростають і розвиваються, як якісно, так і кількісно.

Розглянемо соціальні акаунти українського музичного гурту «Друже Музико» як інструмент формування іміджу та просування музичного колективу.

«Друже Музико» – музичний гурт, який був створений 2009 року у м. Одеса. Спочатку колектив був акустичним, у 2010 році стиль був змінений на більш роковий – так народився унікальний авторський стиль «етно-драйв». «Пробуджувати оптимізм та надихати, привносити сенс у все, що ми робимо, дозволити кожному полюбити дивовижний світ музики. Ми прагнемо нести патріотичний позитив людям за допомогою музики. Наша творчість змушує нас рухатися вперед, в нові місця, з новими піснями, новими шляхами, щоб світ міг насолодитися творчістю Друже Музико» – місія гурту.

«Друже Музико» – володарі спеціального диплому фіналу Всеукраїнського фестивалю-конкурсу «Червона Рута», учасники багатьох всеукраїнських та міжнародних фестивалів, телевізійних проектів та мистецьких акцій, організатори власного постійного культурно-мистецького проекту «Українські вечорниці в Одесі».

Існує безліч методів роботи з аудиторією в соціальних мережах. Найбільш поширеним способом є побудова спільноти бренду – представництва компанії в Інтернеті. «Друже Музико» активно використовує наступні соціальні мережі для спілкування з прихильниками та просування колективу як бренду: Facebook, Instagram, Twitter та YouTube. Саме ці соціальні мережі якнайкраще допомагають підвищити впізнаваність бренду, налагодити комунікацію з аудиторією та інформувати її про події, прем'єри та новини гурту. У Facebook для цього створено два види сторінок: особиста сторінка та так звана «група» (яку здебільшого ведуть фанати).

Особисті сторінки музичного колективу є брендowanими:

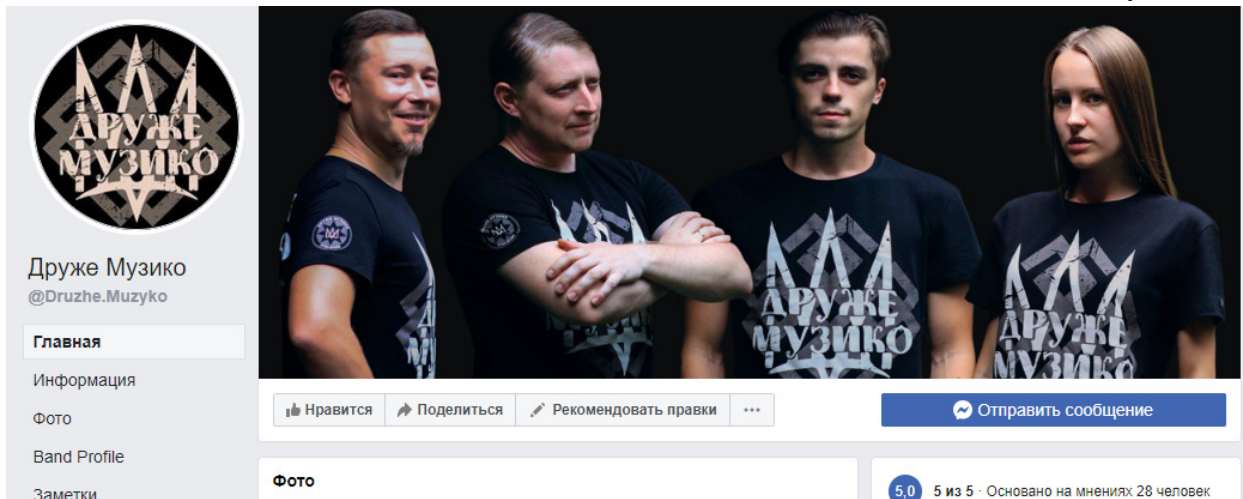
1. Брендowana сторінка створює єдиний простір для підписників, дає можливість спілкуватися зі своєю цільовою аудиторією. Тут шанувальники залишають свої відгуки та враження від концертів/пісень, які здатні мотивувати потенційних покупців до дії. У користувачів є можливість ставити запитання, та отримувати зворотній зв'язок від представників гурту. Це орієнтує бренд про актуальність контенту на сторінці.

2. Інформує цільову аудиторію. Коли у гурту щось відбувається: акції, розіграші, знижки, корпоративні зміни, то ефективно повідомляються про це підписники сторінок. Реклама в соціальних мережах і можливість ділитися публікаціями гарантує велике охоплення поінформованої аудиторії.

3. Пошук нових контактів. Популярність соціальних мереж створює широке поле для пошуку нових контактів. А зручність зворотного зв'язку дозволяє потенційним інвесторам, спонсорам, партнерам або шанувальникам з легкістю зв'язатися з гуртом.

4. Розміщення контенту. Унікальний, корисний і систематичний контент викликає активність підписників соціальних сторінок і покращує їх статистику.

У Facebook та Instagram «знайомство» з гуртом розпочинається з аватару – для цього використано логотип бренду (Мал. 1).



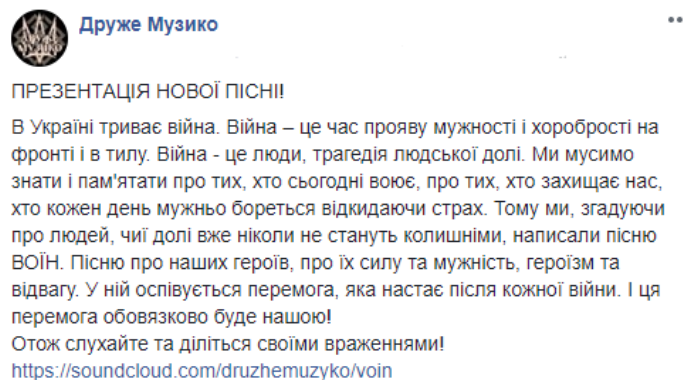
Далі у Facebook розміщена обкладинка сторінки – спільне фото усіх учасників колективу. Обкладинка поєднується з картинкою профілю кольорами, графічними елементами та ідеєю. В Instagram замість обкладинки за цим принципом оформлено Хайлайт (Stories Highlights).

Оформлення дописів поєднується з профільною картинкою і обкладинкою. Для брендування публікацій використовуються декілька способів залежно від ситуації: додавання логотипу або ватермарк (watermark – водяний знак); фірмові кольори, шрифти та фільтри; спілкування з аудиторією особливим чином (фірмовий сленг). Зазвичай універсальною є зв'язка «колір+шрифт».

Інформаційний зміст соцмереж, представлений у вигляді тексту, картинок, мультимедійних файлів та гіпертекстової розмітки. Детальніше про форми контенту:

- Текстовий – контент є основним для ресурсу Facebook, але вторинним для сторінки Instagram. До нього відносяться статті, замітки, новини, описи, прес-релізи та огляди (Мал.2).

Рисунок 2



- Графічний – контент частіше виступає доповненням в текстовому, але у випадку Instagram є основним. Це якісні зображення афіш, мерчендайзу, фото з концертів. Якість фото впливатиме на залученість. Зміст допису в такому випадку – короткий і змістовний.

- Відео – аудіо-візуальний контент дуже важливий і є невідомою частиною сторінок гурту. Він істотно збільшує користувальницький попит. Якісно урізноманітнює контент, «занурює» в атмосферу виступів. Ефективним є використання нарізки з концертів та розміщення пісень колективну з зображеннями

(останнє особливо для мережі Instagram, оскільки там відсутнє можливість розміщення аудіофайлів). Аудіо – музика, та інтерв'ю колективу. Часто супроводжують дописи різної тематики: анонси, привітання та ін. (лише для Facebook).

Сторінки гурту в обох соціальних мережах поєднують кілька типів контенту, а саме: контент, який продає (представляє пропозиції і послуги); інформаційний – надає інформацію про гурт, аносує, формує образ бренду, підсилює лояльність, збільшує експертну оцінку; розважальний (головна його мета – привернути аудиторію, зібрати найбільшу кількість лайків, репостів і коментарів). Користувачі в основному переписуються під такими дописами і розслабляються, слухаючи музику та переглядаючи відео.

Також ми дослідили вербальні та невербальні особливості публікацій сторінки «Друже Музико» у Facebook та Instagram і дослідили власне назву «Друже Музико» та слоган «Будь з нами! Будь українцем».

Отже, сторінки в соціальних мережах для «Друже Музико» – це, перш за все, інструмент активного самопросування і самопрезентації, за допомогою якого реалізується можливість свідомо формувати свій образ та активно спілкуватися зі своєю ЦА онлайн. Для шанувальників гурту таке «спілкування» дає безпосередню можливість брати участь «в житті» колективу, «розмовляти» з членами гурту за допомогою коментарів, тому для презентації колективу в соціальних мережах було обрано іміджевий акаунт. Акаунт призначений для популяризації конкретного бренду: публікується інформація про гурт, його особливості, анонси заходів, новини та проводяться конкурси серед шанувальників колективу. Соціальна мережа на сьогодні є найбільш актуальним майданчиком для методів формування іміджу. Головна особливість цього каналу – можливість передачі повідомлення величезній кількості користувачів саме в тому місці, де зручно самим користувачам. Оскільки цільова аудиторія буває різною і значною мірою відрізняється за своєю поведінкою, то і соціальним мережам споживачі віддають перевагу різним.

Список використаних джерел

1. Ахренова Н. А. Особенности виртуального дискурса. Актуальные проблемы современного языкового образования в вузе: вопросы теории языка и методики обучения, Коломна, 2017. Т. 21, № 3. С. 659–666
2. Богданов Д. В. Социальные функции Интернета. Вестник Нижегородского университета. 2011. № 1. С. 32–35.
3. Денисова Н. В. Рекламні жанри науково-освітнього дискурсу: дис. канд. філол. наук. Суми, 2008. 207 с.
4. Кастельс М. Галактика Интернет: Размышления об Интернете, бизнесе и обществе. Екатеринбург: У-Фактория, 2004. 328 с.
5. Компанцева Л.Ф. Интернет-комунікація: когнітивно-прагматичний та лінгвокультурологічний аспекти: автореф. дис. д-ра філол. наук. К., 2007. 36 с.
6. Сілаєва В. Л. Интернет як соціальний феномен. Социс. 2008. № 11. С. 20–23.
7. Фатурова В. М. Текст як засіб спілкування у Інтернет-середовищі. Вісник Прикарпатського університету. Філософські і психологічні науки. 2003. Вип.2. С. 129–133.

СЕМАНТИКА ТА СИМВОЛІКА КОЛЬОРАТИВІВ У ХУДОЖНЬОМУ ДИСКУРСІ ПОЕТІВ ОДЕЩИНИ

У статті розглянуто особливості слів з колірною семантикою у творчості Бориса Нечерди та Тараса Федюка. Аналіз кольороназв з прямим, переносним і символічним значенням засвідчив поєднання традиційного і індивідуально-новаторського у ідіостилі одеських поетів. Встановлено, що в текстах домінує спектр позитивних кольорів для опису емоцій при сприйнятті та оцінці довкілля.

Ключові слова: кольоратив, okazіоналізм, індивідуально-авторська лексема, експресивність.

У сучасній лінгвістиці актуальним є аналіз семантичних та функційних особливостей кольоративів як одного з найпоширеніших лексичних корпусів української мови. Багатство колірної лексики свідчить про важливість зорових вражень – головного джерела пізнання навколишнього світу. Колірні ознаки матеріальних об'єктів абстрагуються свідомістю людини й набувають самостійного існування у різноманітних сферах духовного досвіду людства від найдавніших знакових систем міфології і фольклору до сучасного мистецтва. В українській мові кольоративи утворюють багате та різноманітне лексико-семантичне поле.

Колір в художньому творі має інші можливості для вираження, ніж у живописі, через те що «поезія, за допомогою слова, тільки впливає на уявлення, що є у нас, викликаючи їх, примушуючи їх ожити, засяяти, зазвучати з новою енергією в нашій душі» [3, 17]. Художня література не наслідує живопис, а підшукує свої резерви для передачі забарвлення, знаходить слова, які б впливали на уяву читача, конкретизували описане й надавали більшої емоційності та поетичності. За словами Івана Франка, «поет, коли береться малювати, то не чинить се виключно красками, фарбами, котрі у нього є, тільки словами, зчепленням таких і таких шелестів і гуків, але торкає різні наші замисли, викликає в душі образи різнорідних вражень, але так, щоб вони тут же зливалися в одну органічну і гармонійну цілісність» [22,101]. Саме тому позначення кольорів займає важливе місце в ідіостилі майстрів слова.

Кольоративи – це лексеми, денотативним значенням яких є ознака кольору. Вони були в центрі уваги таких дослідників, як: Н. Адах, І. М. Бабій, Г. Губаревої, О. Дзівак, В. Дятчук, С. Єрмоленко, І. Ковальської, Т. Ковальнової, А. Критенко, М. Половинкіної, Л. Пустовіт та ін. [див.:1; 2; 5; 6; 7; 8; 9; 10; 11; 14]. Однак лінгвістичні особливості найменувань кольорів та їхні функції у творчості одеських поетів ще не були предметом аналізу, в чому полягає новизна нашої роботи.

Метою статті є дослідження кольоративів та з'ясування особливостей функціонування і барвокористування в поетичній мові Бориса Нечерди та Тараса Федюка.

Колірні ознаки матеріальних об'єктів абстрагуються свідомістю людини й набувають самостійного існування у різноманітних сферах духовного досвіду людства від найдавніших знакових систем міфології і фольклору до сучасного мистецтва та художньої творчості.

Лексика на означення кольору традиційно використовується в поезії у прямому і в переносному, похідному значеннях [7, 90]. Семантична структура кольоративів є комплексом із семою «колір», на яку можуть накладатися різні конотативні значення з огляду на індивідуально-авторське світобачення, при цьому кожен поет має улюблену гаму кольорів.

У сучасній поезії сполучуваність назв кольорів з назвами різних понять відбиває закономірності використання традиційних образів, що стали певною мірою поетичними символами. Новаторське вживання назв із семантикою кольору використовується для створення емоційно-оцінних метафоричних означень [8, 257]. Колір – це одна з прикметних ознак ідіостилу письменника, «неповторного способу спілкування, притаманного окремій особі; це сукупність мовних і позамовних складових, чинників мовної й комунікативної компетенції окремого представника національної лінгвокультурної спільноти» [4, 64].

Кожному автору притаманна своя шкала кольорів, є улюблений колір, який домінує у творчості. Усього нами досліджено 350 поетичних текстів, у яких виявлено 143 кольороназви.

Зокрема у художніх текстах Бориса Нечерди виявлено такі кольоративи: *чорний* (14), *білий* (11), *золотий* (6), *червоний* (6), *жовтий* (5), *зелений* (4), *сірий* (2), *сизий* (2), *синій*, *голубий*, *ясно-зелений*, *вишнево – синій*, *сивий*, *золотавий*, *мідний*, *сріблястий*, *молочний*, *срібноперий*, *буряковітий*, *збілений* (по одному вживанню).

Натомість у творах Тараса Федюка функціонують такі кольороназви: *білий* (17), *чорний* (17), *червоний* (11), *жовтий* (7), *зелений* (6), *сірий* (5), *золотий* (3), *срібний* (2), *синій* (4), *сивий* (2), *голубий*, *бронзовий*, *жовто-білий*, *синюватий* (по одному вживанню).

Зібрані лексеми поділено на такі групи: 1) кольороназви з *прямим значенням*, що безпосередньо вказують на співвідношення слова з кольором як явищем об'єктивної дійсності (*Побіля тихи білих колонад / вони іще тендітніші немовби* (Б. Нечерда, «Красвиди з ліхтарями»); *Автобус білий з червоним на ньому знаком два п'яні поети їхали до німеччини і літературний блиц-кріг був від початку і далі а потім і зовсім ніяким...* (Т. Федюк, «Нордвест»); 2) кольороназви з *переносним значенням*, які виникли внаслідок перенесення найменувань одних явищ, предметів, дій, ознак на колір і закріпилися у семантиці як додаткові, похідні, вторинні; у них відбито індивідуально-авторське сприйняття навколишнього світу, внутрішній стан поета і ліричного героя (... *аби лише дерева білі / сміялись в білі рукави* (Б. Нечерда, «Снігурі»); *Листя віночком з вершин і низин – Вії зелені* (Т. Федюк, «Час наступає»).

В художніх текстах Б. Нечерди колірні характеристики мають природні явища, просторові поняття, рослини, предметні реалії, абстрактні почуття, людина, птахи, плоди, органи чуття, небесні тіла, квіти, риби. Загалом тематична група кольоративів в поетичному словнику Б. Нечерди є досить розгалуженою й містить 20 компонентів (*білий*, *чорний*, *червоний*, *жовтий*, *зелений*, *синій*, *голубий*, *сірий*, *ясно-зелений*, *сизий*, *сивий*, *золотий*, *золотавий*, *мідний*, *сріблястий*, *молочний*, *збілений*, *вишнево-синій*, *очорнити*, *зеленіша*).

В прямому значенні найбільш вживаною є назва *білий*, яку поет поєднує його зазвичай з предметними реаліями, природними явищами та просторовими поняттями: *Хтозна, чим би усе скінчилось, / якби на дні колодязя двору / манюне дівча в білім беретіку / не намалювало / Червоною крейдою* («Березнева крапля...»). За спостереженням вчених, білий колір «має колір крейди, молока, снігу; протилежне *чорний*» [СУМ, т. 1, 181] є найпоширенішим в українському, фольклорі, до нього прикута особлива увага як до засобу образу творення.

Б. Нечерда часто використовує найменування чорного, червоного та жовтого кольорів: *Молодій і сердитій бджолі – що їй треба на пізнім чолі? На запізненім, перепізненім, чорнім – сонечку завдяки...* («Середина літа»); *А це, червоне,- рот? Троянда?... Кров!* («Урок пантомімі»); *А жовті сови, з віт лапатах, / і віск, що меду натягнув, / надвечір світяться лампадно, / як грішна квітка тютюну* («Кілійське»). Фіксуємо також використання засобів

вираження міри вияву колірної ознаки: Є розкішна вона, листям красна, **зеленіша** від папірусу... («Діалог у панельному домі...»).

У текстах вживаються відтінки кольорів – *ясно-зелений* «менш насичений, менш густий у порівнянні з основним кольором» [СУМ, т. 11, 657]: *Онде з заліза, якого чимало, глечиком висне химерний бутон: **ясно-зелена** троянда? Чи мальва?* («Пожежа на складі»); *сизий* «темно-сірий із синюватим полиском; сіро-голубий» [СУМ, т. 9,162]: *Він принадив їх, приручив **сизу** пару – голуба й голубку* («Голуби»).

Натомість в поетичному словнику Т. Федюка кольоративи вживаються для характеристики людини, частин доби, предметних реалій, рослин, грошових одиниць, квітів, частин тіла, комах, одягу, морських явищ, продуктів. Тематична група назв кольорів, зібраних нами у процесі дослідження, містить 15 компонентів (*білий, чорний, червоний, жовтий, зелений, сірий, бронзовий, голубий, синій, жовто-білий, синюватий, срібний, золотий, вибілити, сивий*).

Найчастіше Т. Федюк вживає назви *білого, чорного, червоного* та *жовтого* кольору: *обличчя твоє яке ввечері **білим** було зранку іще біліше що ми і власне кому завинили тепло плечі і вірші* («обличчя твоє»); ***Чорний** волик був чорний, бо це мій улюблений колір, панове* («Чорний волик був чорний»); *Над урвищем одним, Над глинищем **червоним*** («Залишимося удвох»); *Ми гортали **жовтий** томик у якому час від часу десь колись комусь для чогось щось писав патлатий перс...* («Ми косили красне літо»).

В метафорі певні слова та словосполучення розкривають сутність одних явищ та предметів через інші за схожістю чи контрастністю: ***Вишнево-синьо** квітло і відкрито / втішалось хмелем здоланих вагань* (Б. Нечерда, «Дівча з того берега»); *... і очі всім **синім** своїм роз'їдає мета мов крики погоничів незрозуміла й проста* (Т. Федюк, «нестерпна печаль і медаль «за взяття магдали»»); *... вечір **червоним** тече через край – губи розтріскуються під вагою...* (Т. Федюк, «знайти навпомацьки тихий рай»);

Поети по-різному трактують переносне значення кольорів, пор. Б. Нечерда послуговується у поезії дієслівною формою семи «чорний» – *очорняти, очорнювати, очорніти* «зводити наклеп на кого-, що-небудь, виставляти у поганому світлі когось, щось; порочити» [СУМ, т. 5, 835]: *А й листом тебе не скривджу, спогадом **не очорню*** («Повернення Гамлета»).

Т. Федюк вживає кольороназву *чорний* у значенні «перен. важкий, безпросвітний, безрадісний» [СУМ, т. 11, 352]: *зі стрілок годинника **чорна** безодня стікає на цифру чотири чи п'ять...* («сиділи до ранку»); *Розповідав мені про **чорні** сніги війни...* («сніг падав»); *За все, що я беріг, за святість, між білих днів і **чорних** днів...* («Коли сивин вогонь негасний»).

У переносному значенні Борис Нечерда вживає найменування *золотий* «перен. який дає людям радість, щастя; прекрасний, щасливий» [СУМ, т. 3, с. 680]: *Межи днів, що були **золотими**, / між діянь, які зменшили біль, –/ віднайдуть / золоту / середину / і вшанують як слід – по тобі («Духовність»).*

У текстах Тараса Федюка *золотий* має переносне значення «дуже цінний, вартий поваги (про людину, її характер і т. ін.)»: *...скривавлена кізка виблискує **боком** своїм **золотим** в траві ти втрачаєш її* («з нічого в ніщо ні для чого й нізачо»), *срібний колір вживається у переносному значенні, як «щось не коштовне, щось незначне» [СУМ, т. 9, 621]: *У висхлий до решти небесний анклав із зіркою **срібною** недорогою* («зайти навпомацьки тихий рай»).*

До індивідуально-авторських новотворів та okazіоналізмів, що позначають кольори, належать *сребноперо, буряковіють, збілений, бронзовий, сивий*, пор.: *Срібноперо, певно і непташино-ангельськи!* (Б. Нечерда, «Голуби»); *Буряковіють обличчя, королі й міледі ждуть: що ж ти, братику, хімічиш?* (Б. Нечерда, «Повернення Гамлета»); *збілений: А коли він дістався лісу, ще не збіленого чорна...* (Б. Нечерда, «Провінційний саксофоніст»); *Тут люди інакші тут з бронзової бороди одного з хрестом починалось холодне і дике...* (Т. Федюк, «Ну ти не повіриш – я тут Україні служу»); *Туман у сивій рудці це крик півня у тумані* (Т. Федюк, «це хвостом убити вовка»); *рос і полинів цирконій сивий дурень над романом...* (Т. Федюк, «дикувала дуже швидко»).

Семантика і функції на своєрідність кольоративів в художніх текстах Бориса Нечерди та Тараса Федюка дозволяють розкрити семантико-символічні ресурси української мови. Кольоративи відбивають традиції поетичного словотвору та стають доробком творчості розглядуваних майстрів художнього слова, максимально реалізуючи при цьому семантичні і символічні можливості кольоропозначень.

Список використаної літератури

1. Адах Н. А. Семантика індивідуально-авторських кольороназв у поетичній мові Василя Барки. *Наукові записки. Серія: Філологічна*. Острог, 2008. № 10. С. 3–11.
2. Бабій І. М. З історії назв кольорів. *Тернопільський вечір*. URL: <http://t-v.te.ua/korysne/z-istoriyi-nazvkoloriv>.
3. Белецкий А. И. *В мастерской художника слова*. М.: Высш. школа, 1989. 160 с.
4. Болотнова Н. С. Изучение идиостиля в современной коммуникативной стилистике художественного текста. *Материалы II Межд. конгресса русистов-исследователей*. МГУ, 2004. С. 63–99.
5. Губарева Г. Семантичні перетворення кольоративів у поетичній мові Ліни Костенко. *Матеріали міжнар. студентської наукової конференції «2001 рік – рік мов: людина, мова, комунікація, культура в світлі нової парадигми знань»*. Харків, 2001. С. 34–35.
6. Дзівак О. М. З історії назв кольорів. *Українська мова і література в школі*, 1973. № 9. С. 81–84.
7. Дятчук В. В., Пустовіт Л. О. Семантична структура і функціонування лексики української літературної мови. К.: Наук. думка, 1983. 156 с.
8. Єрмоленко С. Я., Дзюбишина, Мельник Н. Я., Ленець К. В. *Культура української мови: довідник* / за ред. В. М. Русанівського. К.: Либідь, 1990. 304 с.
9. Ковальська І. Кольоропозначення як проблема перекладу (на матеріалі української та англійської мов). *Наукові записки*. Кіровоград, 2000. № 22. С. 7–11.
10. Ковальова Т. В. Колірна гама у поетичному мовленні М. Хвильового. *Наукові записки Харківського державного педагогічного університету ім. Г.Сковороди*. Серія: Літературознавство. Харків, 1998. № 6 (17). С. 72 – 76.
11. Критенко А. П. Семантична структура назв кольорів в українській мові. *Мовознавство*, 1967. № 4. С. 97–112.
12. Нечерда Б. А. *Вибрані твори*. Одеса: Маяк, 2004. 604 с.
13. Нечерда Б. А. *Поезії*. К.: Дніпро, 1984. 148 с.
14. Половинкіна М. І. *Семантика та прагматика кольороназв у польському поетичному дискурсі (кінець XIX – перша половина XX ст.)*. URL: http://inmo.org.ua/assets/files/disser/Polovynkina_dys.pdf

15. Сидорук О. *Словесний код фольклорного кольору-символу*. URL: <https://naub.oa.edu.ua/2014/slovesnyj-kod-folklornoho-koloru-symvolu-2/>
16. *Словник літературознавчих термінів*. URL: <https://onlyart.org.ua/dictionary-literary-terms/porivnyannya/>
17. *Словник символів культури України*. К.: Міленіум, 2002. 260 с.
18. *Словник української мови* : у 11 томах. К.: Наук. думка, 1970–1980. Т. 1 – 11.
19. *Українська мова. Енциклопедія* / за ред. Русанівського В. М. К.: Вид-во «Українська енциклопедія» ім. М. П. Бажана, 2000. 386 с.
20. Федюк Т. *Трансністрія* : Збірка поезії. К. : Факт, 2007. 108 с.
21. Федюк Т. *Чорним по білому*. К.: Молодь, 1990. 101 с.
22. Франко І. *Зібрання творів*: У 50-ти т. Т. 31. Літературно-критичні праці (1897–1899). К.: Наук. думка, 1976.

Тимофеев Максим

АНТРОПОНИМЫ В РОМАНЕ И. ЕФРЕМОВА «ЧАС БЫКА»

У цій статті подано результати дослідження творчості відомого письменника ХХ ст. І. А. Єфремова, а також на фактичному матеріалі аналізуються системи антропонімів, їх структури у творах письменника. Відбувається спроба багатоаспектної класифікації поетонімів, використаних у текстах автора. Сьогодні проблема мовної номінації залишається однією з найскладніших у теоретичному відношенні, оскільки вона взаємодіє не тільки з різними аспектами лінгвістичних і літературознавчих наук, а й зачіпає культурологічні та філософські питання.

Ключові слова: *антропоніми, художній текст, вигадані номінації.*

Имена собственные (ИС) являются единицами языка и потому должны рассматриваться как вполне законный объект языкознания. Анализ имён собственных проводится с лингвистических, философских, логических, психологических и иных позиций.

Более детальным изучением собственных имён занимались такие известные ученые, как В. Д. Бондалетов, Ю. А. Карпенко, А. В. Суперанская, О. И. Фонякова и др. [напр.: 1; 3; 4; 5]. Имена собственные, наделённые богатством и разнообразием коннотаций и ассоциативных связей, являются неотъемлемыми элементами художественного произведения, актуализируя большой объём экстралингвистической информации. В процессе получения новых коннотаций внутри произведения ИС претерпевают «семантическое приращение», формируют свою собственную семантическую структуру, в результате чего возникает художественно-лексическое (индивидуально-художественное) значение слова, существенно отличающееся от его общеязыкового значения. Особенно характерно это для так называемых имён-символов, превратившихся в явления общенациональной или мировой культуры в результате частого употребления в «культурных» текстах. Происходит это потому, что ИС вступает в связи с окружающим контекстом и обрывает в нём новыми связями. Контекстные коннотации способны трансформировать восприятие ИС читателем. Накопление разного рода коннотаций и семантических компонентов, идущих от ассоциаций в тексте и за текстом, О. И. Фонякова

называет «суггестивностью», а В. М. Калинин использует для развития ИС на протяжении действия художественного произведения термин «поэтонимогенез»: поэтонимы художественного произведения, даже коннотативные, кроме узуальных коннотем, всегда обладают коннотативной сферой, связанной с текстом произведения. Она является неотъемлемой частью семантики литературного онима.

Жанры фантастики и фэнтези привлекают многих писателей тем, что не ограничивают фантазию автора. Однако описанный мир должен содержать достаточный объём фактов, известных читателю или, по крайней мере, звучащих как «достоверные», чтобы читатель мог в них поверить.

Очень часто в воображаемых мирах писатели отказываются от «земных» имён, выбирая имена, звучащие (по мнению автора) максимально близко к культуре выдуманного мира. С одной стороны, это избавляет героя от ненужных автору ассоциаций с именем, уже встречавшимся литературе, с другой, имя, созданное писателем, тем не менее, должно вызывать у читателя определённые эмоции. В идеале имя – это суть героя, квинтэссенция его характера и даже внешности.

В романе повествуется о путешествии межгалактического звездолёта «Тёмное пламя» с командой советских людей далекого будущего на планету Торманс, находящуюся на стадии развития постидустриального общества. Для того, чтобы показать контраст между двумя разными стадиями развития человеческого общества, Ефремову было необходимо выбрать своим героям имена, соответствующие этой сложной задаче. Все имена, конечно, выдуманы писателем. Однако, все имена, кроме таких, как Фай Родис и Чеди Даан, несмотря на непривычные созвучия, можно довольно легко разделить женские имена (*Мента Кор, Нея Холли, Олла Дез, Эвиза Танет, Тивиса Хенако*) и мужские (*Гриф Рифт, Вир Норин, Див Симбел, Гэн Атал, Соль Саин, Тор Лик*).

В интервью, посвящённом роману «Час Быка», И. Ефремов признался: «По первоначальному замыслу, главной героиней романа должна была быть Чеди Даан. Но затем Чеди не смогла выдержать той психологической и идейной нагрузки, которая все возрастала по мере создания, углубления романа. Чеди Даан постепенно отодвигалась на задний план, а носителем всех моих основных мыслей, моих чувств в этом романе становилась Фай Родис» [2, 5].

Сложно представить, что в 1960 гг. Иван Ефремов обладал необходимым аппаратом для проведения фоносемантического анализа выбранных им имён. Скорее, как он сам говорил в интервью, полагался на свой жизненный опыт, интуицию и поэтическое чувство: «В своей писательской практике я иду не от слова, а от зрительного образа. Я должен сначала увидеть героя, его движение, жест или какую-то картину, а потом уже всё записать. А чтобы создать притягательность в героях, в описаниях каких-то картин будущего, каких-то сцен, без поэтического чувства не обойтись» [2, 6].

Интересно, что для своих героев Иван Ефремов выбрал европейскую систему двойных имён, причём коротких. По замыслу автора, люди далёкого будущего стёрли национальные и государственные различия, и человечество стало одной большой семьей. Поэтому в именах сложно найти чёткое указание на национальное происхождение. Но, тем не менее, оно есть.

Например, при имени *Тивиса Хенако* совершенно ясно предстает перед глазами представительница монголоидной расы, скорее всего, родом из Японии. В тексте Ефремов так описывает эту героиню: «оливковая кожа, тёмные глаза, лицо правильно овальное с характерными монгольскими чертами». *Гэн Атал* представляется очевидным выходцем с

востока. Но если *Соль Саин* – это имя, скорее, образованного араба, то в имени *Гэн Атал* есть что-то дикое, что-то со времён персидских войн и кривых мечей. В романе описание Гэн Атала следующее: «длинное лицо с узкими близко посаженными глазами, тонкие губы... ему подошёл бы щит и кинжал».

ГРИФ РИФТ. *Гриф* – птица, *Рифт* – линейно вытянутая на несколько сот км (нередко свыше 1000 км) щель в земной коре. Гриф – птица-хищник, падальщик, «могильщик».

ВИР НОРИН. Вир – латинск. *vir* "муж", "мужчина". *Норин* – от «норны» — в германоскандинавской мифологии три женщины-волшебницы, наделённые чудесным даром определять судьбы мира, людей и даже богов. Муж волшебницы.

МЕНТА КОР. *Минфа* (Мента, др. греч. «мята») – персонаж древнегреческой мифологии. Сделалась наложницей Аида и была растоптана Корой, а затем превращена ею в мяту. Кор от Кору. Есть и другая этимология. В соответствии с ней имя *Мента Кор* происходит от латинских слов "мысль" (*mens*, род. пад. *mentis*, от него происходит прил. *mentalis*, слово женского рода) и "сердце" (*cor*). Также «Кор» может быть инверсированным словом «рок». «Мысли и сердце» название романа Н. М. Амосова. Роман вышел в 1964 году.

ДИВ СИМБЕЛ. В индийской мифологии *дэвы* (пали, санскр. *देव*, «сияющий») – это боги или полубоги. (Ср. лат. *deus* – Бог). На рубеже новой эры с возникновением зороастризма Девы превращаются в злых существ Дивов. Можно вспомнить также *Дива* из «Слова о полку Игореве». *Симбел* – арабск. "колос". В аллегорическом изображении небесной ДЕВЫ (созвездия) также есть колос, который Дева держит в руке.

ГЭН АТАЛ. *Атал* – инверсированное слово «лата». *Гэн*, вероятно, инверсированное «нэг» (от лат. *negatio* – негация, отрицание).

НЭЯ ХОЛЛИ. *Холли* от *Holly* (англ.) – падуб, или остролист. В Древнем Риме во время Сатурнианских зимних празднеств использовали остролисты. А в верованиях друидов падуб символизировал солнце. *Нея*, возможно, связано с греческим корнем "новый", "юный".

СОЛЬ САИН. *Соль* – нота соль, солнце, *сайн* от англ. *saïn* – охранять заговором от нечистой силы.

ОЛЛА ДЕЗ. *Олла* (*Olla*) – кухонный горшок или погребальная урна, а также мера жидкости в Древней Греции. *Дез* – от немецкого и французского "котелок, голова".

ЭВИЗА ТАНЕТ. Эвиза Танет: *Эвиза* может быть ассоциировано с Евой. *Танет* может происходить от имени карфагенской богини Танит.

ТИВИСА ХЕНАКО. *Хенако* – от японск. *ханако* - "цветочек" (женское имя). *Тивиса* от Тихе, имени древнегреческой богини случая и удачи.

ЧЕДИ ДААН. От тайск. *chedi* – разновидность ступы, характерная для буддийского искусства Таиланда. *Даань* (大安) — городской уезд округа Байчэн провинции Гири (КНР). (Обратим внимание, что *Гирин* – главный герой романа Ефремова «Лезвие бритвы»).

ТОР ЛИК. *Тор* – скандинавский бог грома, *Лик* – слав. "лицо". Перевод: Лик бога Тора.

Таким образом, каждое собственное имя получает в художественном тексте эстетическую нагрузку, цель которой – представить фигуру героя более наглядно. В этом смысле наиболее показательны имена собственные в произведениях жанра фэнтези, поскольку их авторы достаточно свободны в выборе приёмов и средств создания художественного мира. Большую роль здесь играют имена собственные, с помощью которых автору удаётся не только подчеркнуть характерную черту героя, но и придать особый колорит изображаемой реальности.

Мы считаем, что Ивану Ефремову, несомненно, удалось создать такие имена персонажей романа, которые служат средством создания фантастического в тексте произведения. Имена героев, представляющих разные этносы, в изображаемом И. Ефремовым будущем не утратили своей национальной специфики: они выступают в роли маркеров, указывающих на геополитическую обстановку футуристической действительности. Антропонимы в тексте романа служат едва ли не единственным средством этнокультурной характеристики персонажей: другие указания на национальную принадлежность в ней сведены к минимуму.

Список использованной литературы

1. Бондалетов В. Д. Русская ономастика. Москва : Просвещение, 1983. 224 с.
2. Ефремов И. А. Час быка. Москва : Молодая гвардия, 1970. 385 с.
3. Карпенко Ю. А. Имя собственное в художественной литературе. *Филологические науки*. 1996. № 4. С. 34–40.
4. Суперанская А. В. Общая теория имени. Москва : Изд-во ЛКИ, 2007. 386 с.
5. Фоякова О. И. Имя собственное в художественном тексте. Ленинград : Изд-во ЛГУ, 1990. 104 с.

Тичина Крістіна

ОРФОЕПІЧНІ ДЕВІАЦІЇ В МОВЛЕННІ УКРАЇНЦІВ: ГОЛОСНІ ЗВУКИ

У статті подано соціофонетичний опис мовлення, зокрема дотримання норм вимови голосних респондентами Західної України, та з'ясовано, на основі наукових досліджень, як ці норми відбиті у писемних пам'ятках, в основі яких лежить фонетичний принцип правопису.

Ключові слова: орфоепія голосних, соціопитування, Західна Україна

Однією із основних комунікативних ознак культури мовлення є правильність, тобто визначальна ознака культури мовлення, яка полягає у відповідності його літературним нормам, що діють у мовній системі. Усне мовлення у багатьох випадках залишається недосконалим у плані вимови. Якщо в українськомовних регіонах ця проблема менш помітна, то в російськомовних вона набуває особливої гостроти через постійні інтерференційні впливи та соціолінгвістичну ситуацію. Дотримання норм літературної вимови має велике значення для загального рівня культури розвиненої особистості, тому не можна залишати це питання осторонь.

Сьогодні існує багато праць, спрямованих на підвищення культури спілкування й культури української мови, наприклад праці О. Пономаріва, О. Сербенської, Н. Бабич, С. Єрмоленко, С. Караванського, М. Пентиліюк, Г. Волкотруб, О. Горбул, О. Кубрак, Т. Чмут, С. Шевчук та ін. Українську школу мистецтва публічного мовлення представляють сьогодні вчені Г. Сагач, Л. Мацько, Н. Бабич, Н. Чибісова та інші. Питання літературної вимови завжди цікавило й українських дослідників у діаспорі, про що свідчать публікації І. Огієнка, Я. Рудницького, О. Горбача. Попередниками у дослідженні окремих питань проблеми –

передусім соціофонетичного опису українського мовлення – можна назвати Н. Тоцьку, Л. Прокопову, М. Фащенко, М. Дружинець.

Мета нашого дослідження – зробити спробу виявлення, аналізу та опису типових помилок вимови, зокрема вимови голосних звуків респондентами Західної України та показати, на основі наукових досліджень, як ці норми відбиті у писемних пам'ятках, в основі яких лежить фонетичний принцип правопису.

Інформантами були студенти спеціальності українська мова та література Рівненського державного гуманітарного університету та Львівського національного університету імені І. Я. Франка. Для експерименту було підібрано 11 слів, у яких можна простежити володіння орфоепією голосних звуків: ненаголошеного звука [и] (*вершник, виделка, життя*); ненаголошеного звука [е] (*вершина, весна, везіння, перука, усміхається*); ненаголошеного звука [і] (*іноді*); ненаголошеного звука [о] (*зозуля, проміння*). **Об'єкт дослідження:** українське мовлення молоді різних вікових груп, зокрема його орфоепічна нормативність. **Предметом дослідження** є володіння орфоепічними нормами сучасної української мови, зокрема орфоепією голосних звуків.

Голосні звуки найчіткіше виявляються при ізольованій вимові або в наголошеній позиції після твердого приголосного. Усі наголошені голосні звуки у СУЛМ вимовляються чітко, наприклад: *т[і́]хо, т[е́]пло, з[о́]люб[і]чень*. Голосні звуки [е] [и] [о] у ненаголошеній позиції внаслідок ослаблення напруженості вимовляються менш виразно, ніж наголошені, зазнають певних змін.

Фонетичні зміни, які відповідають звуковій системі сучасної української літературної мови, входять до норм літературної вимови.

Ненаголошений голосний [и] майже завжди вимовляється із наближенням до [е], але ступінь такого наближення різний. Наприклад: [и] – з наближенням до [е]: [*ви ʰд́аток*] – *видаток*. Перед складом з [á], [é] він вимовляється як [e^ʰ]: [*не ʰс́ати*]; [*же ʰв́е*]. При швидкій вимові перед складом з [é] ненаголошений [и] вимовляється як [e]: [*менé*] (*мине*), а перед складом з іншими голосними, особливо з [і́], [і́], – як [и^ʰ]: [*си ʰд́і*], [*жи ʰв́ім'*].

Слово *вершник* [*véршини ʰк*] усі респонденти Західної України вимовили згідно з орфографічною нормою: [*véршник*]. При вимові інших слів у мовленні студентів простежується наближення: 4 (16 %) респондентів підтверджують загальноприйняті кодифіковані норми при вимові слова *виделка* [*ve ʰд́елка*] або [*vedéлка*], інші – 21 інформант (84 %) – допустили помилку, вимовляючи: [*видéлка*]. У слові *життя* [*жет ʰá*] лише 1 студент (4 %) дотримався кодифікованих норм, усі інші 24 (96 %) вийшли за рамки норм: [*жит ʰá*].

Фіксація букви е на місці и, що свідчить про відповідну вимову ненаголошеного [и], зустрічається у Виголексинському збірнику XII-XIII ст.: *преде ревы* (5), у Київському Псалтирі XIV століття: *блговоленеємь* (71). Особливо часто це явище трапляється у пам'ятках XV-XVIII ст.: *нашеми* (Богд.ХУ, I, 290), *ожевали* (294), *Некита* (11, 116), *чєсло* (Оп.Черк.з., 1552, АІ03Р, VII, I, 72), *седить* (ОП. Київ., з., 119), *цєбули* (АЖ., 1584, 77), *метрополита* (Пер.33), *Чегерин* (АПГУ, 11, 30), *презначаєть* (К.З., к. XVII-п. XVIII ст., с. 298) [2, 77].

Ненаголошений [и], у досліджуваних джерелах М.Дружинець, позначається літерою *ы* послідовно: у «Кобзарі» П. Гулака-Артемовського – *прымовля́* (7), *пльivé* (7), *выхóдять* (8), *бáчышь* (8); у «Кобзарі» Є. Гребінки – *дóбрый* (3), *сыроты́ну* (4), *мылосты́вый* (9), *вы́шенькы* (11). Зрідка ненаголошений [и] позначається літерою е, перед складом з ненаголошеними [е], [а] у словнику П. Білецького-Носенка: *вешнякъ* (74). Вимова

ненаголошеного [и] у граматиці Я. Головацького передається літерою и (ы): *отвыкнувъ* (189), *отнынѢ* (212), *мыти* (138). Ненаголошений [и] іноді передається літерою е у граматиці О. Павловського: *шепишна* (74), в альманасі «Русалка Дністрова»: *лебонь* (27). Трапляються випадки, у яких на позначення ненаголошеного [и] вживається буква і: *тривога* (П.Куліш, 50, №10, 1861), очевидно, це вплив діалектної вимови [5, 366].

Ненаголошений голосний [е] завжди вимовляється із наближенням до [и], але ступінь такого наближення різний. Звук [е] вимовляється як :

1) [и^е] перед складом з наголошеними [і], [у], [у́] : [ни^ес'імо], [ни^ес'у́], [ни^ес'і́] (*несімо, несу, неси*);

2) [и] перед складом з наголошеним [у́] при швидкому темпі мовлення: [виді́] (*веди*);

3) [е^ч] перед складом з іншими голосними, особливо з [е]: [ме^чне́], [не^чсла́] (*мене, несла*).

5 респондентів (20 %) відтворили орфоепічні норми при вимові слова *вершина* [ви^рші́на] або [ви^рші́на], а 20 (80 %) допустили помилку: [верші́на]; у слові *весна* 18 інформантів (72 %) дотрималися норми – [ве^нсна́], інші 7 (28 %) прочитали неправильно – [висна́]. Під час вимови слова *везіння* 9 (36 %) студентів із 25 відтворюють орфоепічну норму: [ви^ез'ін'а]; інші 16 (64 %) вимовили неправильно: [вез'ін'а].

У слові *перука* [пи^еру́ка] або [пирі́ука] – 6 студентів (24 %) Західної України дотрималися норми, а інші 19 (76 %) вимовили слово без наближення – [пері́ука].

За нормами СУЛМ, між м'якими приголосними ненаголошений голосний [е] наближається до [і]. Так слово *усміхається* 15 (60 %) інформантів вимовляє згідно з правилами – [ус'м'і́ха́је'ц'а], а 10 (40 %) інших – без наближення: [ус'м'і́ха́јец'а].

Звернемось до писемних пам'яток давньо- та староукраїнської літературної мови. Буква и на місці е зрідка трапляється у писемних пам'ятках, що відбивали окремі фонетичні особливості південних слов'янських говорів, ще з XI ст.: *наречеши* (Ізб. 1073, 112), *на кристѣ* (157), *оучитиѡ* (233) [2, 77].

За словами А. Москаленка до кінця XIII ст. безсумнівних прикладів з [и] на місці ненаголошеного [е] в пам'ятках не виявлено. Літера и (ы) на місці ненаголошеного [е] часто зустрічається у пам'ятках пізнішого періоду, наприклад: *учителю, мучитилемь* (Єв., 1283), *ожинися* (Єв.Верковича, XIV), *чирвоний* (Крех. Апостол, 1560), *Диниса* (Акт. кн. Полт. гор.ур.І,53) [8, 32], *канциляриєй* (Л.Вел.,31), *чирвонаго* («Лексикон» П.Беринди, 468) [2, 77], *на хрыбетъ* (К.Зіновієв, 226) [4, 157]. Наведені факти свідчать про певне артикуляційно-акустичне зближення [е] з [и], що є нормою сучасної літературної вимови [8, 32].

Зрідка фіксується вимова ненаголошеного [е] наближеного до [и], за свідченням М. Дружинець, у «Кобзарі» П. Гулака-Артемівського – *почытылы* (27), у «Кобзарі» Т. Шевченка – *сило* (39); у «Кобзарі» Є. Гребінки [е] передається літерою и (ы) перед наголошеним [і] лише в одному слові – *мыні* (42). У словнику П. Білецького-Носенка іноді фіксується вимова ненаголошеного [е] як [и]: *видмідь* (76), *бисида* (56) [7, 39]. Зрідка простежується фіксація вимови [е] як [и], що передається на письмі літерою и, в «Енеїді» І. Котляревського перед наголошеним складом з [і]: *минѢ* (І:236), у граматиці О. Павловського перед наголошеним складом з [і], [о]: *міні* (87), *чырвоный* (65), в альманасі «Русалка Дністрова» перед наголошеним складом з [і]: *минѢ* (5) [5, 365].

Фіксація літери и, що свідчить про відбиття сучасної орфоепічної норми у загальних назвах, зустрічається і в «Словарі української мови» (1907-1909) Б. Грінченка: *идол, ижиця*,

икати, индик, иржа [1, 182]. Варто зазначити, що написання початкового и перед н було орфографічною нормою на початку ХХ ст. і правило формулювалось у «Найголовніших правилах українського правопису» (1918) [9, 364].

На жаль, усі студенти вимовляють слово *іноді* [i'nod'î] без наближення до и: [i'nod'î], тобто не володіють нормою вимови початкового наголошеного [и].

У писемних пам'ятках української мови початковий наголошений [і] передається буквою и: у «Кобзарі» П. Гулака-Артемівського – *иша* (15), *ижь* (30); у «Кобзарі» Є. Гребінки – *искры* (11), *иволга* (11), *иный* (18). Літера и на позначення початкового наголошеного [і] подається в драгоманівці: *инакше* (33), *инчих* (20) у «Марусі» Г. Квітки-Основ'яненка – *играшкы* (18), *игры* (43) [3, 125].

Звук [о] вимовляється виразно й здебільшого не змінюється; лише перед складом з наголошеним [у] та [і] вимовляється з наближенням до [у]. У слові *зозуля* цієї норми дотримується 15 (60 %) опитаних: [зу^озу́л'а], а усі інші (40 %) відтворюють орфографічні норми: [зузу́л'а].

У слові *проміння* [про'м'ін'а] усі респонденти не дотримуються кодифікованої норми, вимовляють лексему без наближення [о] до [у] – [про'м'ін'а].

Зміна ненаголошеного [о] на [у] зрідка наявна, як вважає А.Кримський, у пам'ятках староукраїнщини XI-XIII ст.: *уружьє* замість *оружье*, *оучистивъшеся* (Ізб. 1073, 38), *уружьникъ* (Сл.Б.Гр., XI, 71), *убрѣтоша* (Є.Гал. 1283, 51), *гулубеви* (Іпат. літ.). Ця риса стає виразною з XIV ст. Ось декілька прикладів цього фонетичного переходу [о] в [у] з пам'яток XIV-XVIII ст.: *свѣму* (Єв.Верковича, XIV ст.), *унукумъ* (Р.гр.№5, 1859). Простежується у на місці о в «Лексиконі» Памви Беринди: *протуру* (XXVIII), зрідка у творах Г. Сковороди: *кузуб*, *сумнительно* (під впливом укр. сумління) [2, 77].

Не засвідчується у писемних пам'ятках вимова ненаголошеного [о] наближеного до [у]: у «Кобзарі» П. Гулака-Артемівського – *горилкы* (20); у «Кобзарі» Є. Гребінки – *голубко* (23), *зозуля* (30), *голубьятко* (64); у «Кобзарі» Т.Шевченка *голубонько* (36), *голубчики* (60), *голубка* (75). Вимова ненаголошеного [о] передана буквою у лише Т. Шевченком у «Більшій книжці»: *зузуля* (111,II) [6, 97].

Таким чином, більшість студентів західної зони України дотримуються норм вимови ненаголошених голосних [е] та [о], а саме у словах *усміхається* (60 %), *весна* (72 %) та *зозуля* (60 %). В інших випадках порушуються орфоепічні засади цих голосних, без наближення до [и] студенти вимовляють слова *вершина* (80 %), *везіння* (64 %) та *перука* (76 %); слова *проміння*, *іноді* 100% студентів вимовили неправильно. Відхилення від норми простежується й при орфоепії ненаголошеного [и], у словах *виделка* – 84 % та *життя* – 96 % респондентів не наближують [и] до [е], слово *вершник* неправильно вимовляє 100 % опитуваних.

Загалом у восьми з одинадцяти слів більшість молоді Західної України допускає орфоепічні помилки. Причиною цього є вплив орфографії, вплив орфоепії близькоспорідненої мови, неволодіння вимовними нормами.

Список використаної літератури

1. Бондар О. І., Карпенко Ю. О., Микитин-Дружинець М. Л. Сучасна українська мова: Фонетика. Фонологія. Орфоепія. Графіка. Орфографія. Лексикологія. Лексикографія: навч. посіб. Київ: ВЦ «Академія», 2006. 367 с.
2. Дружинець М. Л. Діахронічна ретроспектива: українське усне мовлення за писемними пам'ятками. *Науковий вісник Дрогобицького державного педагогічного університету імені*

- Івана Франка. Серія: «Філологічні науки» (мовознавство): збірник наукових праць. Дрогобич, 2017. № 8. Т.1. С. 76 – 80.
3. Дружинець М. Л. Українське усне мовлення за кобзарями-першодруками Тараса Шевченка (1840), Петра Гулака-Артемовського (1877), Євгена Гребінки (1878). *Мова: Науково-теоретичний часопис з мовознавства*. Одеса : Астропринт, 2016. № 26. С.125-131.
4. Микитин М. Л. Відбиття народного мовлення у фольклорній збірці «Вірші та приповідки, або теж присловія посполитые...» Климентія Зіновієва. *Мова та стиль українського фольклору*. Київ, 1996. С. 154 – 160.
5. Микитин-Дружинець М. Л. Орфоепічний стандарт української мови: історія та реалії. *Записки з українського мовознавства: зб. наук. праць / відп. ред. Ю. О. Карпенко*. Одеса : Астропринт, 2009. Вип. 18. С. 363 – 369.
6. Микитин-Дружинець М. Л. Шевченко Т. Г. та становлення української орфоєпії. *Записки з загальної лінгвістики*. Одеса, 2001. Вип. 2. С. 94 – 107.
7. Микитин М.Л. Формування орфоєпічних норм української літературної мови (на матеріалі «Граматики малоросійського нарѣччя» О. Павловського і «Словника української мови» П. Білецького-Носенка). *Мовознавство*. 1996. № 1. С. 37 – 43.
8. Москаленко А. А. Історична фонетика давньоруської і української мови. Одеса : Одеськ. педагог. ін-т, 1960. 64 с.
9. Огієнко І. Історія української літературної мови. Київ: Наук. думка, 2001. 440 с.

Ткаченко Єлизавета

КОНФЛІКТ У ТЕЛЕВІЗІЙНОМУ ДИСКУРСІ РЕАЛІТІ–ШОУ

У статті окреслено поведінку учасників реаліті-шоу в міжособистісному конфлікті, основні чинники, що зумовлюють вибір стратегій і тактик у мовленнєвій поведінці комунікантів. Також досліджено мовні засоби, що викликають конфлікт. У процесі роботи зроблено висновок, що конфлікт виникає тільки за наявності комунікативного контакту і на його базі, особливо агресивним і значущим є міжособистісний конфлікт.

Ключові слова : *конфлікт, реаліті-шоу, конфліктний акт, комунікативний акт, стратегія, тактика, міжособистісний конфлікт, мовленнєвий конфлікт.*

Починаючи з середини ХХ ст. відбувається активний розвиток науково-практичного осмислення конфліктів. Конфліктологія в сучасному суспільстві користується досить широкою популярністю. Наприклад, у політиці, дипломатії, юриспруденції, комерційній діяльності, системі виховання й спілкування, у військовій практиці та інших сферах буття відбуваються найрізноманітніші конфлікти: внутрішньогрупові, міжгрупові, міжособистісні, внутрішньоособистісні тощо. Власне, в усіх сферах життєдіяльності люди постають перед проблемами, які призводять до конфліктних ситуацій.

Актуальність теми представлено дослідження обумовлена потребою в комплексному дослідженні українськомовного міжособистісного конфлікту, з'ясуванні його репрезентативної системи. Важливість праці спричинена й суспільним запитом щодо підвищення рівня знань українського соціуму про мовний конфлікт, його вплив на

культурний розвиток, світогляд, моральні принципи членів національної спільноти у площині технологій як конфліктного, так і злагодженого спілкування.

Міжособистісному конфлікту в той чи інший проміжок часу була присвячена значна кількість робіт вітчизняних (О. Бандурка, Л. Білоконенко, І. Ващенко, Л. Герасіна, С. Гиренко, В. Друзь, О. Кисельова, В. Петрюх, С. Форманова та ін.) і зарубіжних (В. Андреев, А. Анцупов, Г. Козирев, А. Шипілов та ін.) учених.

Особливості міжособистісного спілкування свідчать про його визначальну роль у житті людини і суспільства загалом, оскільки сутність людини полягає не лише в тому, що вона *homo sapiens*, тобто істота, яка мислить, а й в тому, що вона *homo loquen*, тобто істота, яка розмовляє, спілкується. Але існує багато чинників, які перешкоджають нормальному, плідному спілкуванню. Саме через них і виникають певні непорозуміння між учасниками комунікації, які переходять у недоброзичливе ставлення, образи, відчуження, а зрештою – у конфлікт.

Конфліктологія (від лат. *konflikt* – зіткнення, грецьк. *logos* – вчення, наука) – наука про зіткнення, проблемне функціонування особи, людського суспільства, природи, про взаємодію людини й природи. Протягом свого існування людина пізнавала світ, розвивалася, творила й завжди стояла перед дилемою проблемних ситуацій. У цьому закладено великі потенції її життя, суспільного саморозвитку через розв'язання проблем взаємодії людей, людини і природи, людини та її психології. Основним стрижнем цього стали проблеми, що вимагали розв'язання через тверезе осмислення, гуманні дії та розумне передбачення, уникнення конфліктів. Конфлікти, їх вивчення, прогнозування суспільного розвитку, гармонізація суспільних відносин створили передумови для виокремлення самостійної галузі знань – лінгвоконфліктології [4, 5 – 6].

Під час конфлікту, конфліктуючі сторони використовують різні стратегії і тактики, які допомагають їм або дійти згоди, або розсваритися зовсім, або знайти компроміс.

Комунікативна *стратегія* завжди відрізняється гнучкістю і динамікою, адже в ході спілкування вона піддається постійному коригуванню, безпосередньо залежить від мовних дій опонента і від контексту дискурсу, що постійно поповнюється і змінюється. Динаміка співвідношення здійснюваного в даний момент ходу з попереднім, а також його вплив на наступні – одна з головних ознак стратегії [2, 39-40].

Стратегія відноситься до планування і підготовки дій, тоді як тактика стоїть нижче по відношенню до стратегії. *Тактика* є низкою способів і прийомів, відібраних для вирішення конкретного поставленого завдання, а також безпосередньою їх реалізацією на практиці.

З огляду на вищезазначене, **мета** проведеного нами дослідження полягає у тому щоб, науково обґрунтувати сутність і структуру міжособистісного конфлікту, проаналізувати наукову літературу та фахові матеріали практиків, що стосуються теорії реаліті-шоу, визначити стратегічні, тактичні та мовленнєві аспекти реалізації конфліктного дискурсу, які забезпечують досягнення мети комуні кантів у телевізійному реаліті-шоу.

Об'єктом дослідження є міжособистісний конфлікт учасників реаліті-шоу. Джерельною базою дослідження – реаліті-шоу «Стосується кожного» від телеканалу «Інтер».

Реаліті-шоу – це модель людської поведінки в запропонованих обставинах. На думку фахівців, цей формат, незалежно від ставлення до нього, в певному сенсі – майбутнє, і не лише нашого телебачення. Він максимально використовує можливості, саму природу медіа-простору. Це дуже рейтинговий жанр, і якщо він правильно сфокусований, то найбільш точно вибирає свою аудиторію. Специфіка реаліті-шоу укладена вже і в його назві [1, 18].

Продюсери й режисери вдаються до нарисів сценарію, запису та монтажу матеріалу. Це дозволяє не лише контролювати висловлювання учасників, але й відбирати найбільш видовищні моменти і навіть формувати образи гравців. Вони, в свою чергу, поміщені в штучно створене середовище, замкнутий декорований простір з десятками камер, і глядач із періодичністю від одного до кількох разів на день має можливість не тільки спостерігати за подіями, але й брати безпосередню участь у долі реальних героїв шляхом інтерактивного голосування. Метою шоу стає приз, частіше в грошовому еквіваленті, отримати який зможе тільки один учасник, який переміг у фіналі проекту [3, 93-94].

Учасники реаліті-шоу – це передусім молоді люди від двадцяти до тридцяти років. До двадцяти років у людини просто бракує життєвого досвіду, щоб бути цікавим глядачам впродовж тривалого часу. Після тридцяти людина вже сформована, має свої звички і навряд чи в ній відкриється щось нове і несподіване. Це мають бути люди різного соціального рівня, з різних міст і регіонів. Так автоматично забезпечується загострення пристрастей, оскільки в учасників різні цінності в житті [5].

В основі будь-якого конфліктного мовленнєвого акту лежать почуття. Адже людина під час розмови покладається не лише на свій настрій, а й на почуття, які залежать від чинників, якими не можна керувати, і, які не можна контролювати. Виникають роздратування, гнів, які переростають в агресивну поведінку. Під час спостереження за поведінкою учасників реаліті-шоу, можна побачити, що прояв агресії має свої певні закономірності, і діє, як ланцюжкова реакція. Переважно це вербальна, пряма агресія, яку спрямовано на оточуючих, що діє як провокуюча, так би мовити «перша агресія». Звісно ж за нею слідує захисна, тобто психіка людини автоматично реагує на прояви агресії стосовно неї й відбувається вихлюп емоцій у відповідь. Агресор добре розуміє, що його дії не принесуть йому користі, натомість настане психологічне розвантаження. Таким чином, конфліктна інтеракція завжди супроводжується емоціями.

На жаль, у теоретичних працях з конфлікту не приділяється увага мовним засобам його вираження, або, конфліктогенам, які, як форма комунікативної інтеракції, провокують виникнення конфлікту. Між тим, образа є першопричиною, основним джерелом конфліктної ситуації. У цьому випадку образа виступає як соціальне явище, чинник, який створює, формує й розвиває конфлікт.

Образа може бути нанесена у вигляді висловлювання (*словесно, письмово*) або у вигляді дії (*ляпас, плювок, непристойний жест*), а також публічно або у відсутності об'єкта образу. У багатьох країнах образа вважається злочином.

На відміну від наклепу, образа не несе у собі відомостей, що ганьблять потерпілого. Образа полягає у негативній оцінці особистості людини, її якостей, поведінці, причому у формі, що суперечить встановленим правилам поведінки і вимогам загальнолюдської моралі.

Під час конфлікту відбувається ескалація конфліктогенів: на конфліктоген на свою адресу адресат зазвичай прагне відповісти конфліктогеном, який буде значно сильнішим. Як правило, людина боляче реагує на образи та ображення, тому у відповідь намагається вдатися до агресії. Норми етикету й мораль, безумовно, вимагають витримки, прощення образи, стійкості та вміння перевести усе в жартівливу форму, але цього майже не трапляється в реальному житті. Втім така поведінка пояснюється дуже просто: людина повинна відчувати себе у небезпеці, жити в комфортних умовах, спілкуватися з гідними людьми, тому зазіхання на її честь та гідність сприймається боляче, що і вихлюпується через агресію [6, 290].

Розглянемо фактичний матеріал:

Сім'я не має нормального житла, тому змушені жити в занедбаній хатині, де навіть світла немає. Вони мають бабусю, але вона їх не приймає, стверджуючи, що це не її рідні онуки. Мати наполягає, що вона намовляє її чоловіка проти неї.

Конфліктогени на адресу бабусі: *шляпа довбана; гнида; ходяча холера; ішак довбаний.*

Розглянемо тлумачення цих образ у лексикографічних джерелах:

Довбаний – лайл. жарг. Пришелепуватий

Шляпа – зневажл. Безхарактерна людина; телепень.

Гнида – неприємна в спілкуванні людина.

Холера – страшна, худа людина.

Ішак – дурна, вперта людина.

Конфліктогени, які бабуся говорить у відповідь:

Стерво – підла, негідна людина.

Кобила – вульг. про високу на зріст огрядну жінку.

Зачуханий – позбавлений нагляду; занедбаний, занехаяний.

Алкашка – людина, яка спилась, залежна від алкоголю.

Задрипаний – нічого не вартий; нікчемний.

Рило – вульг. Обличчя людини.

Писок – вульг. потворне, бридке обличчя.

Скотина – про грубу, жорстоку, підлу людину.

Закрити кабінку – «кабіна» вживається у значенні голови; Замовкнути.

Сидиш штани на жоні протираєш – байдкуєш; займаєшся безглуздою справою [7].

Як бачимо, високий рівень негативних емоцій, як правило, призводить до різкого збільшення спотворень у сприйнятті конфліктної ситуації. Почувши такі слова на свою адресу, людина у відповідь висловила більш агресивно. Учасники дотримувались *стратегії боротьби*, тобто наполегливо, безкомпромісно відстоювали свої інтереси, для цього використовували *тактику незгоди й погрози*.

В результаті сім'я отримала нове житло від сільської ради. Жінка з чоловіком оселилися там з дітьми, а бабуся й далі одна живе у своїй домівці. Тобто, бачимо, що конфлікт та образи не мали сенсу.

Аналіз лексичних засобів реалізації інвективної тактики засвідчив, що з метою завдання образи в конфліктному дискурсі використовується негативно-оцінна, розмовна, жаргонна, обценна лексика та фразеологія, а також метафоричні трансформації [6, 291].

Фактичний матеріал дослідження дає підстави виокремити в конфліктній мовленнєвій інтеракції ланцюжок інвективних мовних засобів, які виражають інтенцію мовця.

Найпоширенішими вважаємо:

- **погроза життю людини:** *А ти сильно не скачи, поставлю свічку в церкві на смерть – всі подохнете!;*
- **характеристика властивостей певної особи:** *Ти мерзота, покидьок такий. Наркоман, курить травку. Та ти засранка, вонючка, та ще й вошива. Як мій син с тобою одружився? Ти ж така гуляца. З ним неможливо жити, він – тиран;*
- **звинувачення, підозра:** *Це ти гнида, скотина така вкрав плиту у літній кухні? Брехло, закрий мордяку свою. Сутинер довбаний, хіба це я відправляла на трасу ту дівчину. Вони обоє неадекватні: що та дебілка, що той дебіл, хто там знає, що було насправді;*

- **зневага, виражена прилюдно:** *Прийшов опухший, нещастя ходяче. Не дарма я називала його тайсоном;*
- **порівняння з тваринами:** *«Ах ти тварюка, як смієш кричати на мене, така кобила виросла, а мізків немає. А ви, старі курки, скільки ще мені будете кістки перемивати ?*

Вищевказані мовленнєві засоби використано задля приниження особистості адресата. Адресант має на меті розчавити її, розбити, морально знищити. Для цього застосовано майже всі можливі засоби мови, незважаючи ані на етичні норми, ані на мораль, ані на вік особи, з якою спілкуються. Відбувається не лише деградація мови, а й деградація свідомості інвектума, яка стає потворною, жахливою, що руйнує міжособистісні стосунки. Така мовленнєва агресія призводить до мовного насилля, яке є формою психічного, деструктивного впливу на підсвідомість та свідомість адресата і виражене в агресивній формі. Таким чином, зазвичай мовна агресія супроводжується явищем мовної інвективності [6, 292 – 293].

Яскраво міжособистісний конфлікт простежується в реаліті-шоу, які пропонують глядачам широкий спектр багатосерійних телевізійних програм, учасниками яких є реальні люди, які перебувають у штучно створених чи природніх умовах і, які виражають реальні емоції, не визначені раніше в сценарії.

Мовними засобами, що викликають конфлікт, є конфліктогени, обра́за, наклеп, навішування ярликів і т. ін. Обра́за є першопричиною, основним джерелом конфліктної ситуації; вона виступає як соціальне явище, чинник, який створює, формує й розвиває конфлікт. Обра́за вживається в конфліктній ситуації, де адресант користується повноваженнями лідера і має агресивну (інвективну) та імпульсивну (із завищеною самооцінкою) інтенцію. Під час обра́зи адресант висловлює негативну оцінку вчинкам, діям, поведінці адресата і здійснює емоційно-оцінний вплив на нього.

Список використаної літератури

1. Абрамова А. Реаліті-шоу: розвиток жанру. *Мистецтво кіно*. 2010. №17. С. 17-21.
2. Білоконенко Л. А. Українськомовний міжособистісний конфлікт : монографія. Київ : Інтерсервіс, 2015. 335 с.
3. Гаврилюк І. Л. Реаліті-шоу на українському телебаченні : різновиди, типологічні пріоритети, особливості функціонування : науковий збірник. 2013. № 12 (37). С. 90–98.
4. Пірен М. І. Конфліктологія: Підручник. Київ : МАУП, 2003, 360 с.
5. Федотова Л. Н. Массовая информация, стратегия производства и тактика потребления : Монографія, Москва : 2008.
6. Форманова С. В. Інвективи в українській мові : дис. ... канд. філол. наук : 10.02.01 – українська мова / Одеськ. нац. ун-т імені І. І. Мечникова. Одеса, 2013, 419 с.

ДОВІДКОВА ЛІТЕРАТУРА

7. Великий тлумачний словник сучасної української мови : 250000 / уклад. та голов. ред. В. Т. Бусел. Київ; Ірпінь: Перун, 2005. VIII, 1728 с.

ОНІМНІ АСОЦІАТИ КОМЕРЦІЙНОЇ РЕКЛАМИ

У статті виявлено найпоширеніші онімні асоціати комерційної реклами, отримані внаслідок проведення асоціативного експерименту, в якому стимулами слугували ключові слова рекламних слоганів.

Ключові слова: комерційна реклама, асоціативний експеримент, онімні асоціати, вплив.

Сьогодні реклама є невід'ємним складником буття всього соціуму. На думку багатьох учених, саме реклама істотно впливає на формування ціннісних уподобань, модних моделей поведінки представників певного лінгвосоціуму (Є. Аникін, Дж. Барнетт, Ю. Бернадська, К.Бове, С. Гузенко, І. Дзялошинський, В. Зірка, Т. Ковалевська, Н. Кутуза, Дж. Майерс, О. Олексюк, Т. Тарасевич, Л. Хавкіна та ін.). В. Феофанов із цього приводу зазначає, що рекламні слогани (тексти) «акцентують не на власне споживальних властивостях товару ..., а на символічних цінностях, що дають змогу демонструвати свій соціальний статус, належність до престижної соціальної групи» [7, 88].

З огляду на це вчені акцентують на застосуванні новітніх методів дослідження рекламного впливу, до яких щонайперше уналежнюють психолінгвістичні, оскільки саме ці методи дають змогу отримати «живу реакцію» сприйняття певного інформаційного повідомлення, і рекламного – зокрема (див. праці Н. Бутенко, О. Горошко, О. Залевської, О. Леонтєва, Н. Мартінек, а також учених Одеської школи сугестивної лінгвістики Т. Ковалевської, Н. Кутузи тощо).

Спираючись на ці положення, у роботі, скерованій на дослідження асоціативного фону комерційної реклами, застосовуємо асоціативний експеримент. **Метою** нашої статті є виявлення онімних асоціатів комерційної реклами. Зосередження уваги на онімних реакціях зумовлено тим, що, по-перше, онімний шар лексики сам по собі становить специфічний клас (див. праці Ю. Карпенка, О. Карпенко, Т. Ковалевської, Н. Кутузи), а по-друге, встановлення онімних центрів дає змогу визначити ті товарні групи, реклама яких найбільше «закарбована» у пам'ять потенційних споживачів, а отже, зроблена на високому фаховому рівні. Крім того, дослідники підкреслюють, що саме оніми стають «символами певного усталеного знання, яке зберігається довгостроковою пам'яттю, а також сигналами до його відтворювання» [6, 83].

Для досягнення поставленої мети необхідно виконати такі **завдання**: описати специфіку комерційної реклами та її функційні завдання; визначити ключові слова аналізованих рекламних слоганів, які надалі виступатимуть словами-стимулами в експерименті; провести асоціативний експеримент; виокремити онімні реакції; встановити найбільш поширені онімні реакції.

Об'єктом нашої роботи виступає комерційна реклама, а **предметом** – асоціативний фон комерційної реклами, зокрема її онімні асоціати.

Джерельною базою стали слогани комерційної реклами, зафіксовані на телеканалах «1+1», «СТБ», «Інтер», «ІSTV», «2+2», «Прямий» та ін. всеукраїнські і регіональні телеканали. Ми зосередилися на слоганах комерційної реклами й обмежилися залученням її телевізійної версії з огляду на те, що інші різновиди реклами (білборди, друкована, реклама в інтернеті) має свої особливості, які треба враховувати при її аналізі. Телевізійна реклама у

разі її фіксації на відео- чи аудіоносії дає змогу зосередитися на власне досліджуваному складнику – слогані. **Фактичний матеріал** статті становлять 60 рекламних слоганів українською мовою комерційної реклами.

Стаття базується на низці загальнонаукових і спеціальних **методів дослідження**. **Загальнонаукові** методи обмежилися методами *кількісного аналізу*, який допоміг визначити частотність досліджуваних елементів; методи *аналізу та синтезу* дали змогу деталізувати і в подальшому узагальнити результати дослідження. Застосування **спеціальних** лінгвістичних методів зосереджено на *контекстуально-інтерпретаційному* аналізі, який дав змогу встановити контекстуальне значення досліджуваних слів; *компонентний аналіз* виявив семантичну структуру таких одиниць; психолінгвістичний *метод асоціативного експерименту* дав змогу визначити асоціативний фон ключових слів та відповідні онімні складники.

Наукова новизна роботи полягає в поглибленні відомостей про психолінгвістичну інтерпретацію рекламних повідомлень, виявлення нових тенденцій у їхньому сприйнятті та в розширенні фактичної бази для подальшого студювання особливостей сучасної реклами.

Практичне значення пропонованої статті полягає у можливості використання отриманих результатів у викладанні як базових навчальних курсів (стилістика, риторика, психолінгвістика і комунікативна лінгвістика), так і спеціальних курсів із рекламного впливу, комунікативної сугестії та ін.

Зауважимо, що у роботі ми зонайперше спираємося на методологічні засади дослідження психолінгвістичних аспектів реклами, сформовані у розробках Т. Ковалевської та Н. Кутузи і представлені у таких лексикографічних працях, як «Асоціативний словник української рекламної лексики» (упорядники Ковалевська Т., Сологуб Г., Ставченко О. Одеса, 2001) [1] та «Короткий асоціативний словник рекламних слоганів» (упорядники Н. Кутуза і Т. Ковалевська) [4].

Сьогодні феномен реклами активно досліджують як зарубіжні (М. Гайс, М. Кохтєв, Д. Розенталь, Ю. Сорокін), так і вітчизняні дослідники (див. праці В. Зірки, Т. Ковалевської, Н. Коваленко, Н. Кутузи, В. Охріменко, Г. Почепцова). Найпоширенішою формою реклами є комерційна, де «Комерційною рекламою називають будь-яку форму неособистісного представлення (тобто сам виробник не пропонує) і просування комерційних ідей, товарів і послуг. Комерційна реклама містить систему засобів, методів, прийомів, скерованих на споживачів із метою підвищення продажів товарів і послуг та отримання прибутку» [2, 31-32].

Особливу увагу дослідників у структурі рекламного повідомлення привертає рекламний слоган як його центр, що визначається «формальним мінімалізмом і водночас – ретельним добором слів із позитивним (чи ж негативним – залежно від мети рекламування) асоціативним ореолом ..., даючи змогу імплантувати за допомогою активованих асоціацій рекламну ідею у свідомість і підсвідомість споживача» [4, 8]. Водночас «Найбільше зацікавлення викликають слогани, що містять ключове багатозначне слово, яке сприяє розвитку асоціацій у декількох напрямках, слугує об'єднуючою ланкою між ними та на межі значень може створювати неочікуваний і багатий образ» [5]. Це підтримує і Н. Кутуза, яка підкреслює, що «Поняттю асоціації, асоціативних зв'язків надають великого значення й у межах реклами, рекламного впливу при дослідженні процесів запам'ятовування, впізнавання та відтворення інформації, оскільки одним із завдань асоціації є встановлення міцних і однозначних зв'язків між уявленнями людини про її потреби та способи задоволення цих потреб конкретними товарами й послугами» [3, 450].

Для проведення асоціативного експерименту в проаналізованих 60 рекламних слоганах нами було виокремлено 10 ключових слів – найчастіше повторюваних у проаналізованих текстах лексем. До них належать іменники смак (*Вигляд. Дотик. Запах. Смак. Не зволікай. Відкрий «Coca-Cola» кожним зі своїх відчуттів; «Nescafe Gold» - це дійсно витончена форма та неповторний, вишуканий смак; Палички «Мажор» - для тебе і твоєї кампанії. Суперсмак і суперзвук; Чінси «Чіо». Розбуди свій смак, Чай «Ахмад». Живий смак Англії*), краса (*Неперевершена краса твого волосся та його фантастичний вигляд – разом з «Веллатон»*), задоволення (*Вільний рух задоволення. «Даніссімо». Незрівнянне задоволення*), захист (*«Always ultra» - тривалий захист для справжньої впевненості*); дієслова купуй (*Купуй найкраще у «Сільпо»!*), захищати (*Торгова марка «Коблево». Спробуй, як ми захищаємо якість*); прикметники справжній (*«Elit fort» - шарм справжньої кави», «Полювання та риболовля» – газета для справжніх чоловіків*), новий (*Час приймати новий «Мульти-табс»*), займенники весь (всі) (*«LG Flatron». Увімкни весь світ!*), прислівник завжди (*Завжди у центрі уваги. «Самсунг Електронікс»*).

Наступний етап проведення експерименту передбачав вибір респондентів. Ми вирішили зосередитися на студентській аудиторії з огляду на її мобільність, тяжіння до всього нового, незвичного тощо (див. [4]). У такий спосіб нами було залучено 20 студентів філологічного факультету Одеського національного університету імені І. І. Мечникова та Державного закладу «Південноукраїнський національний педагогічний університет ім. К. Д. Ушинського». Респондентам пропонувалося швидко, не замислюючися, записати перші асоціації, які спадають їм на думку, на слово стимул. Час проведення експерименту був обмежений, зараховувалася тільки перша асоціація.

Узагальнення проведеного експерименту дало змогу встановити, що отримані реакції містили як апелятивну, так і онімну лексику, яка становила близько 30% усіх реакцій. Отримано такі реакції:

смак: *«Курочка Ряба», «Рошен», «Кока-кола», «Sprite», Одеський Привоз, Ресторан «Піцца-Дім»;*

краса: *«Avon», «Велла», Франція, Л'Ореаль, Кензо;*

задоволення: *«Рафаелло», «Кока-кола», «Оболонь», Львів, «Баунті», «Радіо-Люкс», Париж, Одеса;*

захист: *«Молоко-Т», «Tide», «Блендамед», «Олдейз»;*

купуй: *«Снікерс», «Твікс», в «Сіті-центрі», на 7-му кілометрі;*

захищати: *пральний порошок «Аріель», «Dinol»;*

справжній: *«Amstel», «Maccoffee», «Pepsi-cola», чай «Монарх», «Samsung»;*

новий: *«Кока-кола» (без цукру), «Orbit» (без цукру), нова «Fanta», «Мак-Доналдс»;*

весь (всі): *люблять «Фанту»;*

завжди: *«Кока-кола».*

Як бачимо, найчастотнішу кількість онімних реакцій становлять назви товарних знаків (ТЗ). Їхня належність до власне онімної лексики і дотепер дебатуються науковцями, проте оскільки у свідомості респондентів такі назви асоціюються з одиничним товаром, виокремлюваним, то ми зараховуємо ці показники до онімних.

Найбільшу кількість онімних реакцій подано на стимул смак і задоволення, які тісно пов'язані з кінестетичними (густаторіальними) відчуттями. Менша кількість асоціатив-онімів позначає назви міст (країн), з якими у респондентів асоціюється значення слова-стимула (Франція, Париж, Одеса). Певна частина отриманих асоціатив – назви певних локацій у

містах – «Сіті-центр», 7-ий кілометр, які теж пов'язані зі словами-стимулами, які і позначають можливість купувати. Поняття захисту у респондентів пов'язується насамперед зі здоров'ям, різноманітними засобами боротьби з хворобами. Характерною є увага респондентів до всього нового, що пропонують сучасні виробники споживчих товарів. Можемо відзначити, що найактивніше використовується ТЗ «Кока-кола», що вже вкотре виявляє професійність рекламістів цієї фірми та вдалу адаптацію рекламних слоганів до специфіки українськомовної аудиторії.

(рекламних слоганів), переліку ключових слів і залученні ширшого кола респондентів, що дасть змогу виявити провідні тенденції у сприйнятті рекламних повідомлень.

Список використаної літератури

1. Асоціативний словник української рекламної лексики. Упорядники Ковалевська Т., Сологуб Г., Ставченко О. Одеса, 2001. 116 с.
2. Зазыкин В.Г., Зазыкина Е.В., Мельников А.П. Психология рекламы и рекламной деятельности. М.: Русский язык. 224 с.
3. Кутуза Н. В. Комунікативна сугестія в рекламному дискурсі: психолінгвістичний аспект. К.: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2018. 736 с.
4. Кутуза Н. В., Ковалевська Т. Ю. Короткий асоціативний словник рекламних слоганів [Текст]. Одеса : Астропринт, 2011. 80 с.
5. Лапинская, И. П., Отрощенко, Е. Г. Об эмоциональном компоненте рекламного слогана. Русская словесность: теория и практика. Липецк, 2002. С. 156-160.
6. Судомоина Е.Б. Имена собственные- ассоциативные индикаторы // Шоста республіканська ономастична конференція. Тези доповідей і повідомлень. Одеса.- 1990. Т.1. С.82-84.
7. Феофанов О. А. США: Реклама и общество. М.: Мысль, 1974. 264 с.

Чаленко Михаил

СРАВНИТЕЛЬНАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА СТИЛИСТИЧЕСКИХ ОСОБЕННОСТЕЙ ЗАГОЛОВКОВ ГАЗЕТ И ИНТЕРНЕТ-ИЗДАНИЙ ОДЕССЫ (НА МАТЕРИАЛЕ ГАЗЕТЫ «ВЕЧЕРНЯЯ ОДЕССА» И ИНТЕРНЕТ-ИЗДАНИЯ «ДУМСКАЯ»)

У статті розглянуто стилістичні особливості заголовків друкованих та інтернет-видань. Зроблено порівняльний аналіз виокремлених особливостей. Виконана спроба виявлення причин, які вплинули на відмінності стилістичного рівня заголовків. Метою дослідження є виділення стилістичних відмінностей заголовків сучасних видань Одеси, які існують у різному середовищі.

Ключові слова: стилістика, газети, інтернет, заголовки, забарвлення.

На данном етапе розвитку інформаційного пространства інтернет-издания одновременно существуют с печатными СМИ. В основном их объединяет цель их существования, а именно распространение информации среди населения. М. Н. Кожина указывает: «Безусловно, общность целей и задач общения сближает стилистику бумажных вариантов и сетевых изданий, поэтому в последних сохраняются все стилевые черты,

присущие публицистическому стилю: сочетание экспрессии и стандарта, социальной оценочности, адресованности и т.д.» [2, 384]. Существуют и различия: «Функции СМИ в интернете, с одной стороны, сохраняют присущие всем СМИ характеристики. А с другой — приобретают специфику, свойственную данной медийной среде» [3, 89]. Структурно материалы разных изданий также схожи. Заголовок является одним из главных элементов любого материала. Информационное пространство, в котором представлен заголовок, существенно на него влияет. Исследование призвано выяснить различия заголовков разной среды на стилистическом уровне.

В ходе нашей работы мы рассмотрели заголовки одесских печатных и интернет-изданий. Наше исследование основывается на материале 400 заголовков, по 200 единиц из каждого издания. Все заголовки мы разделили на группы, в зависимости от наличия стилистической окраски и её вида для каждого издания.

В газете «Вечерняя Одесса» 79 заголовков оказались нейтральными. У интернет-издания «Думская» 76 заголовков соответственно. Количество стилистически окрашенных заголовков практически равно. На количество окрашенных заголовков влияет большое количество факторов, которые не всегда можно учесть в анализе. Этот факт затрудняет поиск причин такого распределения. Однако, всё же отметим, что высокое количество окрашенных единиц соответствует тенденциям публицистического стиля к экспрессивности, эмоциональности, широкому использованию различных пластов речи и прочему. Полученные данные указывают на то, что эти тенденции актуальны как для газетного пространства, так и для интернет среды. Более существенные различия наблюдаются в типах представленной окраски.

Заголовки	Газета		Интернет-ресурс	
Нейтральные	79 ед.	39,5 %	76 ед.	38 %
Окрашенные	121 ед.	60,5 %	124 ед.	62 %

Эмоционально-экспрессивная окраска чаще встречается в газете, а именно в 68 заголовках. Подавляющее большинство этих заголовков (54 единицы) имеет ярко выраженный экспрессивный компонент данной окраски. В остальных преобладает эмоционально-оценочный (14) компонент. В интернет-издании эмоционально-экспрессивная окраска присутствует в 54 заголовках. В 22 случаях превалирует экспрессивный компонент, а в 30 случаях — эмоционально-оценочный.

Заголовки	Газета	Интернет-ресурс
Эмоционально-экспрессивная окраска	68 ед.	54 ед.

Как видим, для газеты более свойственна эмоционально-экспрессивная окраска заголовка. Стоит отметить, что большинство единиц имеют экспрессивный компонент, который привлекает внимание читателя. Такие заголовки часто малоинформативны. Они почти не передают содержание материала. Например, прочитав заголовок «Арифметика?»

Жизнь!» довольно сложно предположить, о чём говорится в тексте. Однако, он может привлечь читателя к прочтению текста. Также такие заголовки выполняют воздействующую функцию. Так, заголовок «Одесса — Литературный город ЮНЕСКО!» влияет на восприятие города его жителями. Для интернет-изданий такой формат заголовка не характерен. Для онлайн среды свойственны информативные заголовки, которые передают содержание материала. На первый план становится информационная функция заголовка. В данной ситуации читатель прочтает текст, только если заинтересован предложенной в тексте информацией. Например, заголовок «Апелляционный суд подтвердил, что аэродром Школьный расположен на землях министерства обороны» представляет собой максимально краткое изложение новости. Читателю может не потребоваться читать саму новость, ему хватит информации из заголовка. А. А. Амзин указывает: «Читатели решают, какую статью прочесть, именно по заголовку. Более того, в 60-80 процентах случаев саму новость не читают, а получают представление о происходящем по заголовкам» [1, 13]. Аттрактивная и воздействующая функции также представлены, однако их роль меньше. Предположим, что экспрессивный компонент заголовка в газете чаще всего призван привлечь к прочтению материала, а в интернет-издании повлиять на читателя.

Может проявиться и традиционность заголовков, которая сохраняется в газетах. Традиционно, в газетах особую роль отводили воздействию на читателей. А. А. Амзин указывает: «Отличие советских СМИ от западных в прошлом веке заключалось в том, что пропаганда ставилась на первое место, а выручка — на последнее. Западные СМИ, напротив, пытались в первую очередь бороться за читателя, продать ему газету. Заголовок содержал действие, рассказывал историю проходящим мимо гражданам, призывал купить газету и прочесть продолжение» [1, 14]. Заметно и влияние литературной традиции называния текстов, хорошо сохранившейся в газетах. В интернет-издании экспрессия также может привлекать внимание к материалу. В заголовке «В Одесской ОГА говорят, что барельеф Жукова демонтировали с нарушением закона. Заблуждаются или врут?» экспрессия выражена риторическим вопросом, ответ на который может находиться в материале. Именно риторические вопросы становятся наиболее частым средством передачи экспрессии в интернете. Реже используются лексические средства («В Одессе простились с убитой Дарьей Дробот»), однородные члены («Куда пойти в Одессе: «Маленький принц» в ТюЗе, Одесская свадьба и Новое немецкое кино»). Для газеты же характерно широкое разнообразие экспрессивных средств. Среди них антитезы («Большое совещание с маленькой явкой»), парцелляции («Одесский порт: будущее есть. Только дайте работать»), восклицание (««Стейнвеев» много не бывает!»), повторы («Библиотека: новый интерьер — новые проекты»), возвышенная лексика («Верность сыновняя») и многие другие. Наиболее продуктивным средством данной окраски в газете становится восклицание, как в заголовках «Купите гладиолусы!..», «Есть олимпийская лицензия!» и «Лучшая в мире!».

Заголовки интернет-издания часто имеют ярко выраженный эмоционально-оценочный компонент окраски. С помощью него можно выразить субъективное отношение к информации. Подобное соответствует тенденциям к демократизации СМИ. В заголовках «Буксирные войны Большой Одессы: как частные компании государство на сотни миллионов нагревают», «Апелляция подтвердила приговор одесскому живодеру — он проведет в тюрьме 7 лет», «На стадионе «Спартак» закрыли смертоносные площадки для мини-футбола» выражено негативное отношение. Для газеты не столь характерно выражение оценки или эмоций в заголовках.

Заголовки	Газета	Интернет-ресурс
Функционально-стилистическая окраска	84 ед.	114 ед.

Функционально-стилистическая окраска 84 раза встречается в газете, и 114 раз в интернет-издании. Такие заголовки в газете представлены единицами с книжной окраской 54 раза, разговорной — 28 раз. Малочисленны случаи совмещения обеих окрасок в одной единице (2 случая). В интернет-издании заголовки с книжной окраской встречаются 65 раз, с разговорной — 36 раз. Немногочисленны заголовки с совмещением книжной и разговорной окрасок (11 единиц). В данном издании присутствуют заголовки с просторечными элементами, а именно 2 заголовка.

Окраска	Газета	Интернет-ресурс
Книжная	54 ед.	65 ед.
Разговорная	28 ед.	36 ед.
Просторечная	0 ед.	2 ед.
Совмещённая	2 ед.	11 ед.

В интернет-издании подавляющая часть книжных элементов представлена единицами официально-делового стиля и терминами. В заголовке «Одессит организовал разбойное нападение на своего работодателя» словосочетание «разбойное нападение» относится к официально-деловому стилю. Термины использованы в заголовках «На памятнике архитектуры в центре Одессы разрушается опутанный проводами атлант: демонтировать его не смогли» и «Одесский аэропорт потратит 55 млн грн на три современных перонных автобуса». В газете же, помимо упомянутых единиц, частотными являются возвышенные слова и выражения. Например, в заголовках «Инфекции не дремлют» и «Триумф одесской команды». Частое употребление такой лексики в газете, и малое количество её в интернет-издании снова указывает на существенные отличия в заголовках разной среды. Возвышенные слова также придают заголовку экспрессивный компонент эмоционально-экспрессивной окраски, которая, как мы уже отметили, более свойственна для газеты. Экспрессивность зачастую плохо сочетается с информативным сообщением, поэтому она чаще встречается в газете, которой малоинформативные заголовки более свойственны. Достаточно сложно создать информативное сообщение с использованием усиления, инверсии, риторических вопросов, возвышенных слов. Именно поэтому, в интернет среде, которой свойственны максимально информативные заголовки, экспрессия встречается реже, что относится и к экспрессивной книжной лексике.

Большее количество элементов с книжной окраской в интернет-ресурсе также связано с категорией информативности. Использование элементов официально-делового стиля и специальной лексики способствует широкой информативности и точности изложения. Также на это влияет свойственная для публицистической речи клишированность. Здесь в качестве клише часто используются официальная лексика и канцеляризмы. Структурно заголовки интернет-издания содержат больше слов, что также влияет на большее количество окрашенной лексики, в том числе и разговорной.

Разговорная лексика чаще встречается в интернет-портале. Проявляется связь с широким использованием в заголовках эмоционально-оценочного компонента окраски. Именно разговорная лексика наиболее часто выступает источником этой окраски. В газете же разговорная лексика гораздо реже становится источником данных оттенков окраски. Газетные заголовки «Два дня угощались и веселились» и «Каждому по “бронзе”» содержат разговорную лексику без компонентов эмоционально-экспрессивной окраски. На частое использование разговорной лексики с эмоционально-оценочным компонентом окраски также могла повлиять широкая гласность и отсутствие цензуры, которые больше связаны с интернет средой. На это может указывать использование просторечия интернетпорталом, как в заголовке «Злоупотребления на одесском Посту №1: новый руководитель обвиняет ряженого предшественника и его команду».

Таким образом, мы определили, что по количеству окрашенных заголовков существенных различий между изданиями нет. Соответственно, различная среда существования заголовков не влияет на параметр их окрашенности. Эмоционально-экспрессивная окраска чаще представлена в газете. На это оказывают влияние существующая газетная традиция, с её высокой воздействующей функцией, а также литературная традиция наименования текстов, сохраняющаяся в газетах. При этом, в газетных заголовках более выражен экспрессивный компонент. Это связано с уже упомянутыми причинами, а также с малой информативностью заголовков, которая способствует повышенной экспрессивности. В интернет-издании на первое место чаще выходит эмоционально-оценочный компонент. Причина этого кроется в демократизации интернет-изданий и низкой цензуре. Использование эмоционально-оценочной лексики может способствовать повышению лояльности читателей к изданию.

Функционально-стилистическая окраска чаще представлена в интернет-издании. Это связано со структурой заголовка, которая содержит больше элементов по сравнению с газетной. Книжные элементы в интернете чаще представлены специальной лексикой и единицами официально-делового стиля вследствие их высокой информативности и точности. Большое количество официально-деловой лексики и канцелярита также связано с высокой скоростью работы интернет-портала, который выпускает материалы намного чаще, чем газета. В газете, помимо указанных элементов книжной принадлежности, часто встречается возвышенная лексика. Данный факт вытекает из экспрессивности газетных заголовков. Возвышенная лексика становится одним из средств экспрессивности. Разговорные элементы в интернет-издании нередко выражают эмоционально-оценочный компонент окраски, что связано с высокой частотой использования этого компонента окраски в заголовках данного ресурса. Этот факт влияет и на то, что заголовки интернет-портала редко, но содержат просторечия. Разговорная лексика в газете реже сочетается с эмоционально-оценочным компонентом окраски.

Список использованной литературы:

1. Амзин А. А. Новостная интернет-журналистика. М.: Аспект Пресс, 2011. — 135 с.
2. Кожина М. Н. Стилистика русского языка. М.: Флинта, 2016. — 464 с.
3. Лукина М. М. Интернет-СМИ. Теория и практика. М.: Аспект Пресс, 2010. — 348 с.
4. Вечерняя Одесса: газета. Одесса, 2019.
5. Думская: интернет-портал. URL: <https://dumskaya.net/>

Шеремета Юрий

АНТОНИМИЯ КАК СПОСОБ ВЕРБАЛИЗАЦИИ КОНЦЕПТОВ «ВОЙНА» И «МИР» В КАРТИНАХ МИРА ЛЕОНИДА АНДРЕЕВА И МИХАИЛА АРЦЫБАШЕВА

Метою цієї статті є визначення своєрідності реалізації антонімічних відношень у концептах «війна» і «мир» на матеріалі лексичних одиниць із творів Л. Андрєєва та М. Арцибашева. Предметом дослідження стала реалізація протиставлення концептів «війна» і «мир» у російській мовній і художній картинах світу.

Ключові слова: антонімія, концепт, вербалізація, війна і мир, картина світу, Леонід Андрєєв, Михайло Арцибашев.

Системное рассмотрение различных уровней языка является одной из характерных черт развития современного языкознания. В целом ряде работ, посвященных изучению структуры значения слов, закономерностей употребления слов в речи получены результаты, делающие несомненным факт системности лексического уровня языка. Одним из проявлений системности в лексике является категория антонимии. Интерес к её изучению, объясняется возросшим вниманием к семантическому аспекту языка и развитием изучения явлений, подтверждающих тезис о системном характере языка. Выявление системных связей в пределах языковой структуры определенного языка, в данном случае – русского, является важной задачей лингвистических исследований.

Главным при определении антонимии как языкового феномена является понятие противоположности, которая как понятие является одним из характерных проявлений природной склонности человеческого ума и лежит в основе различных представлений в обыденной жизни, научном познании, философских построениях, этике, эстетике, религии. Существенные с точки зрения человеческой практики различия в предметах и явлениях объективного мира отражаются в языке как противоположность: «Мыслящий разум (ум) заостряет притупившееся различие различного, простое разнообразие представлений, до существенного различия, до противоположности» [5, 76].

Материалом исследования послужили более 140 лексических единиц, выражающих концепты «война» и «мир», из произведений: «Красный смех» Л. Андреева и «Человеческая волна» М. Арцибашева.

Научная новизна работы состоит в том, что анализ вербализаторов антонимичных концептов «война» и «мир» проведён на материале рассказов о войне, что помогло выявить доминирование в дихотомии «война» и «мир» концепта «война». Все лексические единицы, имеющие сему «военный», содержат и сему «мир». Однако лексемы, с семой «мир» и вербализующие мирное состояние жизни и употреблённые вне военного контекста не имеют

семьи «война». Данный анализ поможет более полно представить языковую картину мира конца XIX – начала XX века.

Вербализация концептов «война» и «мир» в повести Л. Андреева «Красный смех» указывает на то, что своеобразием его художественной картины мира является отображение пагубного воздействия войны на психику человека, попавшего из мира в войну. Автор показывает, что даже слова тематической группы «информация» пагубно воздействуют на психику людей, которые не принимают непосредственного участия в военных действиях.

1. Военные действия (имя существительное)

Армия (3 упоминания): «Все молчали, как будто двигалась армия немых, и, когда кто-нибудь падал, он падал молча».

Атака, бегство (1 упоминание): «Он уверяет, что было очень страшно и что эта атака кончилась бы паническим бегством, если бы знали, в каком направлении бежать».

Бой (4 упоминания): «И только от приходивших на батарею мы узнавали, что бой вступает в третьи сутки, и тотчас же забывали об этом»

Бойня (2 упоминания): «Их вели на войну, и они шли, повинувшись штыкам, такие же невинные и тупые, как волы, ведомые на бойню.»

Взрыв (1 упоминание): «Раз недалеко от меня разорвалась граната, колыхнув чем-то мои ноги, и кто-то крикнул громко, громче самого взрыва, и я подумал: «Кто-то убит!»»

Залп (1 упоминание): «Теперь дай залп из всех орудий, так никто не шевельнется. Они тоже спят. Можно подойти и всех сонных перевязать».

Наступление (2 упоминания): «Кто-то сказал: — Завтра наступление.

И несколько голосов раздраженно крикнули: — Оставьте! Какое там наступление!»

Неприятель (3 упоминания): «Среди той странной спутанности движений, которая в последний месяц преследовала обе армии, нашу и неприятельскую, ломая все приказы и планы, мы были уверены, что на нас надвигается неприятель, именно четвертый корпус».

Подкрепление (1 упоминание): «Передо мною стоял молоденький вольноопределяющийся и докладывал, держа руку к козырьку, что генерал просит нас удержаться только два часа, а там подойдет подкрепление».

Раненый (1 упоминание): «Перед самым паровозом на полотне лежало что-то, небольшой комок, из которого торчала нога.

— Раненый?

— Нет, убитый. Голова оторвана».

Резня (1 упоминание): «Вот тоже я боюсь толпы, людей, когда их соберется много. Когда вечером я услышу на улице шум, громкий крик, то я вздрагиваю и думаю, что это уже началась... резня».

Сражение (3 упоминания): «...Уже восьмой день продолжается сражение. Оно началось в прошлую пятницу, и прошли суббота, воскресенье, понедельник, вторник, среда, четверг, и вновь наступила пятница и прошла — а оно все продолжается».

Труп (20 упоминаний): «И все чаще и чаще стали встречаться трупы. Мы бегло осматривали их и сбрасывали с полотна — эти равнодушные, спокойные, вялые трупы, оставившие на месте лежания своего темные маслянистые пятна всосавшейся крови, и сперва считали их, а потом сбились и перестали».

2. Военные действия (глагол)

Маршировать (1 упоминание): «Шагал он твердо, точно маршировал, и глядел сквозь меня куда-то дальше и выше».

Ранить (1 упоминание): «Он ясно помнит: когда его ранили в грудь навывлет и он упал, еще некоторое время, до потери сознания, он подпрыгивал ногами, как будто кому подтанцовывал».

Стрелять (4 упоминания): «И когда они начали стрелять, мы некоторое время не могли понять, что это значит, и еще улыбались — под целым градом шрапнелей и пуль, осыпавших нас и сразу выхвативших сотни человек».

Убивать (6 упоминаний): «Малейший толчок вызывает дикую расправу, и в ход пускаются ножи, камни, поленья, и становится безразличным, кого убивать, — красная кровь просится наружу и течет так охотно и обильно».

3. Вооружение (имя существительное)

Граната (4 упоминания): «Где-то над головой, с радостным, многоголосым визгом, криком и воем проносится граната».

Картечь (1 упоминание): «Пока они рубили проволоку и путались в ее змеиных извилах, их осыпали непрерывным дождем пуль и картечи».

Орудие (3 упоминания): «Грохнуло орудие, за ним второе, снова кровавый неразрывный туман заволок измученные мозги».

Прицел (1 упоминание): «Потом я встал, ходил, распоряжался, глядел в лица, наводил прицел, а сам все думал: отчего не спит сын?»

Пуля (3 упоминания): «Пока они рубили проволоку и путались в ее змеиных извилах, их осыпали непрерывным дождем пуль и картечи».

Пушка (1 упоминание): «Да, кажется, это были наши — и нашей гранатой, пущенной из нашей пушки нашим солдатом, оторвало мне ноги».

Револьвер (2 упоминания): «И, все так же строго глядя на меня и еще раз погрозив пальцем, он вынул револьвер и выстрелил себе в висок. И это нисколько не удивило и не испугало меня».

Ружьё (7 упоминаний): «У одних есть ружья, и они похожи на солдат; другие раздеты почти догола, и кожа на теле так багрово-красна, что на нее не хочется смотреть».

Снаряд (4 упоминания): «Сообщают, что у некоторых частей не хватило снарядов и там люди дрались камнями, руками, грызлись, как собаки».

Ствол (1 упоминание): «Огромное, близкое, страшное солнце на каждом стволе ружья, на каждой металлической бляхе зажгло тысячи маленьких ослепительных солнц».

Штык (3 упоминания): «И я долго шел так сквозь бесконечные молчаливые ряды, мимо красных, обожженных затылков, почти касаясь бессильно опущенных горячих штыков, когда мысль о том, что же я делаю, куда иду так торопливо, — остановила меня».

Шрапнель (3 упоминания): «И когда они начали стрелять, мы некоторое время не могли понять, что это значит, и еще улыбались — под целым градом шрапнелей и пуль, осыпавших нас и сразу выхвативших сотни человек».

4. Личный состав и боевые подразделения (имя существительное)

Адъютант (1 упоминание): «Рассказывают, что в нашей и неприятельской армии появилось много душевнобольных. У нас уже открыто четыре психиатрических покоя. Когда я был в штабе, адъютант показывал мне...»

Батарея (3 упоминания): «И только от приходивших на батарею мы узнавали, что бой вступает в третьи сутки, и тотчас же забывали об этом: нам чудилось, что это идет все один бесконечный, безначальный день, то темный, то яркий, но одинаково непонятный, одинаково слепой».

Вольноопределяющийся (1 упоминание): «Передо мною стоял молоденький вольноопределяющийся и докладывал, держа руку к козырьку, что генерал просит нас удержаться только два часа, а там подойдет подкрепление».

Генерал (1 упоминание): «Передо мною стоял молоденький вольноопределяющийся и докладывал, держа руку к козырьку, что генерал просит нас удержаться только два часа, а там подойдет подкрепление».

Офицер (8 упоминаний): «В нашем полку только четыре офицера осталось в живых, — угрюмо сказал я».

Полк (3 упоминания): «Как рассказали родным, он сошел с ума так: они стояли в резерве, когда соседний полк пошел в штыковую атаку».

Солдат (13 упоминаний): «Их было шестеро, этих крестьян, и их вели три солдата с заряженными ружьями».

Фейерверкер (4 упоминания): «И никто не заметил, когда прекратился дождь; помню только, что с убитого фейерверкера, с его толстого, обрюзгшего желтого лица скатывалась вода, вероятно, дождь продолжался довольно долго...».

Часовой (3 упоминания): «Потеря рассудка мне кажется почётной, как гибель часового на своем посту».

Штаб (1 упоминание): «Когда я был в штабе, адъютант показывал мне...»

5. Абстрактные понятия, связанные с войной (имя существительное)

Безумие (5 упоминаний): «Безумие идет оттуда, от тех кровавых порыжелых полей, и я чувствую в воздухе его холодное дыхание».

Катастрофа (1 упоминание): «Само небо казалось красным, и можно было подумать, что во вселенной произошла какая-то катастрофа, какая-то странная перемена и исчезновение цветов: исчезли голубой и зеленый и другие привычные и тихие цвета, а солнце загорелось красным бенгальским огнём».

Кошмар (3 упоминания): «Быть может, ему уже не раз грезились наклонившиеся люди с фонарями и исчезали в кровавом и смутном кошмаре».

Смерть (11 упоминаний): «Я сплю на спине, и мне грезится страшный сон, как в детстве: и эти молчаливые жуткие комнаты, опустошенные смертью и страхом, и сам я с каким-то диким письмом в руках. Брат жив, и все они сидят за чаем, и слышно, как звенит посуда».

Страх (14 упоминаний): «Я знал, что это мне кажется оттого, что я болен и у меня, видимо, начинается жар, но не мог преодолеть страха, от которого все тело начинало дрожать, как в ознобе».

Тревога (2 упоминания): «Где мы? — спросил кто-то, и в голосе его были тревога и страх».

Ужас (29 упоминаний): «Вы молодые, вы, жизнь которых еще впереди, сохраните себя и будущие поколения от этого ужаса, от этого безумия».

Фрагмент художественной картины мира М. П. Арцыбашева в части осмысления им концептов «война» и «мир», обычно выражается через его восприятие места человека в жизни и поиска её смысла. Своеобразие выражения концептов «война» и «мир» в его повести заключается в ситуативном синкретизме этих концептов, поскольку слова, вербализующие их, тесно переплетаются между собой. Это выражается в частом сочетании лексики тематических групп «военные действия», «вооружение», «боевые подразделения» и

под. с лексикой тематических групп «любовь», «дружба», «жизнь», «радость», «мечты» и подобных. Его герои воспринимают любые невзгоды как данность.

1. Военные действия (имя существительное)

Баррикада (39 упоминаний): «В это время штурмовали баррикады в порту».

Бойня (2 упоминания): «Завтра я побываю на броненосце, но главным образом должен быть в порту и стараться помешать разгрому. Если они перепьются, все пропало... будет бессмысленная бойня, и только».

Война (2 упоминания): «Поймите, что тут гуманность совершенно неуместна... Война так война... Не мы вынудили на неё...»

Войско (4 упоминания): «Весьма возможно, что часть войск перейдет на нашу сторону, потому что это уже не рабочие, в которых так легко можно видеть чужих, врагов, а свой брат солдат...»

Выстрел (28 упоминаний): «Вдруг какой-то звук родился в темноте и где-то далеко как будто прогремел глухой выстрел».

Залп (1 упоминание): «Гул пушечного выстрела кругло и упруго вырос над домами и с треском разразился вверху, заглушив негромкий залп шести ружей».

Наступление (1 упоминание): «При первой попытке войск перейти в наступление мы снесем все, как пыль, но нас, когда мы погибнем, никто не упрекнет в бесполезной жестокости...»

Сражение (1 упоминание): «...Говорили, что солдаты перешли на сторону народа и будет большое сражение, а броненосец будет стрелять по графскому дворцу».

Труп (14 упоминаний): «Можно было забыть, что через несколько часов город будет разгромлен пушками, что на тротуарах будут валяться окровавленные трупы, что жизнь приняла странные и тревожные формы, что судьба каждого человека висит на волоске».

2. Военные действия (глагол)

Стрелять (18 упоминаний): «Будут стрелять, народу перебыют много, а что из того? Для чего?»

Убивать (6 упоминаний): «Вы готовы даже и без крайней надобности убивать одних во имя счастья других...»

Штурмовать (1 упоминание): «В это время штурмовали баррикады в порту».

3. Вооружение (имя существительное)

Револьвер (8 упоминаний): «Лавренко вздрогнул от пробежавшего по спине холода и вынул револьвер».

Ружьё (4 упоминания): «Здоровенный унтер-офицер, с искаженным лицом, вдруг перехватил ружье наперевес и, наклонившись, очертя голову бросился вперед, точно делая последнее отчаянное усилие».

Пулемёт (7 упоминаний): «Вокруг было тихо, и ясно слышался где-то за домами отдаленный гул, пронизанный сухим треском и лопотаньем пулеметов».

Пуля (1 упоминание): «Ему было смертельно страшно, пули дергали его за пальто и сбили фуражку, но веселая злоба, все повышаясь, сводя в судороги зубы, неудержимо влекла его все ближе и ближе, прямо в огонь».

Пушка (8 упоминаний): «У дворца, который вблизи показался Лавренко еще больше и значительнее, стояли пушки и ряды солдат, среди которых виднелись кучки блестящих своими серыми шинелями офицеров».

4. Личный состав и боевые подразделения (имя существительное)

Дружинник (10 упоминаний): «Кончаев сам не заметил, как он, вместе с большинством дружинников, вылез за баррикаду и медленно наступал на солдат».

Отряд (14 упоминаний): «Всё время, пока в темноте, сквозь толпы людей, налетающих друг на друга, ругавшихся, кричавших и угрожающих кому-то, его отряд пробирался к аптеке, подобрав по дороге двух, неизвестно где, кем и когда раненных людей, Лавренко думал об одном, и мысль его была полна отвращения и грусти».

Офицер (21 упоминание): «Когда в наступившей синеве весеннего вечера над темными крышами пакгаузов показалось розоватое зарево, похожее на восход луны, молодой офицер вынул шашку, блеснувшую в темноте, и прокричал перед неподвижными рядами солдат:

— Смирно!.. Шашки вон!.. Рысью марш!..»

Солдат (44 упоминания): «Когда же пронесся слух, что против порта и того места, где стоял отряд Лавренко, поставлены пулеметы, а во дворах, против бульвара, спрятаны солдаты, невидимо, но ощутимо стала расти злоба».

5. Абстрактные понятия, связанные с войной (имя существительное)

Бешенство (2 упоминания): «Всё в нём кипело, и каждое новое слово, каждый новый оратор вызывал новый и новый прилив тоскующего бешенства».

Гнев (3 упоминания): «С внезапным омерзением и острым, ярким гневом Кончаев обернулся к толпе».

Горе (6 упоминаний): «Ужас человеческого горя состоит не в том, что оно — горе, а в том, что, становясь между человеком и природой, оно закрывает от глаз ее тихую и властную красоту».

Злоба (9 упоминаний): «Вдруг злоба бессознательная, разгорающаяся с мгновенной быстротой, как молния, выйдя откуда-то из тайников сжавшегося сердца, ударила ему в голову».

Смерть (70 упоминаний): «И тогда в сердце входит предчувствие смерти, печально одинокой и незаметной среди вечно живого мира».

Страдание (8 упоминаний): «То есть?.. — всё больше и больше возбуждаясь и чувствуя невыносимую потребность во что-нибудь вылить то острое, кошмарное страдание, которое с физической дрожью и тошнотой все еще наполняло его тело, крикнул Кончаев».

Страх (21 упоминание): «Сознание своей трусости и ничтожности давило его и терзало еще больше, чем страх».

Тоска (5 упоминаний): «Тихая тоска, как тонкая змейка, чуть-чуть, но зловеще шевельнулась у него в сердце».

Ужас (37 упоминаний): «Сначала это было трудно, и в то самое время, когда он думал, что думает о другом, вдруг мучительно оказывалось, что где-то еще глубже и в самых тайных изгибах мозга остро и болезненно шевелится это ползучее, липкое и всеобволакивающее предчувствие ужаса».

Таким образом, вербализация концептов «война» и «мир» в проанализированных нами произведениях о войне, свидетельствует об асимметрии в языковой и художественной картинах мира авторов в части способов проявления лексических средств, вербализующих эти концепты. Доминирующим оказывается концепт «война». Он реализуется с помощью слов нескольких тематических групп: «военные действия», «вооружение», «личный состав и боевые подразделения», «абстрактные понятия, связанные с войной». Концепт «мир» вербализован через тематические группы «быт», «природа», «любовь», «дружба», «семья», «переживания» и под.

Своеобразие реализации концептов «война» и «мир» через призму художественной картины мира Л. Н. Андреева и М. П. Арцыбашева показывает множественность способов восприятия войны и мира разными героями. Языковые средства, с помощью которых реализуются исследуемые концепты, приводят нас к выводу о том, что для Л. Н. Андреева наиболее важен аспект пагубного воздействия войны на психику человека; для М. П. Арцыбашева – аспект осмысления человеком себя в тяжёлых военных условиях.

Список использованной литературы

1. Андреев Л. Н. Красный смех. Повести и рассказы : в 2 т. Москва : Худож. лит., 1971. С. 475–531.
2. Арцыбашев М. П. Человеческая волна. Санин. Москва : Эксмо, 2008. С. 485–576.
3. Булатова Э. В. Текстовый концепт «война» и его дискурсивная реализация. Лингвокультура и концептуальное пространство языка. Санкт-Петербург, 2016. С. 295–302.
4. Клименко Т. О. О некоторых особенностях языковой картины мира. Антропоцентричний підхід у дослідженнях мови. Ніжин–Гродно, 1998. С. 127–128.
5. Лейчик В. М. Об относительности существования термина. Семиотические проблемы языков науки, терминологии и информатики. Москва : Наука, 1971. 324 с.
6. Лихачёв Д. С. Концептосфера русского языка. Русская словесность. От теории словесности к структуре текста. Антология. Москва : Академия, 1997. С. 280–287.
7. Осипова А. А. Концепт «война» как элемент русской языковой картины мира (по лексикографическим данным). Благословенны первые шаги. Магнитогорск, 2014. С. 179–198.
8. Стернин И. А. Коммуникативное и когнитивное сознание. С любовью к языку. Воронеж : Воронежский гос. ун-т, 2002. С. 44–51.

У КОЛІ СУЧАСНИХ ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧИХ СТРАТЕГІЙ

Багнюк Владислава

СИСТЕМА ТОЧЕК ЗРЕНИЯ НА ЛИТЕРАТУРУ ПЕРСОНАЖЕЙ ПОВЕСТИ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО «СЕЛО СТЕПАНЧИКОВО И ЕГО ОБИТАТЕЛИ»

Анотація: Повість Ф. М. Достоевського розглянуто у контексті біографії письменника (завершення «сибірського» періоду його життя та повернення до активної діяльності як літератора), а також – розвитку поглядів Достоевського на сучасну словесність, підходів письменника до шляхів вираження своєї авторської концепції.

Ключові слова: точка зору, література, авторська концепція, персонаж, повість, Ф. М. Достоевський

«Село Степанчиково и его обитатели» – одно из первых произведений, написанных Ф. Достоевским после каторги. По сути, создание повести – акт возвращения писателя к жизни, а, значит, литературной деятельности. Отметив, что после «насильственного бесплодия каторги потребность творить», которую ощущал в себе писатель, «сказалась с особой силой», Леонид Гроссман подробно останавливается на эстетическом трактате Ф. М. Достоевского «Письма об искусстве». Эту статью Ф. М. Достоевский, по его собственному признанию, обдумывал десять лет. «Всю ее до последнего слова, – приводит Л. Гроссман строки из его письма А. Е. Врангелю от 18 апреля 1856 года, – я обдумал еще в Омске» [4, 199]. Вступив в ней в спор с Н. Г. Чернышевским, подвергнувшим гегелевскую философию разрушительной критике, Ф. М. Достоевский изложил в «Письмах об искусстве» свою идею назначения христианства в искусстве, требование «восстановления» силами искусства человека, униженного социальными обстоятельствами. «Так, – пишет Леонид Гроссман, – готовил Достоевский в Семипалатинске свою эстетику...» [4, 200]. Итак, писатель задумался о назначении искусства, непосредственно связав его с решением проблем нравственного порядка. Это не могло не отразиться на характере включенного им в повесть «Село Степанчиково и его обитатели» круга вопросов, которые решают персонажи.

Осмывая характер воплощенных в повести «Село Степанчиково и его обитатели» взглядов Ф. М. Достоевского на литературу, следует учитывать, что в ней, как и других, написанных в конце 1850-начале 1860-х годов произведений («Дядюшкин сон», «Униженные и оскорбленные»), принципиальным образом изменился характер повествования, по сравнению с тем, что было написано Ф. М. Достоевским ранее, в 1840-е годы. В «Селе Степанчикове...», в отличие, к примеру, от повести 1848 года «Белые ночи», автор в качестве непосредственного повествователя не просто исчезает, но даже не заменяется уже «подставным» лицом. Это не только увеличивает дистанцию между автором и его персонажами, а также степень автономности их голосов, но и усложняет уяснение воплощенной в произведении авторской концепции. Ясно, что усложнение отношений с читателем вовсе не было задачей автора. Суть заключается в разработке им образа «посредника» между собой и внимательным читателем. Его функциями наделяется герой-повествователь. Вот что пишет относительно характера повествователей в произведениях Ф. М. Достоевского того периода, когда было создано «Село Степанчиково и его обитатели», В. З. Гассиева: «Его герои-повествователи этих лет – ... лучшие из лучших по своим

убеждениям и нравственным принципам» [3, 223]. И далее, уже непосредственно о повествователе в рассматриваемой нами повести: «Сергей Ростанев – это уже непосредственный участник событий и довольно активное лицо. Он фактически тоже выходец из описываемого мира – он племянник и воспитанник одного из главных героев повести, полковника в отставке Ростанева. Вместе с тем он выпускник Петербургского университета и он, хотя по специальности минеролог, однако же обладает склонностью к литературному творчеству» [3, 223]. Уже из этого перечня характеристик Сергея Александровича ясно, какие именно стороны современной ему России были в центре внимания Ф. М. Достоевского, когда он создавал произведение, по каким вопросам он хотел высказаться, избирая в качестве повествователя не только совершенное в нравственном отношении лицо, но и того, кто имеет непосредственное отношение к литературе и науке.

Ключевую роль в нашем исследовании повести Ф. М. Достоевского «Село Степанчиково и его обитатели» играет категория «точка зрения». В. И. Тюпа обозначает эту категорию как «промежуточную инстанцию», формируемую нарратором и предназначенную для адресата наррации. При этом, подчеркивает исследователь, учитывается не только то, что нарратор сообщает (считает), но и какое положение он занимает в выдуманном писателем (фикциональном) мире: он является героем, рассказчиком, повествователем; он – лицо, наиболее близкое автору, герою, или же, напротив, является их оппонентом. Важное значение имеет также выяснение, к какой среде, эпохе относится это лицо (он живет в то же время, что и герои, или же «смотрит» на происходящее с временной дистанции, какова степень осведомленности его в сути происходящего (есть персонажи, которые «знают» все с самого начала, как и те, что так до развязки почти ни в чем не разобрались). Отметив, что «перформативный аспект нарративного высказывания состоит в непосредственном воздействии креативной дискурсии на рецептивное сознание» [7, 50], В. И. Тюпа подчеркивает, что «фиксируемая нарративным актом точка зрения неотждествима с имплицитно явленным в тексте авторским кругозором». Однако ясно, что «отбор деталей и ракурсов их видения повествователем направляет и определяет воззрение на них читателя или слушателя» [7, 51]. Поэтому по тому, как представлена точка зрения повествователя (и в чем она заключается), как и точки зрения других субъектов высказывания в этом произведении, можно сформировать понимание и воплощенной в нем авторской концепции.

Важные положения относительно композиционных возможностей точки зрения содержатся в работе Б. А. Успенского «Поэтика композиции». Выстраивая общую теорию «точки зрения», учёный выделяет четыре плана, в которых возможна фиксация позиций: план пространственно-временной характеристики событий, план фразеологии (речевой характеристики), план психологии, план оценки (аксиологические «точки зрения»). Б. А. Успенский пишет о плане оценки: «Нас интересует в данном случае то, с какой точки зрения (в смысле композиционном) автор в произведении оценивает и идеологически воспринимает изображаемый им мир. В принципе, это может быть точка зрения самого автора, явно или неявно представленная в произведении, точка зрения рассказчика, не совпадающая с авторской, точка зрения какого-либо из действующих лиц и т.п. Речь идёт, таким образом, о том, что можно было бы назвать глубинной композиционной структурой (которая может быть противопоставлена внешним композиционным приёмам)» [8, 19].

Повесть «Село Степанчиково и его обитатели» обозначена автором как «записки неизвестного». Это, на наш взгляд, подчёркивает важность «чужой» по отношению к автору точки зрения на события. Это очевидно также из того, что, кроме повествователя, в повести

есть несколько рассказчиков, которые по-своему интерпретируют определённые события, и в результате картина происходящего формируется из нескольких голосов и точек зрения. Как известно, эту сторону произведений Ф. М. Достоевского подробно изучил Михаил Михайлович Бахтин. В написанной в 1934-1935 годах работе под названием «Слово в романе» он, в частности, писал, что «и произведения (романы) в их целом, как высказывания их автора, являются такими же безысходными, внутренне незавершёнными диалогами между героями (как воплощёнными точками зрения) и между самим автором и героями; слово героя до конца не преодолевается и остаётся свободным и открытым (как и слово самого автора). Испытания героев и их слова, сюжетно законченные, внутренне остаются в романах Достоевского незавершёнными и неразрешёнными» [1]. Таким образом, учёный обратил внимание на то, что, как и в отношениях автора с его героями, так и в отношениях между самими героями проявляется не только принципиальная неслиянность реплик в диалоге, но и их **неполнота и ограниченность**. У Достоевского нет ни одного участника диалога, которому была бы дана окончательная истина, ею не владеет и он сам. Поэтому он не может проявлять риторичность, а, напротив, находится в не менее напряжённом, чем его герои, поиске истины.

Персонажи повести «Село Степанчиково и его обитатели» высказываются по поводу целого ряда важных нравственных, социальных и культурных проблем: народ и его характер, чувство собственного достоинства и формы его проявления, честь и долг, любовь и самоотверженность, гордость и покорность и так далее. Мы избрали именно литературу в качестве объекта рефлексии и споров персонажей повести в связи с особой значимостью процесса чтения как для самого писателя, так и для его героев. «Достоевский, – восклицает А. М. Буланов, автор одной из монографий о Достоевском, – был ведь и гениальным читателем!». И продолжает: «Современники единодушно вспоминают, как вдохновенно читал он на публичных вечерах пушкинского “Пророка”, ибо и сам был пророком, задолго предсказавшим судьбу России...» [2, 5]. «Пожалуй, – писала другая известная исследовательница творчества Достоевского Рита Никитична Поддубная, – ни у какого другого писателя второй половины XIX века герои не связаны так тесно с литературой и ее интерпретацией, как у Достоевского. С некоторой долей условности можно сказать, что Достоевский создал особый тип культурного героя, для которого чтение и сочинение составляют неотъемлемую часть жизни, ее познания и строительства собственной личности» [6, 343].

Начнем с образа повествователя в интересующем нас произведении. О событиях и их участниках читатель повести «Село Степанчиково и его обитатели» узнаёт от Сергея Александровича. Это молодой человек, двадцати двух лет (его точный возраст обозначен в VIII главе первой части), который окончил университет в Петербурге, занимался науками и литературой. А в Степанчиково он приезжает по настойчивому приглашению владельца села, своего дяди полковника Ростанева.

Впервые рассказчик затрагивает тему литературы в первой главе, когда вводит в повествование «одно из главнейших лиц рассказа» Фому Фомича Опискина. Фома не всегда был шутком и приживалом. До того, как попасть в дом генерала Крахоткина, а впоследствии и в дом полковника Ростанева, Опискин «когда-то и где-то служил, где-то пострадал и уж, разумеется, “за правду”». Сообщается, что одно время Фома Фомич был литератором и «сотворил когда-то в Москве романчик, весьма похожий на те, которые стряпались там в тридцатых годах ежегодно десятками, вроде различных «Освобождений Москвы»,

«Атаманов Бурь», «Сыновой любви, или Русских в 1104 году» и проч. и проч., романов, доставлявших в своё время приятную пищу для остроумия барона Брамбеуса» [4, 166]. И хотя сам Достоевский утверждал, что в его произведениях всегда говорит герой, а не он сам, в данном случае можно предположить, что автор вложил в уста рассказчика свои мысли относительно литературы 30-х годов XIX века. Ведь речь идёт об авантюрных, псевдоисторических романах И. Глухарева «Князь Пожарский и нижегородский гражданин Минин, или Освобождение Москвы в 1612 году» (1840) и Д. Преснова «Атаман Буря, или Вольница Заволжская» (1835) и о других им подобных сочинениях, ироническое отношение к которым Достоевского подчёркивается обобщённо-пародийным названием: «Сыновья любви, или Русские в 1104 году». По свидетельству «Повести временных лет», в 1104 г., не считая небесного знамения, никаких особенно знаменательных событий не происходило.

Но вернёмся к повести «Село Степанчиково». Рассказывая о Фоме, Сергей сообщает, что тот был неудавшимся литератором. В неудачных литературных попытках рассказчик видит одну из причин деспотического поведения Опискина. «Змея литературного самолюбия жалит иногда глубоко и неизлечимо, – говорит Сергей, – особенно людей ничтожных и глуповатых. Фома Фомич был огорчён с первого литературного шага и тогда же окончательно примкнул к той огромной фаланге огорчённых, из которых выходят потом все юродивые, все скитальцы и странники» [4, 166].

Следует отметить, что рассказчик не сообщает о чём-либо просто так. Если он очертил какие-то детали во «Вступлении» (название первой главы повести), то читатель должен быть готов к тому, что эти самые детали всплывут впоследствии. К примеру, в первой главе Сергей Александрович сообщает о том, что его дядюшка «благоговел перед одним только словом “наука”». Значит, в дальнейшем мы «услышим» самого Егора Ильича Ростанева, высказывающегося на этот счёт, а также мнения других героев о науке (г-н Бахчеев, Фома и др.). Всё в той же первой главе Сергей Александрович сообщает, что Фома Опискин когда-то занимался литературой, и в одной из последующих глав мы находим целый монолог Фомы Фомича, где он высказывает своё мнение о современной ему литературе. Найдём также мнение и самого Сергея, так как рассказчик неоднократно даёт оценку литературной деятельности Опискина. Тот, в свою очередь, также высказывается о литературе, являя собой оппонента Сергея Александровича.

Впервые Фома предстает перед читателем (не по чужим рассказам, а непосредственно, как участник действия) в седьмой главе первой части. На этот раз – как тиран, который забавляется со своей жертвой. Сначала он высмеивает старого камердинера Гаврилу за то, что он не выучил урока французского языка (Фома стал лично обучать прислугу французскому), потом унижает дворового мальчишку Фалалея за то, что тот танцевал комаринского. В чём, казалось бы, вина несчастного Фалалея? Всё дело в том, что Комаринский – это мужик, который «вместо того чтобы трудиться для блага своего семейства, напился пьян, пропил в кабаке полушубок и пьяный побежал по улице. В этом, как известно, и состоит содержание всей этой поэмы, восхваляющей пьянство». Так, рассуждая о комаринском мужике, Фома плавно переходит к рассуждению о литературе, обращаясь к Обноскину. «Удивляюсь я, – продолжал он, – что ж делают после этого все эти современные литераторы, поэты, учёные, мыслители? Как не обратят они внимания на то, какие песни поёт русский народ и под какие песни пляшет русский народ? Что же делали до сих пор все эти Пушкины, Лермонтовы, Бороздны? Удивляюсь! Народ пляшет комаринского, эту апофеозу пьянства, а они воспевают какие-то незабудочки! Зачем же не

напишут они более благонравных песен для народного употребления и не бросят свои незабудочки...» [4, 233]. Здесь Достоевский делает намёк на вышедший в 1852 г. в Петербурге сборник «Незабудочка. Дамский альбом, составленный из лучших статей русской поэзии...», в который наряду со стихами Жуковского, Пушкина, Лермонтова были включены и произведения второстепенных поэтов, в частности И. П. Бороздны (1803 – 1858).

В этом монологе Фомы проглядывает его горделивая, самоуверенная и самовлюблённая натура. Опискин считает себя вправе столь безапелляционно судить о литературе: «Я знаю Русь и Русь меня знает: поэтому и говорю это» [4, 234]. Далее Фома возвращается к комаринскому и переходит к рассуждению об образе мужика в литературе: «Пусть изобразят этого мужика, пожалуй, обременённого семейством и сединою, в душной избе, пожалуй, ещё голодного, но довольного, не ропщущего, но благословляющего свою бедность и равнодушного к золоту богача. Пусть богач, в умилении души, принесёт ему наконец своё золото...» [4, 234]. Как пример высочайшего эпоса Фома приводит «Фрола Силина» Карамзина.

К разговору присоединяется и Анфиса Петровна Обноскина. Говоря, что «и теперь пишут занимательно», она упоминает роман «Брюссельские тайны». Это намёк на вышедший без имени автора в 1847 году, в Петербурге роман, являющийся одним из худших подражаний «Парижским тайнам» Э. Сю. Вспоминает Фома также «Переписчика» Имеются в виду «Письма иногороднего подписчика в редакцию «Современника» о русской журналистике» А. В. Дружинина, публиковавшихся в журнале в 1849 - 1850 гг., к которым Достоевский относился иронически.

Далее до самого конца повести мы не найдём развернутых бесед героев о литературе. Об их литературных позициях мы можем судить по приведенным вскользь цитатам, кратким упоминаниям о произведениях или же авторах и проч. Однако читатель формирует представление о предпочтениях и позициях персонажей, а через них – и самого автора повести. К примеру, ближе к концу повести мы узнаём от Сергея Александровича, что Фома Опискин до конца жизни не покидал попыток заявить о себе в литературе. Но, когда после смерти Фомы Сергей разбирал его вещи, выяснилось, что за всю жизнь Фоме так и не удалось создать ничего стоящего. На самом деле он не был литератором. Разговоры о науке и литературе были для него поводом потешить своё самолюбие. Фоме нужны были слушатели, не обязательно понимающие, что он им говорит. Скорее всего, именно поэтому Фома старался игнорировать Сергея Александровича, ведя беседу исключительно с Обноскиным: «...Спрашиваю вас потому, что дорожу мнением истинно умных людей, а не каких-нибудь проблематических умников, которые умны потому только, что их беспрестанно рекомендуют за умников, за учёных, а иной раз и нарочно выписывают, чтоб показывать их в балагане или вроде того» [4, 235]. Именно так объяснил поведение Фомы сам Сергей: «...Фома Фомич, не обращавший на меня никакого внимания, завёл весь этот разговор о литературе единственно для меня, чтоб ослепить, уничтожить, раздавить с первого шага петербургского умника» [4, 235]. К слову, Фома Фомич впоследствии не один раз пытался «уколоть» молодого человека во всё время чаепития. Когда же Сергей в конце главы предпринял попытку заговорить с Фомой, тот сразу же последовал принципу «лучшая защита – нападение» и бросил Сергею: «Журналь де деба! Нет, брат, врешь! В Саксонии не была! Здесь не Петербург, не надуешь! Да плевать мне на твой де деба! У тебя де деба, а по-нашему выходит: «Нет, брат, слаба!» Учёный! Да ты сколько знаешь, я всемеро столько забыл! Вот какой ты учёный!» [4, 243]. Что же касается присутствующих, то они, боясь

возразить Опискину, мало прислушивались к его высказываниям. В результате образованный, начитанный учёный человек остался в тени самодура, утешающего свои амбиции. Можно предположить, что таким образом Достоевский выразил свои взгляды и на отношения между современными ему литературой и публикой как оставлявшие желать лучшего.

Выводы. Повесть Ф. М. Достоевского «Село Степанчиково и его обитатели» была написана в годы активной полемики в обществе о сути литературы, степени ее связи с реальной действительностью и возможности ее влияния на жизнь общества. Ф. М. Достоевский, находившийся долго вне культурной жизни России (годы каторжной тюрьмы и последующие годы жизни на поселении), наконец обрел возможность высказать свою собственную позицию. Он сделал это в публицистической форме в статье «Письма об искусстве», а также в художественной форме в повести «Село Степанчиково и его обитатели». В ней он представил разнообразные точки зрения на литературу, обозначая в такой полемической форме и свои собственные взгляды, но опосредованно.

Список использованной литературы

1. Бахтин М. М. *Слово в романе*: [электронный ресурс]. URL:http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/bahtin/slov_rom.php
2. Буланов А. М. *Творчество Достоевского-романиста: проблематика и поэтика (Художественная феноменология «сердечной жизни»)*. Волгоград: Перемена, 2004. 194 с.
3. Гассиева В. З. *Структура произведений Достоевского 1840 - начала 1860-х годов*. Владикавказ, 2003. 304 с.
4. Гроссман Л. П. *Достоевский*. Москва: Астрель, 2012. 539 с.
5. Достоевский Ф. М. *Село Степанчиково и его обитатели*. Москва: Сов. Россия, 1986. 560 с.
6. Поддубная Р. Н. Герои Достоевского как читатели. Поддубная Р.Н. *Современность классики. Избранные труды / Сост. И. И. Московкина, Т. А. Шеховцова*. Харьков: ХНУ имени В. Н. Каразина, 2015. С.337 – 342.
7. Тюпа В. И. *Анализ художественного текста*. Москва: Издательский центр «Академия», 2009. 336 с.
8. Успенский Б. А. Поэтика композиции (структура художественного текста и типология композиционной формы). Успенский Б. А. *Семиотика искусства*. Москва: Школа «Языки русской культуры», 1995. С. 9 – 218.

Блок-Нарган Наталия

ЖАНРОВЫЕ ОСОБЕННОСТИ ФРАГМЕНТА «ДНЕВНИКА ПИСАТЕЛЯ»

Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО ЗА 1873 ГОД «СМЯТЕННЫЙ ВИД»

Мета статті обґрунтування жанрової приналежності фрагменту «Щоденника письменника» Ф. М. Достоевського до рецензії. Йдеться про художні особливості та пафос як оповідання М. С. Лєскова, на яке Достоевський писав рецензію, так і самої рецензії, яка міститься у «Щоденнику» під назвою «Смирений вигляд».

Ключові слова: літературна критика, рецензія, авторська модальність, оповідання, проблематика

В статье будет идти речь об одной из частей «Дневника писателя» Ф. М. Достоевского за 1873 год. Федор Михайлович Достоевский настолько был устремлен к практической деятельности, что проявил себя и как писатель, и как публицист, и как критик, и как философ. Это очевидно каждому, кто читает его романы. Однако, на наш взгляд, наиболее полно многогранность натуры Достоевского проявилась в «Дневнике писателя», выходявшем на протяжении значительного отрезка времени. Первый выпуск состоялся в 1873 году, за ним последовали выпуски 1876 – 1877 годов и, наконец, 1880 и 1881 гг. На страницах «Дневника писателя» читатель находит высказывания Ф. М. Достоевского, вызванные его переживанием общественно-политических процессов, выражающие его понимание религиозных, философских и исторических проблем. А. В. Кузнецова и Г. А. Склейнис следующим образом определяют признаки публицистичности в нем: «...подчеркнутая полемичность, особая поэтика, пафос и стиль, обращение к актуальным проблемам, реальным событиям современности, документальность, диалогичность повествования, ясность, лаконичность, логичность рассужения» [3, 88]. Эта особенность «Дневника писателя» объясняется авторами статьи, во-первых, интересом Достоевского к фактам. Опираясь на высказывания самого писателя, они показывают, что действительность для него была важнее ее изображения, что, безусловно, не исключало для него значимости художественного осмысления фактов действительности. Во-вторых, пишут А. В. Кузнецова и Г. А. Склейнис, публицистика всегда требует от автора диалогичности его слова. А именно диалог, выявление истины в процессе полемики были для Ф. М. Достоевского определяющими. На эту особенность мышления художника, на то, что природа его гения «диалектическая» [5, 381], обращают внимание многие исследователи. В частности – В. А. Туниманов. В подтверждение своей оценки исследователь приводит высказывание Достоевского об Ап. Григорьеве, который утверждал, что он критик, а не публицист. Ф. М. Достоевский следующим образом возражал Ап. Григорьеву «...всякий критик должен быть публицистом, в том смысле, что обязанность всякого критика – не только иметь твердые убеждения, но и уметь проводить свои убеждения» [7, 193].

В «Дневнике писателя» значительное место занимают рассуждения Ф. М. Достоевского на темы литературно-художественного творчества – все то, что может быть обозначено как «литературная критика». И здесь, безусловно, не могла не отразиться склонность Ф. М. Достоевского к полемике. Мы остановимся на той части «Дневника писателя» за 1873 год, жанр которой может быть определен как «рецензия». Терминологический словарь-тезаурус по литературоведению содержит следующее определение этого термина: «Рецензия (от лат. *recensio* – осмотр, обследование) – публицистический жанр, представляющий собой анализ и оценку научного, общественно-политического или художественного произведения» [6, 196]. Этот жанр исследователи относят к разряду «первичных» в писательской критике. Поясняя его значимость, С. А. Кочетова пишет: «... без умения проанализировать и оценить отдельное произведение нельзя разобраться и в литературно-художественном процессе. В рецензии на новинки литературы, в отличие от рецензий на научные публикации, информационная сторона уступает место задаче анализа и оценки, которые допускают естественную возможность разного прочтения художественного произведения разными критиками» [2, 130]. Другая исследовательница, О. Г. Шильникова, определяет рецензию как

«жанр с приоритетной ценностно-оценочной ориентацией критической рефлексии и обязательным наличием субъективной модальности» [9, 55]. Рецензия как жанр литературной критики зарождается в России в конце XVIII века и очень быстро занимает лидирующее положение. Главными функциями рецензии являются информационная и культууроформирующая. Кроме того, рецензия также выступает средством эстетического воспитания и просвещения. Ядром же, «концептуальным началом, которое интегрирует разрозненные, на первый взгляд, оценки и характеристики в цельную картину современной литературной жизни» в рецензии является «авторское ценностное сознание» [9, 62]. В рецензии, пишет О. Г. Шильникова, «авторская индивидуальность была намеренно актуализирована и на уровне критической рефлексии, и на уровне ее текстового воплощения, что в процессе дальнейшей исторической эволюции жанра закономерно приводило к совершенствованию приемов личностной идентификации критического субъекта и поиску разнообразных и убедительных для аудитории приемов аргументации именно индивидуального ценностного суждения» [9, 66]. Таким образом, рецензия как жанр литературной критики интересна целым рядом ее сторон: в ней выражена авторская модальность, она является интерпретацией определенного художественного произведения современной автору рецензии литературы и, следовательно, так или иначе, содержит и точку зрения того писателя, сочинению которого посвящена, и, наконец, модальность автора рецензии выражена в предельно диалогичной форме, содержит аргументацию и ориентирована на реципиента рецензии. Все это мы и постараемся выявить в «Смятенном виде» как части «Дневника писателя» Ф. М. Достоевского за 1873 год.

Достоевский начинает ее с обозначения объекта своей рецензии. Он пишет, что прочитал «"Запечатленного ангела" г-на Лескова, поэму Некрасова и статью г-на Щедрина» и хотел бы высказаться «по поводу» этих сочинений. Начинает он с рассказа Н. С. Лескова, опубликованного в «Русском вестнике». Он сразу отмечает интерес публики к этому произведению и признает, что рассказ достоин внимания, он и «характерен» и «занимателен». И далее кратко излагает суть происходящего в рассказе. Подобный пересказ фабулы художественного произведения – одна из составляющих жанра рецензии. Ее ввел в обиход Н. М. Карамзин. Вот как О. Г. Шильникова определяет значение этого нововведения: «За счет включения в структуру рецензии пересказа художественного текста, краткого разбора произведения, оценочных характеристик, а также биографических сведений и цитирования Н. М. Карамзин сумел значительно расширить аналитические возможности данного жанра. Все названные компоненты могли варьироваться и по составу, и по объему. Однако их постоянным и обязательным компонентом оставалась оценка» [9, 59]. Тем самым Н. М. Карамзину удалось усилить аксиологический потенциал рецензии как жанра литературной критики. Поэтому постараемся понять, чем был вызван интерес Ф. М. Достоевского именно к этому произведению писателя и его современника, в чем он видел его ценность.

В значительной мере Н. С. Лесков был близок Ф. М. Достоевскому своим миропониманием, своим представлением о высоком в человеке. Судьба героя Лескова аккумулирует в себе общенародное, общенациональное. В первую очередь – веру. Праведниками, без которых «несть граду стояния», были для него люди, глубоко верующие, чистые душой, не представляющие своей жизни вне субстанциального, общенародного. Все это можно сказать и о Достоевском. Правда, Ф. М. Достоевского в первую очередь интересовала та идея, которую сформировал его герой и которую он попытался реализовать.

Как правило, идея героя оказывается в романах Достоевского результатом утраты «почвы», а тем самым – веры. На основании этого можно сказать, что этого художника больше всего интересовало рациональное в человеке (идея, которая управляет его поведением), точнее, конфликт между рациональным и нравственным в герое. Такому герою в произведениях Ф. М. Достоевского, как правило, противостоит кроткая, альтруистическая личность. Но в центре внимания находится герой-индивидуалист, тот путь который он проходит в процессе проверки своей идеи и последующего разочарования в ней. Н. С. Лесков в большей мере был сосредоточен на героях, эмоционально воспринимающих мир, на тех, для кого вера выше сомнения. Что же касается нормы мироустройства и устройства человека, то представление о ней у обоих писателей было близким. Объединяло их также включение в произведение мотива противостояния индивидуализма и альтруизма как ключевого, неприятие нигилизма, все больше распространявшегося в обществе.

Тема рассказа Н. С. Лескова «Запечатленный ангел» (1873) – приход староверов к «жажде единоплешия с отечеством» [4, 105]. Это явилось результатом переживания ими встречи с чудом. Благодаря пережитому чуду они, по образному выражению одного из староверов, оказались «под церковь подсунутыми» [4, 105]. «Запечатленный ангел» является рассказом и с точки зрения своих жанровых особенностей, и с точки зрения своей формы: о главных событиях рассказывает их участник. Примечательно время (святки) и место этого процесса рассказывания (постоялый двор). Святки, как известно, являются календарной вехой, определяющей переживаемые человеком перемены. Это дата, когда он может подвергаться силам хаоса. В данном случае против артельщиков были социальные верхи, мирская власть, которые были ограничены лишь заботой о материальном и потому оказались способными посягнуть даже на символы веры. Однако еще одним враждебным героям обстоятельством стала беззащитность церковной власти перед мирской. Однако святки – это не только время усиления опасности для человека, но и тот момент, когда человек преодолевает как собственные сомнения и слабости, так и внешние препятствия. Тем самым он готовит себя для новой жизни. Что же касается пространства постоянного двора, то оно приближает находящихся там людей к карнавальному состоянию мира. Они утрачивают то, что их разъединяет. «Тут, – читаем мы в рассказе Н. С. Лескова, – очутились в одной куче дворяне, купцы и крестьяне, русские и мордва, и чуваша. Соблюдать чины и ранги на таком ночлеге было невозможно: куда ни повернись, везде теснота...» [4, 69]. И здесь, в обстановке когда «уснуть решительно невозможно» [4, 70], находится человек, который предлагает себя в качестве сказителя – он «сказывает» историю, случившуюся с ним самим. Он сразу заинтриговывает слушателей тем, что это было «дело весьма священное и даже страшное» [4, 70]. Рассказчик вспоминает, как ходил с артелью каменщиков. И все они были староверами. У них были свои иконописные святые, «все самые пречудные, письма самого искусного, древнего, либо настоящего греческого, либо первых новгородских или строгановских изографов», которые они тщательно оберегали. «Такой возвышенности, – восклицает рассказчик, – я уже после нигде не видел!» [4, 71]. На одной из самых чтимых ими икон (ее переносили на теле, не решались положить в обоз) был изображен ангел. «Сей ангел, – сообщает бывший старовер, – воистину был что-то неопишное. Лик у него, как сейчас вижу, самый светлостепенный и этакий скоропомощный; взор умилен; Дивно! Дивно! Глянешь на эти крылья, и где твой весь страх денется: молишься “осени”, и сейчас весь стихаешь, а в душе станет мир. Вот эта была какая икона!» [4, 71]. Но так случилось, что из-за нравственной слабости одного из артельщиков (занимавшегося счетом Пимена

Иванова) они лишились своих икон. Более того, самая ценная для них икона с ангелом была осквернена печатью. Дальнейшие события связаны с попыткой артельщиков спасти свою икону.

Ф. М. Достоевский подробно пересказывает в своей рецензии содержание рассказа Н. С. Лескова. Но главное для него – обосновать собственные взгляды. Таким образом, рассказ Н.С. Лескова стал для него главным образом поводом для того, чтобы выразить свое понимание случившегося. Известно, что рецензии бывают двух типов: аналитические и новостные (информационные). Рецензия Достоевского, о которой идет речь, относится к разряду аналитических. Она соответствует той характеристике этого жанра литературной критики, которая приведена в статье О. Г. Шильниковой. Исследовательница пишет, что «структурно-композиционным стержнем и смысловым ядром текста рецензии является ценностная матрица авторского сознания и порождаемая ею аксиосфера: ценностные принципы, критерии, суждения – мировоззренческие, эстетические, морально-нравственные, лично-вкусовые. Они и становятся инструментом анализа и оценки эстетического объекта» [9, 66]. Полемика Ф. М. Достоевского с Н. С. Лесковым в рецензии «Смятенный вид» не эстетического (художественная ценность «Запечатленного ангела» у него не вызывает сомнений, он признает, что история «отлично рассказана и заслуживает многих похвал» [1, 56]), не мировоззренческого (Достоевскому, как и Лескову, близки проблемы веры, путей ее укрепления), ни тем более «лично-вкусового» характера. В центре рецензии – вопросы, скорее, социального характера. Он называет «Запечатленного ангела» произведением «почти неправдоподобным» в связи с тем, что описанная в нем высшая духовная власть «так мало имеет власти» [1, 57]. «Неужели, – восклицает Ф. М. Достоевский, – равнодушием и леностью и неслыханным предположением, что он (архиерей – *Н. Блок-Нарган*), забыв обязанность своего сана, обратился в чиновника от правительства? Ведь если уж такая нелепость зайдет в головы духовных чад его, то уж это всего хуже: православные дети его постепенно потеряют всякую энергию в деле веры, умиление и преданность к церкви, а раскол будет смотреть на православную церковь с презрением. Ведь значит же что-нибудь пастырь? Ведь понимают же это раскольники?» [1, 56]. Таким образом, центр рецензии Ф. М. Достоевского – решение вопроса об отношениях между пастырем и паствой, о статусе пастыря в современной России. В качестве аргумента Достоевский прибегает к воображаемой ситуации: что могло случиться, если бы в десять раз высшее, чем какой-то государственный посредник, лицо осмелилось так бесцеремонно вести себя с «остзейским пастором», как ведут себя власти по отношению к православному архиерею в рассказе Н. С. Лескова. «Господи, – восклицает Ф. М. Достоевский, – какой бы этот пастор затеял крик и какой бы в самом деле поднялся крик!» [1, 57].

Важность статуса священника в современной России, «настоятельность» необходимости помощи духовенства народу Ф. М. Достоевский аргументирует особой драматичностью переживаемого всем народом состояния. Для него современная эпоха – переходная. «Мы, – пишет он, – переживаем самую смутную, самую неудобную, самую переходную и самую роковую минуту, может быть, из всей истории русского народа» [1, 58]. Поэтому с такой остротой он переживал примеры смиренности духовной власти перед мирской. «Социальное христианство, деятельная любовь – это путь, указанный Ф. М. Достоевским, – пишет современный исследователь творчества писателя М. Тупеев. – Деятельная – значит **проявленная**, проявившая себя в конкретных поступках и делах, сострадательная и беззаветная. Она серьезно отличается от той отстраненной холодности,

которую зачастую и принимают за подлинную святость» [8, 278]. Безусловно, архиерей в рассказе Н. С. Лескова не был «отстраненно холоден». Но он проявил бессилие перед мирской властью. И именно против подобного бессилия и направлен пафос рецензии на рассказ Ф. М. Достоевского. Обратим внимание на то, как он называет эту часть своего «Дневника»: «Смиранный вид». Безусловно, он при этом опирается на текст рецензируемого им произведения Н. С. Лескова (так именовал икону архиерей). Но для Ф. М. Достоевского эти слова из «Запечатленного ангела» стали знаковыми. По его мнению, главная беда и вина духовного пастыря заключается в его собственной «смиранныости» перед откровенно противоестественным с точки зрения православия поведением по отношению к святыне.

Выводы. Нами была рассмотрена одна из частей «Дневника писателя» Ф. М. Достоевского за 1873 год. Сам автор отнес ее к литературной критике. На наш взгляд, идет речь о таком жанре критики, как рецензия. Признаки «Смиранныго вида», являющегося рецензией на вышедший в том же, что и «Дневник», году рассказ Н. С. Лескова «Запечатленный ангел» обусловлены природой жанра. Это обязательность субъективной модальности, приоритет ценностно-оценочной ориентации, установка на полемику и, следовательно, аргументацию собственной позиции, эмоциональность формы. Все эти признаки позволяют судить о Ф. М. Достоевском не только как о великом художнике слова, но и публицисте.

Список использованной литературы

1. Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Ленинград: Наука, 1972 – 1990. Т. 21. 552 с.
2. Кочетова С. А. Эстетика и поэтика писательской критики русских модернистов конца XIX – начала XX столетий. Горловка: Изд-во ГГПИИЯ, 2009. 344 с.
3. Кузнецова А. В., Склейнис Г. А. Соотношение художественности публицистичности в «Дневнике писателя» Ф. М. Достоевского. *Классика и современность в изящной словесности XIX – XXI столетий*: Сб. научн. статей. Брест: БрГУ имени А. С. Пушкина, 2014. С. 83 – 88.
4. Лесков Н. С. Рассказы и повести. Москва: Художественная литература, 1982. 496 с.
5. Мочульский К. В. Гоголь. Соловьев. Достоевский. Москва: Республика, 1995. 607 с.
6. Русова Н. Ю. От аллегории до ямба: Терминологический словарь-тезаурус по литературоведению. Москва: Флинта; Наука, 2004. 304 с.
7. Туниманов В. А. Публицистика Достоевского. «Дневник писателя». *Достоевский – художник и мыслитель*. Москва: Республика, 1972. С. 165 – 209.
8. Тупеев М. Почвенничество и полифонический принцип Ф. М. Достоевского. *Достоевский и мировая культура: Альманах, № 22*. Москва, 2007. С. 270 – 285.
9. Шильникова О. Г. Рецензия как жанр литературной критики: генезис, формирование структурно-функциональных параметров. *Вестник Волгоградского гос. ун-та. Серия 8, Литературоведение*. 2017. № 1 (16). С. 55 – 67.

ЖАНРОВЫЕ ОСОБЕННОСТИ СКАЗКИ IV ИЗ ЦИКЛА МАКСИМА ГОРЬКОГО «СКАЗКИ ОБ ИТАЛИИ»

Мета статті – виявлення ознак міфу, казки та нарису в одному з творів (під номером чотири) циклу «Казки про Італію». Головна подія, про яку йдеться у казці – будівництво Симплонського тунелю. Документальність та фантастика поєднуються у творі, обумовлюючи його поліжанрову природу.

Ключові слова: казка, нарис, міф, жанр, цикл, опис природи, авторська суб'єктивність, Максим Горький

Алексей Максимович Пешков (1868 – 1936) – один видаючихся русских писателей конца XIX – первой трети XX века – известен всему миру по своим литературным именам (псевдонимам) Максим Горький, Алексей Максимович Горький. Цель нашей работы – изучить жанровые особенности одного из его произведений, входящих в цикл «Сказки об Италии».

В Италии, куда Максим Горький приезжал неоднократно, он в целом прожил 15 лет.

«Сказки об Италии» неоднократно становились предметом научного интереса литературоведов. Ученые изучали место этой книги М. Горького в его творчестве, отражение в ней биографии писателя, тематику отдельных текстов и всего сборника как целого, образную систему, символику, жанровые особенности. В центре внимания Л. Спиридоновой – биографическая основа цикла, впечатления писателя во время поездки, влияние природы Италии, жителей страны на процесс создания сказок [10]. Текстологический анализ цикла, история его издания – объект внимания Е. И. Прохорова [8]. С. М. Пронченко изучил типы имен собственных и их функции в цикле. Он пишет о поэтонимах, именах обобщенно-символического значения, в текстах сказок об Италии. К примеру, *Будущее* (новая жизнь, ожидающие людей великие события), *Мать* (женщина, дающая жизнь). Он выделяет эпизодические и внесюжетные топонимы. Топоним *Симплонский тоннель* в изученной нами сказке он относит к эпизодическим [6, 84]. С. М. Пронченко считает, что изучение имен собственных помогает понять авторскую позицию в «Сказках об Италии».

Для нашей работы особое значение имеет статья А. В. Науменко-Порохиной «Образы-символы в “Сказках об Италии” М. Горького». В ней идет речь об образной системе и стилевом своеобразии цикла. Они, по мнению автора статьи, характеризуются синтезом изобразительного и выразительного начал. «Именно поэтому, – пишет она, – повествование в них ведется в двух планах: конкретном, реальном, близком к факту, и в романтико-символическом» [5]. В центре внимания А. В. Науменко-Порохиной – образы-символы в цикле «Сказки об Италии». Она выделила такие: Город (Милан, Генуя, Неаполь, Турин, Рим), Бог-Солнце («все пейзажные картины в новеллах наполнены солнечным светом»), Матери (эти образы наделены особой «магической» силой) и Ребенок («этот образ символизирует собой новую Италию, бережно хранящую память о прошлом и внимательно и зорко всматривающуюся в свое будущее»). В изученной нами сказке центральным образом-символом является Человек труда.

Оказавшись в Италии, Максим Горький решил рассказать своим читателям об этой необыкновенной стране, ее людях, их образе жизни, нравах, характерах. Скорее всего, он сразу подумал о таком жанре, как очерк. Его объектом являются впечатления автора от

увиденного им, от того, свидетелем чего он стал. Очерк лучше других жанров передает представление о быстротечности и динамичности жизни. Это всегда «зарисовка с натуры», жанр мобильный, быстро информирующий читателей о значительных событиях. Очерк как жанр уже был хорошо знаком Максиму Горькому. Считается, что как писатель он стал широко известен после выхода в 1898 году книги «Очерки и рассказы». В результате пребывания Горького в Америке (в 1906 году он скрывался там от возможного ареста за участие в политической борьбе) вышла его книга очерков «В Америке». Поскольку в «Сказках об Италии» идет речь о далекой от читателей земле, автор делится впечатлениями от пребывания в ней, эти очерки по своей жанровой природе можно отнести к путевым.

Путешествие – один из самых популярных жанров художественной литературы. Этот жанр имеет давнюю историю. Его истоки – в античных романах путешествий, древнерусских хождениях. Но расцвет этого жанра как в русской литературе, так и в литературах других регионов приходится на Новое время, когда не только увеличилось число самих по себе описаний посещения людьми новых для них стран и городов, но, что еще более важно, у путешественников появилось желание поделиться собственными впечатлениями от увиденного. Можно предположить, что, поставив перед собой задачу рассказать читателям об одном из своих открытий во время путешествия в Италию, Горький учитывал, что в путевом очерке идет речь о реальном и в то же время исключительном, неожиданном, поражающем воображение. Однако, если в результате пребывания в Америке Максим Горький писал преимущественно об угнетении человека в этой стране, книга очерков об Италии дала возможность писателю возвеличить человека, представить его победителем неблагоприятных для него обстоятельств. Избранная нами для анализа часть «Сказок об Италии» – свидетельство восхищения Горького мощью человека.

Главное событие, о котором узнает из нее читатель – строительство Симплонского туннеля, соединившего Швейцарию и Италию. Это действительное событие, имеющее особое значение, а потому оно и в самом деле должно было стать предметом очерка. Туннель так называется потому, что был проложен в 1898 – 1906 годах в районе перевала в Альпийских горах, называющегося Симплон. Длина туннеля – 19,7 метра, ширина – 5 метров. В строительстве туннеля было задействовано около трех тысяч человек с каждой (швейцарской и итальянской) стороны. В распоряжении строителей были машины (гидравлические буры) и динамит. Однако все равно это был изнурительный труд. Сначала работы были приостановлены из-за того, что обнаружилась большая подземная река. А затем было принято решение изменить траекторию движения рабочих-проходчиков. Затем возникло новое препятствие со стороны природы тех мест: неожиданно стала повышаться температура, в некоторых местах она достигала 72 градусов по шкале Цельсия. Как объясняют это явление ученые-физики – это результат действия радиоактивных веществ. Работать приходилось по колено в воде, температура которой доходила до 50 градусов. Для рабочих с обеих сторон входа в гору были построены временные жилища, у них была возможность принимать душ. Все это предотвратило многочисленные смерти, однако условия были очень тяжелыми, и не все строители смогли дойти до конца в преодолении сопротивления природы.

Максим Горький фиксирует полученную им от одного из строителей информацию и передает сведения обо всех трудностях, с которыми столкнулись люди. И проявляет при этом объективность, которая является существенной чертой очерка. Однако сам при этом старается оставаться «в стороне». Поэтому в произведении есть рассказчик – тот самый

строитель, который прошел весь путь строительства туннеля от начала и до самого конца. Рассказчик, а также герой произведения, «черный, как жук, рабочий», вспоминает, что трудиться пришлось «глубоко в земле, среди душной тьмы, плачевного хлюпанья воды и скрежета железа о камень» [1, 17]. Он говорит о том, что люди использовали машины, которые издавали «темный гул» глубоко в горе, а также, что к этому гулу прибавлялся грохот взрывов. Рассказывает он также о подземных водах и жаре, который шел от горы. «Чем дальше – тем горячее в туннеле, тем больше хворало и падало в землю людей. И все сильнее текли горячие ключи, осыпалась порода...» [1, 17-18]. Рабочий сообщает о том, что люди заболели, умирали, или сходили с ума от физического напряжения и страха, охватывавшего всех находившихся в чреве горы.

Интересно, что, хотя Максим Горький не скрывает и не приуменьшает ужас того, что пришлось пережить работавшим на строительстве туннеля, его произведение производит оптимистическое воздействие на читателей. Возможно, потому, что описывается процесс строительства в тот момент, когда оно уже было успешно завершено. Возможно, потому, что его цель – не детально воссоздать процесс работы, а прославить тех, кто ею занимался.

Произведение начинается картиной спокойной, величественной природы, которая воздействует на читателя умиротворяюще. Окружающая повествователя тишина напоминает ему сон ребенка. «Синее спокойное озеро в глубокой раме гор, окрыленных вечным снегом, темное кружево садов, пышными складками опускается к воде, с берега смотрят в воду белые дома, кажется, что они построены из сахара, и все вокруг похоже на тихий сон ребенка» [1, 16]. Завершается же текст произведения репликой героя-рассказчика о том, что люди победили. И выражает он при этом и мнение самого автора. Рассказчик, обращаясь к умершему во время строительства туннеля отцу (и в этом – признание трагизма ситуации, в которой оказались люди, выражение уважения к тем, кто не смог дойти до конца, и скорби), с гордостью говорит: «Сделано, отец!». Тем самым он и отчитывается перед отцом, и радуется тому, что не подвел того. Это позиция одного человека, конкретного строителя. Но это могут быть и слова автора, выражающие оценку труда всех людей, принявших участие в строительстве туннеля. И в них – гордость за величие человека труда.

Однако Максиму Горькому мало было оформить с помощью слов свое чувство восхищения человеком. Ему необходимо было подчеркнуть исключительность силы, возможностей тружеников и с помощью формы (жанра) своего произведения. Для этого он использовал средства вторичной художественной условности, сделав своих героев похожими на героев сказки или даже мифа.

В исследуемой нами сказке Максима Горького мы встречаем ряд традиционных для сказки мотивов. В первую очередь – змеборчества. Одна из глав труда В. Я. Проппа «Исторические корни волшебной сказки» называется «У огненной реки». В ней ученый писал, что змей – «существо огневое... Этот огонь змей носит в себе и извергает его» [7, 217]. Другая стихия, с которой связан в сказке змей – вода. «Он, – писал В. Я. Пропп, – не только огненный царь, но и водяной царь. Эти две черты вовсе не исключают друг друга, они часто соединяются» [7, 217]. И, наконец, в сказке змей связан с горами. В. Я. Пропп привел одно из названий сказочного змея – Змей-Горыныч. «Он, – отметил исследователь, – живет в горах. Такое местопребывание не мешает ему в то же время быть морским чудовищем. (...). Пребывание на горах – обычная черта змея» [7, 217-218].

Строитель в сказке Максима Горького рассказывает, что внутри громадной («до небес») [1, 17] горы на людей лилась горячая вода. «Порою, – сообщил он, – при огне, вода

становилась красной» [1, 16]. Таким образом, противник строителей туннеля у Горького напоминает сказочного змея, встречающего героя огненным дыханием. Совпадает и причина того, что люди и Змей Горыныч вступили в сражение. «Змей, – писал В. Я. Пропп, – охранитель границ». И продолжал: «В этих случаях змей пребывает у реки. Часто эта река огненная» [7, 217]. Итак, змей в сказке охраняет свои педелы, пределы «иноного» царства. У Максима Горького люди тоже вторглись в чужие пределы и попытались изменить их с помощью машин и динамита.

Однако отождествлению сказки Максима Горького с жанром сказки мешает образ героя. В сказке, как правило, герой – обыкновенный человек. Он побеждает чудовищ благодаря помощи волшебных предметов и советов дарителя. И еще, герой сказки – это всегда частный человек, который занят собственной судьбой. Он оказывается в пространстве смерти из-за того, что нарушил запрет (табу). Его туда может отправить злая мачеха («чужой» в семье человек). Он может сам отправиться туда в поисках исчезнувшей невесты. Но в любом случае он не занят решением задач мироустройства. При этом он, хотя и занят частной судьбой, не является индивидуальностью, он человек коллектива, то есть он такой же, как и все остальные. На эту особенность героя сказки обратил внимание И. В. Силантьев. Сравнив сказку и роман, он писал о том, что герой волшебной сказки – «это человек, в целом приобщенный к родовому коллективу, и лишь временно отделенный от него – для прохождения испытаний» [9, 169]. Судьба героя волшебной сказки не носит личного характера. В том смысле, пояснил И. В. Силантьев, «что герой в одиночку, во временном и внешнем отделении от родового коллектива, проходит ее этапы как этапы испытания. Это не личная неповторимая судьба. Напротив, это для всех одинаковый, заданный, повторяемый и затверженный индивидуальными похождениями путь». И, наконец, опираясь на идеи В. Я. Проппа, и В. Е. Мелетинского, И. В. Силантьев указывает на то, что сюжет волшебной сказки отражает так называемые «переходные мифы и обряды, прежде всего инициацию, а затем свадьбу» [9, 170]. Этого (обретение героем нового статуса мужа) мы не находим в сказке Максима Горького. Его строитель туннеля участвует в космогоническом акте организации облика Земли. Поэтому он гораздо ближе герою мифа, чем сказки.

Исследуя поэтику произведений с так называемой вторичной условностью, Елена Николаевна Ковтун вводит понятие «литературный миф». Им она обозначает «произведения, в которых сюжет, принцип построения и система воззрений, характерные для архаического или античного мифа, намеренно используются автором в качестве поэтического средства, становясь компонентом художественной формы» [3, 131]. Эта исследовательница, правда, не разграничивает сказочную и мифологическую условность. Но мы думаем, что ряд признаков этой условности, которые называет Е. Н. Ковтун, относятся к мифу, а не сказке. Это такие признаки модели мира: «мироздание в этой модели характеризуется как единое, гармонично организованное целое, подразумевающее всеобщее родство и сопричастность живых существ, предметов и явлений друг другу и показанное в аспекте становления, т.е. развития по первоначальному плану, принадлежащему некоей высшей разумной и одухотворенной воле» [3, 173 - 174]; «модель мира антропоцентрична; человек в ней – центральное звено мироздания, определяющий фактор осуществления божественного плана; герою отводится важнейшая роль в разрешении конфликта Добра и Зла, от его поступков зависит судьба вселенной» [3, 174].

Обратимся к модели мира, воссозданной в сказке Максима Горького. Вселенная предстает в ней как единый организм, в котором все взаимосвязано и взаимообусловлено.

Поэтому о Земле герои говорят, как о живом существе. Земля встретила строителей «сурово». Суровость, отметим, это качество, проявляемое людьми. Таким образом, земля по способности переживать и проявлять эмоции уподобляется человеку. «Она, – вспоминает строитель, – дышала на нас жарким дыханием, от него замирало сердце, голова становилась тяжелой и болели кости, – это испытано многими! Потом она сбрасывала на людей камни и обливала нас горячей водой; это было очень страшно!» [1, 16]. Об отверстии, которое строители проделали в горе, один из них говорит, как о ране на теле живого существа, а о подземных водах, которые выступили во время строительства туннеля – как о крови. «Ранили мы землю, потопит, сожжет она всех нас своею кровью, увидишь!» [1, 17]. Сам же процесс прокладки туннеля обозначается строителями как «сверление» «чрева» (то есть живота) земли. Земля, по мнению строителей, имеет, как и человек, сердце. «Вот вы увидите: просверлим мы гору до сердца, – говорил отец героя, – и когда коснемся его, – оно сожжет нас, бросит в нас огонь, потому что сердце земли – огненное, это знают все!». Подготовку земли к урожаю отец героя сравнил с подготовкой женщины к родам. Это, говорил он, естественный процесс для всего живого. Но те, кто решил создать отверстие в горе, по его мнению, поставили перед собой противоестественную задачу, так как тем самым они искажали «ее лицо, ее формы» [1, 17]. Все это подтверждает, что цель создателей туннеля – изменение облика Вселенной, частью которой является человек. Таким образом, человек оказывается в противостоянии не с духами, обитающими в пространстве смерти, а со всем космическим пространством. Однако, безусловно, его цель – не эсхатологическая (погубить мироздание), а космогоническая (сделать его совершенным, наиболее полезным для человека).

Поэтому мы думаем, что эта сказка Максима Горького строится по модели мифа о культурном герое. По своему содержанию, пишет В. Б. Мусий, эти мифы близки преданиям о созидании Вселенной и о первопредках. С культурными героями «обычно связывается первоначальное добывание каких-то благ (огня, изобретения ремесел, приручения животных, установления правил поведения в коллективе...»). «Наряду с добыванием культурных благ и участием в мироустройстве в качестве демиурга и первопредка, – продолжает она, – культурный герой иногда совершает деяния по преодолению первоначального хаотического состояния мира и в этой связи борется со стихийными хаотическими природными силами, которые – в виде разнообразных чудовищ, демонов... – пытаются разрушить установленный порядок» [4, 53 - 54]. В сказке Максима Горького идет речь о том, что человек с помощью силы, разума и машин попытался преобразовать стихийную силу природы. И ему удалось задуманное. Он победил. При этом необходимо помнить, в какое время создавалась Горьким его сказка. Начало XX века – эпоха, когда человек убедился в своем могуществе. Он стал победителем в социальной борьбе, изменив веками существовавшее неравенство в обществе. Он поверил в свое могущество и в противостоянии со слепой, неразумной природой. В сказке Максима Горького отец героя, тоже один из строителей туннеля, задается вопросом: а не идут ли люди против Бога? Но в конечном итоге убеждается, что на стороне людей была правда. Рассказчик приводит слова отца и затем высказывает собственное мнение по отношению к тому, что задумали люди: «Прорезать гору насквозь из страны в страну, – говорил он, – это против бога, разделившего землю стенами гор, – вы увидите, что мадонна будет не с нами!». Он ошибся, мадонна со всеми, кто любит ее. Позднее отец тоже стал думать почти так же, как вот я говорю вам, потому что почувствовал себя выше, сильнее горы...» [1, 17]. Чуть позже в литературе появятся другие мотивы, вызванные тем, что не все

и в социальной жизни, и в отношениях человека с природой оказалось совершенным. Однако в этом цикле Максима Горького, «Сказки об Италии», выражена гордость человеком, и все его действия по преобразению мира прославляются как позитивные и направленные на усовершенствование мира. Тем более, что создание туннеля и в самом деле стало историческим событием, в значительной степени облегчившем передвижение людей из одной части земли в другую. Поэтому труд людей в конечном итоге определяется в сказке как «святой». Описывая завершение работ, рабочий говорит: «...о, это лучший день моей жизни, и, вспоминая его, я чувствую – нет, я не даром жил! Была работа, моя работа, святая работа, синьор, говорю я вам! И когда мы вышли из-под земли на солнце, то многие, ложась на землю грудью, целовали ее, плакали – и это было так хорошо, как сказка! Да, целовали побежденную гору, целовали землю – и в тот день особенно близка и понятна стала она мне, синьор, и полюбил я ее, как женщину!» [1, 19]. В результате было преодолено противостояние людей и природы, они вновь почувствовали себя частью той целостности, которая обозначается словом «Вселенная».

Выводы. В сказке о строительстве Симплонского туннеля идет речь о действительном и выдающемся по своей значимости событии. В ней в сжатой форме воссоздаются реальные обстоятельства, при которых происходило это строительство. Поэтому в произведении присутствуют черты такого жанра, как очерк. Очевидна в ней и позиция автора, что также соответствует жанровой природе очерка. И в то же время сам Горький обозначил свое произведение как сказку. Отсюда – олицетворения при создании образов природных стихий, гипербола. В значительной мере это произведение близко мифу, поскольку в нем идет речь об участии человека в определении облика Вселенной. При этом человек оказывается в противоречии с Землей. Но в конечном итоге противоречие преодолевается и, сделав облик Земли более удобным и полезным для себя, люди переживают восторг возвращения себе состояния гармонии с мирозданием.

Список использованной литературы

1. Горький М. *Собрание сочинений в 16 томах*. М.: Правда, 1979. 432 с.
2. Григорьев А. А. Философская тематизация концепта «путешествие» (охота за истиной). *Вопросы философии*. 2009. № 10. С. 40 – 47.
3. Ковтун Е. Н. *Поэтика необычайного. Художественные миры фантастики, волшебной сказки, утопии, притчи и мифа. (На материале европейской литературы первой половины XX века)*. Москва: Изд-во МГУ, 1999. 308 с.
4. Мусий В. Б. *Легенды и мифы народов мира: учебное пособие*. Одесса: Астропринт, 2004. 204 с.
5. Науменко-Порохина А. В. Образы-символы в «Сказках об Италии» М. Горького. *Научно-методический электронный журнал «Концепт»*. 2015. Т. 13. С.1121 – 1125.
6. Пронченко С. М. Типы имен собственных и их функции в цикле М. Горького «Сказки об Италии». *Мир русского слова*. 2014. № 4. С.78 – 85.
7. Пропп В. Я. *Исторические корни волшебной сказки*. Ленинград: изд-во Ленинградского ун-та, 1986. 368 с.
8. Прохоров Е. И. *Текстология художественных произведений М. Горького*. Москва: Наука, 1983. 280 с.
9. Силантьев И. В. *Сюжетологические исследования*. Москва: Языки славянской культуры, 2009. 224 с.

Горбата Марина

ЕКЗИСТЕНЦІЙНІ МОТИВИ КОХАННЯ В РОМАНІ «Я ЗНАЮ, ЩО ТИ ЗНАЄШ, ЩО Я ЗНАЮ» ІРЕН РОЗДОБУДЬКО

У статті окреслено характерні риси творчості сучасної української письменниці Ірен Роздобудько. Установлено характерні особливості художньої прози авторки, наявність екзистенційної проблематики в її творах, зокрема, щодо кохання. Проаналізовано художні засоби втілення мотиву кохання як миті.

Ключові слова: екзистенціалізм, психологізм, роман, художня проза, мотив кохання.

Екзистенціалізм – філософський напрям, який сформувався у французькій філософії та літературі в першій половині ХХ ст. Його основоположником є датський філософ Серен К'єркегор, який уважав, що наука недостатньо звертає увагу на конкретну людину, її переживання та страждання, емоції та думки. Як філософська течія екзистенціалізм сформувався після Першої світової війни у Франції та Німеччині.

Українська література у зв'язку з ідеологічними заборонами та обмеженнями, які існували в період радянщини, була, як відомо, відірвана від європейського культурного процесу, тому багато явищ доходили до нас із великим запізненням. І все ж завжди знаходилися проникливі митці, які внутрішнім чуттям уловлювали нові віяння й намагалися передати їх у власній творчості, наражаючись при цьому на утиски з боку офіційної влади. Про існування та функціонування українського літературного екзистенціалізму стало широко відомо лише в останні три десятиліття, завдяки дослідженням Ю. Бойка, І. Василюшина, М. Гірняка, О. Галети, А. Михайлової, В. Мельника, Н. Монахової, С. Павличко, Л. Тарнашинської, М. Тарнавського, В. Шевчука, Ю. Шереха тощо.

Літературознавці вирізняють у творах українських письменників такі риси екзистенціалізму, як усвідомлення абсурдності світу, самоусвідомлення, визначення свого призначення, прагнення до внутрішньої свободи, розчарування в навколишньому світі, причому відзначають їх наявність ще в Г. Сковороди, який вважається зачинателем цього явища в українській літературі.

На сучасному етапі в українській літературі помітним явищем є проза Ірен Роздобудько. Авторка не припиняє працювати над розширенням жанрових можливостей роману, що важливо для розвитку читацької культури суспільства, шукає нові можливості художнього самовираження.

Ірен Роздобудько – одна з найбільш успішних сучасних українських письменниць, проза якої розрахована майже на всі ціннісні й споживчі смаки. Творчість авторки жанрово розмаїта й стилістично різнопланова. Позитивним явищем у текстах Ірен Роздобудько «є не стільки яскравість образів чи екстравагантність сюжетів, скільки прозорість задуму, ідейна спрямованість та зрозумілість художніх прийомів, які не приховують смисл, а навпаки – вияскравлюють його» [5, 163].

Ірен Роздобудько – яскрава представниця української fashion-літератури, досить плідна письменниця, якій протягом 2005–2011 років вдалося започаткувати «власний літературний бренд» [3, 40] і надійно закріпити його на читацькому ринку. Прозовий доробок сучасної авторки досить неоднорідний за своєю жанрово-фабульною приналежністю і включає детективи, психологічні трилери, романи-візії, мелодрами тощо.

Я. Голобородько називає тексти Ірен Роздобудько «трендовими», оскільки вони орієнтовані на «майже всі цінності й споживчі смаки» [3, 40].

Н. Герасименко, зокрема, називає художню прозу Ірен Роздобудько «психологічним читвом» і виносить її поза будь-які жанрові межі [2, 37]. Таким чином, психологізм є невід’ємною складовою ідіостиллю сучасної письменниці, завдяки якій вона оживляє внутрішнє «Я» читача, культивує світ його моральних цінностей.

Філософічність та інтелектуальність її творчості привертає до себе увагу глибоко мислячого читача. За словами В. Саєнко, твори Ірен Роздобудько – це своєрідний синтез гендерної, морально-етичної, соціально-психологічної, побутової, екзистенційно-філософської проблематики; різних жанрово-стильових характеристик, символічних образів та глибоких підтекстів [8, 138].

Ірен Роздобудько – майстриня психологічної прози, у якій виразно простежується прагнення розкрити ідейно-моральні засади особистості, проникливо й глибинно передати психологічні перипетії своїх персонажів. Психологізм письменниці – це продовження емоційної суб’єктивності, як віддзеркалюють це тексти авторки. Важливою домінантою, що об’єднує різні аспекти сприйняття й відображення світу в прозі Ірен Роздобудько, є драматизм. Він яскраво проявляється насамперед в «акцентованому психологізмі» [2, 34] героїв роману, у відтворенні їхніх емоційно-психологічних станів, роздумів, почуттів, переживань, що уможливорює цілісне зображення зовнішнього світу як внутрішньо-особистісного.

Проза письменниці здебільшого орієнтується на засади динамічної інтриги, філософічності, вишуканої образної стилістики, спонтанності композиційних рішень, а також, за словами Я. Голобородька, «сюжетної та жанрової розмаїтості при стабільній психологічній «озвучці характерів» [3, 37].

Наявність екзистенційної проблематики у творчості Ірен Роздобудько можна вважати прикметною, знаковою рисою змістового складника індивідуального стилю письменниці. Слід зазначити, що екзистенційні проблеми буття людини в зображенні Ірен Роздобудько характеризуються відсутністю таких настроєвих рис, як трагічність, розпач, страх. Також немає в її екзистенційному світогляді абсурдності як філософської категорії. Її творам притаманні водночас як ускладненість текстуальної структури, так і її зрозумілість, філософська наповненість змісту й образів; персонажі текстів перебувають у внутрішніх пошуках, які часом змальовуються як психічні трансформації, а тому читач часто вдається до інтелектуальної та емоційної рефлексії.

Яскраво в художніх текстах Ірен Роздобудько розгортається мотив кохання. Герої І. Роздобудько прагнуть збагнути таємницю кохання. Для них це і насолода та страждання, і радість зустрічі та біль розлуки, і боротьба життя зі смертю. Воно – єдине мірило життя, «вічна таємниця», котру герої романів письменниці намагаються розгадати, і яке, за словами Я. Голобородька, є для персонажів авторки довічним супутником-провідником [4, 7].

Мотив кохання у творчості Ірен Роздобудько завжди внутрішньо конфліктний. Глибоким драматизмом, навіть трагедійністю, відлунюють любовно-психологічні колізії в романі «Я знаю, що ти знаєш, що я знаю».

За жанровим різновидом твір «Я знаю, що ти знаєш, що я знаю» представлено як роман у новелах. У художній практиці сьогодення спостерігаємо розмаїття жанрових перетворень, але роман у новелах завжди залишається актуальним. Завдяки художнім прийомам ретроспекції, внутрішнього мовлення, «одкровення» письменниця розгортає історії різних людей, порушує складні проблеми й змушує поміркувати над стражденною долею головних героїв, які, за влучним висловом героїні німкені фрау Шульце, є «відірваним листям, що летить за вітром».

У романі традиційна тема кохання отримує нову інтерпретацію. Письменниця вводить детективний сюжет в історичний контекст: намагається через призму авантюрно-пригодницького містичного детектива відповісти на таємничі питання людського буття. Герої роману за різних причин опиняються в Німеччині у будинку фрау Шульце. Письменниця зображує пансіонат як дискомфортне і незатишне місце.

Ірен Роздобудько висловлюється на тему сенсу життя, плинності часу, філософії смерті, людського щастя. Ядро сюжету становлять екстраординарні події: раптовий спалах почуттів між радянським солдатом і юною німкенею, яку він знайшов у зруйнованому маєтку. Авторка вибудовує екзистенційну «межову ситуацію» на грані життя і смерті.

Художній світ роману будується на опозиції життя і смерті: «Я сховалася за кришкою роялю. Він давно був розібраний на дошки, беззубим. Кришка стояла, притулена до стіни, мов криве чорне дзеркало. Щойно внизу почулися кроки, голоси, запах диму, брязкіт і звуки погрому, я, мов миша, пірнула за кришку. Я хотіла жити.... Я чекала свого часу. Кроки наблизились до сходів. Хтось дивився на свій відбиток у чорному тлі. Але мені здавалось, що той «хтось» дивиться крізь кришку прямо на мене, адже почула звук втягнутого ніздрями повітря, після якого запала тиша», «Я вирішила не ховатися. Знайшла довгий патичок від ніжки роялю, його кінець був гострим, мов ніж. Затисла його в руці. Кому призначалася зброя – не знаю, але вирішила боротися. Отже, стрижень в мені засів міцно. Я не здамся!» [7, 212].

Щастя в коханні для деяких героїв Ірен Роздобудько є недосяжною вершиною. За словами Я. Голобородька, це омріяна Джомолунгма, яку не вдається підкорити. Кохання для них є розривом – душі й свідомості. Пошук людського щастя – це ще одна проблема, яку порушує у своїй прозі авторка. За словами Я. Голобородька, «жінки і чоловіки Ірен Роздобудько зазвичай безмежно далекі від категорії “щастя”. Вони переважно не бувають щасливими ані в індивідуальних, ані в сімейних долях. Це їхня карма «по життю» [4, 8].

У романі «Я знаю, що ти знаєш, що я знаю» Ірен Роздобудько йдеться про пошуки сенсу життя та пошуки себе в суспільстві, головних героїв авторка змальовує здебільшого самотніми, часом розгубленими. Самотність та сум поселяються у внутрішньому світі, який Ірен Роздобудько візуалізує портретно: «Тетяна.... самотня, втомлена хода, розмазана помада на вустах. У неї тут було трійко перспективних залицяльників з місцевих, але, певно, вона має інші плани», «Віра – керманіч і будівничий. Її обличчя і зачіска бездоганні, мов ті обруси, які вона прала і прасувала ледь не щодня. Але це не могло приховати від мого зору повільного внутрішнього згасання...», «Оксана... таких жінок завжди можна вирахувати у будь-якій, навіть багатотисячній юрмі за однією ознакою – у них закам’янілі вирази обличчя» [7, 220].

Психологічна деталь «сумна посмішка» неначе застигає на обличчі фрау в подружньому житті з не коханим чоловіком. У цій посмішці – спогад про кохання до українця, розстріляного 1945 року, який залишив записку, «клаптик пожовклого паперу із затертими незнайомими літерами, написаними олівцем» для коханої Лорелай [7, 188].

Ірен Роздобудько майстерно розбудувала поширений у світовій літературі мотив кохання між ворогами: «Радянські війська увійшли в наше місто і пробули тут майже місяць. На той час весь наш Бранденбурзький округ лежав у руїнах... Тоді і загинули мої батьки. Те, що тут робилося, згадувати не хочу і не буду. Я вціліла завдяки тому, що мене знайшов саме він, той чоловік...» [7, 214].

Однак центральним у романі все ж є психологічний конфлікт: боротьба ідеологічного і гуманістичного у свідомості людини.

Короткотривалим щастям було у фрау Шульце в романі: «Я весь день просиділа біля тіла, намагаючись прибрати з обличчя липке волосся, щоб воно не лізло йому в очі. Він лежав, мов живий. Мені дозволили поховати його на нашому кладовищі. Це ще одна причина, чому я повернулася сюди, в свій Нововес» [7, 191]. «Проте через десятки років, згадуючи про ті дні, в німкені ще виступає на обличчі рум'янець, «як перед апоплексичним ударом» [7, 191].

«Це була любов. Просто любов, яка не має пояснень», – зазначає авторка. Фрау Шульце і ТОЙ чоловік, що врятував їй життя, розведені по два боки барикад: вона – німкеня, отже, ворог, він – радянський солдат, який у квітні сорок п'ятого волею долі опинився в Бабельсберзі. «Кілька років я просто ховала цю записку, не наважуючись поглянути, що в ній. Боялася побачити почерк, адже почерк людини – то її сутність. Це кілька довгих років мені здавалося, що Альфред спостерігає за мною щойно я торкалася старої скриньки. І я робила вигляд, що перебираю свої «священні дрібнички», а потім взагалі припинила це робити» [7, 215].

Центральним у романі є психологічний конфлікт: «Його розстріляли через мене. Це ж треба таке: пройти всю війну, щоб наприкінці отримати кулю від своїх!» [7, 190]. У заміжжі за багатим і достойним чоловіком Альфредом фрау Шульце не відчувала жіночого щастя, «на початку війни Альфред переконував мою родину перебратися до Швейцарії, в основному, через мене. Але те дівча вирішило боротися до кінця і війну сприйняло як порятунок від ненависного шлюбу», і лише таємниця старенької записки містила щемливі ноти щастя, адже вона була від коханої людини, батька її дитини: «Ми зустрінемося серед небес. Там, де в'ється між хмарами плай, І якщо я сьогодні воскрес — Воскресила мене Лорелай! (Невідомий солдат. Записка. — 12 травня, 1945 року, 02 година 40 хвилин, Бабельсберг)» [7, 235].

Усіх своїх героїв Ірен Роздобудько проводить через випробування коханням, яке освітлює їхні душі, виявляє фізичні й духовні якості, змінює життя. Роман став свого роду притчею про перемогу людського в людині, гімном кохання, яке здатне зламати найміцніші мури: «Ми пом'янемо фрау Шульце – наш «вузлик», на якому дивним чином зав'язалися наші долі... І я дістану записку свого діда. Усе буде так, як вона хотіла – ви прочитаєте її. Ти і Максим. Фрау Шульце, уроджена Лора Брандмауер, зробила правильний вибір...» [7, 233].

Отже, письменниця має власну думку щодо сенсу буття та щастя людини. Вона доносить до читача найголовнішу ідею кохання, яке не підвладне часу та відстані. Роман Ірен Роздобудько вирізняється передовсім зверненням до особистісного виміру людського

буття, посиленою увагою до проблем, тривог і сподівань людини, прочитанням людського ества як поєднання розсудливості й пристрасті, духовного й тілесного. У цілому, всі ці концепти дають підстави говорити про екзистенціалістську модель аналізованого твору, а їх авторку визнати оригінальною письменницею екзистенційного спрямування.

Список використаної літератури

1. Галич А. Художні пошуки в українській постмодерній прозі: асоціативний вимір: автореф. дис. Харків. нац. ун-т ім. В. Н. Каразіна. Харків, 2010. 19 с.
2. Герасименко Н. Особливості творчої манери Ірен Роздобудько. *Слово і час*. 2005. № 11. С. 36–39.
3. Голобородько Я. Українська fashion-література. Тексти і цінності Ірен Роздобудько. *Слово і час*. № 12. С. 36–39.
4. Голобородько Я. Художнє IQ Ірен Роздобудько. *Українська література в загальноосвітній школі*. 2011. № 6. С. 5–8.
5. Кропивко І. В. Художньо-архітектонічні особливості повісті І. Роздобудько «Все, що я хотіла сьогодні...». *Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка*. Ч. 2. 2012. № 3 (238). С. 162–171.
6. Криштопа М. Ірен Роздобудько: «Щастя – це все те, що є у тобі». *Слово Просвіти*. 2005. 20–26 січ. (№ 3). С. 15.
7. Роздобудько І. Я знаю, що ти знаєш, що я знаю. К.: Нора-Друк, 2011. 240 с.
8. Саєнко В. П. Модифікації травелогу в сучасній українській та німецькій літературах. *Вісник Одеського національного університету імені І. І. Мечникова. Філологія*. 2016. Том. 21. Вип.1 (13). С. 133–145.
9. Саєнко В. Сучасна українська література: компендіум. Одеса: Астропринт, 2014. 352 с.

Дуда Магдалена

ОБСУЖДЕНИЕ ПРОБЛЕМ ПЕРЕВОДА НА ПОЛЬСКИЙ ЯЗЫК НАЦИОНАЛЬНО-ЛИТЕРАТУРНОГО ЯЗЫКА ГЕРОЕВ-КАЗАКОВ В ПОВЕСТИ Н. В. ГОГОЛЯ «ТАРАС БУЛЬБА»

Об'єктом дослідження є мова героїв повісті Миколи Гоголя «Тарас Бульба» у польських перекладах. Йдеться про складність перекладу у зв'язку з наявністю мовних компонентів, які належать козакам у повісті та віддзеркалюють історичні обставини, національну своєрідність їхніх характерів.

Ключові слова: переклад, польська мова, російська мова, мова героїв твору, Гоголь

В настоящей работе проанализированы отступления от нормы языка художественной литературы на материале анализа речи героев-казаков повести «Тарас Бульба» Н. В. Гоголя. Сосредоточившись на способах создания Гоголем национальных характеров, внимание обращено на основные национальные группы, описанные писателем. В результате было обнаружено, что самый большой спектр языковых особенностей наблюдается у героев украинской национальности.

Литературным принципом Гоголя во время реалистического периода его деятельности было создание настоящего образа малороссийской среды. Свой замысел изображения

украинского общества Гоголь смог реализовать благодаря натуралистичным приемам. Знание украинской культуры и фольклора позволили писателю осмыслить и прочувствовать произведение, опирающееся на историческую действительность XVII в.

Вложив в уста своих героев живую народную речь, Гоголь соблюдает манеру пушкинской школы. Однако, находясь на определенном этапе литературного пути, Гоголь замечает, что поэмы гения русской поэзии идеализируют действительность. Как справедливо замечает автор «Старосветских помещиков», «так одно и быть должно: на то и призвание поэта, чтобы из нас же взять нас и нас же возратить нам в очищенном и лучшем виде» [2, 384–385]. В результате, в прозе Гоголя можем наблюдать образ настоящих украинцев.

Безусловно, язык стал единственным инструментом в руках писателя. Обнаруженные в работе элементы речи позволили создать целую палитру способов, при помощи которых Гоголь реалистично реконструировал образ запорожцев. В ходе исследования особенности языка запорожцев рассмотрены на синтаксическом, лексическом, семантическом и грамматическом уровнях. Все особенности языка – это методы художественного стиля Гоголя, позволившие создать образ и языковую характеристику представленных лиц. Хотя стиль Гоголя является достаточно объёмной темой, поставленная проблема, в основном, касается способа перевода на иностранный язык.

На сегодняшний день существует лишь два перевода повести «Тарас Бульба» на польский язык: в 2001 году Александра Земного и в 2002 году Ежи Шота. Стоит отметить, что к 1850 году, спустя восемь лет после выхода второго издания повести Гоголя в Польше, появился её первый перевод. Однако первое издание «Тараса Бульбы» в переводе Павла Гловацкого не сохранилось (этот факт упомянут в научных трудах).

Работа основывается на материале двух вариантов польского перевода, которые дали возможность сравнить переводы с подлинником и определить качество перевода тех элементов (компонентов) языка, с помощью которых Гоголь рисует образ малороссийского героя. Проведенный анализ позволил заметить, что дополнением синтаксического плана предложений были грамматические средства в виде восклицаний, вопросов, междометий, частиц [4, 105–108]. Такого рода элементы служат для усовершенствования естественности языка. Обеспечивая логический смысл высказываний в синтаксическом строе и передавая эмоциональность высказывания при помощи интонационных средств, Гоголь мастерски запечатлел в словах своих героев условия, представленной в произведении действительности. Предложения в диалогах не осложнены – это лаконичные высказывания. Короткие реплики сопровождают разговоры отца с сыновьями, кошевого с казаками, воинов с противниками. Параллельно предложения в монологических высказываниях осложняются путем присоединения придаточных частей при помощи многочисленных союзов. Благодаря этому у читателя создается впечатление пафосности выступления говорящего персонажа. Наблюдаются выступления, например, речь Тараса о товариществе, в которых синтаксис высказываний служит для побуждения их национальной и христианской тождественности. В синтаксис включены средства, передающие эмоциональность ситуации. Повторы, частицы, восклицания, риторические вопросы, насыщающие разговоры, являются не только интонационным фактором, но также носителем дополнительной информации. В польских текстах перевод этих компонентов ограничен: не все частицы и междометия получают свой эквивалент. В основном, каждое предложение гоголевской повести на русском языке закончено восклицанием, риторическим вопросом или многоточием. Однако не все эти

пунктуационные знаки нашлись в польских переводах, что уменьшает информативность языкового образа.

Как отмечалось, в семантических элементах запечатлена информация, эксплицирующая эмоциональность героев. Это ненормативная лексика, бранные выражения, ругательства, снижено разговорная лексика. Кроме вышесказанного, речь героев насыщена устаревшими словами: историческими и диалектными особенностями, архаизмами. Для украинизации речи героев Гоголь применяет различные средства. В повести выступают украинские варианты русских слов, архаизмы и устаревшие слова, которые в современном языке не встречаются: местные названия украинизмы и полонизмы в виде заимствований. Разговорные фразеологизмы насыщают речь глубокой эмоциональностью. В польском, украинском и русском языках присутствует много словоформ, образованных от праславянских корней. Как уже неоднократно замечено в научных трудах некоторых авторов-гоголеведов, речь героев в произведении «Тарас Бульба» обогащается за счет иноязычных элементов. Речь казаков перенасыщена заимствованиями, наблюдается языковая интерференция, например, в сцене пира. Их роль понятна: создать реалистичную картинку описываемой среды и эпохи в воображении читателя. Такие операции делают перевод сложным, поскольку в его процессе приходится столкнуться с проблемой непереводимости, отсутствия синтаксических средств, отражающих подлинное высказывание [1, 96–107]. Стилистические принципы реализма и натурализма, которым подчинил свою повесть Гоголь, очень важны, поскольку повторы и отрицания, эпитеты и сравнения насыщают разговор и отражают эмоциональность говорящих. Проведенный анализ показал, что их перевод не всегда удачен, поскольку переводчики ограничивают количество образовательных средств в своих работах.

Анализируя повесть «Тарас Бульба», нельзя не упомянуть такие термины, как национальность, народность и фольклор [См.5, 201–204.]. Как было уже сказано, для украинизации речи героев Гоголь применяет различные средства. Одним из них является употребление в русскоязычном тексте грамматических норм украинского и польского языков. Например, некоторые слова употреблены в звательном падеже, то есть вокативе, несуществующем в современном русском языке. Были зафиксированы примеры глагольного управления, характерного для других славянских языков: польского и украинского. Например, глагол «смеяться» употреблен в родительном падеже с польским предлогом *z*. Сравнение взятых для анализа нескольких польских переводов расширило возможность исследования эквивалентности перевода. Эмпирический материал позволил раскрыть проблему сохранения национальной индивидуальности и цивилизационного наследия украинского общества, заключенных в художественной литературе. Вопрос денационализации перевода широко обсуждается в исследовательских работах, и рассмотренные примеры подтвердили тенденцию к искажению текстов в переводах (переводчики не стремятся сохранить национальный компонент в тексте). Непереводимые элементы, уже несуществующие в современном русском языке, имеют описательный перевод. Из-за этого тексты переводов расширяются: наблюдается градация перевода в сторону увеличения слов. Например, Тарас сказал: «Ну, здорово, сынку! почеломкаемся!» [3, 3]. Здесь наблюдаем два восклицания, в переводе которых количество слов не соответствует подлиннику: «*Obejmijmy się teraz, synku, na zdrowie. Nie codzień się przecież smokamy*» [6, с. 11]. В то время как второй переводчик разделяет простое предложение на два новых: «*No, wstawaj synku! Smoknijmy się*» [7, 7].

Проведенное исследование подтвердило важность синхронного и диахронного языкознания в поиске самых сходных переводов народных элементов. Обсужденные переводческие тенденции подтверждают, что только глубокое знание культуры и языка данного общества, его истории и изменений может помочь найти близкий по стилю, значению и содержанию эквивалент на другом славянском языке.

Список использованной литературы

1. Бархударов Л. С. Язык и перевод (теория и практика перевода). Москва: Международные отношения, 1974. 239 с.
2. Гоголь Н. В. Выбранные места из переписки с друзьями. Гоголь Н. В. *Полн. собр. соч.: в 14 т.* Т. 8. Москва, 1952.
3. Гоголь Н. В. Тарас Бульба. Гоголь Н. В. *Собр. худ. произведений в пяти томах.* Т. 2. Москва: Издательство Академии наук СССР, 1951.
4. Потехина А. А. Эстетика и поэтика. Москва: Искусство, 1976. 614 с.
5. Прохоров Е. И. Исторические и фольклорные источники «Тараса Бульбы»: (К творческой истории повести). Гоголь Н. В. *Тарас Бульба* / [отв. ред. Н. Л. Степанов]. Ленинград: Издательство Академии наук СССР, 1963. С. 199–217.
6. Gogol M. Taras Bulba / [перевод А. Ziemny]. Warszawa, 2002.
7. Gogol M. Taras Bulba / [перевод J. Szota]. Krosno, 2001.

Дурбалова Ирина

ТВОРЧИСТЬ О. СТОРОЖЕНКА В ОЦІНЦІ ДОСЛІДНИКІВ

У статті окреслено історичні передумови, у яких працював О. Стороженко. Здійснено огляд його історичних оповідань і творів етнографічного ґатунку в оцінці критиків ХІХ-поч. ХХ ст. Закцентовано увагу на сюжеті творів з урахуванням історичного контексту, а також обставин їх літературного та фольклорного походження.

Ключові слова: історичний контекст, твір, іноземний сюжет, жанр, ідентичність.

Творча спадщина Олекси Петровича Стороженка досить різноманітна і цікава з погляду варіативності жанрів. Тут знаходимо повість, драму, історичну фантастику, анекдоти, приказки і т.д. Незважаючи на те, що літературна діяльність письменника датується саме тими роками, коли ставлення до української мови було ворожим, фольклорист спромігся підтримати свій народ та його надбання у вигляді традицій та досвіду.

Не одне покоління літературознавців розглядало твори письменника. Серед них можна виділити П. Хропка, М. Петрова, О. Огоновського, М. Зерова, Д. Чижевського та ін. Але увагу дослідників насамперед привертала праця О. Стороженка історичного характеру, а також жанрова класифікація творів письменника. Загальновідомі праці, де б подавалося сучасне трактування сюжетів українських оповідань фольклориста, на сьогоднішній день зустріти складно.

У цій статті ми спробуємо детально розглянути частину творчого доробку О. Стороженка і виявити значення подібних текстів, враховуючи історичні обставини, а також походження сюжетів, що лягли в основу творів письменника.

Ще у середині XVII століття, Московська держава відмовилася залишатися свідком ситуації, що відбувалася на сусідніх територіях. Цар Олексій Михайлович змушений був скликати земський собор з усіма чинами Московської імперії, адже небезпека з боку козаків почала сягати загрозливого стану. Запорожці мали на меті досягти дружних стосунків з Туреччиною, а це означало сумісні спустошувальні набіги козаків і татар на сусідні (Московські) землі.

На засіданні вирішувалося питання, чи прийняти гетьмана Богдана Хмельницького з військом та усіма землями до складу вище згаданої держави. 18 січня 1654 року на Переяславській раді гетьман Богдан Хмельницький разом з частиною козацької старшини присягнув на вірність. Тоді ж були прочитані умови нового договору, за яким, як пише М. Костомаров: «...вся Украина, казацкая земля<...>, присоединялась под именем Малой России к Московскому государству...» [1, 392]. Через 2 місяці угода (між урядом Гетьманщини та московськими урядовцями) була схвалена. Внаслідок цього акту, а також наступних (Андрусівське перемир'я, «вічний мир»), до складу Московської держави ввійшли значні території українських земель, які одразу ж стали автономними.

Поступово царат починає впроваджувати певні обмеження для «новоприбулих». До 80-х років VIII століття панівний та середній українські класи переживають русифікацію, відбувається насадження російської мови та культури. Але попри такі обставини, українська національна культура не занепадає, а навпаки, зміцнює свої позиції. М. Грушевський зазначає: «Легкість, з якою вони [вищі класи] втрачали своє національне обличчя, не виключала певної національної гордості, а відчуження від народу не заважало із симпатією ставитись до особливостей, хоча б і зовнішніх, українського побуту, до української народної словесності та її мови <...> Своє значення ці симпатії отримують тільки зі зверненням таких українофілів до народної мови» [2, 360].

Твори, що починають друкувати в останні роки XVIII ст. – перші десятиліття XIX ст., сприяють появі нового, свіжого та довірливого погляду на народну українську мову. Тексти, написані цією мовою, поважають та цінують, вважаючи зверненням до народної свідомості та до об'єднання інтелігенції зі співвітчизниками, розташованими на менш вагомому щаблі суспільних відносин.

Тут варто наголосити на вагомій та надзвичайно важливій роботі тогочасних фольклористів. Красу та незалежність мови можна показати народу лише в тому випадку, якщо він відчує тяжіння до старовини та своїх предків, власного коріння. У 1857 – 1858 рр. з'являються «Записки о Южной Руси» П. Куліша, у 1860 р. – альманах «Хата», у 1861-1863 рр. починає виходити друком журнал «Основа» та низка видань на території сучасної Західної України. Діячі «Громади» наполягають на проведенні освітньо-культурницьких заходів, що особливо впливає на певну актуалізацію україномовної літератури. «Звідси, – зазначає М. Грушевський, – оригінальний зміст, що характеризує цю нову українську літературу вже з її перших кроків – народні теми творчості, реалізм і демократизм <...>. З цього погляду перші літературні твори, що викликали серйозну увагу до народної мови й послужили початком її літературної обробки, склали епоху в історії українського народу» [2, 364].

Період формування наших предків в націю, з власними стійкими переконаннями та осмисленою самосвідомістю, тісно пов'язаний з творчістю Марка Вовчка, Т. Шевченка, П. Куліша, Ганни Барвінок, Л. Глібова, А. Свидницького та ін. Ціле покоління письменників одночасно звернулося до матеріалу, що віками існував лише в усному варіанті,

використовуючи напрацювання своїх попередників та сучасників (етнографів та збирачів усної народної творчості).

Цей ряд письменників варто доповнити іменем відомого українського письменника та фольклориста – Олексою Петровичем Стороженком, який був неймовірно здібним літератором, що знаходив натхнення в усній народній творчості, мові та власне українському гуморі. Врахувавши біографічні віхи життя письменника, можна стверджувати, що сама доля надавала О. Стороженку можливість поринути в буденність та менталітет справжнього українського селянства. Перебуваючи на службі, літератор часто переїжджав з одного населеного пункту до іншого, тому зміг добре вивчити побут та життя населення Південної України, прослухав велику кількість легенд та переказів, приказок та прислів'їв, анекдотів та приповідок.

П. Хропко наголошує на тому, що О. Стороженко завжди цікавився сучасним та минулим життям народу, вмів швидко завести розмову з будь-якою людиною, підтримати бесіду та вислухати. Сама сутність натури письменника подобалась простому люду, що допомагало фольклористу встановлювати тісні зв'язки з оповідачами.

Прийоми, які письменник застосовує для оброблення фольклорного матеріалу, незначною мірою нагадують способи передання народної творчості у творах Г. Квітки-Основ'яненка. М. Зеров вказує на те, що схема оповідань авторів однакова, але вступи творів О. Стороженка є більш колоритними, бо «у них почувається не релігійно-сумирний тон моралізатора, а міркування етнографа чи історика-аматора» [4, 217].

Крім того, оповідання письменника відрізняються від творчого доробку його сучасників завдяки майстерності ведення усної розповіді. Якщо у Г. Квітки-Основ'яненка є оповідач, який перебуває на рівні між автором та читачем, то у О. Стороженка, як вказує М. Зеров, «щоразу виринає все інше обличчя <...> в нього ширша, ніж у Квітки, амплітуда усної розповіді: він не тільки сам розповідає, але вміє прекрасно віддати й мову старенької забудькуватої бабусі...» [4, 218].

Незважаючи на широку обізнаність О. Стороженка з українською культурою та звичаями, автор вдається до комбінування та художньої інтерпретації фольклорної спадщини не тільки свого народу, а й **чужоземних сюжетів** з власне української позиції, надаючи сухим або неповним прислів'ям, приказкам, приповідкам та анекдотам певної моралі, що закарбується в пам'яті українця, як «мораль предків».

Візьмімо один із найвідоміших творів письменника **«Розумний бреше, щоб правди добути»**. На початку тексту знаходимо жанрове визначення **«приказка»**. Це означає, що автор представляє майстерно розвинуту версію сталого вислову, що передавався із уст в уста десятками поколінь.

Натомість, М. Дашкевич, в одній зі своїх праць, заперечує таке тлумачення підзаголовку і подає свій варіант виникнення задуму автора. Дослідник вказує на знароднення чужоземного сюжету, і наголошує на тому, що оповідання О. Стороженка **«Розумний бреше, щоб правди добути»** є дуже схожим на східну повість **«Die Parageimarchenerzählt von Moriz Wickerhauser»**. Схожою є думка А. Кримського, який в своєму листі до Б. Грінченка зазначає, що **«Розумний бреше, щоб правди добути»** – це єсть староруське оповідання» [5, 403]. Письменник робить відсилку до праці О. Веселовського **«Славянские сказания о Соломоне и Китоврасе и западные легенды о Морольфе и Мерлине»**, де в одному з розділів описуються варіації судів Соломона в західних і східних легендах. Оповідання письменника варто порівняти з 6-м судом, в якому ідеться про вкрадені

коштовності. О. Веселовський наголошує на тому, що цей суд «одинъ изъ тѣхъ судовъ, который чаще всего повторяется съ именемъ Соломона, оставаясь однимъ и тѣм же по содержанию, но видоизмѣняясь подробностями, смотря по тому напр., какая употреблялась уловка для отысканія вора и т.п.» [6, 70]. Ще одним оповіданням, яке звернуло на себе увагу критиків, стало «**Се така баба, що чорт їй на махових вилах чоботи оддав**». М. Сумцов вказує на декілька стародавніх сюжетів, які, за розвитком подій, нагадують твір О. Стороженка. У Смоленській губернії, за словами дослідника, було записано казку про сімейну пару, яку диявол не міг посварити впродовж довгого періоду часу, які б зусилля він не застосовував. Його підлеглий – чорт – погоджується допомогти хазяїну за винагороду і брехнею спонукає чоловіка до побиття дружини. Але диявол гучним сміхом псує сцену насилля, чоловік розуміє, що його обдурили і з тих пір живе з дружиною ще краще.

Наступна російськомовна казка є ближчою до оповідання письменника, але і тут зла баба відсутня. Замість неї у творі наявні чоловік середнього віку та син жида. Фольклорний твір закінчується перемогою зла, адже інтерпретація злотворця в образі дитини жида натякає на втрату важливого атрибуту людського життя – сімейного благополуччя. До цього ж ряду науковець додає литовську казку, яка є повністю тотожною до оповідання «**Се така баба, що їй на махових вилах чорт чоботи оддавав**», а також німецьку народну казку та чеську народну розповідь. Літератор припускає, що сюжет міг зародитися у XIV ст. в Іспанії і подає одне з оповідань Жуана Мануеля як приклад. М. Сумцов робить висновок, що сюжет про злу бабу та чорта майже не зазнав змін на своєму історичному шляху і навіть зараз постає перед нами в якості прикладу інтернаціональних зв'язків літератур і своєрідного атрибуту національної літератури.

Наша увага не може оминати також оповідання «**Три сестри**». Автор вказує, що воно було записано зі слів сліпої бабусі, тобто письменник лише скористався готовою історією, і нічого нового до неї не додав. І. Стешенко відносить цей твір О. Стороженка до категорії із забарвленням етнографічного характеру, і теж говорить про те, що воно є не оборобкою автора, а стенографічно записаною народною казкою. Думки Д. Чижевського суперечать такому погляду, адже науковець говорить про те, що «**“Три сестри”**» — дуже близько до народного переказу передана казка, відома з Пушкінської *“Сказки о царе Салтане”*» [11, 472]. Окрім іноземних сюжетів, звернімо увагу на твори О. Стороженка, в основі яких лежить **скупчення українського фольклорного матеріалу**. Так, оповідання «**Скарб**» або ж «**Як Бог дасть**», по-новому подає читачу народну приказку «Як Бог дасть, то й у вікно кине». Д. Чижевський оглядово пояснює, що цей твір є «сполучення різних анекдотів про байбаків та скарб, що дістається лівинцеві без усяких зусиль». [11, 472]. Так само описово про оповідання пише М. Петров. Дослідник наголошує на тому, що воно не є цільною фантазією народу, а зібране з декількох приказок та прибауток. Більш конкретизовано походження оповідання пояснює І. Стешенко, а також подає посилання на схожий сюжет («Як Бог дасть, то і в вікно подасть»), записаний Б. Грінченком.

Оповідання О. Стороженка «**Два брати**», за словами Д. Чижевського, є переробкою української казки, яка розповідає про дві долі. І. Стешенко, у свою чергу, наголошує на широкому розповсюдженні в народній поезії мотиву про те, як багатий брат занедбує життя бідного родича, і описує подібний сюжет («Про двох братів: убогого та багатого»), записаний Б. Грінченком в с. Нижня Сироватка у 1885 р. Ця історія стала своєрідним каркасом для твору письменника, адже головними персонажами в ній є два брати, один з яких голодує і звертається з проханням про допомогу до старшого брата. Персонаж отримує

трохи хліба дорогою ціною, але, врешті-решт, брати обмінюються ролями, і бідний брат стає багатим. А старший брат перетворюється на каліку і стає жертвою чортів.

З вище сказаного можемо зробити висновок, що завданням письменника було віднайти українські та іноземні народні перекази, легенди, оповідання та анекдоти і оформити їх, надаючи текстам своєрідної української ідентичності. Це дає змогу говорити про ґрунтовний внесок фольклориста в українську літературу ХІХ століття. Літературна спадщина О. Стороженка українською мовою не надто багата, але відчутною є непохитність переконань письменника в мові, культурі та традиціях своїх предків, що передається читачам.

Подальше всебічне вивчення творів О. Стороженка, написаних українською мовою, може стати перспективним для кращого розуміння процесів, що відбувалися в українській літературі другої половини ХІХ століття.

Список використаної літератури

1. Костомаров Н. Русская история в жизнеописаниях её главнейших деятелей. Москва: ОЛМА-Прессобразование, 2004. 781 с.
2. Грушевський М. ХХVІІІ. Українське відродження в Росії. Твори: у 50 т. Львів: Світ, 2015. Т.22. С. 360–375.
3. Хропко П. Творчість О. Стороженка в контексті української прози і літературно-критичної думки. *Радянське літературознавство*. 1988. № 9. С.15-23.
4. Зеров М. Українське письменство ХІХ ст. Від Куліша до Винниченка : (нариси з новіт. укр. письменства) : статті / Микола Зеров; Наук.-ідеолог. центр ім. Д. Донцова. Дрогобич: Відродження, 2007. 566 с.
5. Кримський А. Твори в п'яти томах / Ред. кол.: Білодід І. К., Ганусець О. І., Дей І. О., Жовтобрюх М. А., Засенко О. Є., Зубков С. Д., Колесник П. Й., Смолич Ю. К. К. : Наукова думка, 1973. Т. 5. 548 с.
6. Веселовский А. Славянские сказания о Соломоне и Китоврасе и западные легенды о Мольфаре и Мерлине. СПб.: Тип. В. Демакова, 1872. 350 с. URL:<http://books.e-heritage.ru/book/10083686> (дата звернення: 25.12.2019).
7. Гринченко Б. Этнографические материалы, собранные в Черниговской и соседних с ней губерниях: в 3 т. Чернигов: Тип. Губ. Земства, 1895-1899. Вып. 1. 1895. 308 с.
8. Дашкевич Н. Из истории средневекового романтизма. Сказания о св. Граале. К.: Ун-т св. Владимира, 1877. URL: <http://books.e-heritage.ru/book/10083686> (дата звернення: 13.10.2019).
9. Сумцов Н. Повесть о том, как чорт разсорил супругов. (Литературная родня рассказа А. П. Стороженка: "Се така баба, що и чортїй чтобы на маховых вылаходдавав"). *Юбилейный сборник в честь Всеволода Федоровича Миллера, изданный его учениками и почитателями* / под ред. Н. Я. Янчука. М.: Типо-лит. А. В. Васильева, 1900. Вып. 22. С. 169–171. URL: https://rusneb.ru/catalog/000199_000009_003694808_1000209382/ (дата звернення: 18.12.2019).
10. Стешенко І. Ол. П. Стороженко. Причинки до характеристики його творчости. *Записки НТШ*. Львів, 1901. Кн. 5. С. 1-46.
11. Чижевський Д. Історія української літератури (від початків до доби реалізму). Нью-Йорк: Українська Вільна Академія Наук у США, 1956. 511 с.

**ОСОБЛИВОСТІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ АНТИЧНИХ МІФІВ У РОМАНАХ Г.Л. ОЛДІ
«ГЕРОЙ ПОВИНЕН БУТИ ЄДИНИМ» І «ГАРПІЯ»**

В статті за допомогою компаративного методу розглядаються сучасні трактування образів Амфітріона і Зевса в порівнянні з їх міфопоетичним джерелом, а також їх протиставлення в межах архетипу батька у творі Г.Л. Олді «Герой повинен бути один».

Дмитро Громов і Олег Ладиженський часто звертаються до міфів як до першооснови своїх творів. У таких їх романах, як «Гарпія», «Бик із машини», «Герой повинен бути один», наявні багато образів давньогрецьких богів та створінь античної міфології. З одного боку, дехто з них зберігає свої специфічні якості, з якими асоціюється, з іншого, дехто набуває нових властивостей, а сам образ розширюється, поглиблюється та трактується по-новому, з незвичної точки зору. В той же час фантастичний елемент в їх творах виступає лише як обрамлення для розкриття внутрішнього світу героїв, що можна співвіднести з цитатою дослідниці Г. Могилевської: «Коли стало здаватися, що все в людині вивчено, раціонально осмислено і класифіковано, на поверхню вирвалися паранормальні здібності, виявилось, що в людині стільки загадок, скільки науці і не снилося. І ось цю потребу в людській таємниці повертає людині фентезі, де магічні сили, якими людина володіє, роблять її істотою особливою» [2, 192]. Особливу увагу викликає образ батька у романі «Герой повинен бути один», уособлений антагоністичними протилежностями Амфітріоном і Зевсом, людиною і богом.

Їх протистояння зав'язується на початку твору і проходить наскрізним мотивом до фіналу. Відправною точкою цього виступає момент, коли Зевс приймає подобу Амфітріона, який в цей час перебуває на війні, і приходить до його дружини Алкмени, щоб від їх союзу народився герой, здатний перемогти Занепалих. Антагонізм виявляється вже в ставленні героїв до Алкмени і двох її синів, Алкіда і Іфікла, – для Зевса вони лише засіб досягнення мети, а для Амфітріона найрідніші люди, яких він прагне оберігати будь-якою ціною. Тут же починаються і розходження з образом Зевса в класичних античних міфах: в них його стосунки з жінками, як правило, побудовані на пристрасті і коханні, тоді як у романі «Герой повинен бути один» вони продиктовані виключно холодним розрахунком. Взагалі Зевс у романі представлений дещо негативнішим персонажем, ніж в давньогрецьких міфах: він позбавлений співчуття до людей, а так звана Сім'я, яку він очолює, тримається лише на кровних узах і спільній меті, але кожен з її членів керується власними мотивами, мало зважаючи на інтереси інших.

В романі «Герой повинен бути один» трактування образу Амфітріона, батька головних героїв Алкіда і Іфікла, також розходиться з трактуванням в міфі-першоджерелі. В. Фащенко у книзі «Відкриття нового і діалектика почуттів» зазначає, що «різноманітні властивості характеру поєднуються в безмежній кількості комбінацій, химерно змінюються, домінують в одних і пригасають в інших ситуаціях, невпинно формуються внаслідок взаємодії особистості з навколишнім середовищем» [5, 15]. Як і в творі «Геракл» Евріпіда, так і в романі Амфітріон – лавагет (тобто воєначальник) [1], онук знаменитого Персея, який вбив Медузу Горгону. Він мав стати царем Мікенів, але випадково вбив кийком свого тестя і дядька Електріона, коли повертав йому стадо корів, що втекло, і намагався влучити в одну з них. В цьому прослідковується мотив фатуму, коли герой повинен повторювати долю своїх

предків і не може це змінити в рамках заданих обставин, тому що кожен чоловік роду Персеїдів в минулому проливав кров членів своєї родини.

Амфітріон – антагоніст Зевса. Вони обидва уособлюють образ-символ «батько», який означає «панування, сонячну і небесну силу, духовну, моральну і цивільну владу, розум і совість, закон, елементи повітря і вогню, войовничий дух, грозу – діапазон символів, які відображають патріархальну природу майже всіх традиційних культур» [4, 400]. Їм притаманні спільні риси, такі, як гордість та розсудливість, але їх дуже розрізняє ставлення до Алкіда і Іфікла і до смертних людей, а також принципи прийняття рішень. Цей факт яскраво виражений протягом усього твору, наприклад, під час прийняття важливого рішення стосовно Занепалих і майбутнього героя Зевс вагається і скликає всю Сім'ю Олімпійців на раду, тоді як Амфітріон у дзеркальній ситуації діє впевнено і завзято, не шкодуючи про свої вчинки.

Амфітріон у романі постає більш розсудливим, рішучим та гордим, ніж у міфах про «Геракла», де спокійно і навіть з гордістю сприймає рішення богів стосовно свого сина Алкіда. Зіткнувшись з вищими силами, з підступністю та несправедливістю Олімпійців, він кидає виклик Зевсу і припиняє приносити йому жертви, так як Зевс змусив Алкмену зрадити чоловікові, а потім маніпулював його синами, прирікши їх на чисельні випробування і на участь у війні з Занепалими, що врешті решт призвело до смерті одного з них. Він не виражає пошани до богів (крім Гермеса, так як той щиро турбується про близнюків і допомагає їм), тому щорозчарувався в них через їх інтриги та несправедливість. В цьому виражається більш сучасне бачення образу героя: він показаний сильною особистістю, якій не властивий страх перед богами і невідомим, що в певній мірі розходиться з реаліями епохи, в якій Амфітріон живе.

Показове і його протистояння з Ареєм на війні з Ойхалією: навіть смертельно поранений, коли його підло вдарив списом в спину басілей Ергин, Амфітріон знаходить сили кинути в Арея колесо від віза, як бойовий диск, щоб захистити свою родину, народ та Фіви:

«... біль вдарив несподівано і страшно. І цей біль, немов в ньому зійшовся до купи увесь біль його не такого вже й короткого життя, всього себе, вже мертвого, але ще живого, все презирство до богів і людей, що б'ють в спину, – все, що міг, вклав Амфітріон в це колесо, яке любив зараз більше дружини, дітей, життя, зробивши дерево і мідь частиною себе, яка відривалася з тваринним ревом. Падаючи, він встиг побачити, як колесо вдарило воїна в блискучому шоломі; і бог, безглуздо змахнувши руками, полетів у багнюку» [3, 534].

З вищезазначеного можна зробити висновок, що Амфітріон – втілення батьківського першопочатку, характерний образ для творів Г.Л. Олді (як, наприклад, головний герой оповідання «Де батько твій, Адаме?»). Він стає для своїх синів не просто батьком, а й радником, другом і бойовим товаришем. Стосовно нього у творі також наявний мотив переродження: передавши Алкіді і Іфіклу свій досвід і навчивши усього, що могло їм потребуватися, після смерті Амфітріон втілюється в тілі свого слабкого онука Юлая, щоб і надалі допомагати їм. В цьому також проводиться контраст із Зевсом із роману, який до фінальної битви із Занепалими майже не втручається у хід подій, навіть коли герою, на якого він покладає багато надій, загрожує небезпека.

Список використаної літератури

1. Евріпід. Трагедії / пер. з давньогр. А. Содомори та Б. Тена. Київ : Основи, 1993. С. 153 – 198.
2. Могилевская Г. И. Человек в мире фантастики: культурологический аспект. *Молодой ученый*. 2014. №5. С. 191 –194.
3. Олди Г. . Герой должен быть один : роман. Москва : Эксмо, 2008. 544 с.
4. Тресиддер Дж. Словарь символов : словарь. Москва : Гранд ; Фаир-пресс, 2001. 444 с.
5. Фащенко В. В. Відкриття нового і діалектика почуттів : монографія. Київ : Вид-во художньої літератури «Дніпро», 1977. 250 с.

Ларюкова Ангеліна

ЛІРИЧНІ ІНТЕНЦІЇ ЕСЕЇСТИКИ В. КАРП'ЮКА

У статті йдеться про особливості есеїстики Василя Карп'юка. Виділено особливості ліризації в його есеях із збірки «Ще літо, але вже все зрозуміло». Проаналізовано основні мотиви збірки, художні засоби образотворення, авторську суб'єктність творів.

Ключові слова: *есеї, авторська суб'єктність, ліризація, есеїстична манера письма, збірка.*

Сучасна письменницька есеїстика являє собою доволі значну кількість текстів, різноманітних за мотивами, проблематикою, художніми властивостями, комунікативними настановами, способами авторського письма. Дослідження поетики есеїстики українських письменників є актуальним, адже вона являє собою нові можливості художнього слова, нові варіації художньої комунікації.

Слід зазначити, що наявні наукові розвідки щодо українського есею становлять окремі дослідження, які не повною мірою висвітлюють указані питання, адже більшою мірою пов'язані з теоретичним опрацюванням їх жанрової специфіки, особливостей функціонування в українському національному контексті. Так, лише побіжний огляд основних літературознавчих словників виявив, що навіть саме поняття «ліризація» есе деякі вчені обходять увагою.

Дослідження цього важливого фрагмента української культури, на думку Г. Швець, «попри відзначену популярність есеїстики, знаходиться в зародковому стані»[4, 4].

Загалом історія жанру налічує багатовікову історію, і тому не викликає сумніву той факт, що в процесі свого історичного розвитку есе зазнало значних змін. Це, у свою чергу, ускладнює роботу дослідників у спробах створити єдину теорію жанру: «Постійно оновлюючись і змінюючись від автора до автора, есеїстика не піддається чіткому визначенню своєї специфіки» [2, 13].

Повноважність есею, на нашу думку, ґрунтується на чотирьох основних диференційних ознаках: об'єкт відображення в есеї – пропущена крізь призму суб'єктивного авторського сприйняття емпірична реальність; призначення жанру найповніше виявляється в його функціях – переконанні, формуванні думки, пізнавальній і естетичній; масштаби висновків і узагальнень в есеї найчастіше умоглядні, а не результат суворого аналізу системи фактів;

особливостям мовно-стилістичних засобів відповідає образно-експресивний характер есеїстичної розповіді.

Відносна популярність есе, перш за все, була спричинена його зорієнтованістю на особистісне переживання, руйнування стереотипів мислення, відкритістю, можливістю нового осмислення старих проблем. Важлива ознака письменницької есеїстики, як можна вбачати з аналізу більшості збірок, котрі побачили світ в останні кілька десятиліть, є її художня інтенція до ліризації, під якою ми маємо на увазі використання художніх технік лірики в неліричному творі, а даному конкретному випадку – в есе.

Важливо зазначити, що найважливішою ознакою ліризації художнього твору є суб'єктність. Ліризація безпосередньо залежить від вражень та мисленнєвих й емоційних потоків суб'єкта мовлення. Він стає центральним предметом дослідження літературної спадщини письменника-есеїста. Також, авторська стратегія легкості, прозорості у викладі глибинних речей і зумовлює ліричний характер такої есеїстики, яка не насичена складними поняттями, цитатами, образами світової культури, персоналіями, назвами, поняттями, натомість передає думки як дію-переживання, створюючи ефект відчуття-єднання думки й почуття.

Це спричинює повторюваність окремих висловлювань і образів у тексті, призводить до «розсіювання» значень, «стирання» предметності світу та реального об'єкта-референта, які перетворюються на певні знаки, прикмети, образи.

Вони маркують змінні емоційні реакції суб'єкта висловлювання в есеї, контрастні переходи від одних відображених почуттів до інших. Цей суб'єкт віддзеркалює вразливу й тонку натуру естета, схильну до всебічного пізнання через відчуття всього і вся, придатну до філософічності, медитації, розради [див.: 5; 8; 9].

Ліричне начало в письменницькому есеї може проявлятися з різним ступенем інтенсивності. На нашу думку, воно більшою мірою властиве ментативним есеям, саме таким, які є у збірці В. Карп'юка «Ще літо, але вже все зрозуміло». Основний вид творчості цього митця – лірика й філософсько-психологічна проза з послабленою фабулою, тож філософічність і ліричність його есеїстичної творчості виглядають цілком закономірними.

Книга складається з низки не пов'язаних між собою есе, більшість із яких присвячена спогадам дитинства, роздумам про те, що таке справжня краса й шляхетність, як добро й милосердя рухає цей світ, що таке відчуття дому й спорідненості з близькими людьми.

Письменник у недовгих за обсягом есеях, сповнених ліричності, передає внутрішню суть явищ, місць, навіть речей крізь призму свідомості героя, який перебуває в процесі становлення через філософсько-умиротворене споглядання довколишнього світу. Автор «тримає» читача надзвичайно гарно та просто описаними порами року, розгорнутими міркуваннями про змінну сутність природи. На шпальтах збірки є описи й весняної свіжості, і літньої спеки, і осінніх дощів, і зимового затишку теплого будинку.

У книжці емоції як такі відсутні, натомість є легка споглядальність та намагання зафіксувати час, пам'ять, рід, вихопити непомітні й зазвичай незначні на перший погляд деталі буття, які в осмисленні автора доводять, що найглибша мудрість – у найскромнішій простоті. Наталка Малетич зауважила, що книга є дуже відкритою та відвертою до читача. «Виникає враження, що тут зібрані дещо інтимні та глибокі переживання й відчуття Василя» [1]. Коли починаємо йти затишною місциною літературного світу Василя Карп'юка, нам одразу зустрічаються цікаві образи, наприклад: «Коли я йшов до потоку, то зустрів на

стежці ящірку. Вона була така поважна, як наш кіт узимку» [3,10]. Вона настільки гідно рухалась, що ліричний герой оповіді порівнює її з людиною й ледь не вітається з нею.

Василь Карп'юк надзвичайно влучно використовує тропи. Саме ця тропічність надає відчуття того, що есе – своєрідна «поезія в прозі». «А по даху впевнено тарабанить дощ. Цей стукіт відчувається так добре, ніби я сам є хатою, і дощ падає на мене» [3, 12]; «...в такі ночі не можна спати. Коли повітря настільки густе, що його можна брати руками, а місяць такий великий, що при його світлі можна читати книжки» [3, 22].

Есеїстична манера письма Василя Карп'юка – це плавні, стилістично однорідні, по своєму відшліфовані думки, покликані і в такий спосіб відтворити гармонійний світ і місце людини в ньому: «Зараз найчесніша осінь. Жодного зайвого листка на дереві. Голі скелети. На них – найвідданіші птахи. Ті, що ніколи не відлітають у вирій. Ті, які знають усе: сніг, дощ, туман і сонце. Зараз сонця нема. Але як Бог дав так, що маю зв'язок із тобою, то чого б не скористатися. Так кажу тобі в телефонній розмові. І додаю: “Погода й так непогана, але з тобою краща”» [3, 69].

Головний герой книги за своїм функціональним наповненням наближується до суб'єкта ліричного твору, виступаючи виразним носієм інтенцій самого автора. Різноманітні «документальні кадри» особистого життя, передусім пов'язані із дитинством, органічно вмонтовані в есеї, увиразнюють психологічний стан героя-філософа, готового бачити красу в повсякденні, динамізують рух авторської свідомості у напрямку до найвищого емоційного стану.

Відтак проблематика книги – осягнення людиною цінності життя в гармонійному співіснуванні з природою. Висвітлюється ця проблематика через окремі мотиви, як у ліриці. Основні з них такі: краса й відроза, дитинство й зрілість, добро і зло, кохання й зрада, красиве й потворне. Якщо людина й повинна бачити щещось, окрім своїх мирських бажань, то це красу навколишнього світу і необхідність праці. Василь Карп'юк звертає нашу увагу: «В нас у селі ніхтоне вживає слова “красвід”. Ніхто не дивиться на природу для того, щоб нею милуватися. І польових квітів ніхто не збирає, щоб поставити в хаті у вазу для краси» [3, 25].

Чимало питань, які порушує автор, змушують замислитися над тим, як ти живеш, де ти живеш і для чого живеш. Здавалося б, він пише про прості й давно відомі речі, але пише дуже спокійно, передаючи власну позицію окремими мазками, штрихами-образами, як у ліричному тексті. Митець ніби заспокоює, що, мовляв, усе буде так, як має бути, не потрібно вигадувати зайвого: «Отже, старіння – лише мила зміна агрегатного стану. Найкраще це видно у серпні. В одній з розмов поет Василь Герасим'юк зауважив, що серпень – це ще літо, але вже все зрозуміло. І дуже добре, що нам приходить цей час і нагадує. Щоб ми не лякалися і не вважали це непередбачуваною несподіванкою. А далі буде осінь – вона взагалі найчесніша» [3, 51].

Також, окрім процесу старіння, людину не повинна лякати смерть, бо душа безсмертна, а тіло – один зі станів землі. «Загалом, помирати не має бути страшно. Це дуже гарно і природно. Може бути лише здивування від неосяжної мудрості Бога» [3, 50].

Отже, придивляючись до деталей, автор раз у раз відкриває органічну цілісність світу, частиною якого є людина. «... коли людина помирає, то її тіло єднається з цілісністю землі. По суті, людина тоді стає землею» [3, 50].

Автор роздумує про себе та водночас аналізує сказане: «“Я” – велика праця над собою. І щоб могли писати «Я» з великої літери, наче б треба цього заслужити. Від мене змалку хотіли, щоб я робив усе якнайкраще. Зараз я пишу літературні твори й займаюсь

книговиданням. Є багато моментів, коли не дотягую до межі можливостей. Звісно, треба прагнути до кращого, але в бажанні досягти вершини й стати найкращим помітно долю егоїзму» [3, 134–135].

Есе «Ще літо, але вже все зрозуміло», котре дало назву цілій збірці, є центральним у творі з філософського погляду. Василь Карп'юк пропонує варіант гуманістичної філософії буття в есеїстично-ліричний спосіб: «Не треба гордитися своєю землею. Можна просто любити її, не протиставляючи іншим землякам. Бо це хибно. Це так само, як протиставляти Бога Богові. Треба любити людину. Людину в людині. Людину в собі. Людину в довколишніх. А в людині треба любити Бога» [3, 127].

Тобто головне життєве правило героя книги – бути чесним. Із собою, із людьми, із світом. Адже людина – це маленька деталь великого світу. А без неї, без цієї деталі, буття втратить сенс і вагомість. Люди наповнюють його [буття] змістом. І яким саме змістом, залежить від кожного з нас. Окремо варто сказати й про те, що герой головної книги про літо постійно вчить читача цінувати кожен мить життя і не випадати виру буття: «Господи, поможи бігти в цьому колесі, як вивірка. Ми звертаємося щодня з безліччю прохань і запитань. Часом навіть дякуємо. Господи, поможи дати раду цьому колесу. Поможі, аби рідні, близькі й друзі жили в мирі, злагоді, достатку. Поможі, щоб і всім іншим було так, як їм треба. Господи, лише допоможі не впасти з колеса» [3, 142]. Не варто думати, що це якийсь релігійний заклик. Усе значно простіше. Просто людина ніколи не може бути впевнена у своїй непереможності й геніальності.

Головний герой книги лише нагадує нам про те, що прохання про допомогу ніколи не вважалося і не вважатиметься чимось принизливим. І робить він це не апелятивно, а ледь не поетично – тонко, образно, по-художньому вишукано.

На думку Т. Шевченко, «ліризація вираження думки постає дієвою практикою в письменницькому есеї. Такі твори цікаві відтворенням стану людської свідомості, інтонованого відчуттями, зображенням вольових імпульсів, позараціональних відчуттів і прагнень, художніми засобами їх змалювання. При цьому ліричне начало аж ніяк не руйнує жанрову і дискурсивну окресленість твору, а, навпаки, за допомогою композиційно-мовленнєвих чинників організації текстового матеріалу розширює його естетико-змістовні можливості, робить його читабельнішим» [8, 148]. Вона також зазначає, що «есеїстичний текст характеризується використанням таких іманентних технік письма: емоційна настроєвість, асоціативність, ескізність, фрагментарність, синестетизм, індивідуальність, суб'єктивність, психологізм тощо. У ліричному есеї основний предмет авторського зображення – переживання в міркуванні, тоді як у прозовому творі, позначеному ліричними інтенціями, головним є відтворення самого цього переживання як дії чи процесу. Тут важливі безпосередність і миттєвість ліричного зображення, тоді як у ліричному есеї важливі безпосередність і миттєвість мисленнєвого осяяння через відчуття, внаслідок переживань, найчастіше – через цілий потік переживань. Переживання як народження думки – найважливіша ознака есею, природа якого лірична. Читачеві цікаво стежити за лінією їх розгортання, адже емоційно-оцінний складник ліризованого нашарування думки дозволяє спокійно, з естетичною насолодою обстежити всі її найтонші грані, а не просто прийняти в готовому вигляді» [5, 268].

Аналіз характеру ліричного начала есеїстичного твору В. Карп'юка на підставі аналізу книги «Ще літо, але вже все зрозуміло», дозволив додати до ознак оповідної субстанції в ньому, крім власне медитативних, такі стилетвірні ознаки, як-от: чуттєвоцентричність,

підвищена емоційність, настроєвість, переживання як дія, міркування через відтворення власного стану тощо.

Отже, ліричне начало в есеїстиці В. Карп'юка є стійкою ознакою творчості цього автора. Воно генерує такі характеристики його текстів, як глибокий психологізм, монологічність мовлення, чуттєвість, увага до тропів, в окремих випадках дещо сентиментальний пафос, поетичність образності, котра часто повторюється, варіюється, є своєрідним способом пізнання світу, явленого у тексті-міркуванні. Есеї письменника, більшою чи меншою мірою, пронизані особливим ліричним відчуттям. Способи формування ліричного плану змісту в творах письменника різноманітні. Однак, головне – це увага до життя душі, не до подій як таких, а до описів переживань цих подій, більш того, до динамічності того, що можна було б назвати внутрішнім сюжетом думки.

Список використаної літератури

1. Василь Карп'юк: «Розповідаю те, що переживаю, про що думаю, чим живу». URL:<https://starylev.com.ua/news/vasyl-karpyuk-rozpovidayu-te-shcho-perezhyvayu-pro-shcho-dumayu-chym-zhyvu> (дата звернення 5.05. 2020).
2. Иванов О. Б. Эссе в европейской философской и художественной культуре: автореф. дис. на соискание учен. степени канд. философских наук: спец.: 09.00.13 «Религиоведение, философская антропология и философия культуры». Ростов-на-Дону, 2004. 22 с.
3. Карп'юк В. Ще літо, але вже все зрозуміло: збірка. Львів: Видавництво Старого Лева, 2016. 160 с.
4. Швець Г. Д. Есеїстика Василя Барки: жанрова специфіка та проблематика: автореф. ... канд. філол. н. Київ, 2006. 20 с.
5. Шевченко Т. М. Есеїстика українських письменників як феномен літератури кінця ХХ–початку ХХІ ст.: монографія. К.: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2019. 584 с.
6. Шевченко Т. М. Есей: у пошуках національної (само)ідентифікації. *Проблеми сучасного літературознавства*. 2017. Вип. 25. С. 79–92.
7. Шевченко Т. М. Збірка есе та прозова творчість письменника: точки взаємодії. 2018. URL: [http://text-intertext.in.ua/n02\(04\)2018/shevchenko_tetiana_04_2018.pdf](http://text-intertext.in.ua/n02(04)2018/shevchenko_tetiana_04_2018.pdf) (дата звернення: 23.05.2020).
8. Шевченко Т. М. Ліричні інтенції сучасної української письменницької есеїстики. *Вчені записки ТНУ імені В. І. Вернадського. Серія: Філологія. Соціальні комунікації*. Том 30 (69) № 4 Ч. 1 2019. С. 148–153.
9. Шевченко Т. М. Особливості ментативу в сучасній українській есеїстиці. *Науковий вісник Миколаївського національного університету імені В. О. Сухомлинського. Філологічні науки (літературознавство)*. 2017. № 2 (20). С. 240–250.

ФУНКЦІОНУВАННЯ ОБРАЗУ МІСЯЦЯ В ПОЕТИЧНІЙ ТВОРЧОСТІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ ТА САРИ ТІСДЕЙЛ

У статті розглядаються авторські інтерпретації образу-символу Місяця у поезії доби модернізму. Для більш детального і повного аналізу розкривається еволюція цього символу крізь призму міфології та фольклору. Також звертається увага на проблеми перекладу текстів Сари Тісдейл українською мовою у літературознавчому аспекті.

Ключові слова: символ, Місяць, інтерпретація, митець, переклад.

Символ як потужний виражальний засіб з найдавніших часів відіграє важливу роль у мистецтві, зокрема, чільна роль йому відводиться у поезії. Він є важливим складником національної та загальнолюдської культурної пам'яті. Природні явища, такі, як море, небо, земля, небесні тіла, об'єкти рослинного і тваринного світу, через образи яких людина від початку свого існування намагалась висловити почуття і переживання, доцільно називають «вічними» символами. Проте літературознавці вважають природу навіть таких символів амбівалентною: не дивлячись на певну усталеність трактування, кожний з них набуває безкінечної кількості нових значень у призмі авторської свідомості і еволюціонує. На початку ХХ століття символ продовжує займати панівну позицію в літературі, особливо помітно функціонуючи у неоромантизмі, яскравою представницею якого є Леся Українка. Її сучасниця – представниця американського модернізму – недостатньо досліджена постать у світовому літературознавстві, не вивчена в українському. Ми схильні вважати, що підставою для цього є відсутність перекладів творчості поетеси українською мовою. Компаративний аналіз авторських інтерпретацій символу місяця у творчості цих поетес, а також звернення до проблем перекладу окремих поезій Сари Тісдейл є метою статті.

Об'єкт дослідження – поетичні збірки Лесі Українки «На крилах пісень» та «Думи і мрії»; Сари Тісдейл “Flame and Shadow” («Полум'я та тінь») та “Rivers to the Sea” («Ріки, що йдуть до моря»).

У процесі дослідження ми спирались на теоретичні праці Ю. Лотмана, Е. Касіра (теоретики символу), Т. Мейзерської (дослідження поетичних візій у творчості Лесі Українки), І. Пошивайла (символіка нічного неба в українській традиції) та М. Лановик (проблеми літературознавчого перекладу).

Досліджуючи значення символу як універсальної естетичної категорії, ми звертались до його потрактування у літературознавчих працях. Важливим у контексті даної роботи, на нашу думку, є тлумачення символу у працях німецького дослідника Г. фон Вілперта, оскільки його концепція стосується саме символу в поезії. За його розумінням, символ – це «наділений образною силою знак, який вказує понад самого себе як одкровення (яке робить наочним і пояснюваним), на вищу абстракту площину». Тут зустрічаємо і доцільне вирішення проблеми співвідношення символу та алегорії. Г. фон Вілперт пов'язує алегорію з раціональним світосприйняттям, у той час як символ особливо впливає на чуттєве бачення. Із цим розподілом не можна не погодитись, оскільки символ і покликаний, щоб виражати те, що знаходиться поза виміром зображення, - сферу уявного, «високий духовний зміст, який наявний в образі, але відрізняється від нього» [7, 102].

Символ як спосіб вираження незримого у зримому представлений у ґрунтовній праці німецького філософа Е. Кассіра «Філософія символічних форм». Він окреслює мову, міф

та мистецтво як «символічні форми», тим самим вказуючи на те, що «всі вони, як духовні утворення, сягають якогось первинного, глибинного шару дійсності, що просвітлюється крізь них, наче крізь якесь чуже йому середовище-медіум. Дійсність тоді вловлюється нами не інакше, як через своєрідність цих форм...» [2]. З цього логічно випливає зв'язок художньої сутності символів із складовими національної пам'яті, саме тому велику увагу і високу оцінку приділяють саме символічній природі мистецтва.

Продовженням цієї концепції є погляд Ю. Лотмана [5], який зазначає, що «на відміну від інших видів знака, таких, що зберігають пам'ять, символи отримують високу автономію від свого культурного контексту і функціонують не тільки в синхронному зрізі культури, а й в її діахронних вертикалях». Для нас ця думка є важливою, оскільки для того, щоб повніше проаналізувати символіку небесних тіл у творчості Лесі Українки та Сари Тісдейл, необхідно заглибитись у багатозначне витлумачення цих символів у міфології та історико-літературному процесі. На нашу думку, в цьому випадку творчість поетес не можна розглядати ізольовано, і прочитувати її потрібно не лише в контексті сучасної їм доби, а й в аспекті особливостей національних культур, до яких вони належать.

Не можна обійти і той факт, що символ зберіг своє високе місце у поетичній ієрархії в добу модернізму. Зокрема, літературознавиця Н. Майборода відзначає, що для неоромантизму, яскравою представницею якого була Леся Українка, характерною є «наскрізна символічність світогляду, закріплена у художніх текстах: новітні митці не сприймають реалістичної типізації, вони прагнуть натомість увести до сфери мистецтва (передусім поезії) символ як головний засіб пізнання й зображення дійсності» [6, 182]. Хоча на даному етапі ми не можемо однозначно уналежнювати до неоромантиків і Сару Тісдейл, проте їй, безумовно, притаманна символізація поезики в дусі модерністичних тенденцій.

На думку літературознавця Г. Зайця, існує ряд символів, що мають архетипне походження, тобто є глобальнішими та місткішими за інші, у всій повноті представлені в кожній епосі, визначають загальний настрій окремого періоду та розвитку культури в цілому. Він відзначає, що такі символи є «надепохальними і надзвичайно гнучкими, вони з кожним наступним втіленням набувають нових рис і властивостей, забарвлюються характеристиками епохи, стилістичного напрямку, індивідуальними особливостями характеру і світобачення автора, його манери письма» [1, 84]. До таких ми відносимо і досліджувані у роботі символи небесних тіл. При цьому образи місяця і сонця є найдавнішими та найпоширенішими за використанням серед усіх небесних тіл. Широке потрактування їхньої символіки також бере початок з міфології та фольклору. За «Словником символів», місяць здавна вважався символом вічності, постійного оновлення, циклічного ритму часу. У загальній міфології місяць є символом жіночої сили, хоча ототожнення його з чоловічим началом є значно старішим і, найвірогідніше, бере початок ще в епоху палеоліту, лише потім поступаючись місцем жіночому [8].

Втілення образів «циклічності життя» і, як наслідок, «безсмертя» впливають з природних фаз Місяця. Образи Місяця-молодика і старого Місяця часто використовуються в зарубіжній літературі. Для англо-американської міфологічної традиції також характерне ототожнення цього небесного світила з жіночим началом. Проте у вимірі англійської культури тлумачення символу Місяця поширюється наступними значеннями: як медіана між світлом сонця та темрявою ночі, це світило є втіленням царств свідомого і несвідомого. На нашу думку, таке трактування логічно продовжується в Місяці як образі рефлексії митця, його внутрішнього знання, тому використання цього символу характерне для поетичних

медитацій, особливо в добу романтизму та його наступника – неоромантизму. Так само Місяць можна вважати втіленням самого поета, його спокійної самотності як наслідку протиставлення себе світові.

Звернемось до більш детального аналізу цього символу в рамках компаративного дослідження творчості поетес-представниць модернізму. Так, вже перша згадка цього небесного тіла у «Зоряному небі» Лесі Українки розвиває сумний пафос загального тла твору: *«В небі місяць зіходить сумний, / Поміж хмарами від свій ховає, / Його промінь червоний, сумний / Поза хмарами світить-палає»*. З одного боку, бачимо тут світило ночі, традиційне для неоромантичного світосприйняття, – самотнє і сумне, втілює долю самого митця. Місяць – світло серед темряви, не потрібне сплячим людям. Проте Леся Українка свідомо розширює символ: її небесне тіло має червоний колір, пов'язане з палаючим вогнем, стихія якого розвивається далі у вірші: *«Мов пожежа на небі горить, / Землю ж темнії тіні вкривають»* [4, 33]. Незважаючи на те, що у міфопоетичній традиції червоний Місяць є вісником лиха, тут він розкривається в образах вищої світлої сили, творчої людини-борця, яка намагається донести своє слово – «промінь» – до землі, а її антагоністами є хмари, що, «мов дим, застилають» небо. Отже, вже у першому вірші бачимо, як на романтичну поетику накладаються авторські тлумачення вічного символу. Порівнюючи образ червоного Місяця у двох поетес, не можна обминути катрену С. Тісдейл «Сутінки»: *«The stately tragedy of dusk / Drew to its perfect close, / The virginal white evening star / Sank, and the red moon rose»* [11]. Тут символи зірки і Місяця виступають як антагоністичні, знаходяться у вічній боротьбі, і Місяць дійсно є втіленням лиха, темряви, що заступає світло зорі.

Романтичну традицію використання Місяця як символу одночасно швидкоплинного і вічного часу Сара Тісдейл продовжує у вірші «Старі мотиви»: *«I try to catch at many a tune / Like petals of light fallen from the moon, / Broken and bright on a dark lagoon, / But they float away -- for who can hold / Youth, or perfume or the moon's gold»* [10].

Сарі Тісдейл властиві урбаністичні мотиви; її творчість яскраво представляє обличчя Америки початку ХХ століття, проте образи, пов'язані з містом, контрастують із природними стихіями. Через це втілюються загальнокультурні бінарні опозиції «плинне – вічне», «земне – небесне», «матеріальне – духовне». Кожна з них простежується у символічному образі поезії «Новий Місяць» [11]: *«For suddenly over the factories / I saw a moon in the cloudy seas – / A wisp of beauty all alone / In a world as hard and gray as stone – / Oh who could be bitter and want to die / When a maiden moon wakes up in the sky?»*.

У єднанні із Місяцем поетеса вбачає власне безсмертя. Так, у поезії «Вино» місячне світло стає вином насолоди, скуштувавши якого, лірична героїня стверджує власну вічність: *«I cannot die, who drank delight / From the cup of the crescent moon, / And hungrily as men eat bread, / Loved the scented nights of June»*. Не випадково використаний саме образ на півмісяця («crescent moon»), що символізує період дорослості у життєвому циклі люди. Слова ліричної героїні С. Тісдейл – це думки свідомої людини, яка розуміє суть речей і по-дорослому впевнено дивиться на світ нематеріального, досягаючи його. Образ місячної чаші з'являється знову у вірші «Вітер у болиголові»: *«Heart-broken in my hate look up, / Moon, at your clear immortal cup, / Changing to gold from dusky red – / Age after age when I am dead / To be filled up with light, and then / Emptied, to be refilled again»* [11]. Проте у цьому творі героїня вже не дорівнює себе до небесних тіл: навпаки, Місяць знову стає для неї символом недосяжного нематеріального Всесвіту, закритого для неї. Вона не ховає власної ненависті і заздрості;

через символічний образ ми чітко усвідомлюємо, що вона не має шансу жити вічно, циклічно наповнюючись світлом, як Місяць.

Для Лесі Українки символом самотнього митця стає зірка, Сара Тісдейл вводить для цього у поезію саме Місяць, що більш характерне для західноєвропейських романтиків. На рівні вираження перегукуються рядки: «Чи тому, що самотня вона / По безмірнім просторі блукає?» Лесі Українки і «*O white moon, you are lonely, / It is the same with me, / But we have the world to roam over, / Only the lonely are free*». Місяць – втілення самої Сари Тісдейл, світлої у своїй творчості, проте самотньої – стає характерним для її подальшої творчості. Так, у поезії «Фонтан» зустрічаємо наступні рядки: «*The fountain sang and sang / But the satyr never stirred – / Only the great white moon / In the empty heaven heard*». Дослідник творчості поетеси В. Дрейк відзначає, що для неї Місяць – перш за все «символ нестримної самотності» [9, 237]. На нашу думку, тут це почуття передається через поєднання символів: фонтан і Місяць обидва належать до водної стихії, обидва являють собою вічний рух і оновлення, проте один символ функціонує у вимірі земного, інший – у сфері небесного.

У кожному з цих творів Місяць можливо справедливо назвати символом вищого, стороннього наглядча. Хоча на цей багатозначний образ у вірші Лесі Українки «Романс» нашаровується знижено-пестлива конотація: «Ясний місяць наглядч цікавий, / Ясний місяць підслухач лукавий, / Бачив він тебе часто зі мною / І слова твої слухав колись» [4, 199]. У цьому прочитується поетика модернізму, якому вже було певною мірою притаманне таке знижене ставлення до вищих сил.

Звернення наукового погляду на авторські інтерпретації вічних символів, яким є і місяць, є важливим не тільки з точки зору класичного порівняльного літературознавства, але і в контексті дослідження проблем перекладу у літературознавчому аспекті. Наразі в українській науці це питання ставить дослідниця М. Лановик. Ми підтримуємо її думку про те, що переклад тексту неможливо розглядати лише в контексті мови, оскільки точність переносу семантики слів з однієї мови в іншу не завжди забезпечує збереження того поетичного коду, який закладено автором в оригінальну картину твору.

На якісне перенесення літературного твору з однієї культури в іншу впливають багато факторів, серед яких: географічне положення, кліматичні умови, історичні події, релігія, а також словесна та художня творчість. У статті ми розглянемо лише одне, але, на нашу думку, найбільш важливе питання перекладу, пов'язане прямо із символом Місяця. З мовної точки зору ця проблема також є актуальною, оскільки в англійській мові категорія роду не є вирішальною – на протигагу українській мові. Тому саме слово «moon» ми перекладаємо як «Місяць», який має чітке визначення роду – чоловічого. Чому це питання цікавить літературознавців? Справа в тому, що у ХХ ст. горизонт поглядів на проблему архетипу в перекладі значно розширився, зокрема, «феміністки в активний вжиток запровадили поняття колективного підсвідомого жіночої культури у її протиставленні до чоловічої традиції» [3, 126]. Тобто у літературі чоловіче і жіноче начала знаходяться в опозиції; їхнє вираження має першочергове значення для втілення головних ідей та підтекстів. Покажемо тут, на нашу думку, є вірш С. Тісдейл «Новий Місяць»: «*I saw a moon in the cloudy seas – / A wisp of beauty all alone / In a world as hard and gray as stone – / Oh who could be bitter and want to die / When the maiden moon wakes up in the sky?*» [11]. Адже у ньому символ “the maiden moon” не лише розкриває опозицію «природа-цивілізація», а і виступає вищим втіленням митця і ліричної героїні. В американській поетичній традиції це прочитується чітко завдяки тому, що Місяць є символом жіночого начала, в той час як в українській культурі він виражає чоловічу

сутність. Тобто при точному перекладі «Місяць» втратиться зв'язок між героїнею і небесним тілом, при повній заміні (наприклад, словом «зірка») втратиться сам символ Місяця і, як наслідок, художнє наповнення усього вірша, оскільки саме в цей образ вкладено сутність циклічності життя, поєднаної з вічністю, яка і є «червоною ниткою» ідейного спрямування твору.

Оскільки Місяць саме як втілення жіночого начала і символ ліричної героїні у нематеріальному світі часто витворюється С. Тісдейл у віршах, то питання збереження його саме в архетипному вигляді є актуальним для перекладачів. Хоча з досліджень праць К. Юнга постає ідея про те, що «якщо в іншомовній версії з огляду на її іншокультурне середовище та іншу національну пам'ять архетип певною мірою змінює свій контекст, то сутність завжди залишається незмінною» [3, 126], у вищевказаному випадку зміна образу викликає і деструкцію усього символічного підґрунтя твору, тому до таких випадків у перекладі треба ставитись з обережністю. Тому питання про переклад подібних творів залишається відкритим для подальших досліджень.

Список використаної літератури

1. Заєць Г. В. Образи-символи лірики Володимира Ярошенка / Г. В. Заєць // *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна*. Сер. : Філологія. Вип. 75. С. 83 – 87.
2. Кассирер Э. Философия символических форм. Т. 1: Язык / Э. Кассирер. М., СПб.: Университетская книга, 2002. 272 с.
3. Лановик М. Б. Теорія відносності художнього перекладу: літературознавчі проєкції : монографія. Тернопіль: Редакційно-видавничий відділ ТНПУ, 2006. 470 с.
4. Леся Українка. Вибрані твори : у 4-х томах. / упор. Н. Вишнеvsька. К. : Дніпро, 1981. Т. 1. 541 с.
5. Лотман Ю. М. Символ в системе культуры. // *Избранные статьи*. – Таллинн, 1992. Т. 1. С. 191 – 199.
6. Майборода Н. Неоромантизм як течія модернізму. / Н. Майборода // *Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства*. 2011. Вип. 15. С. 182 – 185.
7. Пащенко М. В. Вивчення форм метафоризації в епічному творі : Навчальний посібник / авт.-уклад. М. В. Пащенко ; відп. ред. Н. М. Шляхова. Одеса : Астропринт, 2014. 152 с.
8. Потапенко О. Місяць // *Словник символів*. / Під заг. ред. О. Потапенка, М. Дмитренка. К. : Народознавство, 1997. 156 с.
9. Drake W. Sara Teasdale, Woman & Poet. University of Tennessee Press, 1989. 320 p.
10. Teasdale S. Flame and Shadow. URL : <http://www.theotherpages.org/poems/books/teasdale/flame01.html>.
11. Teasdale S. Rivers to the Sea. URL : <http://www.theotherpages.org/poems/books/teasdale/rivers01.html>.

Хрустальова Людмила

**СВОЄРІДНІСТЬ ХУДОЖНЬОЇ ДЕТАЛІ ТА СИМВОЛІКИ В РОМАНІ
С. ЖАДАНА «ІНТЕРНАТ»**

У статті розглядаються особливості художньої деталі та символіки в романі Сергія Жадана «Інтернат». З огляду на аналіз роману визначено специфіку створення символічних образів, у тому числі й крізь призму художньої деталі. Зроблено висновки щодо особливостей використання письменником художньої деталі як невід'ємного засобу образотворення в романі, що в лаконічній формі виражає його ідейний складник.

Ключові слова: *художня деталь, роман, символіка, простір, образ.*

Сергій Жадан є одним із найпопулярніших та найяскравіших представників сучасного письменництва. Його роман «Інтернат», який опублікований у 2017 році та який отримав винагороду в номінації «Сучасна українська проза» Форуму видавців у Львові того ж року, з моменту виходу привертає увагу критиків. У цьому романі описується подорож головного героя не лише в реальному просторі, але й у внутрішньому. Висловлюючи позицію стосовно зазначеного роману, можна помітити, що, в порівнянні з іншими творами, він не є настільки зануреним у художність, від якої автор відмовляється свідомо задля більшої кінематографічності. Натомість роль художньої деталі у творі вагома. Це пов'язано із тим, що цей твір, як і інші С. Жадана, наповнені особливим філософським поглядом та багатогранністю. Саме це привертає увагу до нього читачів, критиків, науковців.

У літературознавстві існує не одне визначення художньої деталі. У літературознавчому словнику-довіднику зазначено: «Художня деталь – засіб словесного та малярського мистецтва, якому властива особлива змістова наповненість, символічна зарядженість, важлива композиційна та характерологічна функція. Через деталь значною мірою виявляється спосіб художнього мислення митця, його здатність вихопити з-поміж безлічі речей чи явищ таке, що в сконцентрованому, спресованому вигляді економно і з великою експресивністю дає змогу виразити авторську ідею твору» [6, 718].

Завдяки особливостям художньої побудови роману автор відтворює можливість перебування головного героя одночасно в кількох місцях, тобто у місці його фізичного знаходження та у власних думках і переживаннях.

Основний сюжет роману передається шляхом його відображення в дорозі, коли головний герой, разом із своїм племінником, блукає серед обстрілів та зруйнованих будівель з єдиною метою: досягти кінцевого пункту – власного будинку.

Таким чином, внутрішній світ Павла та його племінника Сашка, головних героїв твору, було відтворено за допомогою їх перенесення в специфічні та небезпечні ситуації, які вимагають від них дій, що видаються для них вищими, аніж їх фізичні та психологічні можливості.

Так, відповідно до позиції, яку було висловлено І. Булкіною, слушно навести таку цитату: «Людина, яка виживає, звикає до нетривкості, до хиткості, втрачає відчуття часу як перспективи. Її часопростір уривчастий, а сама вона не має майбутнього і планів, не має простору особистого і звичного, має тільки більш-менш безпечні місця тимчасового перебування. Тому цей роман ділиться на дні (всього три дні), тому його простір вимірюється короткими переходами: ще сто метрів, ще п'ятдесят, до під'їзду, до підвалу, до

мосту» [1]. Отже, в таких нетривалих хронологічних зображеннях роль художньої деталі стає ще більше вагомою.

У своєму романі Сергій Жадан майже не використовує власні назви, які могли б конкретизувати місце, в якому розгортаються події. Як правило, місце розгортання подій ним характеризується і описується шляхом використання таких слів, як станція, інтернат, лікарня, вокзал, блокпост, перевал, місто тощо. Проте автор здійснив доволі детальний опис об'єктів, які оточують головного героя та його племінника. Саме за допомогою такого детального опису всіх навколишніх елементів, оприявлених у тонкощах, нюансах, читач отримує можливість визначити місце, у якому розгортаються всі описані в романі події [2, 103].

Як зазначається в різноманітних літературознавчих роботах та критичних відгуках щодо зазначеного роману (Є. Стасіневич, І. Булкіна, Д. Куришко), незважаючи на відсутність вказівки на чітку назву міста, в якому відбуваються події, висунуто припущення стосовно того, що це є Дебальцеве. Зазначене твердження було підтверджено Сергієм Жаданом в інтерв'ю в 2017 році, в якому звернуто особливу вагу на те, що основою роману виступає Дебальцівська операція, а саме той момент, коли українська армія виходила з Дебальцевого [4].

До того ж у романі відсутня конкретизація часу, проте, наче між іншим, автор звертає увагу на те, що дії розгортаються в січні. В якості опису часу розгортання подій автором зазначено: «Чорні дерева в снігах, гостре гілля на тлі червоного неба – за парканом починається вулиця, білі сусідські будиночки, де-не-де жовті апельсини електричних вогнів, сади, огорожі, комини, з яких здіймаються дими, ніби це втомлені чоловіки стоять і розмовляють на морозі, випускаючи з легень теплий січневий дух» [5, 9]. За допомогою такого художнього опису подіям, що описується в романі, надано додаткового драматизму. Важливі деталі опису – чорні дерева, апельсинові вогні, червоне небо – увиразнюють драматизм описаних подій і території, де пролилася кров.

У романі пропонується розглядати місто в якості специфічного простору страху й небезпеки, яке не втримали та здали разом із усіма його жителями, а останні, у свою чергу, не можуть чинити опір загарбникам і прийняти остаточне рішення стосовно того, громадянами якої держави вони є і де саме їх рідна домівка – в Україні або деінде. Основним засобом передачі образу міста є звукова художня деталь, яка проявляється, зокрема, в такій фразі як «важкі одиничні вибухи». Достатньо детально автор здійснив опис того, як головний герой разом зі своїм племінником здійснюють пересування по вулицях, котрі періодично обстрілюються, а в романі до них застосовують таке висловлювання, як «розстріляні вулиці», що представляються для жителів містечка, та й для читача, як більш страшне явище, аніж обстріли [3, 64].

Детальний опис подій та ситуації, у які потрапляє головний герой, розкриття особливостей його подорожі, разом із своїм племінником Сашком, через окуповане місто та поміж зруйнованих будівель, здійснено автором з метою проведення своєрідної аналогії із проходженням через кола пекла Данте Аліг'єрі. Отже, специфіка та особливості повсякденного життя населення в умовах війни та під постійними обстрілами розглядається письменником в якості певної проєкції пекла.

В якості прикладу та на підтвердження використання пекельних образів у романі Сергія Жадана «Інтернат» варто звернути увагу на достатньо символічну назву кафе «Парадіз», що є чимось подібною до першого кола пекла. Якщо провести паралель та пошукати взаємозв'язки між сюжетом роману та біблійськими вченнями, то можна зауважити, що в контексті досліджуваного твору жителі Донбасу асоціюються із людьми, які

за своєю сутністю не є поганими. Проте вони не здатні або просто не змогли усвідомити ключові в житті категорії, серед яких можливо виділити основні людські життєві цінності. Саме така дрібниця, як назва кафе, що перекладається як слово «рай», надає парадоксального змісту опису, а саме можливості існування «раю» під час пекельної війни.

Навіть сама назва роману «Інтернат» є символічною, оскільки саме через неї Сергій Жадан намагається розкрити та передати читачу «душу» покинутого Донбасу, якщо ототожнювати його (Донбас) із живою людиною, котра почуває себе покинутою і загубленою, як дитина, яку відірвано від батьків – України [7].

До того ж назву роману «Інтернат» можна розглядати в якості певного символу держави України. Такий символізм полягає в тому, що український народ не відчуває власного коріння та не має жодних почуттів до власної країни.

Достатньо важливу роль у романі Сергія Жадана «Інтернат» відіграє така художня особливість, як розміщення будівлі інтернату на вершині гори. Відповідно до традиційних уявлень гора відображає внутрішній високий рівень душевного розвитку людини та людський дух, а також розглядається в якості місця, на якому жили боги. Як відомо ще зі стародавньої міфології, у багатьох народів світу саме вершина гори виступала асоціацією із домівкою Бога, а також гора прирівнювалася до святого місця.

Відповідно до сюжету роману «Інтернат» гора має розглядатися в якості певного символізму та може бути її порівняння з висотою людського духу і непохитністю волі. При цьому, як уже зазначалося, достатньо символічним є те, що інтернат, у якому проживав племінник головного героя Сашко, був розміщений на горі, оскільки саме в такий спосіб автор передає особистісну цінність і цілісність його маленьких мешканців, роблячи акцент саме на майбутньому молодого покоління. На особливу увагу заслуговує й процес сходження вгору, який виступає символом духовного підвищення й розвитку головного героя.

Варто зазначити, що використовується автором у романі і такий символічний образ, як будинок. У традиційних уявленнях із будинком асоціюється рідна земля, тепло, затишок, материнська любов, відчуття захищеності тощо. У той же час варто зупинитися саме на особливостях опису та передачі характерних особливостей власного будинку головним героєм, стосовно якого автор зазначає таке: «Паша любив цей будинок, жив тут ціле своє життя, збирався жити далі. Його побудували німецькі полонені, відразу після війни. Була це доволі простора будівля на дві родини» [5, 7].

У той же час одна половина належала Павлові та його родині, а друга – іншому власнику, який, після того як її спалили, покинув свою домівку; та стояла нікому не потрібна. З цього приводу автор використовує такі слова-образи: «Спалену половину будинку просто завалили, побілили стіну, жили далі. Зовні будинок нагадував половину хліба на магазинній полиці» [5, 9].

У романі Сергія Жадана «Інтернат» образ рідної домівки Павла достатньо тісно переплітається з образом хліба, що простежується в їх порівнянні. Як відомо, хліб символізує добробут, гостинність, сонце, Бога, людське життя, радість і багатство.

До того ж варто звернути увагу на те, що саме із хлібом тісно пов'язаний образ щасливої та дружньої родини, єдності і міцності родинних зв'язків, продовження роду і благополучного сімейного життя. Автор невипадково використав таке порівняння будинку Павла лише із половиною хлібини, оскільки за допомогою такого зіставлення розкривається

образ неповноцінної структури родини, наслідки розриву сімейних зв'язків та втрати цілісності сім'ї.

Разом із тим, окрім того, що образ будинку постає в якості половини хлібини, що символізує руйнування сімейних стосунків і злагоди, він відображає родинний затишок і омріяний прихисток, якого прагнули Павло і Сашко. Зазначене трактування символу будинку підтверджується таким уривком із твору: «Завжди пахне чистою білизною, ранки, наповнені хатніми клопатами, робота, до якої звикаєш..., тихі вечори, темні ночі... Відчуття теплого дому, місця, де на тебе чекають і де про тебе подбають» [5, 308].

В якості протипаги рідної домівки Павла автор детально описує зруйновані війною будинки, в образі яких втілюється відчуття страху, небезпеки й смерті. Достатньо влучно автор розкрив їх зміст у таких рядках роману: «Будинок розламаний навпіл, меблі вивернуто назовні, мов кишки після ножового поранення. Дім великий, проте бідний, усередині майже нічого не лишилося: посуд, повний снігу, биті тарілки, перемашені соусом штори, втопані в мокру долівку, гострі уламки цегли...» [5, 262].

Ще однією особливістю образу будинку в романі Сергія Жадана «Інтернат» виступає те, що домівка постає в якості специфічної оболонки, якій надається значення певного об'єкта, який у змозі захистити Павла від суворого повсякденного життя воєнної дійсності. У кожному із елементів будинку простежується певний символізм, об'єкти якого наділяється прихованим сенсом.

Наприклад, вікно зображується в якості специфічного символу, зміст якого полягає в ідеї проникнення певних можливостей свідомості або отвору, за допомогою якого здійснюється взаємозв'язок людини із зовнішнім світом, потойбіччям. До того ж саме вікно відображає найпотемніші надії та очікування головного героя.

У той же час вікно відіграє роль специфічного та небезпечного шляху, за допомогою якого ворожа сила здатна проникнути до будинку Павла. Таким чином, вийти за межі власної домівки для головного героя означає покинути кордони свого комфортного життя або «зазирнути у вікна з монстрами» [7].

Таким чином, для того, щоб Павло набув можливості повернутися до власної домівки, він, щонайменше, повинен визначитися і закріпитися із власною позицією, зокрема й за допомогою отримання відповідей на такі питання, як-от: На якій території знаходиться мій дім? В якій країні я бажаю жити?

Отже, роль художньої деталі й символів у творі вагома. Вони допомагають охарактеризувати героїв, розкрити більш повно стан їх зраненої душі, людську сутність як таку; на основі деталі будується сюжет твору. Деталі й символи унаочнюють простір, час подій, роблять їх зримими, відчутнішими для читача. С. Жадан, як свідчить роман «Інтернат», наділений особливою художньою здатністю тонко відчувати й виражати реальну дійсність через окреме слово, речення, образ.

Список використаної літератури

1. Булкіна І. Сергій Жадан. Інтернат. URL: <https://krytyka.com/ua/reviews/internat> (дата звернення 2.11.2020)
2. Випасняк Г. О. Простори війни в романі С. Жадана «Інтернат». *Закарпатські філологічні студії*. Вип. 8. Т. 2. 2019. С. 102–106.
3. Гонюк О. Хронотоп міста в романі С. Жадана «Інтернат». *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2020. № 28. С. 62–67.

4. Жадан про «Інтернат»: приводячи війну у дім, ти ризикуєш втратити багато. URL: <https://www.bbc.com/ukrainian/features-42185504> (дата звернення 1.11.2020)
5. Жадан С. Інтернат. Чернівці: Meridian Czernowitz. 2017. 336 с.
6. Літературознавчий словник-довідник / За ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. К.: ВЦ «Академія», 2007. 752 с.
7. Сухенко І. Подолання безвиході в романі Сергія Жадана «Інтернат». URL: <http://www.leport.com.ua/podolannya-bezvyhodi-v-romani-sergiya-zhadana-internat/> (дата звернення 2.11.2020)

Чаленко Михайл

ЖАНРОВАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАССКАЗА Л. УЛИЦКОЙ «ДРАКОН И ФЕНИКС»

У статті розглядаються жанрові особливості оповідання «Дракон і Фенікс». Вказано на різні типи нарації у тексті. Досліджено постмодерні риси оповідання. Досліджено складну структуру тексту та її зв'язок із смисловим полем.

Ключові слова: *постмодернізм, жанрова характеристика, тип нарації, Улицкая.*

Рассказ Людмилы Улицкой «Дракон и Феникс» относим к малой эпической форме. Она характеризуется лаконичностью описаний, определённой «экономией» повествования. В тексте рассказа отмечаем короткие детали-описания, которые, однако, достаточно многочисленны. Показателен следующий отрывок: «И она погладила подругу по подвернувшейся шелковой ноге... Ни одного волоска не было на теле Муси, с юных лет бабушка научила ее пемзой натираться до ледяной гладкости» [2, 10]. Принципу предметной детализации подчинено повествование всего произведения, так постепенно образы дополняются новыми характеристиками.

В данном рассказе несколько тематических блоков. Сюжетосложение произведения не отвечает модели классического рассказа, для которого, как правило, характерна одна повествовательная линия. Здесь сюжет строится по принципу контрапункта — параллельном развитии ряда информационных блоков. Так, раскрытие отношений Муси и Зарифы развернуто на фоне повествования и о жизни в Карабахе, население которого переживало напряженные межнациональные конфликты. В читательском восприятии эти две линии соотносятся, формируя новые смыслы.

Отметим и то, что все сюжетные линии объединены общим повествовательным тоном. Но в раскрытии и оценке событий, отношений персонажей доминирует разностороннее изображение, повествовательный плюрализм. События представлены с точки зрения разных персонажей. Сюжет становится многоуровневым. Мы узнаём события из жизни героев не в последовательном порядке. Автор выбирает стратегию, при которой порядок указания событий становится важной частью повествования. Не все сюжетные ветви окончены, некоторые из них имеют открытый финал. Так, рассказ заканчивается указанием на поездку Муси к колдунье. Однако, читатель не узнаёт, что же колдунья хотела рассказать Мусе.

В повествование включено небольшое количество персонажей. Для жанра рассказа характерным является то, что он, как правило, повествует о жизни одного главного героя, а остальные персонажи лишь дополняют повествование.

В этом произведении напряжённое сюжетное действие обусловлено передачей предсмертных событий жизни Зарифы. Но главным героем рассказа является Муся. Однако, не все описанные события связаны с её жизнью. Описаны также события из жизни других героев, не связанные с основным сюжетом. Например, мы узнаём некоторые биографические детали Жени Райхман и Мусиного племянника Ашота.

Рассказ Людмилы Улицкой «Дракон и Феникс» охватывает сразу несколько важных событийных ситуаций жизни героев. Эти разные события включены в одну повествовательную нить: это и информация о значимых моментах в жизни Зарифы от детства до смерти. Таким образом рассказ приобретает определённые черты больших эпических жанров. При этом, читатель получает лишь сжатую историю: жизнь человека моделируется с помощью знаковых подробностей и деталей.

Классический рассказ строится на основе одного конфликта, который становится основным. В данном случае в основу действия и повествования положено сразу несколько конфликтов. Благодаря их включению в единый текст, в читательском восприятии они соотносятся друг с другом. Разные проблемы, поднятые в рассказе, смешиваются, образуя общее смысловое поле текста.

Вставные истории в рассказе не имеют прямого отношения к основным сюжетным линиям, выполняя функцию расширения области проблематики рассказа. Одной из таких историй является случай из практики колдуний. Они рассказывают Мусе историю про мать, которая умерла вместо сына, что провоцирует мысль героини о готовности умереть вместо Зарифы.

Проблемно-тематический строй рассказа согласуется с постнеклассической эпистемологией, в контексте которой формируется и интонация сомнения, разрабатывается приём изменения гендерных ролей.

Персонажи часто говорят. В репликах героев проявляются черты их идентичности. Зарифа часто использует повелительное наклонение, например, в фразе «Женьке Райхман позвони, скажи, чтобы приехала прощаться...» [2, 10], что полностью соотносится с её образом уверенной и волевой женщины. Мусина же речь характеризуется постоянной прерывистостью, которая отражает состояние тревожности: «Ты что... что такое говоришь... какое прощаться...» [2, 10]. Персонажи обладают своими собственными голосами, отвечающими их характерам, состоянию в момент разговоров. Шептание Муси «Чтоделатьчтоделатьчтоделать...» [2, 14] прекрасно отображает волнение героини. Герои представлены разными типами сознания. Черты идентичности также проникают и в речь повествователя. В строке «Поешь, а мне еще один звонок сделать надо... – приказала Зарифа» [2, 10] указание автора «приказала» подчёркивает манеру речи героини.

Субъективная речь персонажей составляет часть описательной характеристики других героев. В отношении Жени Зарифа произносит фразу: «Ты у нас самая умная подруга...» [2, 15], что и является частью характеристики персонажа. К субъективной речи персонажей относится и категория мыслей. В рассказе присутствует большое количество вербализованных мыслей героев. Посредством них также обрисовываются образы персонажей. Интересным примером служит отрывок «Ты очень хороший человек... – сказала тихо Женя и подумала: “Как много на свете людей, которые с этим не согласились

бы...» [2, 17] в котором реплика и мысль расходятся, создавая особую характеристику персонажа.

Сюжет подан в не хронологическом порядке, то есть не совпадает с фабулой. Это позволяет открывать некоторые детали сюжета, образов постепенно, тем самым развивая сюжет. Также, этот приём способствует читательскому интересу. Повествование состоит из различных ситуаций. Эти ситуации являются словно изъятymi из одной истории. На это указывает постоянная недоговоренность. Мы постепенно узнаём о разных событиях из жизни героев.

Повествование преимущественно ведется от третьего лица. Исходя из этого, этому рассказу свойственна большая степень объективности, в том числе и в передаче внутреннего состояния персонажей. Например, в строке «Они уже пять лет жили вместе, но тут Муся испугалась» [2, 10] чётко указано состояние персонажа. При таком типе повествования речь персонажей является субъективно-речевым планом героев. Однако, следует учитывать проникновение субъективного в речь повествователя. Происходит смешение объективного и субъективного. В строках «“Аллоу!” Саид, сразу узнала. Сказал, что уже прилетел в Москву и в 8:20 вылетает из Москвы, через три часа будет в Ларнаке. Чтобы встречали... Да, да, конечно, встретим...» [2, 13] происходит такое смешение.

Повествование ведется в двух временных планах: настоящем и прошлом. Два временных пласта перемешаны друг с другом. Упоминание событий из прошлого позволяют иначе взглянуть на события настоящего. Именно таким образом создаётся основная линия повествования. В произведении видим соединение нулевой и внутренней фокализации с доминированием первой. Шмид указывает: «Нулевая фокализация: повествование ведется с точки зрения всеведущего нарратора. Внутренняя фокализация: повествование ведется с точки зрения персонажа» [3, 64]. С одной стороны, повествователь знает всё про героев и описывает события из их жизни, а с другой стороны видим субъективный взгляд на события глазами отдельных персонажей. Стоит отметить, что в некоторых случаях в тексте смешиваются авторское объективное и персонажное субъективное повествование. Реплики персонажей могут помещаться в текст нарратора. Иногда текст повествователя представляет собой мысли персонажа. Такое встречаем в строках: «Теперь же задача перед ней встала чудовищная, затмившая все ее горести: надо встречать Саида, который ее ненавидит, надо ехать в аэропорт самой, и что ему сказать, и что скажет он... и что надеть...» [2, 14].

Рассказ делится автором на несколько частей. С одной стороны, это способствует раздробленности текста. С другой – помогает чётко структурировать разные пласты повествования, в том числе временные.

В произведении соединяются экстенсивный и интенсивный принципы построения сюжета. Экстенсивный принцип проявляется в практически не зависящих от героев событиях, участниками которых они являются. Интенсивный принцип проявляется в психологических коллизиях, которые проступают во всём произведении. Особенно интересно то, что интенсивный принцип здесь подстёгивает экстенсивный и наоборот.

Ближе к концу повествование становится предельно сжатым и кратким. В одном абзаце — одно действие. Автор с помощью разделения описания событий на отдельные смысловые блоки передаёт особое состояние героев. Также, с помощью подобного метода можно сделать акцент на определённых действиях.

Жанровую форму данного произведения идентифицируем как рассказ. Но в нем отметим и черты больших эпических жанров: несколько конфликтов, информационная многоплановость, широкая проблематика, раздробленность повествования и др.

Выбранные автором характеристики повествования позволяют передать множество идей в составе небольшой формы. Читатель может лучше вникнуть в обстоятельства сложившейся ситуации, понять состояние персонажей благодаря аппликационному соединению различных способов передачи истории. Здесь всё даётся с помощью отдельных деталей, которые с течением повествования складываются воедино. Текст становится сложным целым, собранным из отдельных информационных пластов. Именно эта системная сложность становится главной чертой рассказа. Множество аспектов повествования отвечают этому принципу. Автору удаётся соединить различные элементы в единое целое, не получив ощущения разнородности.

Список использованной литературы

1. Ильин И. П. «Постмодернизм. Словарь терминов». Москва. : Изд-во INTRADA, 2001. — 423 с.
2. Улицкая Л. Е. «О теле души. Новые рассказы». Москва. : Изд-во АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2019. — 113 с.
3. Шмид В. Нарратология. Москва. : Изд-во Языки славянской культуры, 2003. — 312 с.

Кристина Шаповалова

ОБРАЗ ПРОСТРАНСТВА В «НЕВСКОМ ПРОСПЕКТЕ» Н.В. ГОГОЛЯ

Мета статті – дослідити суб'єктний рівень однієї з петербурзьких повістей Миколи Гоголя та зіставити відношення до Невського проспекту оповідача та автора, а тим самим наблизитися до втіленої у повісті авторської концепції буття

Ключові слова: *художній простір, оповідач, автор, авторська концепція, М.В. Гоголь*

Замысел повести «Невский проспект», как свидетельствуют разыскания гоголеведов, возник в начале 1830-х годов. В это время Н.В. Гоголю был близок романтизм. Повесть была впервые опубликована в романтико-реалистический период творчества писателя в сборнике «Арабески». Современному читателю она известна по второй редакции.

Мы остановились на образе пространства в произведении. К этому побудило, в первую очередь, его название. Невский проспект – это не просто обозначение части Петербурга. Это топос, который содержит множество смыслов. Невский проспект уже сам по себе превратился в текст, прочитанный многими авторами и каждым по-своему. Целью изучения повести Н.В. Гоголя «Невский проспект» является не только выделение в тексте произведения описаний того мира, в котором пребывают герои (пространства, в котором они находятся), но, что для нас более важно, определение характера восприятия этого пространства, то есть субъектный уровень произведения. При этом мы опираемся на положения Ю.М. Лотмана, который определил художественный образ пространства как «континуум, в котором размещаются персонажи и совершается действие» [7, 258]. А дальше – обозначил в качестве исходного следующий тезис: «Художественное пространство не есть

пассивноеместилище героев и сюжетных эпизодов. Соотнесение его с действующими лицами и общей моделью мира, создаваемой художественным текстом, убеждает в том, что язык художественного пространства – не пустотельный сосуд, а один из компонентов общего языка, на котором говорит художественное произведение». И далее подчеркнув значимость именно образа художественного пространства (его особую отмеченность» в прозе Н.В. Гоголя, ученый заметил: «Это особо ясно в творчестве Гоголя и, видимо, не случайно» [7, 259]. Главной особенностью образа пространства в петербургских повестях, по его мнению, является превращение бытового в фикцию, то есть в «не-пространство». Вот что писал Ю.М. Лотман о нем: «... будучи непрерывно во вполне реальном смысле, на уровне обозначающего (план “меню”), оно абсолютно пусто (образует “непрерывность пустоты”): дыра, прореха, бездна – на уровне денотата (план “натуры”). Эта двойственная конструкция достигается чрезвычайной конкретностью, вещественностью пространства, которое одновременно оказывается совершенно мнимым» [7, 258]. Именно в таком плане – ирреальность (миражность), а оттого и фантастичность – определяют характер образа пространства в петербургском цикле Н.В. Гоголя и другие исследователи.

«Это, - пишет В. Денисов, - оставляемый Богом мир рушащихся и нарушенных связей, меркантильного ремесла и “штампов”, который стареет, ветшает и рушится. А потому подвержен “гнили и моли” бесовского преображения» [4, 96]. «И в самом деле, - как бы продолжает эти рассуждения о пространстве как воплощении «не-бытия» Т.А. Волконская, - о каком определенном пространстве может идти речь, если сон и явь незаметно перетекают друг в друга, если весь мир создается на глазах у героя и чуть ли не его же сознанием? Читатель оказывается не в состоянии понять даже, в каком направлении движется Пискарёв в этом зыбком, постоянно дwoящемся мире, в котором любая горизонталь может быть воспринята как вертикаль» [2, 48]. И приводит в качестве примера эпизод сна героя «Невского проспекта», который, оказавшись на балу, хотел провалиться из-за своего неряшливого вида. Но провалиться было некуда – позади него стеной стояли камер-юнкеры. Обратив внимание на это «позади», Т.А. Волоконская восклицает: «Так что же, выходит, Пискарёв был намерен “провалиться” по горизонтали?». И продолжает: «Выходит, что так: горизонтально расположенный в пространстве круг поклонников, собравшийся вокруг красавицы, сверхъестественным образом вытянулся в вертикальном направлении так, что центр круга (незнакомка) стал высшей точкой линии, а периферия с выстроившимися стеной камер-юнкерами – низшей. Круг не просто превратился в конус, он еще и утратил объем, стал плоскостным, двухмерным. Так стоит ли удивляться странным превращениям, которые происходят с персонажами в *таком* пространстве?» [2, 48].

Оксана Кравченко, определяя скрепляющее, циклообразующее начало в петербургских повестях, также обращает внимание на фантастику. Носителем «циклообразующего принципа, архитектурной формой, обеспечивающей единство цикла, - пишет она, - является фантастическое» [6, 145]. Оппозицией фантастическому, продолжает исследовательница, в цикле Н.В. Гоголя является сакральное. «В художественном целом “Петербургских повестей”, - отмечает О. Кравченко, - фундаментальной оказывается не оппозиция реальности и фантастики, - фундаментальной предстает оппозиция фантастического и сакрального; вечно лгущего Невского проспекта и “святой, высшей силы”. <...>. Эстетическая стратегия цикла направлена на восстановление демонически расколотого мира, на собирание из осколков ценностей любви, искусства, подвижнического служения и достоинства» [6, 153]. Выделив в качестве доминирующего в петербургских

повестях мотив хаоса, В.М. Маркович пишет: «В итоге сама осязаемо реальная будничная действительность начинает представляться читателю чем-то фантастическим» [8, 33].

Остановимся на образе пространства в этой, открывающей цикл повести и определим соотношение в нем реального и фантастического.

Повесть начинается восхвалением Невского проспекта, который сразу обозначается как центр Петербургского мира: «Нет ничего лучше Невского проспекта, по крайней мере в Петербурге; для него он составляет все» [3, 5]. Однако читатель, знакомый с творчеством писателя, уже знает: форма восхваления не всегда соответствует содержанию (обоснованию, подтверждению заявленных восторгов). Ведь именно восхвалением Ивана Ивановича (точнее, его бекеша) началась последняя из миргородских повестей Гоголя. Однако повествователь так и не вышел за пределы вещного мира (та же бекеша, а также рубашка, в которой сидит Иван Иванович под навесом в жаркий день, яблони и груши в его саду, любимые им дыни) в своих восторженных оценках. Не оправдали восхвалений и отсылки к полтавскому комиссару и протопопу отцу Петру, поскольку в защиту тезиса, что Иван Иванович прекрасный и богомольный человек, так ничего толком и не было сказано. Так и картина Невского проспекта открывается не описанием достопримечательностей, то есть того, что там находится и как оно выглядит, а сообщением о гуляниях на нем: «Едва только взойдешь на Невский проспект, как уже пахнет одним гуляньем. Хотя бы имел какое-нибудь нужное, необходимое дело, но, взошедши на него, верно, позабудешь о всяком деле» [3, 5]. Правда, чуть позже задается позитивная характеристика этой части городского пространства: оказывается, Невский проспект «есть всеобщая коммуникация» [3, 5]. И в самом деле, общение – одна из главных потребностей человека как социального существа. Однако тут же сообщается, что не само по себе общение важно прогуливающимся. Для них имеет смысл лишь доступная именно на Невском проспекте информация о статусе появляющихся на нем лиц. «Никакой адрес-календарь и справочное место не доставят такого верного известия, как Невский проспект» [3, 5]. Как известно, адрес-календари содержали списки чинов придворного штата и различных ведомств, сведения о значительных должностных лицах. Таким образом, хотя пока на подтекстовом уровне, уже задается ключевое для всего Петербурга слово «чин» («у нас прежде всего нужно объявить чин», замечает повествователь, приступая к истории Акакия Акакиевича Башмачкина [3, 121]; именно свой чин называет герой «Носа» Ковалев, несколько, правда, лукавя при этом, когда сообщает, где живет). А дальше повествователь переходит к описанию размеченного по часам образа жизни на Невском проспекте. Сначала эта часть Петербурга выступает лишь в роли «средства»: те, кто здесь оказываются, не думают о Невском проспекте, они лишь вынуждены проходить по нему. И лишь с двенадцати часов Невский проспект превращается в «цель». Сначала для гувернеров с их подопечными, позже – для «нежных» родителей, еще позже – «отцов» семейств, чиновников по особенным поручениям. И здесь повествователь не может удержаться от восторгов по поводу того, что есть «прекрасные должности и службы» [3, 7]. До трех часов дня Невский проспект представляет собой главную выставку «всех лучших произведений человека». «Один, - восклицает повествователь, - показывает щегольской сюртук с лучшим бобром, другой – греческий прекрасный нос, третий несет превосходные бакенбарды, четвертая – пару хорошеньких глазок...» [3, 9]. По сути, это самая важная для дневного Невского проспекта часть суток. Позже он снова становится средством, а не целью. По нему снуют чиновники, «голодные титулярные, надворные и прочие советники», которые быстро проходят, не демонстрируя себя и не обращая внимания

на других. Так заканчивается день. Жизнь возвращается на Невский проспект с наступлением сумерек: он «опять оживает и начинает шевелиться» [3, 10].

Однако облик публики на нем отличается от дневного. Те же чиновники, которых можно было встретить здесь днем, выглядят иначе. «Здесь, - сообщает повествователь, - вы встретите почтенных стариков, которые с такою важностью и с таким удивительным благородством прогуливались в два часа по Невскому проспекту» [3, 10]. Теперь они уже не возвышаются над окружающими, но превращаются в искателей приключений. Меняются не только облик пребывающих на Невском проспекте людей, но и их цели. Они уже не демонстрируют себя, а, напротив, сосредоточены на рассматривании и поиске других особ. Преображенные «почтенные старики», исполнившись энергии «молодых коллежских регистраторов», устремляются на Невский проспект, чтобы «заглянуть под шляпку издали завиденной дамы» с толстыми губами и щеками и нащекотуренной румянами...» [3, 10]. На первый взгляд, в сумерках обнаруживается истинное, то, что было скрыто от глаз находившейся на Невском проспекте публики. Днем эта суть была благопристойно прикрыта маской благородства, а с наступлением темноты ее уже не нужно прятать. Однако, как позже обнаруживается, и этот облик публики на Невском не соответствует ее настоящей сути. Днем фальшь исходила от самих прогуливающихся, поскольку никого (в том числе и их самих) не занимали душа, натура, то есть люди сами по себе. Для этой публики имеют смысл лишь знаки общественного статуса, вещи, которыми гордятся – все то, что гуляющие выставили напоказ, собравшись в главном месте Петербурга. Но и в сумерки они не принадлежат себе, подчиняясь той силе хаоса, раздробления, которая правит городом. Имя дневного властелина петербуржцев – Чин. Вечерним владыкой города становится хохочущий адский дух, «жаждущий разрушить гармонию жизни» [3, 17]. Это он, по всей видимости, управляет лампами, которые «дают всему какой-то замачивый, чудесный свет» [3, 10], и фонарями, свет которых «обманчив» [3, 14]. Еще более развернутой характеристика фонаря является в завершающих повесть строках: «Далее, ради бога, далее от фонаря! и скорее, сколько можно скорее, проходите мимо. Это счастье еще, если отделаетесь тем, что он зальет щегольской сюртук ваш вонючим своим маслом. Но и кроме фонаря, все дышит обманом» [3, 39]. И заканчивает Гоголь свою повесть по-настоящему фантастически-гротескной картиной Невского проспекта: «О, не верьте этому Невскому проспекту! Я всегда закутываюсь покрепче плащом своим, когда иду по нем, и стараюсь вовсе не глядеть на встречающиеся предметы. Всё обман, всё мечта, всё не то, чем кажется! <...>. Он лжет во всякое время, этот Невский проспект, но более всего тогда, когда ночь сгущенною массою наляжет на него и отделит белые и палевые стены домов, когда весь город превратится в гром и блеск, мириады карет валятся с мостов, форейторы кричат и прыгают на лошадях и когда сам демон зажигает лампы для того только, чтобы показать все не в настоящем виде» [3, 38 - 39]. И теперь, если соотнести две самые «ударные» точки текста – его начало и конец, можно сделать вывод о кольцевом построении произведения. Повествователь, оказавшийся на Невском проспекте, как вначале, так и в завершающих текст строках, делится с читателем отношением к своему герою. И в то же время, на наш взгляд, преобладает асимметрия: характер описания меняется. От восторга к страху – такова динамика переживаний повествователя.

Из этого следует, что одна из ведущих категорий понимания образа художественного пространства в «Невском проспекте» - точка зрения. Проблема точки зрения в художественном произведении разрабатывалась такими учеными, как В.В. Виноградов,

Г.А. Гуковский, М.М. Бахтин, Б.А. Успенский, обосновывая значимость этой категории при анализе произведений искусства и литературы, в «Поэтике композиции», подчеркнул, что структуру художественного текста «можно описать, если исследовать различные точки зрения, т.е. авторские позиции, с которых ведется повествование (описание), и исследовать отношение между ними (определить их совместимость или несовместимость, возможные переходы от одной точки зрения к другой), что в свою очередь связано с рассмотрением функции использования той или иной точки зрения в тексте» [10, 12]. Наряду с идеологической, психологической, этот ученый выделял и пространственную точку зрения, то есть учет того, с какой позиции представляется образ (изнутри, то есть тот, кто смотрит, принадлежит к тому же миру, что и описываемое явление, или же он воспринимает нечто со стороны, не принадлежа к этому миру). Другой ученый, В.И. Тюпа следующим образом мотивирует значение анализа «точки зрения» в процессе понимания произведения: «Отбор деталей и ракурсов их видения повествователем направляет и определяет воззрение на них читателя или слушателя. При этом повествующий волен называть в тексте далеко не все то, или даже вовсе не то, что он видит в повествуемом мире» [9, 51]. При этом В.И. Тюпа затрагивает вопрос о субъектном плане повествования: в том, что, кто, кем и как увидено, проявляется индивидуальность сообщающего об увиденном.

Ответим на вопрос: что собой представляет субъект, знакомящий читателя с Невским проспектом? Один из гоголеведов, задавшихся этим вопросом – Юрий Барабаш. В одной из своих штудий под названием «Вулиця Крокодилів / Невський проспект. І поза ними» он предпринимает сопоставительный анализ двух образов улиц – один создан Бруно Шульцем, а второй – Гоголем. Как следует уже из названия этой работы Юрия Барабаша, у Гоголя его заинтересовал образ Невского проспекта. Юрий Барабаш судит об образе повествователя в первой из петербургских повестей с точки зрения судьбы самого автора, точнее, того «пограничья», на котором тот оказался, приехав из Нежина в столицу Российской империи. Это состояние пограничья отразилось и на его произведениях. «“Невський проспект”, - пишет исследователь, - означає момент розлучення з “Вечорами на хуторі біля Диканьки” та “Миргородом”, прощання з ними, прощання, проте не розриву. Точніше буде сказати, що це “перехідний пункт” на гоголівському українсько-російському пограниччі» [1, 89]. Исходя из этого представления о пограничье, Ю. Барабаш подчеркивает «инаковость» повествователя по отношению к петербуржцам. «Цілком очевидно, - пишет он, - що Невський проспект репрезентує читачеві людина, яка, з усього судячи, є від початку сторонньою для Петербурга, волею життєвих обставин, нам не відомих, потрапивши сюди, вона вже певною мірою адаптована до столичного духовного та емоційного простору, проти не “розчинена” в ньому, не асимільована, її особистісна та національна ідентичності не втрачені». И, опираясь на предложенную Евой Риверс типологию субъектов повествования, он определяет повествователя в «Невском проспекте» как «путешественника» («мандрівника, подорожнього, обходисвіта») [1, 105]. Размышления Юрия Барабаша убедительно разграничивают образы повествователя и Невского проспекта в повести Н.В. Гоголя.

Правда, нельзя отрицать и того, что повествователь хорошо ориентируется в петербургском мире. Для него Невский проспект, как и другие улицы столицы, не является «достопримечательностью», чем-то экзотическим, что следует обязательно посетить, оказавшись в городе. Создается впечатление, что повествователь давно принадлежит миру Петербурга (что, безусловно, не означает, что он растворился в нем). Говоря о Петербурге, он употребляет местоимение «наш» («красавица нашей столицы»). Ему хорошо известны

чувства обитателей по отношению к этой улице: «Я знаю, что ни один из бледных и чиновных ее жителей не променяет на все блага Невского проспекта» [3, 5]. Хотя и в самом деле он пользуется любой возможностью, чтобы отделить себя от «чиновных» жителей столицы: «Боже, - восклицает он, - какие есть прекрасные должности и службы! Как они возвышают и услаждают душу! Но, увы! Я не служу и лишен удовольствия видеть тонкое обращение с собою начальников» [3, 7]. Возможно, в этом и таится суть его точки зрения на Невский проспект? При этом мы имеем в виду не, что думает повествователь о Невском проспекте, хотя и это для нас очень важно. Но в данном случае для нас больший интерес представляет его положение по отношению к Невскому проспекту – он смотрит на него «со стороны» или изнутри, другими словами, он осознает себя частью Невского проспекта, или же его аналитиком. На наш взгляд, повествователь отделяет себя от Невского проспекта. При этом он не хочет быть односторонним и потому дает два полярных его образа. Начинает с возвеличивания и завершает разоблачением. Однако оба этих антиномичных образа Невского проспекта не только односторонни, но и условны: и насквозь пропитанное иронией восхваление, и демонизация. Они затрагивают лишь поверхностные смыслы. Поэтому нам думается, что и восторженный обыватель, и обличитель происков адского духа – это маски. Они помогают автору выразить свое неприятие ненормального мира, но не приоткрывают его собственное лицо, его собственную точку зрения.

Выводы. Создается впечатление, что в повести Гоголя Невский проспект увиден двумя разными людьми. В начале повести передана точка зрения на это пространство в Петербурге восторженным идиллически настроенным обывателем, который восхищается всем тем, что посетители Невского проспекта выставляют напоказ – шляпками, бакенбардами, знаками различий служащих разных ведомств. В конце повести читателю открывается точка зрения на Невский проспект человека, близкого романтизму, возможно, увлеченного сочинениями Э.Т.А. Гофмана, великого однофамильца того ремесленника, который вместе с Шиллером и Кунцем выбрасывает поручика Пирогова из квартиры мастерового. Этот повествователь видит в происходящем на Невском проспекте, когда на город опускаются сумерки, проделки адского духа.

Однако, на наш взгляд, ни один из повествователей не угадывает настоящей сути Невского проспекта. Та антитетичность, на которую мы обратили внимание, изучая образ художественного пространства в начале и конце произведения, является знаком множественности и одновременно поверхностности оценок петербургского мира. Гоголь старается постигнуть внутренние пружины, управляющие поступками и судьбами обитателей столицы. Повесть «Невский проспект» - первый шаг. Но уже он дает возможность понять, какие перемены произошли с Гоголем-художником. В значительной мере он отказывается в ней и от романтического двоемирия, и от сентименталистской идилличности. Нельзя исключить, что этим объясняется использование им двух разных (противоположных) масок повествователя. Нечто подобное случится в «Мертвых душах» с отношением к Чичикову на балу в доме губернатора, когда возвеличивание миллионщика соединится с обличением его Ноздревым. Как одно, так и другое отношение к Невскому проспекту (Чичикову в эпизоде бала) поверхностно и не приоткрывает его сути. Это только первое приближение к познанию пружин жизни в петербургском мире.

Список использованной литературы

1. Барабаш Ю. Вулиця крокодилів / Невський проспект. І поза ними. Київ: Темпора, 2017. 208 с.

2. Волоконская Т. А. Странности времени и пространства : на материале повести Н. В. Гоголя «Невский проспект». *Известия Саратовского ун-та. Новая серия. Серия Филология. Журналистика*. 2011. Т. 11. Вып. 4. С. 46 – 49.
3. Гоголь Н. В. Собрание сочинений: в 8 т. Москва: Правда, 1984. Т. 3. 336 с.
4. Денисов В. Первые петербургские повести Н.В. Гоголя: типология характеров и методология автора. *Гоголезнавчі студії*. Вип. II (19). Ніжин: НДУ імені Миколи Гоголя, 2012. С.95 – 108.
5. Карасев Л. Гоголь в тексте. Москва : Знак, 2012. 224 с.
6. Кравченко О. Проблематика художественного целого «Петербургских повестей» Н.В. Гоголя. *Гоголезнавчі студії*. Вип. VII (25). Ніжин: НДУ імені Миколи Гоголя, 2009. Вип. II (18). С.145 – 154.
7. Лотман Ю.М. В школе поэтического слова. Пушкин. Лермонтов. Гоголь. Москва: Просвещение, 1988. 352 с.
8. Маркович В. Петербургские повести Н.В. Гоголя. Ленинград: Художественная литература, 1989. 208 с.
9. Тюпа В.И. Нарратология как аналитика повествовательного дискурса («Архиерей» А.П. Чехова). Тверь: Изд-во Твер. гос. ун-та, 2001. 58 с.
10. Успенский Б.А. Поэтика композиции (Структура художественного текста и типология композиционной формы). Москва: Искусство, 1970. 224 с.

ЗМІСТ

АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ СУЧАСНОЇ ЛІНГВІСТИКИ

Арикова Н. Структурно-семантичний аналіз функціонування еліптичних конструкцій в поезії А. С. Пушкіна	3
Бойченко Т. Мнемонічний потенціал рекламного дискурсу: мовні засоби актуалізації	9
Бухарова Н. Лексическіе особенності одеського шансона	13
Ван Тхи Ле Ханг Проблема перекладу російських народних сказок на в'єтнамський мову: діалектизми	18
Верзілова Є. Штучні мови художніх творів як відображення уявних світів (на матеріалі твору Дж. Мартіна «Пісня полум'я і льоду»)	24
Гапоненко Г. Діалогічна стратегія взаємодії з читачами в заголовкових комплексах електронних ЗМІ	28
Давидько К. Номінація флоролексем в українській та польській мовах	32
Йожиця А. Концепт «ввічливість» в епістолярії Остапа Вишні	37
Кондратова Т. Лінгвокультурний типаж <i>детектив</i> (на прикладі серіалу «Містер Мерседес»)	40
Крижанівська Я. Вербальні прояви стереотипу фемінності у дівчат-підлітків у романі Жаклін Сільвестр «Вундеркідз»	44
Кудрет С. Семантичний аналіз російських одиниць тематическої групи «любить» і «ненавидеть»	48
Кучерявая П. Донорські лексико-семантичні групи для метафорического утворення військових номенклатур	53
Кучма Г. Персональний імідж письменника: презентація в Telegram-каналі	59
Ма Синьюэ. Російська і китайська «гардеробна» фразеологія: лінгвокультурологічний і сопоставительний аспекти	63
Маковець М. Евфемізація на тему «смерть» (на мат-лі української та англійської мов)	68
Миндру А. Гендерні стереотипи свекрухи та невістки в українських прислів'ях та приказках	70
Петрова С. Позивні українських військовослужбовців-жінок, учасниць АТО / ООС: словотвірний аспект	74
Седунова Г. Діалектизми у піснях українських музичних гуртів: експериментальне дослідження	78
Сікорський Д. Приватне колекціонування української порцеляни як дискурсивна діяльність	82

Степанюк М. Вербальні та візуальні особливості корпоративних сторінок у мережі Інтернет (на матеріалі контентів соціальних мереж «Друже Музико»)	85
Стьопочкіна Г. Семантика та символіка кольоративів у художньому дискурсі поетів Одещини	90
Тимофеев М. Антропонимы в романе И. Ефремова «Час Быка»	94
Тичина К. Орфоепічні девіації в мовленні українців: голосні звуки	97
Ткаченко Є. Конфлікт у телевізійному дискурсі реаліті-шоу	101
Трофимова Н. Онімні асоціати комерційної реклами	106
Чаленко М. Сравнительная характеристика стилистических особенностей заголовков газет и Интернет-изданий Одессы (на материале газеты «Вечерняя Одесса» и Интернет-издания «Думская»)	109
Шеремета Ю. Антонимия как способ вербализации концептов «война» и «мир» в картинах мира Леонида Андреева и Михаила Арцыбашева	114

У КОЛІ СУЧАСНИХ ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧИХ СТРАТЕГІЙ

Багнюк В. Система точок зрення на літературу персонажей повісти Ф. М. Достоевського «Село Степанчиково и его обитатели»	121
Блок-Нарган Н. Жанровые особенности фрагмента «Дневника писателя» Ф. М. Достоевского за 1873 год «Смятенный вид»	126
Ван Чюцзюй Жанровые особенности сказки IV из цикла Максима Горького «Сказки об Италии»	132
Горбата М. Екзистенційні мотиви кохання в романі «Я знаю, що ти знаєш, що я знаю» Ірен Роздобудько	138
Дуда М. Обсуждение проблем перевода на польський язык національно-літературного языка героев-казаков в повести Н. В. Гоголя «Тарас Бульба»	142
Дурбалова І. Творчість О. Стороженка в оцінці дослідників	145
Кравченко Ю. Особливості інтерпретації античних міфів у романах Г. Л. Олді «Герой повинен бути єдиним» і «Гарпія»	150
Ларюкова А. Ліричні інтенції есеїстики В. Карп'юка	152
Маліцька А. Функціонування образу місяця в поетичній творчості Лесі Українки та Сари Тісдейл	157
Хрустальова Л. Своєрідність художньої деталі та символіки в романі С. Жадана «Інтернат»	162
Чаленко М. Жанровая характеристика рассказа Л. Улицкой «Дракон и феникс»	166
Шаповалова К. Образ пространства в «Невском проспекте» Н. В. Гоголя	168

НАШІ АВТОРИ

Арікова Наталія – студентка 1 курсу магістратури, фуркант кафедри загального та слов'янського мовознавства; науковий керівник – професор Степанов Є. М.

Багнюк Владислава – студентка 1 курсу магістратури, фуркант кафедри загального та слов'янського літературознавства; науковий керівник – професор Мусій В. Б.

Бойченко Тетяна – студентка IV курсу, фуркант кафедри прикладної лінгвістики; науковий керівник – професор Кутуза Н. В.

Блок-Нарган Наталія – студентка 2 курсу магістратури, фуркант кафедри загального та слов'янського літературознавства; науковий керівник – професор Мусій В. Б.

Бухарова Ніна – студентка 1 курсу магістратури, фуркант кафедри загального та слов'янського мовознавства; науковий керівник – доцент Мальцева О. В.

Ван Тхі Ле Ханг – студентка IV курсу, фуркант кафедри загального та слов'янського мовознавства; науковий керівник – доцент Мальцева О. В.

Ван Чюцзюй – студентка IV курсу, фуркант кафедри загального та слов'янського літературознавства; науковий керівник – професор Мусій В. Б.

Верзілова Єлизавета – студентка IV курсу, фуркант кафедри прикладної лінгвістики; науковий керівник – доцент О. Ю. Семененко

Гапоненко Ганна – студентка IV курсу, фуркант кафедри прикладної лінгвістики; науковий керівник – професор Кондратенко Н. В.

Горбата Марина – студентка II курсу магістратури, фуркантка кафедри української літератури; науковий керівник – доцент Шевченко Т. М.

Давидько Катерина – студентка IV курсу, фуркант кафедри загального та слов'янського мовознавства; науковий керівник – професор Войцева О. А.

Дуда Магдалена – магістр педагогічного університету ім. КНО у Кракові (Польща); науковий керівник – доктор Леслава Кореновська

Дурбалова Ірина – студентка III курсу, фуркантка кафедри української літератури; науковий керівник – доцент Ткачук О. Є.

Йожниця Анастасія – студентка III курсу, фуркантка кафедри української мови; науковий керівник – професор Форманова С. В.

Кондратова Тетяна – магістрант I року навч., фуркант кафедри української мови; науковий керівник – доцент Романченко А. П.

Кравченко Юлія – студентка IV курсу, фуркант кафедри загального та слов'янського літературознавства; науковий керівник – доцент Подлісецька О. О.

Крижанівська Ярослава – студентка III курсу, фуркант кафедри загального та слов'янського мовознавства; науковий керівник – професор Яковлева О. В.

Кудрет Сезер – студент III курсу, фуркант кафедри загального та слов'янського мовознавства; науковий керівник – професор Степанов Є. М.

Кучерява Поліна – студентка IV курсу, фуркант кафедри загального та слов'янського мовознавства; науковий керівник – професор Степанов Є. М.

Кучма Гліб – студент II курсу, фуркант кафедри прикладної лінгвістики; науковий керівник – доцент Корпусова М. С.

Ларюкова Ангеліна – студентка III курсу, фуркантка кафедри української літератури; науковий керівник – доцент Шевченко Т. М.

Ма Сіньюе – студентка IV курсу, фуркант кафедри загального та слов'янського мовознавства; науковий керівник – професор Степанов Є. М.

Маковець Марія – студентка 4 курсу, фуркант кафедри української мови; науковий керівник – професор Форманова С. В.

Маліцька Анна – студентка IV курсу, фуркант кафедри загального та слов'янського літературознавства, науковий керівник – доцент Подлісецька О. О.

Миндру Анна – студентка III курсу, фуркант кафедри української мови; науковий керівник – доцент Хрустик Н. М.

Петрова Світлана – студентка IV курсу, фуркант кафедри української мови; науковий керівник – доцент Хрустик Н. М.

Седунова Ганна – студентка III курсу, фуркант кафедри прикладної лінгвістики; науковий керівник – доцент Стрій Л. І.

Сікорський Дмитро – студент II курсу магістратури, фуркант кафедри прикладної лінгвістики; науковий керівник – професор Кондратенко Н. В.

Степанюк Мирослава – студентка IV курсу, фуркант кафедри прикладної лінгвістики; науковий керівник – доцент Пономаренко Т. В.

Стьопочкіна Ганна – студентка IV курсу, фуркант кафедри загального та слов'янського мовознавства; науковий керівник – професор Войцева О. А.

Тимофєєв Максим – студент I курсу магістратури, фуркант кафедри загального та слов'янського мовознавства; науковий керівник – доцент Мурадян І. В.

Тичина Крістіна – студентка IV курсу, фуркант кафедри української мови; науковий керівник – професор Дружинець М. Л.

Ткаченко Єлізавета – студентка II курсу, фуркант кафедри української мови; науковий керівник – професор Форманова С. В.

Трофимова Надія – студентка-магістрантка II курсу, фуркант кафедри української мови; науковий керівник – професор Ковалевська Т. Ю.

Хрустальова Людмила – студентка II курсу магістратури, фуркантка кафедри української літератури; науковий керівник – доцент Шевченко Т. М.

Чаленко Михайло — студент II курсу магістратури, фуркант кафедри загального та слов'янського мовознавства; науковий керівник статті з мовознавства – доцент Мурадян І. В., науковий керівник статті з літературознавства – професор кафедри загального та слов'янського літературознавства Сподарець Н. В.

Шановалова Христина – студентка 3 курсу заочної форми навчання, фуркант кафедри загального та слов'янського літературознавства; науковий керівник – професор Мусій В. Б.

Шеремета Юрій – студент I курсу магістратури, фуркант кафедри загального та слов'янського мовознавства; науковий керівник – професор Степанов Є. М.

Наукове видання

ФІЛОЛОГІЧНІ СТУДІЇ

ВИПУСК – XI

2020

ЗБІРНИК СТУДЕНТСЬКИХ НАУКОВИХ ПРАЦЬ

В авторській редакції

Підп. до друку 03.12.2020. Формат 60x84/8.

Ум.-друк. арк. 20.23. Тираж 100 пр.

Зам. № 2167.

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.