

МІЖНАРОДНИЙ ГУМАНІТАРНИЙ УНІВЕРСИТЕТ



НАУКОВИЙ ВІСНИК МІЖНАРОДНОГО ГУМАНІТАРНОГО УНІВЕРСИТЕТУ

Серія:
ФІЛОЛОГІЯ

ЗБІРНИК НАУКОВИХ ПРАЦЬ

Випуск 30 том 1

Одеса
2017

Збірник включено до Переліку наукових фахових видань України
відповідно до наказу Міністерства освіти і науки України № 455 від 15.04.2014 р.

Журнал включено до міжнародної наукометричної бази
Index Copernicus International (Республіка Польща)

Серію засновано у 2010 р.

Засновник – Міжнародний гуманітарний університет

Друкується за рішенням Вченої ради Міжнародного гуманітарного університету
протокол 4 від 26 грудня 2017 р.

Видавнича рада:

С.В. Ківалов, акад. АПН і НАПрН України, д-р юрид. наук, проф. – голова ради; **А.Ф. Крижановський**, член-кореспондент НАПрН України, д-р юрид. наук, проф. – заступник голови ради; **М.П. Коваленко**, д-р фіз.-мат. наук, проф.; **С.А. Андронаті**, акад. НАН України; **О.М. Головченко**, д-р екон. наук, проф.; **Д.А. Зайцев**, д-р техн. наук, проф.; **В.М. Запорожан**, д-р мед. наук, проф., акад. АМН України; **М.З. Згуровський**, акад. НАН України, д-р техн. наук, проф.; **В.А. Кухаренко**, д-р філол. наук, проф.; **І.В. Ступак**, д-р філол. наук, доц.; **Г.П. Пекліна**, канд. мед. наук, проф.; **О.В. Токарев**, Засл. діяч мистецтв України.

Головний редактор серії – доктор філологічних наук, професор **І.В. Ступак**

Відповідальний секретар – кандидат філологічних наук, доцент **Л.І. Морошану (Дем'янова)**

Редакційна колегія серії «Філологія»:

Н.В. Бардіна, доктор філологічних наук, професор; **О.А. Жаборюк**, доктор філологічних наук, професор; **К.Б. Зайцева**, кандидат філологічних наук, доцент; **М.І. Зубов**, доктор філологічних наук, професор; **Е. Пирву**, кандидат філологічних наук, професор; **Т.М. Корольова**, доктор філологічних наук, професор; **В.А. Кухаренко**, доктор філологічних наук, професор; **В.Я. Мізецька**, доктор філологічних наук, професор; **І.Б. Морозова**, доктор філологічних наук, професор; **Н.В. Петлюченко**, доктор філологічних наук, професор; **В.Г. Таранець**, доктор філологічних наук, професор; **Т.С. Шевчук**, доктор філологічних наук, професор.

Повне або часткове передрукування матеріалів, виданих у збірнику
«Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету»,
допускається лише з письмового дозволу редакції.

При передрукуванні матеріалів посилання на
«Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету» обов'язкове.

Свідоцтво про державну реєстрацію КВ № 16819-5491Р від 10.06.2010

Адреса редакції:

Міжнародний гуманітарний університет, офіс 502,
вул. Фонтанська дорога, 33, м. Одеса, 65009, Україна,
тел. (+38) 099-547-85-90, www.vestnik-philology.mgu.od.ua

© Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету.

Серія: «Філологія», 2017

© Міжнародний гуманітарний університет, 2017

СЛОВ'ЯНСЬКІ МОВИ ТА ЛІТЕРАТУРА

Беценко Т. П.,

доктор філологічних наук, професор,
професор кафедри української мови

Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка

ТЕКСТОВО-ОБРАЗНІ КОНСТРУКЦІЇ В УКРАЇНСЬКОМУ ТА СЛОВАЦЬКОМУ ПІСЕННОМУ ФОЛЬКЛОРИ

Анотація. Стаття присвячена спостереженням за мовною організацією словацьких і українських народних пісень. Запропонована спроба аналізу вживання канонічних структур, на основі яких будуються тексти пісень. Здійснено загальні порівняльні студії. Відзначено подібне і відмінне в організації фольклорних текстів української та словацької фольклорно-пісенної традиції.

Ключові слова: фольклорно-пісенна творчість, народнопоетичний континуум, словесно-образні знаки етнокультури, текстово-образні формули, канонічні словесно-образні конструкції (структури), текстово-образні універсалії, атрибутивні текстово-образні універсалії, вербальні текстово-образні універсалії, адвербіальні текстово-образні універсалії (формули).

Постановка проблеми. Фольклорно-пісенна творчість є однією з найдавніших царин інтелектуально-естетичної, мистецької діяльності людини. Словесно-образні знаки народнопоетичної культури відображають естетичні ідеали етномовців. Припускаємо, що для фольклору слов'янських народів характерні певні закономірності мовнообразного позначення реалій дійсності. **Актуальність** дослідження, на наш погляд, зумовлена потребою сьогодення – пізнати глибинне коріння слов'янської єдності, що можна оптимально здійснити на прикладі лінгвоаналізу пісенних зразків – найдавніших автентичних доказових фактів культурно-етнічної спільності слов'янських народів. Виявлення ідентичних, аналогічних структур, засвідчених у народнопоетичних текстах різних етносів, слугуватиме переконливим аргументом їх спорідненості, спільності походження, дозволить встановити архаїчні мовнообразні конструкції, зафіксувати суто національні й універсальні способи поетичного слововираження. У цьому плані увагу привертають канонічні текстово-образні сполуки, що є найпоширенішими в мові: атрибутивні, вербальні, адвербіальні тощо.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Увагу українських учених деякою мірою привертало питання словацького фольклору, словацько-українських фольклорних зв'язків. Схвально, що ця проблема в різні часи засвідчена в працях науковців різних галузей (Ф. Колесса, В. Гнатюк, М. Соболевський, В. Гошовський, О. Гижа, С. Грица та ін.). Цінні матеріали містяться в рукописах М. Плісецького, І. Грабовича, Г. Кобан, І. Прокопова, В. Хомика, В. Хоми, М. Дзіндзьо, П. Батюка, П. Кантора, К. Чаплик та ін. Суттєвою, значущою є праця білоруського вченого І. Швед «Словацький фольклор: форми, жанри, поетика» (2010 р.). Вважаємо, що питання словацько-українських мовно-пісенних зв'язків потребує докладного і різнобічного вивчення.

Мета статті – здійснити спостереження за функціонуванням текстово-образних структур (текстово-образних універсалій) різних типів у словацьких і українських народних піснях.

Основне завдання – виявити і схарактеризувати в загальних рисах спільне та відмінне в мовно-образній організації словацьких і українських фольклорно-пісенних текстів, що дозволить переконалися в спорідненості чи неспорідненості двох етнічних культур.

Матеріалом для лінгвоаналізу слугували тексти українських і словацьких народних пісень, подані в збірниках і електронних бібліотеках: «Пісні народів мира» (упор. В. Виноградов, Г. Шнеерсон) (Москва, 1957 р.), «Пісні народів світу» (упор., заг. ред. Ю. Таранченка) (Київ, 1964 р.), «Пісні друзей» (заг. ред. Г. Шнеерсона) (Москва, 1950 р.), «Чешские и словацкие народные песни» (упор., ред. Г. Шнеерсон) (Москва, 1947 р.), «Чешские словацкие моравские песни» Віта Неедлі (упор. Г. Шнеерсон) (Москва, 1948 р.), «Хрестоматія для пения. Пісні народів мира» (упор. К. Тихонова, К. Фортунатова) (Москва, 1982 р.), «Пісні народів мира» (упор. Г. Преображенська) (Москва, 1989 р.), «Мелодії дружби. Народні пісні соціалістичних країн» (обробка В. Уманця, укр. тексти П. Тичини) (Київ, 1967 р.), «Мелодії дружби. Українські, російські, молдавські, болгарські, чеські, словацькі, словенські, моравські, сербські, далмацькі народні пісні» (обробка В. Уманця) (Київ, 1991 р.), «Народные песни Чехословакии» (обробка Л. Шварца) (Москва, 1968 р.), «Українські народні пісні» (Харків, 2003 р.), «Украинские народные думы» (Москва, 1972 р.).

Отже, **предметом** спостереження обрано текстово-образні універсалії (текстово-образні конструкції) – образно-змістові єдності, реалізовані в лінійно представлених граматичних структурах, що створені за певними моделями і співвіднесені з відповідним значенням. З логіко-граматичного погляду, текстово-образні універсалії – мікроструктури – класифікуємо на атрибутивні, субстантивні, адвербіальні, вербальні.

Виклад основного матеріалу дослідження. Насамперед, увагу привертають канонічні атрибутивні сполуки, що є найпоширенішими у слов'янських мовах. Атрибутивні текстово-образні універсалії – прикметниково-іменникові структури. Спостережено, що в словацькому фольклорі – це поєднання *сладкий сон* [4, с. 23]; *светлый сон* [4, с. 23]; *крепкий сон* [4, с. 23]; *тихий сад* [4, с. 23]; *зеленый болераз* [4, с. 30]; *вьюжная зима* [4, с. 64]; *яркая луна* [4, с. 30]; *смуглая цыганка* [4, с. 30]; *яркая луна* [4, с. 30]; *дружная семья* [4, с. 30]; *светлые сны* [5, с. 27]; *ручка бела* [6, с. 156]; *темный лес* [6, с. 156]; *сабля кровавая* [6, с. 159]; *сабля длинная* [6, с. 156]; *хлопцы удалые* [6, с. 162]; *серые овечки* [6, с. 133]; *белый конь* [6, с. 149]; *красная сбруйка* [6, с. 149]; *белые ягнята* [6, с. 133]; *темная ночка* [6, с. 153]; *горькие слезы* [6, с. 110]; *глубокая долина* [6, с. 86]; *зеленые луга* [6, с. 106]; *белы ножки* [6, с. 153]; *белы ручки* [6, с. 153]; *родной край* [6, с. 145]; *синий розмарин* [6, с. 136]; *зеленая роца* [6, с. 44]; *сырая земля* [6, с. 128]; *червона троянда*; *біла троянда*; *глибокий яр*; *степовий орел*; *голубі очі*; *кленові листки*;

широкий яр; ряба курка; сизий голуб; білий соколик; зелене дерево; зелений гай; зелена тополя; зелене дерево; чорні очі; красива дівчина; зелена липа; глибока вода; каламутна вода; сірий голуб та ін. (з електронних ресурсів – Т. Б.). В українській народнопісенній творчості активними виступають такі структури: *дрібний дощик, дрібний мак, буйний вітер, темна нічка, сіра зозуля, сизий голуб, зелена діброва, бистрі ріки, синє море, білий камінь, ясне сонце, темна хмара, зелений гай, сіра земля, чисте поле, висока гора* та багато інших (Т. Беценко, 2016 р.).

Рідкісними в народнопісенній культурі слововживання є складні прикметники. У словацькій пісенній традиції спостережено вживання складного прикметника у функції означального компонента: *ночь сизокрылая* [4, с. 23]. Подібні епітетні означення фіксують українські народні думи: *сизопері орли* [7, с. 175], а також *орли-сизокрильці* [7, с. 167].

Показово, що канонічні прикметниково-іменникові сполуки в словацькому фольклорі активізовані з компонентами, що позначають назви осіб: дівчина, хлопець, парубок; реалії довколишнього світу природи: вода; просторові поняття: поле, долина; назви рельєфу місцевості (ороніми): гора, яр; зооніми: орел, курка, сокіл, кінь, птиця; астрономічні поняття: зорі, місяць та ін. Значна кількість одиниць із номенами *очі, щоки, руки, ноги*. Назви тварин (орел, сокіл, голуб, голубка) як в українському, так і в словацькому фольклорі вживаються для найменування осіб. Показово, що в українських народнопісенних текстах відсутні атрибутивні конструкції з фітонімами *липа, троянда*. В обох культурах актуальними є поняття *місяць, гай, вода*, а також *дівчина, парубок*, що становлять слов'янські мовнообразні знаки фольклорної традиції. Універсальними для слов'ян, на нашу думку, міжмовними («міжфольклорними») є прикметниково-іменникові структури *білі ніжки, білі руки, глибока долина, темний ліс, зелений луг, бистрі ріки, темна ніч, зелена діброва, висока гора, зелена сосна, гіркі сльози, кривавий меч* та ін., що засвідчені і в українській народній творчості, і в словацькому фольклорі. Це слугує показником давньої, глибинної спорідненості етносів.

Органічними для пісенних жанрів словаків і українців є вербальні тексто-образні універсалії (формули), утворені поєднанням дієслів із залежними словами на основі підрядного зв'язку чи дієслів із дієсловами на основі сурядного зв'язку: *їла, пила, косити траву, через гори проваджати та клясти-проклинати, ані пити, ані їсти, плакати, ридати; і плакати, і ридати*. У словацькому пісенному фольклорі засвідчені повторювані вербальні формули: *пойдем в лес* [6, с. 42]; *пойдем в чисто поле* [6, с. 42]; *гнать отары* [6, с. 24]; *горько зарыдають* [6, с. 87]; *бродят по лесочкам* [6, с. 99]; *не паишь, не сеишь* [6, с. 112]; *не губи, не руби* [6, с. 127]; *по долине гнали* [6, с. 163]; *в Рожняву погнали* [6, с. 171]; *в Белоград примчался* [6, с. 156]; *попасть в темницу* [6, с. 125]; *бороздочку вспахать* [6, с. 153]; *плачет, рыдает* [6, с. 146]. Порівняйте вербальні тексто-образні універсалії (формули), вживані в українському героїчному епосі (думах): *плаче, ридає* [7, с. 176]; *гірко плакати* [7, с. 180]; *сікти-рубати* [7, с. 163]; *до річки Самарки прибігати* [7, с. 206]; *до річки Самарки добігати* [7, с. 208]; *до Савур-могили добігати* [7, с. 193] та ін. Зазначене свідчить про аналогічність у побудові конструкцій, про ідентичність компонентів (наприклад, дієслів руху чи об'єктів, до яких спрямований рух, – темниця, долина, ліс, чисте поле, річка, город, гора).

Для фольклорного текстотворення характерними вважають структури, утворені поєднанням іменника з іменником. Такі кон-

струкції становлять або складне слово – іменник, або формують сполуку з кількох іменників (найчастіше двох), що базується на основі сурядного зв'язку між компонентами. Означені конструкції властиві фольклорній традиції слов'янських народів, зокрема й українській і словацькій пісенній культурі. Субстантивні тексто-образні універсалії, активізовані в українській фольклорно-пісенній творчості (сполуки типу *щука-риба, Дунай-ріка, щастя-доля, стежки-доріжки, мед-вино, хліб-сіль, батько-мати, срібло-золото* або *срібло і золото, срібло та золото, час і година, хліб та сіль, хліб і сіль, щастя й доля, ні щастя, ні долі*), мають аналоги в словацьких народних піснях: *Жилинград* [6, с. 35]; *злато-серебро* [6, с. 29]; *парни-хваты* [6, с. 30]; *серебра да злата* [6, с. 52]; *серебра и меди* [6, с. 155]; *пандуры-стражники* [6, с. 34]; *паны-помещики* [6, с. 48]; *Будатин-замок* [6, с. 35]; *елки да сосенки* [6, с. 59]; *злат-меч* [6, с. 75]; *луга-поля* [6, с. 78]; *Грон-река* [6, с. 78]; *Яник-мужинечек* [6, с. 151]; *орел-Яношик* [6, с. 138]; *шелк-бархат* [6, с. 153]; *Яник-птенчик* [6, с. 135]. Аналогічність, ідентичність спостережена і в принципі побудови конструкцій, і в компонентному складі структур. Помітно, що з-поміж субстантивних тексто-образних універсальних конструкцій спільними для обох культур є структури *срібло-золото, срібло та золото* та ін. Природними є поєднання прикладкових сполук. Водночас власні назви, що входять до таких конструкцій, співвіднесені з етнічною дійсністю – національною картиною світу.

Частовживаними в пісенному фольклорі українців і словаків є адвербіальні тексто-образні формульні структури. Вони творяться на основі поєднання прислівників у складне слово (*тяжко-важко, рано-пораненько, мало-немного*) та іменників у непрямих відмінках із прийменниками (*на Савур-могили, на Черкень-долину, до байраків, у неділю*). Адвербіальні тексто-образні універсалії із семантикою місця, часу та ін. – найпоширеніші в народній творчості обох народів. У словацьких народних піснях фіксуємо доволі часто вживані адвербіальні тексто-образні структури із семантикою місця з компонентами *ліс, гай, гора, могила, яр, село, берег, долина*. Водночас актуалізованим здається як мікропростір: *у окна* [4, с. 15]; *под окошком* [6, с. 174]; *в дом* [4, с. 23]; *перед печкою* [4, с. 64]; *в горнице* [6, с. 171]; *к расписным воротам* [6, с. 155]; *у порога* [6, с. 156]; *з будинку, у двір, навколо млина, в колодязі* (з електронних ресурсів), так і макропростір: *к Белограду* [6, с. 158]; *в темный лес* [6, с. 156]; *на Жилину-град* [6, с. 35]; *с Татр* [6, с. 37]; *с Поляны* [6, с. 37]; *на Поляне* [6, с. 48]; *на горе Кралевой* [6, с. 77]; *между горами* [6, с. 75]; *в долине, в розмарине* [6, с. 80]; *у костра, на круче* [6, с. 75]; *в краях грохотских* [6, с. 68]; *в горе* [6, с. 91]; *за Быстрицей* [6, с. 144]; *у костра на горке* [6, с. 155]; *в заросле терновой* [6, с. 178]; *у красивій долині; через ліс; з пол.; з лісу; на вершині водоспаду; на берег; на березі річки; в горах; через зелений гай; в долині; через виноградник; до села; до лук; з шляху; через гай; між гір; між мостом; на коні; на скелі; на могили* (електронний ресурс). В українському фольклорно-пісенному континуумі засвідчені структури: *до тихого Дунаю, на високу гору, на шляху, в долині, у гай, у гаю, на могили* та ін. Відмінних тексто-образних конструкцій мало. Це, здебільшого, одиниці з номенами *водоспад, виноградник, скеля* тощо, з географічними назвами Татри, Поляна, Будатин, Бистриця та ін., які характерні для пісенного континууму словаків і є, на наш погляд, їхнім своєрідними етнокультурними знаками. Адвербіальні тексто-образні структури із семантикою часу в словацькому пісенному фольклорі

представлені сполуками з *ранку до ночі, рано, в темну ніч, до схід сонця*, в українському – аналогічними структурами: *рано-рано, рано-пораненьку, до схід сонця, у неділю рано*. Наприклад: *утром рано* [6, с. 42], *рано* [6, с. 27], *темною ночью* [6, с. 90], *порою ночной* [6, с. 90], *в темну ночь* [6, с. 153], *до зари* [6, с. 160]. Адвербальні текстово-образні структури схожі, аналогічні в обох фольклорних континуумах. І в українській, і в словацькій народнопісенній творчості час означений поняттями *схід сонця, рано, ранок, ніч, пора, зоря*. Це ще раз підкреслює спорідненість етносів у етнокультурному вимірі.

Висновки. Мовнообразні засоби в словацькій і українській фольклорно-пісенній творчості відзначаються аналогічністю функціонування. Подібність впізнавана на основі компонентного складу текстово-образних структур, їхньої семантики, особливостей слововживання. Відмінність текстово-образних структур полягає у використанні інакшого компонентного складу. Актуалізованими в конкретних випадках є номени, що безпосередньо фіксують картину світу етносу. Лінгвоаналіз народнопісенних текстів свідчить про спорідненість етносів і водночас про їхнє самобутнє бачення довкілля.

Започатковані компаративні дослідження в галузі фольклорно-пісенної мовотворчості, на нашу думку, потребують подальших глибинних розвідок і повинні слугувати ґрунтом для розбудови різномірних філологічних студій, орієнтованих на вивчення особливостей слов'янського народнопоетичного континууму в усій різноманітності, багатоаспектності та цілісності.

Література:

1. Беценко Т. Мова українських народних дум: словник текстово-образних одиниць / Т. Беценко. – Суми, 2016. – 148 с.
2. Беценко Т. Текстово-образні універсалії думового епосу: структура, семантика, функції / Т. Беценко. – Суми, 2008. – 400 с.
3. Мейтус Ю. Чешские, словацкие и моравские народные песни / Ю. Мейтус; перев. на рус. Д. Седых; пер. на укр. П. Тычины. – Москва: Сов. комп., 1968 – 56 с.
4. Неядлы В. Чешские, словацкие, моравские песни / В. Неядлы. – Москва, 1948. – 65 с.
5. Пісні Чехословаччини. – К.: Муз. Україна, 1956. – 58 с.
6. Словацкие народные разбойничьи песни и баллады / сост., пред. и примеч. П. Богатырева. – Москва: Худ. лит., 1976. – 210 с.
7. Украинские народные думы. – Москва: Наука, 1972. – 600 с.

Беценко Т. П. Текстово-образные конструкции в украинском и словацком песенном фольклоре

Аннотация. Статья посвящена наблюдениям за языковой организацией словацких и украинских народных песен. Предложена попытка анализа употребления канонических структур, на основе которых строятся тексты песен. Проведено общее сравнительное исследование. Отмечены сходство и отличия в организации фольклорных текстов украинской и словацкой фольклорно-песенной традиции.

Ключевые слова: фольклорно-песенное творчество, народнопоэтическое континуум, словесно-образные знаки этнокультуры, текстово-образные формулы, канонические словесно-образные конструкции (структуры), текстово-образные универсалии, атрибутивные текстово-образные универсалии, вербальные текстово-образные универсалии, адвербиальные текстово-образные универсалии (формулы).

Betsenko T. The text-shaped design in Ukrainian and Slovak folksongs

Summary. The article is devoted to the monitoring of the broad casting of the Slovak and Ukrainian folksongs. Presents an attempt of analysis of the use of canonical structures on the basis of which to build the folksong texts. Carried out a comparative Studio. Listed on the common and different in the organization of folklore texts.

Key words: folk-songs, folk-poetic continuum, mono brand signs of ethnic culture, text-shaped formula, canonical verbal-shaped structure (structure), text-shape universal, attribute text-shaped universal, verbal text-shaped universal, adverbial text-shaped universal (formula).

Білічак О. І.,
аспірант кафедри журналістики
Прикарпатського національного університету
імені Василя Стефаника

СТИЛІСТИЧНІ ФІГУРИ В ПОЕТИЦІ ЄВГЕНА ПЛУЖНИКА

Анотація. У статті представлено стилістичні фігури в поезії Євгена Плужника як засіб відображення його індивідуально-авторського стилю. Розглянуто природу художньої образності митця (специфіка, емоційно-сміслові та естетичне навантаження засобів індивідуальної поетики автора). Простежено вплив на емоційно-настрійний стан читача численних інверсій, а також з'ясовано характер функціонування антитез, фігур накопичення та повторення.

Ключові слова: стильова манера, стилістична фігура, антитеза, тавтологія, градація, інверсія.

Постановка проблеми. Світовідчуття, світобачення письменника, його естетичний досвід зумовлюють оригінальність стилю творів. Стиль письменника – це сукупність особливостей його творчості, якими його твори відрізняються від творів інших митців.

Стильові характеристики поетики (іншими словами, поетичного мовлення) – система емоційно насичених стилістичних фігур, експресивна фоніка, що яскраво окреслюють ознаки індивідуально-авторського стилю Євгена Плужника. Характеризуючи функціонування стилістичних фігур у плужниківському тексті, ми, залучивши елементи формального аналізу, з'ясуємо природу художньої образності митця.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. В українському літературознавстві існує проблема визначення місця Плужникової поезії в полі різних мистецьких напрямів. Зокрема, В. Державин, аналізуючи індивідуальний стиль поета, інтонаційну настроєвість його віршів, вважає Плужника майстром імпресіоністичної поезії ХХ ст. [1, с. 223–238]. Такої самої думки дотримується діаспорний критик Я. Славутич: «Поряд київських неокласиків, Плужник – один із найбільших представників високого мистецтва української поезії; надзвичайно стислий, багатий на емоції, наш найкращий поет-імпресіоніст» [2, с. 116–121]. Л. Новиченко трактує стиль митця як романтичний [3, с. 271–332], Ю. Ковалів – як неореалістичний [4; 5–7].

Цікавою є думка М. Моклиці, яка вбачає багато спільних рис поетики Плужника з київськими неокласиками та російськими акмеїстами. Серед аргументів дослідниці – «максимальна наближеність до творчої індивідуальності типу Майстра, віртуоза своєї справи, що пов'язане із активним усвідомленням власної творчості». М. Моклиця наголошує на естетстві, що «відбивається на системі формальних засобів, орієнтації на класику, розуміння важливості канону». Ці риси впливають на враження про поета як «традиціоналіста, продовжувача класичної поезії ХІХ ст.». Проте «поетика Плужника суттєво відрізняється від класичної». М. Моклиця характеризує з цього приводу пріоритетну роль інформації. Підбиваючи підсумок, дослідниця стверджує, що Плужник «постсимволіст, тобто символіст із видозміненою поетикою, більш індивідуалізованою і ускладненою порівняно з символізмом початку століття» [5, с. 82–96].

Ж. Ящук, з'ясовуючи особливості екзистенційної художності поета, зазначає, що саме життя в той час, коли Є. Плужник складався як митець, було «естетизованим» і просякнутим духом роздумів, узагальнень. Тому дослідниця стверджує: «Є. Плужник був одним із тих, хто увібрав своєю художньою свідомістю (часом і неосмислено) екзистенційний тип світовідчуття» [6, с. 67–72].

Таке різночитання художнього світу митця не випадкове. Вважаємо, що поетика Євгена Плужника увібрала в себе елементи кількох мистецьких напрямів, про що свідчать домінуючі характеристики кожного із них:

- зосередження на внутрішньому (духовному) світі (неоромантизм);
- спроба зазирнути у «світ у собі» (символізм);
- ліричний суб'єкт – пасивний спостерігач; відсутність ідеалізації, перевага почуттів над розумом (імпресіонізм);
- зацікавленість глибинними, психічними процесами; звернення до формально-стилістичних засобів; активне використання засобів художньої виразності та образності (часто не поєднаних між собою); суб'єктивізм; ліризм; громадянська тема (експресіонізм);
- образ серця (кордоцентризм); домінування мотивів самотності, смерті (екзистенціалізм).

Метою статті є визначення мистецької спрямованості поезії Плужника та характеристика стилістичних фігур його поетики.

Виклад основного матеріалу. За всієї полярності критичних оцінок творчої та стильової манери письма митця (імпресіоніст, романтик, неореаліст, символіст, екзистенціаліст), усі дослідники одностайно визнають оригінальність, виразність та вишуканість його стилю. На нашу думку, важливим фактором є екзистенційність мислення митця (хоча простежуємо зв'язки з іншими стильовими напрямами). Можемо говорити про еволюцію творчої манери Є. Плужника від імпресіонізму до неоромантизму. Для зрілого митця характерна екзистенціальна природа світосприйняття.

Отже, варто говорити про елементи різних напрямів та течій у світовідчутті Плужника. Це засвідчує аналіз лірики митця на рівні образних пластів (через виявлення образів-домінант), лексико-семантичне дослідження тропеїчних засобів у ліриці письменника, а також виявлення стильових характеристик поетики Плужника.

Особливе змістове та емоційне навантаження мають у ліриці Євгена Плужника стилістичні фігури. Разом із тропами вони становлять єдиний образний контекст його лірики.

Стилістичні фігури – незвичні синтаксичні звороти, що порушують мовні норми, вживаються задля оздобу мовлення. Стилістичні фігури досить поширені в поезії, покликані не лише індивідуалізувати мовлення автора, а й збагатити його емоційними нюансами, увиразнити художнє зображення [7, с. 656].

Емоційно-смісловою багатоплановістю в поезиї Плужника характеризується антитеза (стилістична фігура, яка утворюється зіставленням слів або словосполучень протилежних за своїм змістом). Іншими словами, антитеза ґрунтується на протиставленні образів і понять (за А. Ткаченком) [8, с. 448].

Антитеза Є. Плужника завжди містка, виразна і чітка:

Каменя один приділ – лежати.

Вітрові один закон – лети!

Тільки я поставлений питати

Як не цілі, то бодай мети... («Рівновага», 295).

Спостерігаємо трирівневе протиставлення: нерухомий предмет (камінь) – природна стихія у постійному русі (вітер); статичний стан (лежати) – рух, дія (лети); на противагу каменю із його статичністю та вітрові з його постійним рухом – «я» ліричного героя, який «поставлений питати». На тлі статичності і стихії виразно конкретизується покликання митця (ліричного «я») – постійно шукати ціль і йти до неї. Такими є пріоритети автора. Реалізація мети підноситься до рівня світорозуміння, мистецького самовияву.

Невмотивованою логічно є тавтологія – стилістична фігура, що ґрунтується на повторі слів. За А. Ткаченком, у вузькому розумінні тавтологія – це буквальне повторення. Літературознавець вважає її фігурою накопичення. Сюди ж належить плеоназм – надмір, перебільшення, рефрен-фразовий повтор. Фігури накопичення (або ж плеонастичні чи тавтологічні) Є. Плужник вводить у контекст поезії зі стилістичною метою.

Серед тавтологій митець активно послуговується однокореневою: «сотворить добро недобрий» («Дні», 176), «суди мене судом твоїм суровим» («Рівновага», 313), «Бо голос крові став неголосний» («Дні», 188), «все затверджене твердити» («Рівновага2, 333), «Люди! Людці...Людва» («Рівновага», 315). У цих образних картинах спостерігаємо наростання емоційного напруження, сили та експресивності висловлення. Останній компонент у такому ряді, як правило, є емоційною вершиною висловлення, думки, вербалізує саме ту ідею, заради якої автор вибудовує таку складну стилістичну фігуру. Творення таких тавтологічних образів має на меті ефект підкреслення, увиразнення, виділення певної фрази. Надмір однокорених слів не є вадою, навпаки, тавтологія доцільна, вмотивована. Вона допомагає виразити суб'єктивне ставлення митця до світу, зумовлює характер його відчуттів.

Підсилення одного слова його модифікованим варіантом створює експресію, повертає слову його первісну образність. Хоча тавтологія і створює певну надлишковість, водночас збагачує вислів додатковими нюансами – і змістовними, й експресивними.

Ефект нагнітання почуттів створює двічі повторене одне й те саме слово:

Твори'!

Твори'! («Рівновага», 299);

Лети й лети! Це ж те, що статись мало... («Рівновага», 298);

І я зовсім, зовсім спокійний! («Дні», 182) –

спостерігаємо поєднання тавтології із риторичними окликами. Так митець підкреслює, перебільшує надмір почуттів та емоцій. Про посилення напруги свідчить також авторський наголос у повторюваних словах: «Твори! Твори!» У перших двох прикладах фіксуємо наказову форму дієслова, що також має додаткове емоційне навантаження.

Своєрідною є тавтологія із натяком на недовомовленість (синтаксичне оформлення – три крапки):

...І м'ятється, м'ятється всеу

Твій бентежний дух...

Стережись! (Рівновага, 293);

Ходить... Все ходить... Забувшись. Забутий («Рівновага», 332);

Нудьгуй, нудьгуй... Розвага невеличка –

Задавлений плеврит! («Рівновага», 332) –

динамізм оповіді приглушується численними паузами. Інтонація сповільнюється, що дає змогу замислитись над смисловими орієнтирами поезії Плужника. Повторювані слова несуть емоції нагнітання, розчарування, зневіри. Але це не тотальний песимізм (як закидали митцеві деякі сучасні йому критики). Це пошук рівноваги через відчуження. Ж. Яшук, з'ясовуючи природу плужникового відчуження, зазначає, що його, ймовірно, зумовило зростаюче протиріччя у свідомості, в пошуках «рівноваги», тієї рівноваги, до якої підводить він нас у збірнику «Рівновага» [6, с. 69]. Слушним є також зауваження В. Державина: «За тло думки скрізь править у Є. Плужника песимістично забарвлений скептицизм – нічим іншим не прикметний, крім того рафінованого мистецтва, яке надає йому беззастережної щирої особистої тональності» [1, с. 227]. Додамо, що своєрідна емоційна настроєвість лірики Плужника є індивідуально-авторською рисою його художнього світу.

Звичайний повтор слів у поезії Плужника є засобом підкреслення емоційного й смислового чинника, адже повторюються ті вислови, які створюють почуттєву домінанту. Інтонаційно-виражальна сутність цих повторів залежно від їх змісту й місця у ліриці різноманітна. Вони можуть виражати тривалість дії, її інтенсивність у вияві, а також переважання якоїсь певної ознаки, що надає поетичній думці особливої інтонаційної переконливості.

Проаналізовані приклади художніх повторів повністю реалізують одну зі стилістичних функцій образності: відображають внутрішню силу красного слова, яка безперечно, пов'язана з найдавнішими механізмами впливу на людську психіку (повторення однакових, спільнокорених чи синонімічних лексем), що є спільним для мистецтва, магії, ритуалу. Сутність цього впливу на реципієнта зводиться до втягнення свідомості в замкнене коло чуттєвого, дологічного мислення, де людина втрачає здатність розуміти різницю між об'єктивним та суб'єктивним, де сказане слово сприймається як довершений факт.

Повтори різного типу використовуються митцем для підсилення значення. Адже повторювані слова відображають не розвиток думки, а розвиток почуття, не поглиблення осмислення, а поглиблення переживання. Тому в цьому контексті варто говорити про емоційно-сміслову навантаження художніх повторів.

Неоднозначно можна трактувати й таку тавтологію, що ґрунтується на запереченні одного з повторюваних слів:

Порожнє літо... Рад, не рад, –

На лад весінній стрійте ліру

Передзимовий листопад... («Рівновага», 334) –

«рад, не рад» – чи як сумнів ліричного героя. Чи як байдужість, чи як невизначеність? Повторення активізується метафоризованим епітетом «порожнє літо» і підсилює виразність зображуваного. Опозиція всередині тавтологічного образу має смислово-емоційне значення. Спостерігаємо переплетення об'єктивного («порожнє літо») із суб'єктивним («рад не рад»). Відбувається своєрідна трансформація зовнішнього і внутрішнього. Внаслідок цього семантика поетичного тексту конденсована, емоційно глибока.

Поступове наростання емоційно-сислової напруги (або її спадання) передає градація – стилістична фігура, суть якої полягає у поступовому нагнітанні засобів художньої виразності для підвищення чи пониження їхньої емоційно-сислової значимості. А. Ткаченко вважає її фігурою накопичення [8, с. 284]. Зауважимо, що градація в Є. Плужника виходить за межі звичайних її різновидів (вихідної та спадної). Ця стилістична фігура набуває нової характеристики. Спостерігаємо своєрідну контамінацію наростаючої та спадної градацій:

Спадає вал... Німуть береги...

І знову плеск... І затихає знову... («Рівновага», 335) –

так, спочатку інтонація знижується, емоції погамовуються («спадає... німуть...»). Далі – раптове підвищення сислової напруги («і знову плеск»). Згодом – емоційне зниження, заспокоєння («і затихає знову...»). Зауважимо, що градаційні образи розділені паузами (на синтаксичному рівні – три крапки). У наведеному прикладі синтаксичною основою для створення градації служать нанизовані ряди коротких речень. Короткі, лаконічні фрази максимально змістовні, глибинні. Обірваність, недомовленість, небагатослівність – це одночасно зовнішній і внутрішній ритм вірша. Усе свідчить про емоційність митця. Так стверджує Л. Скирда, наголошуючи, що зовнішній ритм вірша Плужника найчастіше відповідає внутрішньому. Це злиття, ця взаємодія є ознакою життя, руху, поетичного розвитку твору [9, с. 43].

Градація фіксує ступенювання емоцій поетового внутрішнього стану (короткі, уривчасті фрази; пунктуаційно – три крапки):

Линяють фарби... Нишкнуть голоси...

І душі тихнуть... Зрозумій. Не ремствуй

(«Рівновага», 292) –

спадання інтонації спостерігаємо на зоровому рівні («линяють фарби»), далі – на слуховому («нишкнуть голоси»). Згодом об'єктивується внутрішня напруга – «і душі тихнуть». Ліричний герой звертається до читача із проханням «зрозуміти» і «не ремствувати» через стишення голосу і душі. Адже воно (стишення) є ознакою справжності митця, показником заглиблення у своє друге «я». Принагідно проілюструємо думку Г. Токмань: «Мовчання Є. Плужника як «розкритість самого себе» виражається передусім у частому вживанні багатокрапок. Вони подекуди закінчують один рядок і, починаючи наступний, означають здебільшого не уривчастість думки, а є знаком лакуни, що її має заповнити читач, інтуїтивно відтворюючи інтелектуальний чи емоційний смисл» [10, с. 114].

Ритмомелодика художнього тексту разом із його семантичним простором є ключовими чинниками, з допомогою яких митець витворює індивідуальну художню дійсність, естетичну вартість якої належить адекватно сприйняти оригінальному та цільовому читачеві. Вагому роль у цьому відіграють фігури експресивного синтаксису, зокрема інверсія. Адже саме ця граматично-стилістична категорія надає експресивності звучання та експресивного колориту художньому дискурсу. Змістовий простір художнього твору складається з семантичних компонентів, що творять певну ієрархію, яка полегшує сприйняття художнього тексту та створює певний стилістичний ефект.

Про експресивність, чутливість Плужника-поета свідчать інверсії – стилістичні фігури, побудовані на порушенні нормованого порядку слів у реченні. Іншими словами, інверсія – «одна зі стилістичних фігур поетичного мовлення, яка полягає в незвичному розташуванні слів у реченні з очевидним пору-

шенням синтаксичної конструкції задля емоційно-сислового увиразнення певного вислову» [1, с. 311].

Зауважимо, що інверсія надає експресивно-емоційної маркованості художньому образу, а також має семантично-концептуальне навантаження, оскільки наголошені з допомогою інверсії елементи нерідко несуть у собі концептуальне навантаження та наділені глибинним значенням, становлячи частину концептосфери поезії як художнього цілого. Розкрити та належно інтерпретувати читачеві це значення, щоб мати можливість повною мірою збагнути естетичну вартість художнього твору – першочергове завдання реципієнта. Тому, з огляду на вищесказане, можемо назвати Євгена Плужника дійсно поетом із самотутнім, індивідуальним, притаманним тільки йому стилем.

Шляхом спеціальної зміни порядку слів (інверсії) митець перерозподіляє смислове навантаження слів і виводить висловлювання з нейтрального плану в план емоційно-експресивний. Інверсія служить засобом увиразнення викладу й підвищує емоційну насиченість тексту. Інверсоване слово мимоволі привертає й затримує більшу увагу читача.

Висновки. Отже, простеживши емоційно-сислове навантаження фігур у поезії Є. Плужника, ми з'ясували їх художню багатоплановість, полісемантичність та умовну діалогічність. Фігури органічно поєднуються із тропами, і творять на їх основі неповторний індивідуально-авторський художній світ поезії Євгена Плужника. Це породжує емоційність, схвилюваність і експресивність художнього мовлення його творів, що знаходить свій вияв, насамперед, в особливостях синтаксису: велика кількість еліпсів і анаколів, риторичних фігур, стилістично забарвлених лексем. Графічно це знаходить своє відтворення у безлічі трикрапок, тире, знаків оклику і знаків питання. Мовлення митця характеризується лаконічністю і точністю, а його слово – влучне й точне, що дає можливість читачеві проникнути у глибинний смисл кожної фрази, зрозуміти функціональне використання автором кожної деталі.

Література:

1. Державин В. Лірика Євгена Плужника // Українське слово. Хрестоматія укр. літ. та літературної критики ХХ ст.: У 3-х кн. – К.: Вид-во «Рось», 1994. – Кн. 2. – С. 223–238.
2. Славутин Яр. Євген Плужник // Славутин Яр. Розстріляна муза. – К.: Либідь, 1992. – С. 116–121.
3. Новиченко Л. Поезія Євгена Плужника // Новиченко Л. Вибрані праці: У 2-х т. – К.: Наукова думка, 1984. – Т. 2. – С. 271–332.
4. Ковалів Ю.І. «Виріс на межах двох світів» // Дивослово. – 1998. – № 12. – С. 5–7.
5. Моклиця М.В. Євген Плужник // Моклиця М.В. Модернізм у творчості письменників ХХ століття. Част. 1. Українська література: Навч. посібник. – Луцьк: Ред. – вид. відділ «Вежа» ВДУ, 1999. – С. 82–96.
6. Яшук Ж. «... Я справжнім болем догорів...» (Особливості екзистенційної художності Є. Плужника) // Слово і час. – 1994. – № 2. – С. 67–72.
7. Літературознавчий словник-довідник / Р.Т. Гром'як, Ю.І. Ковалів та ін. – К.: ВЦ «Академія», 1997. – 752 с.
8. Ткаченко А.О. Мистецтво слова (Вступ до літературознавства): Підручник для гуманітаріїв / А.О. Ткаченко. – К.: Правда Ярославиців, 1998. – 448 с.
9. Скирда Л.М. Євген Плужник: Нарис життя і творчості / Л.М. Скирда. – К.: Дніпро, 1989. – 151 с.
10. Токмань Г.Л. Мистецтво мовчання: один із феноменів лірики Є. Плужника / Г.Л. Токмань // Сучасність. – 1998. – № 9. – С. 114–117.

Биличак О. И. Стилистические фигуры в поэтике Евгения Плужника

Аннотация. В статье представлены стилистические фигуры в поэзии Евгения Плужника как средство отображения его индивидуально-авторского стиля. Рассмотрена природа художественной образности художника (специфика, эмоционально-смысловые и эстетические нагрузки средств индивидуальной поэтики автора). Прослежено влияние на эмоционально-настроенческое состояние читателя многочисленных инверсий, а также выяснен характер функционирования антитез, фигур накопления и повторения.

Ключевые слова: стилевая манера Е. Плужника, стилистическая фигура, антитеза, градация, инверсия.

Bilichak O. Stylistic figures in Y. Pluzhnik's poetry

Summary. The article is presented by stylistic figures in author's poetry as means of reflection of his individual style. The nature of artistic imagery of the artist (specificity, emotional semantic and aesthetic loads of means of individual poetics of the author) is considered. The effect on the emotional and mood state of the reader of numerous inversions is traced, as well as the nature of the functioning of the antitheses, accumulation of figures and repetitions is elucidated.

Key words: stylistic manner, stylistic figure, antithesis, tautology, gradation, inversion.

Болотнікова А. П.,

викладач

кафедри іноземної філології та перекладу

Полтавського національного технічного університету

імені Юрія Кондратюка

КАТЕГОРІЯ ОСОБИ ЯК ЗАСІБ ВИРАЖЕННЯ ВВІЧЛИВОСТІ

Анотація. Статтю присвячено категорії особи як засобу вираження ввічливості в українській комунікативній культурі. Граматична категорія особи характеризується значним прагматичним потенціалом, оскільки ти / Ви-форми репрезентують ставлення до адресата, на якого спрямований вплив (Ви – індикатор негативної ввічливості, ти – позитивної ввічливості).

Ключові слова: ввічливість, категорія особи, граматичний індикатор, позитивна ввічливість, негативна ввічливість.

Постановка проблеми. Дослідження мови як засобу спілкування в реальному функціонуванні вимагає врахування людського фактору, який є визначальним у прагмалінгвістиці, де «суттєву роль відіграють прагматичні аспекти, які безпосередньо стосуються відношення змісту мовних одиниць і висловлення загалом до учасника інтеракції та її умов» [3, с. 37]. Категорією, що безпосередньо маніфестує зв'язок мови й людини є категорія особи. Співвідношення *мовець – адресат* є визначальним у межах ввічливої ситуації спілкування. Категорія особи зrealізовує не тільки індивідуальні особливості та можливості мовців (участь / неучасть у комунікації), але виконувані ними соціальні функції, а також національну специфіку спілкування.

Метою статті є аналіз категорії особи як засобу вираження ввічливості в українській комунікативній культурі.

Виклад основного матеріалу. Згідно з науковою традицією категорія особи, насамперед, аналізується як граматична категорія дієслова [4; 9]. Також указують на специфіку вираження категорійних особових значень у межах особових займенників і дієслівних форм [2; 8; 12]. Натепер у лінгвістичній науці склався третій підхід до категорії особи, який полягає в тому, що вона має невластивий дієслівний характер: морфологічно зrealізовується в дієслові, але формується в іменнику та займеннику, набуваючи функційно-семантичного статусу [3; 5; 6; 8].

У «Теоретичній морфології української мови» описано реалізацію особових протиставлень через систему граматичних категорійних значень у межах двох частин мови – іменника й дієслова. І. Вихованець та К. Городенська кваліфікують займенники як семантичну групу займенникових іменників, в яких чітко розрізняються грами першої, другої та третьої особи. Категорія особи реалізується в іменниках «у дещо згорнутому вигляді» й передається двома грамами другої й третьої особи. Спеціалізованою формою вираження граматичного значення другої особи є кличний відмінок, а спеціалізованою формою вираження комунікативної функції об'єкта повідомлення (третьої особи) – називний відмінок [16; с. 98–99]. Тому часто вказують на міжчастиномовний характер категорії особи, що є релевантним для нашого дослідження [3; 10; 21 та ін.].

Категорія особи за своєю структурою є тричленною: «адресант – адресат – об'єкт повідомлення» й реалізується в таких ввічливих ситуаціях, де існує одномоментне направлення *мовець – адресат*. Ця прагема як засіб вираження ввічливості

має складну мовну репрезентацію, що залежить від бажання адресанта досягти певного комунікативного ефекту. Крім того, вона демонструє, в який спосіб поєднується позамовний об'єктивний зміст з «я» адресанта.

У ввічливих висловленнях предикати імплікують позицію комунікативних партнерів, висуваючи категорію першої особи мовця в тематичну частину («я»-орієнтовані), а категорію другої особи адресата – у рематичну: *(Я) прошу Вас. ..., (Я) маю до Вас прохання...* або ж, навпаки, тема репрезентована другою особою адресата («ти»-орієнтовані), а рема – першою особою мовця: *(Ви) будьте так ласкаві..., (Ви) зробіть мені ласку...* На основі цього можна виділити типи висловлень, які зrealізують прагматичні функції. Метою розвідки є дослідження «ти»-орієнтованих висловлень в українській лінгвокультурі.

У комунікативному акті беруть участь щонайменше два учасники. Мовленнєва взаємодія стає можливою завдяки використанню адресантом особливих одиниць, які є засобом формальної репрезентації адресата. Їх в українській мові є кілька типів, з-поміж них: категорія особи, яка маркує в мовленні різноманітні ситуації, зокрема, ввічливе спілкування. До них зараховують форми другої особи однини й множини, що демонструють рівень поваги мовця до комунікативного партнера, свідчать про культуру самого адресанта й узгоджуються з особовими займенниками *ти / Ви*, є ядром категорії особи, пор.: *(Ви) Хочете ще погуляти? – (Ти) Хочеш ще погуляти?* Крім того, форми другої особи виконують прагматичні функції: дейктичне позначення адресата й демонстрування соціальних взаємин, що є метою дослідження.

Однією з основних умов ввічливого спілкування є збереження лику партнера. Тому важливим є визначення ролі категорії особи як одного із засобів побудови ефективної комунікації, тобто створення позитивного клімату в межах визначеної мовленнєвої ситуації. Офіційне контактування вимагає вживання кодифікованих норм, у неофіційному – спостерігається спрямування нормативності в бік варіативності засобів, створюються ситуативні моделі, важливу роль у яких відіграє індивідуалізація, експресія, творчість. Установлення особистих взаємин відбувається за участі адресанта й адресата, конкретизованих у просторі й часі, що вказує на дейктичний характер займенників.

Уживання другої особи однини / множини зумовлене прагматичними пресупозиціями адресата: а) соціальний статус («вищий», «нижчий», «рівні»); б) ситуація спілкування (офіційна – неофіційна); в) рівень знайомства (знайомий – малознайомий – незнайомий); г) вік («молодший», «старший»). Комунікативний акт здійснюється в симетричних / несиметричних ситуаціях, у різних соціально-психологічних сферах: адміністративно-правовій, професійній, соціально-побутовій, соціокультурній, сімейній [13]. На соціальному рівні відбувається взаємодія учасників інтеракції, для яких характерна соціально-ситуативна нерівність, на психологічному – міжособистісній ситуації взаєморозуміння між комунікантами [19]. Будуючи

мовленнєвий акт, адресант зіставляє «ознаки адресата зі своїми, надає перевагу тій, яка в момент комунікації є соціально й ситуативно важливою для їхніх взаємин» [15; с. 68]. У процесі ввічливої комунікації мовець урахує статус співрозмовника: *Чи дозволите на хвилинку Вас відірвати від справ?*; соціальні ролі: *Я заходжу за тобою. Вечір ми проведемо разом (друзі); сферу інтеракції: Просимо пана директора завітати до нас!* (професійна); *Просимо дорогих гостей до хати!* (соціально-побутова); тональність спілкування: *Ваш сьогоднішній виступ був чудовий!* (увічлива); *Зробіть це на понеділок, будь ласка!* (нейтральна); *Кого я бачу?!* (фамільярна); крім того, демонструє своє ставлення до комунікативного партнера.

В українській мові найпоширенішим засобом номінації адресата є займенникові та дієслівні форми другої особи. В однині вони співвідносять дію з одиничним адресатом й індивідуалізують особу співрозмовника: *Зараз я ввійду, а ти любісінько підеш за мною.* (О. Авраменко, «Заборонені чари»). Як демонстрування шанобливого ставлення до співрозмовника можливе вживання до одиничного конкретного адресата форми другої особи множини, тобто звертання на *Ви*, так зване «*Ви ввічливе*», «множина шани»: *Розумію, колего, розумію Вас. Але криїться!* (Б. Антоненко-Давидович, «За ширмою»).

Нейтрально-ввічливий займенник *ти* та гоноративний займенник *ви* є індикаторами вираження ставлення мовця до адресата. Н. Формановська пропонує узагальнену класифікацію індикаторів звертання до другої особи однини. Займенник *ти* використовують у звертанні до «знайомого адресата, у неофіційному спілкуванні, за умови дружнього, інтимного, фамільярного контактування, до рівного й меншого (за віком, статусом)» [17, с. 244], а займенник *ви* у звертанні до «незнайомого адресата, в офіційному спілкуванні, за умови підкреслено ввічливої комунікації, до рівного й вищого (за віком, статусом)» [17]. Уживання займенників другої особи залежить від умов спілкування, соціального статусу співрозмовників, вікових та гендерних характеристик мовців тощо. У процесі звертання актуалізуються відмінності у вживанні займенника другої особи однини *ти* й гоноративного займенника другої особи множини *ви*, пор.: *Ти маєш гарний вигляд сьогодні. – Ви маєте гарний вигляд сьогодні.* О. Бондарко зазначає, що за таких умов «відбувається пересічення семантичної категорії персональності з прагматичною категорією ввічливості» [3, с. 38].

«Ти»-орієнтовані висловлення узгоджуються з формою дієслова. Матеріально виражені дієслівні закінчення репрезентують значення граматичної категорії особи, що вказує на їхній особливий статус. Так, дієслова у формі другої особи однини *будеш, хочеш* тощо реалізують грамему особи [12, с. 239], яка маркує суб'єктивність висловлення мовця й спрямованість на адресата та посвідчує близьку дистанцію між співрозмовниками. Функціонування такої дієслівної форми «у висловленні передбачає ситуацію адресатності, пов'язану зі спонуканням до отримання інформації з темпоральною віднесеністю до попереднього часу без обов'язковості локалізованої дії в часі та вказує на рівні статусні ранги співрозмовників» [15, с. 56].

Мовці в межах адресантно-адресатної ситуації перебувають у взаєминах, маркованих нейтрально-ввічливим займенником *ти*. Важливо, що цей індикатор є не тільки засобом звертання один до одного, але також вказує на можливість втручання в персональну сферу комунікативного партнера або визначає межі, до яких співрозмовники можуть наблизитися. Звертання на *ти* є засобом вираження КВ, який вказує на прагматичну рівність, паритетність інтерактантів, а також репрезентує двосторонню згоду на втручання в персональну сферу іншої особи. В. Храковский справедливо стверджує: «Традиційне формулювання, за

яким у звертанні до однієї особи форма множини, на відміну від форми однини, є ввічливою, не відповідає дійсності. У кожному комунікативному акті вибір однієї з двох форм мотивований для адресанта правилами мовного етикету, і в цьому значенні й форма однини і форма множини однаково ввічливі» [18, с. 277]. Займенник *ти* маркує близькі стосунки, повагу, є цілком доречним у неофіційному спілкуванні. На *ти* спілкуються між собою товариші, колеги співробітники, друзі, брати й сестри, подружжя [14, с. 10]. Тобто вживання займенника *ти* є оптимальним у ситуації родинного спілкування (родинна спільнота): *Може, уже ти, зовище люба, стала володаркою терема сього?* (І. Білик, «Меч Арея»). Через деякий час на *ти* можуть звертатися один до одного свати: *Здрастуй, свахо! Чи приймеш до хати?* (І. Карпенко-Карий, «Хазяїн») або залишатися на *Ви*: *Як вас Бог милує, сваге?.. Що там сваха? А моя Зінька?.. Та сидайте ж бо! – припрошувала Хима* (М. Коцюбинський, «Тіні забутих предків»). Це зазвичай залежить від позамовних чинників. Хоча на початку знайомства спілкуються переважно на *Ви*: *Та випийте-бо, свахо, більше! Невже оце ви стільки зоставляєте на сльози* (І. Нечуй-Левицький, «Кайдашева сім'я»). На *ти* звертаються один до одного комунікативні партнери в ситуації «Друзі наших друзів є нашими друзями» (товариська спільнота): *Приємно познайомитися! Стільки чув про тебе гарних слів! У такий спосіб мовець дбає про «вираження позитивного ставлення до подій, їхніх елементів чи аспектів здійснення, до осіб, які беруть участь у спілкуванні»* [20, с. 60].

У листуванні українських письменників, користувачів інтернету є приклади написання займенника *ти* та його форм із великої букви: *Мамо, дорога! Дякую Тобі за лист* (лист О. Ольжича батькам), *Дякую Тобі, коханий, за те, що Ти даруєш мені такі чудові та неповторні миті мого життя* (з інтернет-ресурсу), *Дорога, Марійко! Велике дякую Тобі за листа. Я обов'язково молитимусь за здоров'я Твоєї матері. Проситиму у Бога допомоги Вашій сім'ї. Та і Ти не нехтуй святою молитвою, надійся на Бога і він неодмінно допоможе у важку хвилину* (з інтернет-ресурсу). Таке графічне виділення демонструє повагу до адресата, зумовлену максимами ввічливості, тому може мати тенденцію до свого поширення в українській комунікативній культурі.

Гоноративний займенник *ви* маніфестує адресатові зменшення втручання в його персональну сферу. На *ви* звертаються до незнайомого, старшого за віком, посадою співрозмовника, в офіційному спілкуванні [7; 11; 17 та ін.]. Ця прагмема є національно своєрідним індикатором української ввічливості. О. Миронюк переконливо зазначає, що «розвиваючись у річищі європейської традиції, де повага до особистості є невід'ємним показником культури, українська мова має достатню кількість лексико-граматичних засобів для вираження найкращих стосунків між людьми, що й дало їй змогу на певному етапі свого історичного розвитку надати етикетних функцій займенникам *ми, ви, вони*» [7, с. 63].

Увічливу функцію *Ви*-форм пояснюють два лінгвальних факти. По-перше, протиставлення значення однини й множини, які закріплені в мовній системі; по-друге, уживання форми множини в невласливому для неї значенні однини. Ця прагмема є засобом вираження КВ, що демонструє повагу до співрозмовника, сприяє дотриманню дистанції між учасниками комунікативного акту: *Прийміть мої вітання! Проходьте, будь ласка! Будьте здорові! Як поживаєте?*

Н. Бабич зазначає, що вживання гоноративного займенника *ви* щодо одного адресата функціонує автоматично як факт мовленнєвий і психологічний (*ти* – ближче, інтимніше, *ви* – увічливе, шанобливе) [1, с. 37]. Займенник *ви*, його відмінкові форми (*Вас, Вам, Вами*) та відповідні присвійні займенники (*Ваш, Ваша, Ваше, Ваші*) уживаються як самостійно: *Ви успішно виконали*

завдання!, так і в поєднанні з власними чи загальними іменниками у звертанні до співрозмовника: *Ви, шановний архітекторе, успішно виконали завдання!* Ця прагмема вимагає узгодження з нею у спільних категоріях слів, з якими вони пов'язані граматично й семантично на рівні дискурсу. Особові закінчення дієслів у формі теперішнього й майбутнього часу дійсного способу й у формі наказового способу дублюють особу, виражену займенником, пор.: *Вибачте, Ви не підкажете, як я можу дізнатися про стан одного хворого?* (Л. Баграт, «Зло») – *Вибачте, не підкажете, як я можу дізнатися про стан одного хворого?* З погляду прагматики такі висловлення не передбачають займенника *Ви*. Лексема *вибачте* виконує апелятивну функцію, тому опускання особового займенника є цілком умотивованим. Увічливе спілкування маркує дієслово із флексією *-те* (*не підкажете*). Змістове наповнення фрази однакове в обох ситуаціях, але в останній вона звучить динамічніше. В імперативних висловленнях гоноративний займенник *Ви* зменшує категоричність, мітигує наказовість, пор.: *Ми звернулися через газету до читачів: пишіть про все, що вас хвилює, не бійтеся критичного слова, пишіть правду, яка вона є* (з інтернет-ресурсу). – *Ви пишіть про все, що вас хвилює, не бійтеся критичного слова, пишіть правду, яка вона є*. В останньому висловленні особовий займенник, виконуючи функцію звертання, надає йому ввічливого звучання, навіть у поєднанні з імперативом. Отже, уживання займенників другої особи в поєднанні з дієслівною формою наказового способу другої особи зумовлює зменшення спонукання, надаючи йому значення прохання, а не вимоги.

Гоноративні займенники характерні для багатьох мов, але також мають і національну специфіку. Давньою рисою українського мовного етикету є звертання до батьків на *Ви*: *Коли б Ви, мамо, знали, як чудно звать Кавунову наймичку...* (І. Нечуй-Левицький, «Кайдашева сім'я»), *А хіба Ви, тату, бачили ракету?* (О. Гончар, «Тронка»). Варто зазначити, що такі звертання зникають з ужитку в українському середовищі. Це зумовлено демократизацією суспільства, що потверджується думками на зразок «батьки близькі мені люди», «у нас із батьками довірливі (європейські) стосунки», тобто займенник *ти* є мірилом близькості стосунків.

Висновки. Отже, займенник *ти* маркує нейтрально-ввічливе спілкування в межах родинної, вікової та товариської спільноти, реалізуючи стратегії позитивної ввічливості, а гоноративний займенник *Ви* – увічливе офіційне контактування, реалізуючи стратегії негативної ввічливості (дистанціювання та неможливість втручання в персональну сферу адресата). Перспективним видається дослідження таких особливих прагматичних аспектів категорії особи як вживання дієслівних форм першої особи в перформативних висловленнях.

Література:

- Бабич Н.Д. Основи культури мовлення / Н.Д. Бабич – Львів: Світ, 1990. – 231 с.
- Безпояско О.К. Іменні граматичні категорії (функціональний аналіз) / О.К. Безпояско; відп. ред.: Й.Ф. Андерш; АН Української РСР, Ін-т мовознавства ім. О.О. Потебні. – Київ: Наукова думка, 1991. – 171 с.
- Бондарко А.В. Семантика лица / В.А. Бондарко // Теория функциональной грамматики: Персональность. Залоговость. – СПб., 1991. – С. 5–38.
- Виноградов В.В. Русский язык. Грамматическое учение о слове / В.В. Виноградов. – М.: Высшая школа, 1986. – 640 с.
- Вихованець І.Р. Частини мови в семантико-граматичному аспекті / І.Р. Вихованець – К.: Наук. думка, 1988. – 225 с.
- Загнітко А.П. Теоретична граматики української мови: Морфологія: [Монографія] / А.П. Загнітко. – Донецьк: ДонДУ, 1996. – 437 с.
- Миронюк О.М. Історія граматичних засобів вираження ввічливості в українській мові / О.М. Миронюк // Мовознавство. – 1993. – № 2. – С. 55–63.
- Мирченко Н.В. Категория лица в семантико-синтаксической структуре предложения: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.02 «Русский язык» / Н.В. Мирченко. – К., 1981. – 26 с.
- Пешковский А.М. Русский синтаксис в научном освещении / А.М. Пешковский. – М.: Учпедгиз, 1956. – 451 с.
- Плунгян В.А. Общая морфология: введение в проблематику. Изд. 3-е, испр. и доп. / В.А. Плунгян. – М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2010. – 384 с.
- Радевич-Винницький Я.К. Етикет і культура спілкування [навчальний посібник] / Я.К. Радевич-Винницький. – Львів: СПОЛОМ, 2001. – 224 с.
- Русанівський В.М. Структура українського дієслова / В.М. Русанівський. – К.: Наук. думка, 1971. – 315 с.
- Рыжова Л.П. Обращения как компонент коммуникативного акта: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.19 / Л.П. Рыжова. – М., 1982. – 15 с.
- Стельмахович М. Мовний етикет українців / М. Стельмахович // Культура слова. – К., 1981. – Вип. 20. – С. 6–12.
- Телеки М.М. Соціальні категорії модусу в текстах епістолярного жанру / М.М. Телеки, В.Д. Шинкарук. – К.: Видавництво МДГУ імені Петра Могили, 2007. – 176 с.
- Теоретична морфологія української мови / І.Р. Вихованець, К.Г. Городенська. – К.: Унів. вид-во «Пульсари», 2004. – 398 с.
- Формановская Н.И. Речевое взаимодействие: коммуникация и прагматика / Н.И. Формановская. – М.: ИКАР, 2007. – 480 с.
- Храковский В.С. О правилах выбора «вежливых» императивных форм: (Опыт формализации на материале русского языка) / В.С. Храковский // Известия АН СССР. Сер. лит. и яз. – 1980 – Т. 39. – № 3. – С. 269–278.
- Чмут Т.К. Культура спілкування / Т.К. Чмут. – Хмельницький: ХІРУП, 1996. – 346 с.
- Шинкарук В.Д. Категорії модусу і диктуму в структурі речення [Монографія] / В.Д. Шинкарук. – Чернівці: Рута, 2002. – 272 с.
- Huszcza R. Honoryfikatywność. Gramatyka. Pragmatyka. Typologia / R. Huszcza. – Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2006. – 228 s.

Болотникова А. П. Категория лица как средство выражения вежливости

Аннотация. Статья посвящена категории лица как средства выражения вежливости в украинской коммуникативной культуре. Грамматическая категория лица характеризуется значительным прагматическим потенциалом, поскольку ты / Вы-формы демонстрируют отношение к адресату, на которого направлена иллокутивная сила (Вы – индикатор негативной вежливости, ты – положительная вежливости).

Ключевые слова: вежливость, категория лица, грамматический индикатор, положительная вежливость, негативная вежливость.

Bolotnikova A. The category of person as a means of expressing politeness

Summary. The article is devoted to the category of person as a means of expressing politeness in the Ukrainian communicative culture. The grammatical category of person is characterized by considerable pragmatic potential, due to the fact that the pronoun demonstrate the attitude towards the addressee to which the illocutionary effect is directed (Ukrainian pronoun “You” is the indicates negative politeness and Ukrainian pronoun “you” is the indicates positive politeness).

Key words: politeness, category of person, grammatical indicator, positive politeness, negative politeness.

Бондар Н. В.,

викладач

Медицинського коледжу

Вищого державного навчального закладу України

«Українська медична стоматологічна академія»

НАЦІОНАЛЬНА СПЕЦИФІКА СУБФРЕЙМУ «ЛОКУСИ СЕЛА» У ТВОРЧОСТІ БРАТІВ ТЮТЮННИКІВ

Анотація. У статті висвітлено особливості вербалізації та семантичного наповнення субфрейму ЛОКУСИ СЕЛА в художній мові братів Тютюнників; актуалізовано лінгвокультурний аспект локативних реалій, що увиразнюють життя, світогляд, культуру українського СЕЛЯНИНА; звернено увагу на власне авторські інтерпретаційні форми субфрейму.

Ключові слова: фрейм-елемент, субфрейм, локус, ідіостиль, ментальність, етнокультура.

Постановка проблеми. Характерною ознакою сучасного українського мовознавства є звернення до констант ментальності, яке на сьогодні, у час націєвідстоювання, етнічної самоідентифікації є особливо значущим. Мовне вираження просторової картини світу в літературі надає цінні матеріали для розуміння ментальності народу, що й зумовлює інтерес науковців.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Натепер діпазон лінгвокультурного, концептологічного студіювання характеризується значним теоретико-методологічним, практичним набутком. Структурно-семантичні особливості українських локусів вивчали І.М. Дишлоу [1], Т.В. Монахова [5], К.І. Мізін [4], О.В. Юрченко [7] та інші вчені, однак недослідженими залишаються особливості репрезентації просторових експлікантів у творчості братів Тютюнників.

Метою статті є виявлення фрейм-елементів субфрейму ЛОКУСИ СЕЛА в текстах Григорія та Григора, з'ясування національної специфіки локативів як своєрідного модусу інтенції письменників, їхнього художнього мислення. Основні завдання полягають в аналізі: лексичних одиниць, що представляють локативні фрейм-елементи, асоціативних моделей, ідіолектного та лексико-семантичного наповнення зазначених структур.

Виклад основного матеріалу. Ландшафтний континуум СЕЛА як певного цивілізаційно-буттєвого феномена поєднує в собі окремі просторові фрагменти, що його репрезентують, – локуси, інтерпретація яких у творчості братів Тютюнників є не просто об'єктивізацією реальної дійсності, а й своєрідним художнім кодом, що розкриває історію малої вітчизни, виток морально-ціннісних домінант СЕЛЯНСЬКОГО лінгвосоціуму. Субфрейм ЛОКУСИ СЕЛА демонструє посесивні відношення «СЕЛО-ціле має РІЧКУ, ПОЛЕ, ШЛЯХ-частину». Така репрезентація фрейму СЕЛО у творах митців не випадкова, оскільки для україномовної картини світу характерним є уявлення про СЕЛО як ЦАРИНУ ПРИРОДИ. В.В. Жайворонко зауважує: «Старе село завжди асоціюється з річкою, ставком, вербами, садками, побіленими хатами під солом'яною стріхою, з вітряками» [2, с. 533]. Не відходять від цього культурного стереотипу й Тютюнники: *В центрі села тече річка* (Г. Тютюнник, «Вир»); *мріло в мареві моє село – вузькими колінцями вигиналася річка на луках* (Гр. Тютюнник, «Облога»). Асоціація СЕЛО – РІЧКА є усталеною в етносвідомості, оскільки на Україні «поселення

в усі часи виникали біля водоймищ» [3, с. 7]: *село по обидва боки вузької річки* (Г. Тютюнник, «Син приїхав»); *село в долині, як у тарелі, річка блищить синьо* (Г. Тютюнник, «Коріння»).

Фактуальними актуалізаторами фрейм-елемента РІЧКА є біонімічні репрезентанти, з-поміж яких фітоніми: *водяна папороть, глечик, жабуриця, кушир, латаття, осока, очерет (комиш); іхтіоніми: риба (рибка): бубирі, в'язь, дерун, карась, коропчики, лин (линки), лящ, петрики, плітка, рак, сом, щука (щупак); орнітоніми: бушля, болотяний бугай, дика качка (крижень), кулик, лугові чайки, одуд, очеретянка, черногуз: гурт диких качок, що плавали поміж очеретом і шугупотіли плескатими носами в куширях* (Г. Тютюнник, «Вир»); *до річки поведу. Там попід лозами щуки ходять такі, як нога, в корчаках линки кубляться, а бува, що й коропчики* (Г. Тютюнник, «Чудасія»).

Специфіку сільської РІЧКИ увиразнюють традиційні для українськомовної картини асоціативи: *зребля, дубова кладка, ветхий місточок, човен*. Знаковим репрезентантом концепту РІЧКА, що експлікує таку рису СЕЛЯНИНА, як ВІРА В НАДПРИРОДНЕ, є РУСАЛКА: *Чи не ташанська русалка його прилоскотала?* (Г. Тютюнник, «Вир»). Цей образ настільки вкорінений в етноментальну свідомість нашого народу, що часто актуалізується різноманітними порівняннями: *з розпущеними косами, як ташанська русалка; з'явилася перед чоловіком ташанською русалкою* (Там само); *русалчиними косами ворухились куширі* (Там само); *солодко, мов русалка, співав* (Гр. Тютюнник, «Медаль»). Цікавим авторським новотвором Григорія є дієслово «русалкувала»: *Вона непомітно русалкувала над ним, пестила люблячим поглядом* (Г. Тютюнник, «Вир»).

У мовосвіті Тютюнника-меншого РІЧКА живе своїм власним життям (*почав розглядати дно. Воно тьмарилось мулистим пилком, пускало бульбашки <...>. Течія розчісувала зелений кушир, прями тоненькими ніжками якісь жучки, боком, долаючи пружний струмінь* (Гр. Тютюнник, «Дивак»)), яке не всім дано помітити, збагнути. І лише ДИВАКИ (образ людини, який увів у літературу Григорі) із чистою, не затьмареною і залюбленою в навколишній світ СЕЛЯНСЬКОЮ душею, для якої єдність із природою визначає саме буття, здатні осягнути таємничість звичайних, здавалося б, на перший погляд, зовсім непримітних речей.

Розширюють значення фрейм-елемента й атрибутиви: *тиха, голуба, м'яка, гаряча, пустельна, чорна, осіння, холодна, мертва*. Напрочуд багата й метафорика. За допомогою антропоморфних вербалізмів письменники одухотворяють, персоніфікують РІЧКУ: *набралася туманом, розкривала ріка свої таємниці, вузькими колінцями вигиналася, скреготіла льодом, міняла видива, світила лагідністю, виблискувала милістю до всього живого; не тікає, бо її тримають круті береги, повіває молодю осінню, напивається сонцем, народжуються ріки*.

РІЧКА є одним із найважливіших межових локусів, широко представлених у традиції заговлянь та вірувань українського

народу. Це ніби рубіж між своїм і чужим, потойбічним простором, тому не дивно, що в тексті Григорія цей локус сакралізується, символізуючи ОЧИЩЕННЯ ВІД ГРІХІВ: *чоботи його крутило у воді, бо вони були пошиті з краденого товару; от воно утопленика забрало, а чоботи викинуло та й крутить за гріхи* (Г. Тютюнник, «Вир»).

РІЧКА наділена суперечливою символікою. З одного боку, вона позначає КРАСУ, ТАСМНИЧІСТЬ (розкривала ріка свої тасмниці (Г. Тютюнник, «Вир»)), з іншого – ХОЛОД, ЗАГРОЗУ, СМЕРТЬ, заактуалізовані формантами *вир, ополонка, повінь: холодам звідкись потягло, немов од ставка або річки* (Гр. Тютюнник, «Облога»); *Багато страшних легенд складено про той вир, і <...> коли плів Ташанню, обминав страшне місце* (Г. Тютюнник, «Вир»); *упала в ополонку і втопилась* (Там само).

У мовосвіті Тютюнників РІЧКА є також символом РІДНОГО ДОМУ: *снилася мені моя сосна. <...> Сосна – а за нею річки синє крило...* (Гр. Тютюнник, «Три зозулі з поклоном»); *згадували спільних знайомих, <...> наші луки, річку тиху...* (Гр. Тютюнник, «Василь Васильович»). Цю когнітивну оприявнює також ойконім ТАШАНЬ, що позначає гідронімічну реалію малої батьківщини митців.

Традиційним для українськомовної картини символічним наповненням аналізованого фрейм-елемента є ЖИТТЯ: *життя також подібне до весняної ріки, що в ньому також є свої крижини, які накривають людей і ламають їх* (Г. Тютюнник, «Вир»). Григорій часто повторював: *«Вир життя <...> Щасливий той письменник, який побував у ньому»*. Саме ця метафорика є ключовою для розуміння роману Тютюнника, де автор намагається показати нелегке, сповнене підводних каменів-труднощів (тут знову ж таки прослідковується асоціативний зв'язок з ойконімом ТАШАНЬ, в етимології якого є спорідненість назви з тюркським *таш* – «камінь», відповідно, переклад власної назви трактувався б як «кам'янка» [6, с. 98]), повсякдення не лише ПОЛТАВСЬКОГО СЕЛЯНИНА, а й УКРАЇНСЬКОГО НАРОДУ, який у вирахах колективізації, воєнного лихоліття, не втратив своїх духовних стержнів: СОВІСТІ, СПРАВЕДЛИВОСТІ, СМІЛИВОСТІ, НЕСКОРЕНОСТІ: *Гамалія сам пішов до виру <...> – Син пішов через вогонь, а я через воду! Знайте, за що, люди-и-и! – й кинувся у вир* (Там само). Можна припустити, що РІЧКА є символом майбутньої РОЗПЛАТИ: *його прибило хвилею під верболіз. <...> борода його примерзла до льоду, а очі виглядали з неба помсти* (Там само).

Не мислиться ландшафтний континуум СЕЛА і без локуса ПОЛЕ, що цілком закономірно, зважаючи на етимологію лексеми, так як «старослов'янське *селѡ* – це “поле”» [2, с. 464]. Синонімами оброблюваного СЕЛЯНИНОМ ПОЛЯ у творах Тютюнників є *город / грядка* для вирощування городніх культур), *лан, нива* (невелике орне поле), *рілля* (зоране поле): *вбрили у грядки. Запахло баклажанячим огудинням* (Г. Тютюнник, «Комета»); *біля соняшникового густого, як ліс, лану* (Г. Тютюнник, «Вир»). Залежно від призначення ПОЛЯ як земельної ділянки, культурема отримує в українській мовній картині такі позначення: *баиштан* (ділянка поля, на якій вирощують дині, кавуни), *житнище* (поле, на якому росло жито), *картоплище* (поле, з якого зібрано картоплю), *толока* (залишене під пар поле, де випасають худобу): *їдять кавуна, вкраденого на баиштані* (Г. Тютюнник, «Вир»); *Знову на житнищі жито посіяли. <...>. Там картоплище колись було* (Там само). Варто зазначити, що для вираження фрейм-елемента ПОЛЕ на рівні однозвучної лексеми подекуди в текстах Тютюнників вживається й *СТЕП*: *давайте я разом із вами в степу попрацюю, понюхаю, як земля пахне* (Г. Тютюнник, «Вир»).

ПОЛЕ актуалізує різноманітні символічні характеристики, з-поміж яких чільне місце займає БАТЬКІВЩИНА: *як хто на нас нападе, то ми тій свині звернемо писок, щоб у наш город не лізла* (Г. Тютюнник, «Вир»). Усталеним в українській етносвідомості є розуміння ПОЛЯ як знаку-оцінки ДОСТАТКУ СЕЛЯНИНА: *п'ятнадцять десятин землі. Одне слово – багач* (Г. Тютюнник, «Вир»). ПОЛЕ є також символом невтомної ПРАЦІ: *Від рання й до ночі на ріллі так ухоркаєшся, що не тільки за книжку, а й за ложку не візьмешся* (Там само). Зазначену символіку культуремою актуалізує й фонд дієслів на позначення польових робіт СЕЛЯНИНА (*орати, пасти, сіяти, косити, полоти, сапати, рвати бур'ян, садити*), а також номен ланкова, атрибутивні характеристики якого вказують на постійні польові робочі будні ЖІНКИ – СЕЛЯНКИ: *ланкова, руки голі по лікоть, засмагли* (Там само).

Полісемантична палітра значень фрейм-елемента ПОЛЕ допомагає глибше зануритися в таїну національного характеру і ментальної свідомості СЕЛЯНИНА.

Знакові локуси СЕЛА у творах братів Тютюнників увиразнює й фрейм-елемент ШЛЯХ, один із базових концептів української ментальності: *Шлях розтинає село навпіл* (Гр. Тютюнник, «Коріння»). З-поміж його репрезентантів у текстовпросторі Тютюнників – *дорога, манівці, протопти, прослідок, путівець, роздоріжжя, стежка*.

Найбільш частотним атрибутивом концепту ШЛЯХ у творчій практиці митців є ПОЛТАВСЬКИЙ: *біля виїзду на полтавський шлях* (Г. Тютюнник, «Вир»), *низько над полтавським шляхом* (Гр. Тютюнник, «Син приїхав»); *на курному Полтавському шляху* (Гр. Тютюнник, «Гвинт»). ПОЛТАВСЬКИЙ ШЛЯХ ще більш увиразнює когніцію СЕЛА як символу ДОМУ, БАТЬКІВЩИНИ, причому як у метафоричному, так і в буквальному значенні. Це вкотре потверджує думку, що саме рідне ПОЛТАВСЬКЕ СЕЛО є тим первнем, від якого відштовхувалися митці, намагаючись висвітлити ментальну картину всього українства. Варто наголосити, що незмінним асоціативом ПОЛТАВСЬКОГО ШЛЯХУ є фітонім ВЕРБА: *поніди старезними в три охвати вербами <...> пнеться на Бєсєву гору* (Гр. Тютюнник, «Коріння»).

Фрейм-елемент ШЛЯХ у творчості Тютюнників ілюструє й характерні особливості укладу сільського життя, а саме ВСЕОБІЗНАНІСТЬ: *все знатимеш, живучи над шляхом* (Там само).

Будучи однією з базових культурем нашої ментальності, широко явленою генетично фольклорною й літературною традицією попередніх епох, концепт ШЛЯХ наділений сакральним смислом. Так, у свідомості нашого народу побутує думка, якщо хтось випадково перейде дорогу з повними відрами, то на нього обов'язково чекає везіння [2, с. 192]: *несла через дорогу на коромислі відра з водою, <...>, голосно засміялася. – Вам пощастить. З повними перейшла!* (Г. Тютюнник, «Вир»). Григорій актуалізує й українські звичаєві стереотипи, що зумовлюють початок руху, пов'язані з практикою *випити на коня*, *випити на дорогу*: *– Ну, за щасливу дорогу... Треба ж провести його так як слід. Ану, Бовдюг, доставай горілки* (Г. Тютюнник, «Вир»). Вагому роль при початку дороги відіграє молитва: *Помолися, сину, богу, і він тобі щастя в дорозі пошле* (Там само). Отже, концепт ШЛЯХ посвідчує таку рису СЕЛЯНИНА, як ЗАБОБОННІСТЬ.

У художніх площинах Григорія та Григора представлено значний фразеологічний потенціал фрейм-елемента ШЛЯХ, що зумовлено різноманітними культурно-національними стереотипами. Так, фраземний фонд, що аспектизується довкола концепту ШЛЯХ, виражає різноманітні фрагменти антропо-

сфери, які належать до різних сфер референції (успіх / невдача, сімейні стосунки, життя / смерть та ін.), аксіологічні (правда / неправда, порядність / непорядність тощо). Так, концептуальна модель ШЛЯХ – СІМЕЙНІ СТОСУНКИ знаходить свій вияв у сполуках *ходити різними стежками, різні дороги*, семантичне навантаження яких – «не родичатися»: *Життя обох – батька і сина – склалося так, що вони весь час ходили по різних стежках, які майже ніколи не хрещувалися* (Г. Тютюнник, «Вир»); *Різні дороги, різні долі* (Гр. Тютюнник, «Коріння»). Фразеологічний вираз *Тепер у мене своя дорога* в мовопросторі Тютюнника тлумачиться, як «самостійне життя, незалежне від батьків». У текстах Тютюнників фрейм-елемент ШЛЯХ є також символом САМОПОШУКУ: *Нова дорога мені стелеться; шукати втрачені стежки* (Г. Тютюнник, «Вир»).

Антонімічна сфера референції ЖИТТЯ / СМЕРТЬ, концептуально значуща для всього українського етносу, у свідомості якого «дорога – це прожите життя, а її кінець – це смерть» [2, с. 196], теж знайшла свій вияв. Усі етапи буття письменники номінують *життєвою дорогою* або *життєвим шляхом*: *ламають лиху долю, що зустріла їх на життєвій дорозі* (Г. Тютюнник, «Вир»); *крутим життєвим шляхом* (Там само). Когнітема СМЕРТЬ реалізується традиційною мовною сполукою *остання путь*: *хай вона й провезе свого хазяїна в останню путь* (Гр. Тютюнник, «Три плачі над Степаном») та власне авторською фразеологією Григора *зашикопиртати на дорозі* (*Аби ти зашикопиртала на тій дорозі та й не звелася* (Г. Тютюнник, «Вир»)). Аксіологічна сфера референції ПОРЯДНІСТЬ / НЕПОРЯДНІСТЬ теж знайшла свій вияв у творах Тютюнників: *Стежка твоя запетльована; кожен по-своєму доріжку топтатиме* (Там само).

Символьне наповнення фрейм-елемента ШЛЯХ актуалізує й імпліцитно явлена когнітема ДОЛЯ: *у кожного свій шлях* (Там само); *як то вони житимуть на білому світі, які дороги простеляться перед ними?* (Там само). Будучи структурантом багатьох фразеологічних сполук, фрейм-елемент ШЛЯХ експлікує й такі когнітеми, як: ЗАЛИЦЯННЯ, СУПЕРНИЦТВО, УНИКАННЯ: *аби не топтав стежки на їхню вулицю; до наших дівчат доріжку топчеш?* (Г. Тютюнник, «Вир»); *Тепер їхні стежечки сходилися біля Оришиного двору; Аж ось де хрестились наші доріжки* (Там само); *обійду десятою дорогою, подаль від лиха* (Там само).

Як зазначає В.В. Жайворонок, в українській етнокультурі «дорога символізує всяку справу» [2, с. 196]. У нашому випадку йдеться про важку інтелектуально-емоційну працю – ТВОРЧИСТЬ: *З любові й муки народжується письменник – іншого шляху в нього нема* (Гр. Тютюнник, «Світла душа»). Досить тісно пов'язана з попередньою когнітема НАСЛІДУВАННЯ: *його гне на вже вторований шлях, до «Поднятой целины»* (Гр. Тютюнник, «Коріння»). ВТОРОВАНІЙ ШЛЯХ, ШЛЯХ НАВПРОСТЕЦЬ у мовосвіті Григора виформовує бачення в реципієнта ШВИДКОГО ДОСЯГНЕННЯ БАЖАНОГО. Тютюнник-менший стверджує, що немає короткого, легкого шляху до поставленої мети, але якщо постаратися, *добре придивитися*, обов'язково знайдеш вихід, досягнеш задуманого: *є якась стежка до шляху навпростець?* <...> – *Стежки нема, а прослідок, як придивишся, знайдеш* (Гр. Тютюнник, «Прослідок»). Мабуть, ПРОСЛІДОК можна тлумачити як символ ДОСВІДУ ПОКОЛІНЬ, закоріненого в духовних спадках, глибинах етноментальних архетипів: *очі в нього були не лукаво розумні. – Прослідком іди, не забув? – Ні, дядьку. І досі не забув* (Там само).

Висновки. У творчості братів Тютюнників субфрейм ЛОКУСИ СЕЛА, репрезентований фрейм-елементами РІЧКА,

ПОЛЕ, ПОЛТАВСЬКИЙ ШЛЯХ, не тільки представляє ландшафтний континуум, відображаючи фактуальний зміст фрейму СЕЛО, а й є своєрідним художнім кодом, що розкриває витoki морально-ціннісних домінант СЕЛЯНСЬКОГО лінгвосоціуму (ВСЕОБІЗНАНІСТЬ, ЗАБОБОННІСТЬ, СОВІСТЬ, НЕСКОРЕНІСТЬ, ПРАЦЕЛЮБНІСТЬ). Широке асоціативне тло зумовило появу значної кількості символічних значень фрейм-елементів (РІЧКА – ОЧИЩЕННЯ ВІД ГРІХІВ, КРАСА, ЖИТТЯ, ЗАГРОЗА, СМЕРТЬ, РОЗПЛАТА; ПОЛЕ – ПРАЦЯ, ДОСТАТОК; ШЛЯХ – ДОЛЯ, ЖИТТЯ / СМЕРТЬ, СІМЕЙНІ СТОСУНКИ, САМОПОШУК, ЗАЛИЦЯННЯ, СУПЕРНИЦТВО, УНИКАННЯ, ТВОРЧИСТЬ, ДОСВІД ПОКОЛІНЬ). Спільним ідіотетичним наповненням усіх локусів є БАТЬКІВЩИНА, РІДНИЙ ДІМ. Дослідження інших субфреймів фрейму СЕЛО, якими організовано художній простір текстів письменників, становить одну з перспективних ліній подальшого дослідження їхнього творчого доробку.

Література:

1. Дишлюк І.М. Лексико-семантичне вираження концепту «природа» у поетичній мові Ліни Костенко: дис. ... канд. філол. наук: 10.02.01 / І.М. Дишлюк; Харківський національний ун-т ім. В.Н. Каразіна. – Х., 2002. – 210 с.
2. Жайворонок В.В. Знаки української етнокультури: словник-довідник / В.В. Жайворонок. – К.: Довіра, 2006. – 703 с.
3. Жигаленко О. Куди ведеш, Чумацький Шлях? / О. Жигаленко. – Полтава: Полтавський літератор, 1993. – 92 с.
4. Мізін К.І. Зіставно-лінгвокультурологічний аспект вивчення англійських, німецьких, українських і російських усталених порівнянь ландшафтного субкоду культури / К.І. Мізін // Науковий вісник Чернівецького університету. – Вип. 720. – Германська філологія: Збірник наукових праць. – Чернівці 2014. – С. 147–163.
5. Монахова Т.В. Мова Валерія Шевчука: Ключові концепти, корпус, тезаурус: автореф. дис. ... канд. філ. наук: спец. 10.02.01 «Українська мова» / Т.В. Монахова. – К., 2008. – 22 с.
6. Стрижак О.С. Назви річок Полтавщини / О.С. Стрижак. – К.: Видавництво Академії Наук Української РСР, 1963. – 112 с.
7. Юрченко О.В. Концептосистема природних реалій нижньої Наддніпрянщини та її вираження в мові місцевих поетів: автореф. ... канд. філол. наук: 10.02.01 / О.В. Юрченко. – Запоріжжя, 2011. – 18 с.

Бондарь Н. В. Национальная специфика субфрейма ЛОКУСЫ СЕЛА в творчестве братьев Тютюнников

Аннотация. В статье освещены особенности вербализации и семантического наполнения субфрейма ЛОКУСЫ СЕЛА в художественном языке братьев Тютюнников; актуализирован лингвокультурный аспект локативных реалий, которые подчеркивают жизнь, мировоззрение, культуру украинского КРЕСТЬЯНИНА; обращено внимание на авторские интерпретационные форманты субфрейма.

Ключевые слова: фрейм-элемент, субфрейм, локус, идиостиль, ментальность, этнокультура.

Bondar N. National peculiarities of subframe LOCUSES OF VILLAGE in the Tiutiunnik's novels

Summary. The article highlights the peculiarities of verbalization and semantics of the sub-frame LOCUSES OF VILLAGE in the language of the Tiutiunnik brothers. The linguistic and cultural aspect of the local realities, which depicts life, worldview, culture of Ukrainian SELIANIN, is actualized; attention was paid to the author's own interpretive fortresses of the subframe.

Key words: frame element, subframe, locus, idiostyle, mentality, ethnoculture.

Дорошина Л. Ф.,

доцент кафедри філології, перекладу та мовної комунікації
Національної академії Національної гвардії України

АРХЕТИП ЗЕМЛЯ ЯК ВИЗНАЧАЛЬНА СУТНІСТЬ УКРАЇНСЬКОЇ МЕНТАЛЬНОСТІ У ЛІТЕРАТУРНІЙ ТВОРЧОСТІ ОЛЕКСАНДРА ДОВЖЕНКА

Анотація. У статті розглядається етнокультурний архетиповий образ матері-землі як елемент характеристики простору України, що формує у мові творів письменника мегаобраз країни, її національну ментальність; здійснюється аналіз вербальних засобів, що художньо репрезентують цей образ у літературних творах О. Довженка. Фактичним матеріалом дослідження є аналіз мови кіноповістей «Земля», «Зачарована Десна», «Повість полум'яних літ».

Ключові слова: земля, мати-земля, архетип, етнокультурний архетип, архетиповий образ.

Постановка проблеми. Аналіз мови творів художньої літератури протягом багатьох років становить предмет дослідження лінгвістів. Художній твір є складним і багатограним явищем, в якому відтворюються естетичне й філософське знання людства. Тому мовознавці, дотримуючись наукової традиції останніх десятиліть, разом з іншими вченими, які проводять власні дослідження у царині філософії, соціології, психології, естетики, культурології, усе активніше застосовують у вивченні мови літературних текстів антропоцентричний підхід. Увага науковців концентрується на проблемі взаємодії людини й природи, людини й світу, а напрями розвитку сучасного мовознавства – на з'ясуванні критеріїв, завдяки яким можливо більш послідовно й ґрунтовно спостерігати за діалогом усесвіту й людини, людини й культури та фіксувати результати їхнього взаємозв'язку. З метою розв'язання цих глобальних питань мовознавство залучає нові методи дослідження, які спираються на інтеграційному, міждисциплінарному підході і сприяють вивченню об'єкта з погляду різних галузей знань.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Кінець ХХ – початок ХХІ століття в українському мовознавстві характеризується значним посиленням інтересу до вивчення мови в аспекті її взаємозв'язків із ментальністю, культурою, історією, звичаями й традиціями українського народу (Ф. Бацевич, К. Голобородько, С. Єрмоленко, В. Жайворонок, В. Калашник, Т. Космеда, Л. Лисиченко, Л. Масенко, Л. Мацько, О. Селіванова, Л. Шевченко та ін.). Значна увага приділяється етнокультурному елементові, зростає інтерес до дослідження глибинних першооснов національної культури (В. Жайворонок, С. Єрмоленко, В. Кононенко, С. Кримський, О. Маленко, Л. Мацько, А. Мойсієнко, Н. Слухай, О. Федик та ін.).

Одним із письменників, який відтворює не тільки особисте бачення світу, а й архетипові для української мовної свідомості вербальні коди, є О. Довженко. Поетична мовотворчість цього автора характеризується зверненням до архетипових образів і понять, що знаходять відображення у мові його творів, дозволяючи визначити естетичні особливості української культури, реконструювати її духовну історію та водночас доповнити картину європейського і світового художнього простору.

Мовним особливостям художніх творів О. Довженка присвячені роботи акад. І. Білодіда, М. Фашенко, Л. Мацько, Н. Непийводи, Н. Бойко, Т. Пушанко, О. Холощенко, Т. Гаврилової, Н. Сидяченко, Н. Сологуб та ін. Проте питання специфіки мовного відображення архетипових ознак і явищ у мовній картині світу письменника нині залишається перспективним для дослідження.

Метою статті є розгляд етнокультурного архетипового образу матері-землі як елементу характеристики українського простору, а також аналіз вербальних засобів, що художньо репрезентують цей образ.

Виклад основного матеріалу. Земля – одна з основних стихій світосприйняття (разом із водою, вогнем і повітрям); центральна частина триєдності Всесвіту (небо – земля – пекло); символ жіночого начала, материнства; осмислюється як прародителька й мати-годувальниця всього живого. «Довіра до доброї неньки-землі, – як зазначає І. Грабовська, – за довгі віки історії українського етносу перетворилася на архетип колективного українського несвідомого, сформувавши психологічний оптимізм і гармонійне світовідчуття українців» [1, с. 65].

Поклоніння землі як носію ідеї життя сягає язичницьких часів. Культ землі у наших предків був одним із давніх і головних. І хоча земля не персоніфікувалася у богиню, її поважали як праведну, святу, Божу. До землі зверталися з клятвою, молитвою. Грудку рідної землі брали на війну або у довгу подорож як оберег. Предки до останнього подиху боронили рідну землю, бо то було їх життя. Проте земля вважається не лише втіленням родючості, ідей добра, правди, справедливості, але й символом святої пам'яті предків. «Земля для українця – передовсім годувальниця, надія та порятунк у скрутну годину. Це і божеська милість, і ідол, і підвалина життя, стрижень єства людини, і мати, і страждальниця» [2, с. 82].

У творах О. Довженка розкриття архетипу *земля* здійснено через метафору материнства: земля – загальна мати і годувальниця [3, с. 181; 4, с. 10]. Основою для асоціативного зближення лексем *земля* і *мати* є здатність народжувати, ростити, виховувати, захищати. Це знаходить своє втілення у дієслівному ряді *годує, ростить, прийме*, сполученнях *матерне лоно, матерні благословення Батьківщини, мати сира земля*, звертанні *Мати-Земле! Ідеш, і слухаєш, і чуєш рідну землю, що годує тебе <...>, і не тільки годує й ростить, а й прийме колись до свого матернього лона, як прийняла прадідів твоїх і діда під яблуною* [6, с. 112]; *<...> і він бачив над їх головами сяйво матерніх благословень Батьківщини* [7, с. 342]; *<...> і ні одного з них до того ж не прийняла б мати сира земля* [6, с. 138]. – *Ні, не припиниться буття, краща з планет, наша Батьківщина, Мати-Земле!* [7, с. 340]. Крім того, семантичне зближення лексем *земля* і *мати* відбувається через ознаку плодючості, жит-

тедайності, здатності до створення нового життя, постійного відтворення, оновлення світу, і розкривається письменником через образ зерна, що проростає, і виражається іменником *рослиночка*, а також дієсловами *росло*, *проізошло*, *вилізає*, які характеризують різні стадії зростання: – *Нічого у світі я так не люблю, як саджати що-небудь у землю, щоб проізошло*. Коли *вилізає* з землі всяка *рослиночка*, ото мені радість <...> [8, с. 36]; через запахи, що представлені асоціативною групою одоративної лексики *квіти*, *плоди*, *листя*, *соняшники*, *тютюн*, *гречка*: *Пахне нічними квітами* земля, *пахне плодами*, *й листям*, *і медом соняшників*, *і медом тютюну*, *і медом гречки* [6, с. 127]; через пишне цвітіння-квітування рослин, що підкреслено дієсловом *квітне*, сполученням як *ніколи*: <...> *земля квітне, як ніколи* [6, с. 135].

Земля для українця – це передусім мати-годувальниця, вона – джерело сил і здоров'я. І тому, годуючи селянина завдяки його наполегливій праці, земля тим самим дарує йому фізичне життя. Земля у значенні «грунт, який обробляється і використовується для вирощування рослин» накладається на архетиповий образ *матері-землі*: <...> *Люблю орати, косити, молотити*. Але понад усе люблю *сіяти*, *садовити*, *плекати*, *щоб росло* [7, с. 254]. Жінки *порались* у городі, *вив'язували* з вузликів насіння й *висаджували* з пристрасним запалом у нагріту весняним сонцем землю [7, с. 322]. Вийшли в поле *сіяти*. *Орали* тракторами, але *орали* й *коровами*, *й скопували* *лопатами*. *Сіяли* *прадавнім способом* з *щедрих хліборобських рук* [7, с. 339]. – *Нічого в світі я так не люблю, як саджати що-небудь у землю, щоб проізошло* [8, с. 36]. У поданих вище контекстах О. Довженко передає характер, менталітет українського народу, для якого праця сіяча, орача була основою життєдіяльності. Письменник використовує ряд дієслів, які позначають сільськогосподарські процеси обробки землі у полі: *орати*, *скопувати*, *сіяти*, *садовити*, *косити*, *молотити*, *плекати* або у городі: *порались*, *вив'язували*, *висаджували*, *саджати*. Ця низка дієслів розпадається на дієслівні групи, які характеризують такі етапи: дієслова *орали*, *скопували* – початковий етап, підготовку ґрунту; дієслівна група *сіяти*, *садовити*, *саджати*, *висаджували* – безпосередньо процес сіяння/садовиння; дієслово *плекати* – процес догляду за майбутнім урожаєм; дієслова *косити*, *молотити* – етап збирання врожаю.

Доки у хаті вдосталь хліба, доти родина захищена від лиха і смерті. Отже, нелегко доводилося тим селянам, які не мали землі або мали невелику ділянку земельного угіддя. Сльози, піт, тяжка праця, страждання ставали атрибутами життя безземельних селян: *І здався він сам собі вперше у житті маленьким і німічним, що прожив, певно, серед вузеньких нивок жалюгідне й убоге життя, зовсім не те, яке треба було* [6, с. 125]. «Скільки ж то літ *плазував* я з кіньми *по цій нивці* в поті *лиця свого!*» [6, с. 125]. <...> *орючи на пар свою обмежену непишну нивку* [6, с. 116]; <...> *що орав свою непишну смугу* [6, с. 125].

У межах наведених контекстів лексеми *нивка* й *смуга* виступають синонімами й отримують виразну негативну конотацію. Зменшений суфікс -к- надає лексемі *нивка* іронічно-зневажливого забарвлення, епітети *обмежена*, *непишна*, *вузенька*, дієслово *плазував*, словосполучення *скільки ж то літ*; у *поті* *лиця свого*; *здався сам собі маленьким і німічним* підкреслюють концентрацію негативних асоціацій: *обмежена непишна нивка*; *серед вузеньких нивок*; *непишна смуга*; *плазував з кіньми по цій нивці*; *здався він сам собі вперше у житті маленьким і німічним*.

Епітети *жалюгідне* й *убоге* посилюють негативне забарвлення, виходячи зі своєї семантики: *прожив, певно, серед вузеньких нивок жалюгідне й убоге життя*.

Отже, образ землі уподібнюється до образу матері й нерозривно з ним пов'язаний. І цей зв'язок (земля – мати) є взаємозалежним, один образ органічно перетікає в інший, так що між ними можна поставити знак рівності. Тобто, архетип *земля* знаходить свою реалізацію в архетиповому образі *мати-земля*.

Для характеристики архетипового образу *матері-землі* О. Довженко вживає як народнотрадиційні епітети *сира*, *рідна*, українська: *Сей слід тютюновий виситиме ще колись у моїх картинах про рідну землю, де складе мій предок востаннє всі свої мозолі* <...> [8, с. 47]; <...> *кості ваші прийме сира земля* <...> [8, с. 55]; <...> *й слава про нього, як про богатира землі української, буде жити й гриміти у віках* [7, с. 336], так і оцінні епітети *наша*, *дорога* та описові характеристики – *тепла*, *гарна*, *прекрасна*: <...> *а під босими ногами і у тебе, і у неї тепла земля* <...> [6, с. 111]. *Багатьом з них ніколи вже* <...> *не побачити ні роду свого, ні неба, ні гарної землі* [7, с. 313]. <...> *Присягаємось* <...> *І ніколи не загинеш, дорога наша земле* <...> [7, с. 252]. *Ми твої діти, і ми твоя міра: ти [земле] прекрасна!* [7, с. 340].

Автор створює «оживлений» образ землі. Його персоніфікація простежується у бінармах *матернє лоно*, *лице землі*, *твое лоно* й ґрунтується на реалізації вірувань, що відповідають архетиповому образу *мати-земля*, зокрема у давньослов'янському світі: *Загиною й щезло геть з **лиця землі** моє село не від води, а від возню* [8, с. 62]. *Зникнемо ми, змінюючись на **твоєму лоні*** <...> [7, с. 340]. У наведених контекстах слова *лоно* й *лице* мають різне смислове навантаження. Лексема *лоно* характеризує внутрішню близькість, внутрішнє тепло, тоді як лексема *лице* передає враження від поверхні землі.

Життєдайна сила *матері-землі* співвідноситься й нерозривно поєднується з іншою важливою характеристикою етнокультурного архетипу *земля* – інстинктивною (природною) мудрістю життя.

Дієслова *ростить*, *годує*, *прийме* (до *матернього лона*), іменники *хлібом*, *медом*, *думками*, *піснями*, *звичаями* є традиційними характеристиками землі як великої Праматері, яка народжує й плекає своїх дітей, володіє таємницею життя, є джерелом наснаги, життєвої сили, правічної мудрості, а також символом святої пам'яті предків: *Ідеш, і слухаєш, і чуєш рідну землю, що годує тебе не тільки хлібом і медом, а й думками, піснями і звичаями, і не тільки годує й **ростить**, а й **прийме** колись до свого матернього лона, як прийняла прадідів твоїх і діда під яблунею* [6, с. 112].

У контекстах: <...> *земля **стогнала** від тяжкого передчуття* [7, с. 252]; <...> *здавалось, чути було, як **стогне земля*** [7, с. 340] спостерігається уособлення образу землі, яке передається метафоричним дієсловом *стогнала* й характеризує здатність землі відчувати.

Коли земля виступає об'єктом руйнівного впливу, О. Довженко змальовує її як живу істоту, що підкреслюється дієсловами *двигить*, *задригалась*, *гула*, *ворушиться*, *тягне*, які передають не відчуття землі, а її стан або під час вибухів: *Під важким гупанням бомб **задригалась земля*** [7, с. 254]; або під час бою: <...> *а **земля двигить і ворушиться** круг тебе, й **тягне** тебе, **тягне*** [7, с. 268]; або під час просування по ній бойової техніки: *Гула й **двигтіла земля*** [7, с. 304].

Мудрість *матері-землі* незбагненна, і тому приваблює – людина повсякчас намагається розкрити сутність буття

та докладає безліч зусиль. А збагнути дух землі можна лише відкривши для нього серце, занурившись у його глибини. Для передачі психології селянина-хлібороба, його моральних настанов, природно-наївних і чистих, О. Довженко використовує іменники *закон, буття, снага, характер, життя*; прикметники *всесильний, невичерпна*; дієслова *стверджувати, збагнув, творити, працювати, жити, рости*: *Хотілося забути про злочин й безглузде за всесильним законом буття і невичерпної снаги свого характеру хліборобів, що тисячоліттями звикли сіяти, стверджувати життя в усьому, що може жити й рости* [7, с. 322]. <...> *Я щасливий, що не став злим, що житиму без ненависті й страху, що збагнув своє місце на землі* [7, с. 341]. *Були хлібороби батько й мати, що весь вік творили хліб і мед для людей* [7, с. 287].

Рідний край, рідну землю, рідну природу традиційно порівнюють із матір'ю. Архетиповий образ *матері-землі* у творах О. Довженка також реалізується у підкреслено етнічному образі України. Створюючи образ *матері-землі*, автор актуалізує семи «край, країна, держава», сприйняття землі починає членуватися на рідну землю – *Україна, Батьківщина, Вітчизна*, і чужину, у даному випадку, *Німеччину – фатерлянд, велика країна, Німеччина*: *О юні сини фатерлянду!* [7, с. 316]. *О сироти і вдови великої країни!* [7, с. 316]. *О діти Німеччини!* [7, с. 316].

Слід зазначити, що образ рідної землі у творах О. Довженка виступає у двох іпостасях: рідна земля як держава й рідна земля як ті психоментальні утворення, що сформувалися у письменника під впливом спостереження природи рідного краю (тобто те, що сьогодні інколи називають «мала батьківщина»). До першого значення образу рідної землі як держави синонімами виступають слова *Батьківщина, Україна, Вітчизна*, сполучення *золота країна, земля Руська*: *За Батьківщину!* [7, с. 276]. *Навряд чи десь по інших країнах співають так гарно й голосисто, як у нас на Україні* [6, с. 111]. *Пригадав він свою Київщину, золоту свою країну, свої розлогі лани, сади* [7, с. 282]. <...> він [князь Святослав] сказав: «Воїни, не посоромимо *землі Руської*, поляжемо тут кістками. Мертві сорому не ймуть» [7, с. 263]. *Вітчизна* мало не загинула, – *треба ж кров проливати!* [7, с. 305]. До другого значення – словосполучення *рідні руїни, земля батьків, полтавські землі, чернігівські землі*: *Перед ним простерлись його рідні руїни* [7, с. 286]. *Довгі роки розлуки з землею батьків* [8, с. 36]. *Перед людиною, скільки око сягало, простяглись чернігівські й полтавські землі* <...> [7, с. 338].

Мала батьківщина репрезентована у творах О. Довженка також і топонімічними назвами – *Пилипівці, Київ, Бровари, Дарниця, Слобідка, Вигурівщина, Труханів острів, Карпатські гори*: *Понад місяць минуло, перше ніж позбувся він своїх ран і поїхав на поправку додому, у рідні Пилипівці* [7, с. 284]. *Це були мертві подвір'я Кисва – стерті з лиця землі Бровари, Дарниця, Слобідка, Вигурівщина, випалений Труханів острів* [7, с. 286]. *Потім погляд його полинув далеко вперед, <...>, до Карпатських гір, які він покинув ще так недавно* [7, с. 252].

У систему архетипових ознак *матері-землі* органічно впливають слова на позначення особливостей природного середовища. Україна має певну специфіку у характеристиці простору, типовим утіленням якого є степ – носій ідеї безмежності. О. Довженко наділяє лексему *степ* в одному контексті традиційним епітетом *широкий*: <...> *на широких степах України!* [7, с. 322]. Тоді як в іншому контексті письменник уживає повторюваний прикметник *широкий*, в якому у другій основі подовжує звук [о] (*широ-о-окий*) внаслідок чого досягається по-

глиблення уявлення про неосяжність і безкрайність степу: *То виїдемо було у степ, степ широкий-широ-о-окий!* [7, с. 306].

Однак на ряду з образом степу письменник уживає образи поля, саду й лану, бору, сіножаті, що виступають поетичними варіантами позначення простору України: *Пригадав він свою Київщину, золоту свою країну, свої розлогі лани, сади* [7, с. 282]. *Перед людиною, скільки око сягало, простяглись чернігівські й полтавські землі – зелені сіножаті, озера, села на пагорбах, поля й дрімучі бори* [7, с. 338]. Епітети *розлогі, безмежні*, дієслово *простяглись*, сполучення *око сягало* підкреслюють неосяжність українських земель. Також для характеристики території України автор використовує іменник *простори*, словосполучення від *Дону до Дніпра*: *На безмежних просторах України* <...> [7, с. 257]. *Україна палала від Дону до Дніпра* [7, с. 278].

Архетиповий образ *матері-землі* О. Довженко не позбавляє ознак рельєфності. Тому е лексеми *земля* автор актуалізує не лише сему «місце життя й діяльності людей», а й «третя від сонця планета, яка обертається навколо своєї осі і навколо Сонця» [5, т. 2, с. 144].

Масштаб людського горя, жах війни письменник розширює до планетарного рівня. Образні відповідники лексеми *земля* *земна куля* і *планета* взаємодіють на текстовому рівні, проте вони відрізняються. У контекстах: *Він упав з розгону у контратаці на земну кулю, і хоч куля вислизала з-під нього, він все-таки підвівся з закривавленим обличчям* [7, с. 268]. *Диміла планета від Нордкапу до Чорного моря, а над її ідеальною сферою сновигали літаки, вивергаючи зі своїх черев тисячі бомб* [7, с. 250]. *Ми авіація. Важкі бомбардувальники. Прольотом <...> і взагалі облетіли, діду, всю майже планету* [7, с. 305] лексеми *земна куля, планета* є конкретними образами (тобто земля), що підкреслюють дієслова *упав* (на земну кулю), *вислизала* (з-під нього), *підвівся* (все ж таки), *диміла планета*, тобто земля, *облетіли* всю планету, тобто всю землю, всю територію. Тоді як в інших контекстах *земна куля* – образ планетарний: *Земна куля оберталася у міжзоряному просторі* [7, с. 250]. *Земна куля оберталася у порожнечі* [7, с. 340].

Страждання Батьківщини (рідної *матері-землі*) під час війни підкреслені епітетами *поневолена (земля), сплюндрована (земля)*, образними сполученнями *рідні руїни, мертві подвір'я Кисва*, конструкціями *Батьківщина не вийшла зустрічати, Вітчизна мало не загинула, Україна палала від Дону до Дніпра*.

Землю наші предки наділяли ритуальною чистотою, святістю. Земля – найвірніший свідок, а тому нею клянуться, бо свято вірять, що вона не простить того, хто не дотримує слова. Відомо, що клятва землею була найсвятішою (при цьому землею цілували, їли, покладали на голову), і найсуворішим було покарання за кривоприсяжництво. У контексті: *Прощай <...> Присягаємось, де б ми не були, доки ми живі, житимеш і ти! І ніколи не загинеш, дорога наша земле <...> Візьмемо, товариші, по жмені землі <...> – звернувся Орлюк до товаришів* [7, с. 252] дієслова *прощай, присягаємось, житимеш, не загинеш, візьмемо* містять і передають піднесений емоційний стан ліричного героя.

Земля є одним із сильних оберегів, тож грудка землі, взята із собою на спомин про рідну країну, стає концентрованим архетиповим образом, що вміщує багату палітру почуттів. Цей місткий образ має й індивідуально-авторське наповнення, для О. Довженка ритуальна *жменька (жменя) землі, маленький вузлик з землею* – джерело натхнення, життєвої сили, духовний

зв'язок із рідною землею: *Військовий юрист розгорнув на столі маленький вузлик з землею* [7, с. 252]. Далі підсудний не витримав і, схопивши зі столу зав'язану в хустинку *жменюк землі*, заплакав [7, с. 252].

Земля для наших предків виступала не тільки вищим моральним арбітром, вона була вищим духовним началом. На цій семі «морального арбітра» і ґрунтуються давні народні уявлення про землю: земля може розступитися й поглинути грішника: *Убивця ти, жорстокий кат, як носить тебе нещасна земля* <...> [7, с. 334], а по смерті може й не прийняти, і той вештається неприкаяним, а коли й похований – не згниє: <...> і ні одного з них до того ж не прийняла б мати сира земля [6, с. 138]. Того, хто вів праведне життя, земля приймає: <...> *кості ваші прийме сира земля* [8, с. 55].

«Важливою умовою духовного зв'язку з рідною землею, яка має свої традиції та національну історію, – зазначає Н. М. Лебединцева, – є усвідомлення зв'язку з минулим свого народу (спільний колективний досвід), спадковості поколінь та, у ширшому контексті, тягlosti історичного часу» [9, с. 60].

Зв'язок із минулим означає зв'язок із матір'ю (рідною землею), а значить – і з джерелом життєвої сили, ґрунтом, на який можна опертися.

Будучи циклічним, час рухається по колу. У циклічному часі нічого не змінюється, життя складається з постійно повторюваних явищ народження-смерті, дня-ночі, весни-зими, коли чергове повторення життєвого циклу і є його продовженням. Використовуючи словосполучення *покоління за поколінням, як хвилі в океані, приходу й відходу, весні й осені, дням і ночам, росі вечірній і вранішній росі*, О. Довженко підкреслює циклічність часу через чергові повторення життєвого циклу: *Зникнемо ми, змінюючись на твоєму лоні, покоління за поколінням, як хвилі в океані* <...> [7, с. 340]. *Але, зникаючи, завжди казатимемо: «Слава тобі! Слава твоєму хлібові, винограду й вину, слава приходу й відходу, весні й осені, дням і ночам, росі вечірній і вранішній росі, любові й праці, й дорогоцінній крові, пролитій* <...> [7, с. 340].

Уживаючи сполучення *не припиниться буття, змінюючись на твоєму лоні, найголовніша таємниця життя, таємниця людської спільності, твої діти, твоя міра* автор доводить думку про те, що час не зупиниться, адже мудрість землі незбагненна й таємницю життя на землі прагнуть розгадати багатородинні: – *Ні, не припиниться буття, краща з планет, наша Батьківщина, Мати-Земле!* [7, с. 340]; <...> *в ім'я збагнення найголовнішої таємниці життя на тобі – таємниці нашої людської спільності. Ми твої діти, і ми твоя міра: ти прекрасна!* [7, с. 340].

Висновки. Отже, земля для О. Довженка є одним із провідних архетипів його поезії. Вона дає нове життя, постійне оновлення, відтворення світу, тому отожднюється з матір'ю-жінкою. Образ матері-землі уособлює насамперед джерело насаги, життєвої сили та мудрості, з одного боку, а з другого – символізує найбільш надійний захист і підтримку. До землі припадають скривджені за допомогою, земля приймає у лоно померлих. Вона – мати для всіх. Рідна земля надає сили людині в її постійній боротьбі за своє самоутвердження, подолання життєвих перешкод і труднощів, за національно-духовне визволення.

У кіноповістях О. Довженка земля виступає: а) як джерело насаги, життєвої сили й мудрості відповідно до традицій українців; б) як істота, яка дарує земні блага (земля-годуваль-

ниця), що корелює зі значенням земля-мати; в) як підкреслено етнічний образ України.

Для розкриття архетипових рис матері-землі письменник використовує такі мовні засоби як народнотрадиційні епітети, образні словосполучення, прийом персоніфікації.

У систему архетипових ознак *матері-землі* органічно вплітаються слова на позначення локативності: *степ, поле, сад, лан, бір, сіножать*, що виступають поетичними варіантами позначення простору України.

Багатогранність мовного світу О. Довженка-письменника є джерелом для окремих докладних етнокультурних, лінгвопоетичних та стилістичних досліджень.

Література:

1. Грабовська І. Проблема засад дослідження українського менталітету та національного характеру / І. Грабовська // Сучасність. – 1998. – № 5. – С. 58–71.
2. Кононенко В. І. Символи української мови / В. І. Кононенко. – Івано-Франківськ: Плай, 1996. – 272 с.
3. Словарь психолога-практика / сост. С. Ю. Головин. – 2-е изд., перераб. и доп. – Мн.: Харвест, 2003. – 976 с.
4. Тресиддер Дж. Словарь символов: пер. с англ. / Дж. Тресиддер. – М.: ФАИР-ПРЕСС, 1999. – 448 с.
5. Новий тлумачний словник української мови: у 4 т. / уклад. В. Яременко, О. Сліпущко. – К.: Аконт, 2001. – Т. 2. – 2001. – 912 с.
6. Довженко О. П. Земля / О. П. Довженко // Твори: у 5 т. – К.: Дніпро, 1983. – Т. 1. – С. 108–135.
7. Довженко О. П. Повість полум'яних літ / О. П. Довженко // Кіноповісті. Оповідання. – К.: Дніпро, 1986. – С. 249–342.
8. Довженко О. П. Зачарована Десна / О. П. Довженко // Твори: у 5 т. – К.: Дніпро, 1983. – Т. 1. – С. 36–81.
9. Лебединцева Н. М. Архетип Великої Матері у поетичному світі 1980-х років / Н. М. Лебединцева // Наукові записки НаУКМА. – Філологічні науки. – 2001. – Т. 19. – С. 56–64.

Дорошина Л. Ф. Архетип земля как определяющая сущность украинской ментальности в литературном творчестве Александра Довженко

Аннотация. В статье рассматривается этнокультурный архетипный образ матери-земли как элемент характеристики пространства Украины, который формирует в языке произведений писателя мегаобраз страны, ее национальную ментальность; проводится анализ вербальных средств, которые художественно презентуют этот образ в литературных произведениях А. Довженко. Фактическим материалом исследования является анализ языка киноповестей «Земля», «Зачарованная Десна», «Повесть пламенных лет».

Ключевые слова: земля, мать-земля, архетип, этнокультурный архетип, архетипный образ.

Doroshyna L. Archetype earth as a defining essence of Ukrainian mentality in the literary works by Olexander Dovzhenko

Summary. The article deals with the ethno-cultural archetypal image of mother-earth as an element of the characteristics of the space of Ukraine, which forms the mega-image of the country, its national mentality in the language of the writer's works. The researcher carries out an analysis of verbal means artistically representing this image in the literary works by O. Dovzhenko. The actual study material is the language of cinematic novellas «Earth», «The Charmed Desna», «The Novel of Fiery Years».

Key words: earth, mother-earth, archetype, ethno-cultural archetype, archetypal image.

*Ещенко Н. О.,**доцент кафедри української та російської мов як іноземних**Інституту філології**Київського національного університету імені Тараса Шевченка**Бондаренко Ю. С.**магістр Інституту філології**Київського національного університету імені Тараса Шевченка*

БІБЛЕЇЗМИ У ХУДОЖНЬОМУ ТЕКСТІ (НА МАТЕРІАЛІ УКРАЇНСЬКОЇ ПРОЗИ ХХ-ХХІ СТ.СТ.)

Анотація. Статтю присвячено дослідженню біблійних фразеологізмів та прецедентних імен, що функціонують в українській художній прозі ХХ–ХХІ століть. Здійснено семантичний та лінгвостилістичний аналіз біблеїзмів у художніх текстах, де вони утворюють своєрідний біблійний інтертекст, забезпечуючи зв'язок між текстом художнього твору і текстом Біблії. Розглянуто прагматичні функції біблеїзмів.

Ключові слова: біблеїзм, прецедентне ім'я, інтертекстуальність, алюзивна функція.

Постановка проблеми. Тривалий час культура християнського світу звернена до Біблії, яка є джерелом духовних та моральних істин і настанов. Біблія здійснила величезний вплив на формування, розвиток і збагачення культур і мов християнських народів. Щоденне використання Біблії у сфері богослужіння, читання цього твору багатьма прошарками населення, вживання лексичних і фразеологічних одиниць біблійного походження у художній літературі та побуті визначили провідну роль Біблії у збагаченні, розвитку та вдосконаленні української літературної мови.

Біблійний канон Сергій Аверинцев вдало назвав маленьким літературним всесвітом [1]. Справді, у Книзі Книг представлені міфи, легенди, епос, релігійно-ритуальні та юридичні кодекси, історичні хроніки, притчі, воїнські повісті, перекази, оповіді, житія, народні пісні, релігійні гімни, любовна лірика, віршовані мотиви, філософські й морально-побутові афоризми, слова, казання, повчання, поеми, пророцтва, діалоги. Текст Біблії ми розглядаємо як прецедентний текст, тобто текст важливий і загальновідомий в українській культурі. Цей текст входить у спільний когнітивний простір мовців українського соціуму і соціумів християнських культур. Ю. М. Караулов дає таке визначення прецедентних текстів – це «готові інтелектуально-емоційні блоки, значущі для особистості у пізнавальному і емоційному плані, добре відомі у суспільстві і які постійно використовуються у комунікації» [2]. Прецедентність ґрунтується на спільності фонових знань мовців.

Письменство всіх часів освоювало інтертекстуальні елементи Святого Письма, в якому міститься Божественне одкровення. Головним об'єктом розуміння і тлумачення залишається душевне життя. Одне з тлумачень Святого Письма передбачає інтерпретацію описаних у ньому подій від створення світу до Ісуса Христа як вираз того чи іншого стану людської душі [3]. Таким чином, текст Старого і Нового Завітів стає внутрішнім, особистісним, засвідчує єднання кожного з божественним космосом. Окреме єднається із загальним, «усвідомлює» себе невіддільною ланкою цілісності, тобто перебуває у Богові, який водночас присутній у розмаїтті

світу. Емпіричне буття долучається до містичної реальності, розуміння співпричетності індивіда до вищого світу, набуває урочистої тональності. Подібне освоєння біблеїзмів властиве і українським художнім текстам.

Мова Біблії є джерелом релігійно-поетичної символіки, афористики та ідіоматики. Утворення у художніх текстах, які виникли на основі тексту Біблії або біблійного сюжету, є алюзіями, в яких чітко проглядається додатковий смисл посилення на джерело. Вони характеризуються семантичною та стилістичною маркованістю, підвищеною експресивністю. Біблійні сентенції часто вживаються з метою аргументації суджень авторів художніх творів. Важливою рисою біблеїзмів є функція осмислення морального ідеалу, який є важливим для ідейного розуміння твору і апелює до совісті людини, її світогляду, дозволяє відійти від окремого історичного національного та звернутися до загальнолюдського, що уособлюється у духовності кожної людини і виходить за рамки сюжету твору [4, с. 91].

Аналіз останніх досліджень і публікацій. До вивчення біблеїзмів в українській мові зверталися лінгвісти: А. П. Коваль [5], С. Я. Єрмоленко [6], М. Скаб [7], Т. П. Вільчинська [8], В. Ф. Полєсна [9] та ін.

Біблеїзми, що увійшли в українську мову і функціонують у текстах, можна поділити на прецедентні імена (індивідуальні імена, пов'язані з загальновідомим текстом чи ситуацією; імена-символи, що вказують на еталонну сукупність певних якостей), фразеологізми (стійкі лексично неподільні сполуки слів) та крилаті вирази (стійкі афористичні вислови).

Мета статті – здійснити семантичний аналіз біблеїзмів, що виконують алюзивну функцію в українських художніх текстах, та розглянути функціонування біблеїзмів в українській художній прозі. Об'єктом дослідження є біблеїзми, які функціонують в українській прозі ХХ–ХХІ ст.ст. як інтертекстуальні вкраплення. Аналіз здійснено на матеріалі Корпусу української мови, підкорпусу «Художня проза», що розміщений на лінгвістичному порталі mova.info [10].

Виклад основного матеріалу. Лексико-семантичні та сюжетні запозичення з Біблії виконують у текстах художньої літератури декілька функцій. З одного боку, вони оформлюють зміст тексту. З іншого, ці запозичення мають естетичні функції, підвищують експресивно-емоційну виразність висловлювання, допомагають досягти прагматичного ефекту. Біблеїзми також можуть слугувати характеристичі людини, її дій, почуттів, емоцій, а також характеризувати ставлення персонажів до подій, допомагають виявити основну ідею твору [2, с. 7]. Біблійні вирази є прецедентними текстами, готовими інтелектуально-емоційними блоками, стереотипами, які вживаються як інтертекстуальні

елементи, забезпечуючи інтертекстуальний зв'язок між різними текстами: текстом художнього твору і текстом Біблії.

Біблеїзми, що зустрічаються у прозових художніх текстах, можна згрупувати за семантичними ознаками денотатів: 1) біблеїзми, що виникли на основі топонімів: *Едемський сад, Содом і Гоморра, земля обітована, Вавилон*; 2) біблеїзми, що виникли на основі антропонімів: *Адам і Єва, праматір Єва, Каїн, Ірод*; 3) біблеїзми, що виникли на основі назв природних та надприродних явищ: *дерево пізнання добра і зла, заборонений плід, всесвітній потоп, неопалима купина, єгипетська тьма, манна небесна*; 4) біблеїзми, що виникли на основі назв соціально-історичних подій та явищ: *втрачений рай, у поті чола, вавилонське стовпотворіння, єгипетська неволя, єгипетські кари*; 5) біблеїзми, що виникли на основі назв артефактів: *Ноїв ковчег, Вавилонська вежа, написати на скрижалях, золоте теля, єрихонська труба, єрихонські мури*; 6) біблеїзми, що виникли на основі назв почуттєвої сфери: *зі страхом і трепетом приступити*; 7) біблеїзми, що виникли на основі кількісних назв: *ім'я ім легион тощо*.

Біблійні імена та вирази розвинули в українській мові переносні метафоричні значення на основі первинного значення, виступаючи донорською зоною для позначення певних понять та уявлень і проектуючи свою структуру знань на позначувані поняття. Наприклад, біблійний вираз *золоте теля* з первинним значенням «ідол, зроблений із золота народом Ізраїлю тоді, коли Мойсей піднявся на гору Синай, і якому поклонялися юдейські племена» (Вихід 32:1–8) розвинув переносне фразеологізоване значення «багатство, збагачення як єдина мета життя»: «На долях завжди вирувало своє життя: з прикрас золотих творили собі ідолів і поклонялись їм, побивали камінням пророків і з захватом слухали демагогів. Робили своїм ідолом **золоте теля** і підносили культ слабкостей людських.» (Є. Сверстюк). Біблеїзм *земля обітована* з прямим значенням «країна, куди після довгих поневірянь (через сорок років) пророк Мойсей вивів свій народ (Палестина)» розвинув кілька переносних значень: 1) «край (місце) багатства, достатку, щастя»; 2) «край, куди хто-небудь дуже хоче потрапити; місце чиєї-небудь заповітної мрії, кінцевої мети»; 3) «предмет чийх-небудь пристрасних бажань, надій, прагнень»: «Царський град був переполошений, коли Симеон заявив: «Я, Симеон, повинен, яко Мойсей, позбавити мій народ рабства ромеїв і привести його у **землю обітовану**...» (Р. Іванченко «Отрута для княгині»); «Ми знаємо, що йдемо не у **землю обітовану**, але принаймні на тій землі ще не перетворили воду на кров» (В. Шкляр «Залишенець. Чорний ворон»); «**Се та обітована земля**, де тільки і спочити людям, котрих утомило життя» (Ю. Горovenko «Хроніка з смутного часу»); «І зупинившись там, де їй до впадоби, у **землі обітованій**, не там, звідки її може зірвати вітер, а врісши у неї корінням, вона прищипить себе до дому, до близьких, до майна і буде ними дорожити» (Г. Пагутяк «Жорстокість існування»); «Перемога змушує переможців побачити, що добро, за яке вони билися, виявляється запламленим і тьманим, що **земля обітована** здалеку видається кращою, ніж зблизька» (В. Сланчук «Книга забуття»).

Розглянемо детальніше розвиток метафоричних символічних та фразеологізованих значень у біблеїзмах, що вживаються в українській художній прозі. Прозаїки вживають біблеїзми як у прямих, так і у переносних значеннях.

1. Біблеїзми – топоніми.

Едемський сад (Едем) – І. Місце, де жили створені Богом перші люди Адам і Єва (Буття 2:8 – 3:24) → II. Рай, райське місце, райська насолода. III. Квітучий сад, схожий на райський сад

(Едем). І. «**Заболотний жартома зауважує, що, певне, і у садах Едему** паслін уже був, мав своє місце поміж перших, ще райських бур'янів...» (О. Гончар «Забілили сніги»). II. «Одне слово, то був маленький **Едем**, про який більше не знали, ніж знали» (Г. Пагутяк «Монастир святого духа»); III. «... премудрий Кирик сам себе переплюнув: не поскупився – спеціально витисав із Англії королівського садівника, а з Голландії модного квітникаря, під керівництвом яких <...> вітчизняні «ботаніки» та муніципальні «озеленювачі» перетворили «дебр-пустиню непопиту» у **квітучий Едем**» (Г. Тарасюк «Гаспид і Маргарита»). У творі, з якого взято останню цитату образ «квітучого Едему» чергується з образом «рай нечестивий», чим підкреслюється зовнішня подібність саду (життя) до райського Едему, але внутрішня невідповідність йому.

Содом і Гоморра – І. Старосврейські міста, які зруйновані Богом за гріхи їхніх мешканців (Буття 19:24–25) → II. Розпуста, безладдя, хаос. III. Катаклізм, що призводить до загибелі. І. «Так бігли у Хіросімі, так озиралися на **Содом і Гоморру**, так гинула Помпея, у клубах диму осідають вежі, розтріскується бетон і плавиться сталь, виють пожежні машини, поліція оточує квартал» (Л. Костенко «Записки українського самашедшого»); II. «Улаштувала **содом і гоморру**, а тепер сидить і не знає, що з тим робити» (Любо Дашвар «Мати все»); «І я, я теж була серед облудних фарисеїв, серед тих, хто правив сатанинський бал, хто вів до погибелі **Содом і Гоморру**...» (Г. Тарасюк «Сестра моєї самотності»); «Зате... Що робилося за лапшами-кулісами! По темних задвірках, куди подвійна партійна мораль цинічно загнала людські пристрасі! **Содом і Гоморра!** Але про ті узаконені неписаними законами кабінетно-катакомбні вакханалії... зась було говорити, не те що у книжках писати.» (Г. Тарасюк «Гаспид і Маргарита»); «Вони такі нині кручені, непевні якісь, понадивляються того кіна гидкого по телевізору про всіляких виродків та й брешуть?.. Боже, що за времі лютеє, вже й кривці власній не ймеш віри?! Ой, **Содом і Гоморра**...» (Г. Тарасюк «Мій третій і останній шлюб»).

Вавилон – І. Назва стародавнього міста у Месопотамії. → II. Місто розкоші й розпусти, повне спокус. І. «**Вавилон** – це ж і означає у перекладі «змішання»; «Це ж звідти й Синдбад-мореплавець. Це ж там був і **Вавилон** – столиця царів, «золота чаша у руках Господа, з якої упивалися всі народи», як сказано у пророка Єремії»; «Де був і плач Вавилонський, і полон Вавилонський, і Александр Македонський, що увійшов у **Вавилон** тріумфально, та вже й не вийшов» (Л. Костенко «Записки українського самашедшого»); II. «Може, не випадково Історія знову завертає на **Вавилон**?»; «Взагалі уся ця глобалізація – новітній **Вавилон**»; «З гори на нас дивиться князь Володимир з хрестом, шкода, що кам'яний, хай би знову охрестив киян, їм це було б корисно, бо Київ уже зовсім, як **Вавилон**»; «Сюрреалістичний **Вавилон** сучасного світу» (Л. Костенко «Записки українського самашедшого»).

Отже, біблійні топоніми зазнали метафоричного переосмислення і послужили донорською зоною для позначення більш узагальнених, абстрактних понять: «щастя і достаток», «заповітна мрія, пристрасне бажання» (*земля обітована*), «рай» (*Едем*), «розпуста, хаос» (*Содом і Гоморра*), «розпуста і розкіш» (*Вавилон*). Вживаючи прецедентні топоніми, автори художніх текстів описують певні суспільні ситуації, місця і міста, даючи, таким чином, їм характеристику і оцінку. Біблійні топоніми також проєктують свою первинну семантику на означувані поняття, чим вводять читача у рамки біблійного хронотопу.

2. Біблеїзми – антропоніми.

Кайн – І. Син Адама і Єви, що вбив свого брата Авеля. → П. Зрадлива, підступна людина, братовбивця. І. «*Отже, це там Кайн убив Авеля*». (Л. Костенко «Записки українського самашедшого») → П. «...*може, Бог хотів подивитися на місця колишнього раю, де Він створив першу людину, де колись один Кайн убив одного Авеля, а тепер той гріх розрісся до таких масштабів, що несила вже розібратися, хто кому Кайн, хто кому Авель*». (Л. Костенко «Записки українського самашедшого»).

Ірод – І. За Євангелієм, юдейський цар Ірод, який дізнавшись про народження Ісуса Христа, наказав повбивати всіх немовлят, бо йому було пророковано, що один з новонароджених, виріши, скине його з престолу. → П. Людина-мучитель, людина-тиран, жорстока людина. П. «*А якийсь Ірод потирає руки*»; «*Сучасний Ірод, дрібний і підлий*». (Л. Костенко «Записки українського самашедшого»); «– *Про те, що ми з тобою, немов Йосип з Марією та дитятком, утікаємо від Ірода до Єгипту*» (В. Шкляр «Залишенець. Чорний ворон»).

Отже, біблійні антропоніми набули в українській мові узагальнення та символізації: *Кайн* – зрадник, братовбивця, *Ірод* – жорстокий мучитель. У художніх текстах біблеїзми-прецедентні імена дають характеристику людей, їхніх вчинків, виражають ставлення одних персонажів до інших.

3. Біблеїзми – назви природних та надприродних явищ.

Заборонений плід – І. Плід «дерева пізнання добра і зла», що росло у раю, і який Бог заборонив їсти Адаму і Єві. Єва зірвала плід і з'їла його, «і разом дала теж чоловікові своєму – і він з'їв» (Буття 3: 6). → П. Сильна спокуса, оволодіння якою може призвести до біди. І. «*У глибині душі він почувався працуром, який хоче скуштувати заборонений плід – смертельний чи поживний?*» (В. Тарнавський «Порожній п'єдестал»). П. «*Здавна відомо, що заборонений плід – найсолодіший*» (О. Гончар «Собор»).

Всесвітній потоп – І. Потоп, який навів Бог на землю через гріхи людей (Буття 6:11-12). → П. Затоплення, сильна злива. Велика катастрофа. І. «*Всесвітній потоп*, як дізнався Раскатов, був однією з найбільш часто згадуваних катастроф минулого» (Любка Дереш «Миротворець»), «*Це гірше, ніж 11 вересня 2001 року для Америки і страшніше, ніж всесвітній потоп*» (М. Матіос «Кулінарні фіглі»). П. «*Другий всесвітній потоп*, – зітхнувши, зіронізував Максим» (В. Заєць «Темпонавити»); «*Землетрус, виверження вулкану, всесвітній потоп – погані партнери*» (М. Меднікова «Тю!»).

Соляний стовп – І. На соляний стовп була перетворена дружина праведника Лота, коли переступила заборону і оглянулася на Содом і Гоморру, тікаючи з міст перед їхнім знищенням. → П. Непорушність. *Перетворитися на соляний стовп* – «завмерти від несподіванки, подиву, обурення». І. «*Дівчинка стоїть, як скам'яніла на соляний стовп Лотова жінка, і ніяк не може второпати, кому мама кричить, майже ридючи*». (Г. Тарасюк «Гаспид і Маргарита»). П. «*Я стояв, схожий на соляний стовп, до якого ведуть чергового мученика, найбільшого грішника, більшого за якого годі й ув'язити*» (В. Лис «Графіня»); «*Він вийшов із засідки і застиг, як соляний стовп*» (Н. Гуменюк «Коханий волоцюга»).

Манна небесна – І. Їжа, яку Бог посилав юдеям кожного ранку з неба протягом сорока років, поки вони йшли пустелею в землю обітовану (Вихід 17:14–16) → П. Несподівано одержані життєві блага. І. «*Хіба у Мері не зробив вам воду солодкою й не послав вам манни з небес, а у Хориві не дав вам із скелі питися?*» (Г. Хоткевич «Авірон»). П. «*Іноді гарний*

кусень впадав, як манна з неба, від дачників». (М. Меднікова «Тю!»); «*Сяде – і чекатиме обіцяної з неба манни небесної, молочних рік, кисільних берегів*». (В. Тарнавський «Порожній п'єдестал»).

Біблійні фразеологізми цієї групи у своєму переносному значенні вживаються, переважно, на позначення абстрактних понять («сильна спокуса», «непорушність», «несподівані життєві блага»), а також явищ («затоплення, катастрофа»). У художніх текстах біблійні фразеологізми виконують характерологічні функції: виражають ставлення автора (або персонажа) до зображуваних подій та персонажів твору.

4. Біблеїзми – назви соціально-історичних подій та явищ.

Втрачений рай – І. Рай, з якого Бог вигнав Адама і Єву після їхнього гріхопадіння. → П. Предмет туги за минулим. І. «*І видобулися з черева люди, і дивилися на мертво чудисько з таким жалем, з яким новомодні предки Адам та Єва дивилися на втрачений рай*». (В. Підмогильний «Місто»). П. «*Хоч не нагадує про той втрачений рай!*» (Л. Тендюк «Слід «Баракуди»»); «*І вахти коло стерня згадує, як втрачений рай*» (Л. Тендюк «Викрадення»).

У поті чола – І. «У поті чола свого їстимеш свій хліб», – сказав Господь Адаму перед вигнанням його з раю. → П. Важка праця, великі труднощі, повсякденна робота. П. «*Сільські діти, ми добре знали, що кожен їмат хліба, кожна копійка дістається тяжкою працею, у поті чола, а не падає до рота, наче груші з верби*». (А. Дімаров «На коні і під конем»); «*Скільки людей зустрілося з нею, часом наткнувшись мимохідь, скільки розминулося, пройшовши поруч, пропрацювавши увесь вік у поті чола*» (Ю. Мушкетик «Біла тінь»).

Соломонове рішення – І. Рішення, яке прийняв цар Ізраїлю Соломон (965–928 рр. до н. е.), розсудивши двох жінок, що сперечалися за немовля. → П. Мудре рішення, вчинок. П. Мудрість. П. «– *Мудре, соломонове рішення!*» (Л. Тендюк «Слід «Баракуди»»); «*І тут йому просвітіло у голові, й він прийняв майже соломонове рішення*». (В. Лис «Соло для Соломії»).

Біблеїзми – назви артефактів.

Нойів ковчег – І. Ковчег, який Бог звелів побудувати Ноеві перед всесвітнім потопом. → П. Хованка від чогось недоброго, притулок, захист. І. «*Ти ж знаєш, що навіть Нойів ковчег у час всесвітнього потопу зачепився за вершечок нашого Арарату*». (В. Шкляр «Ностальгія»). П. «*Нойів ковчег в океані дріб'язковостей, ще б коректорів виселити, – йому остогидло бачити просто себе цю розповнілу краплю, зосередитись, зосередитись...*» (В. Дрозд «Катастрофа»); «– *Адаме, Нойів ковчег уже давно біля гори Арарат, а ви й досі по той бік потоку...*» (О. Черногуз «Аристократ» із Вапнярки!»).

Написати на скрижалях – І. У Старому Заповіті Мойсей записав на дошках (скрижалях) на горі Синай 10 заповідей від Бога. → П. Зберігати те, куди занесені пам'ятні події, дати, імена і т. ін. П. «*А от чи допоможе невідома еманція дніпрового пагорба вписати своє ім'я на скрижалі науки?*» (В. Савченко «Дві вершини Гороскопу»); «*На секунду аж перехопило подих: величезна держава, котру так скрупульозно збирали царі, – і уся під ним, Василенком, і його прізвище буде навечно вписане у скрижалі історії!*» (Р. Самбук «Останній заколот»).

Єрихонська труба – І. Труби, в які сурмили євреї на чолі з Ісусом Навином, щоб узяти місто Єрихон, і від сильного звуку яких обвалилася стіна Єрихона, і євреї без перешкод увійшли у місто. → П. Потужний, оглушливий звук; гучний, потужний голос. П. «*Але замість Мілі, що злякано стрепенулася від цих*

слів, ніби за вікном гримнули **єрихонські труби** (Господи, що з нею зробило життя?!), відповіла Жоржетта.» (Г. Тарасюк «Покоївка»).

Наведені фразеологізми останніх двох груп у переносному значенні зазнали узагальнення і абстрагування.

Як бачимо, автори художніх творів вдаються до біблійних фразеологізмів та прецедентних імен як в їх первинному прямому, так і у переносному значенні. Біблеїзми в їх прямому значенні виступають, переважно, як об'єкти порівняння, проєктуючи біблійний інтертекст на тканину художнього тексту. У переносному значенні вони виступають метафоричними позначеннями для реципієнтної сфери «абстрактних понять», що виражають емоційні стани, мисленнєві процеси, особливості характеру, дій та вчинків людей, фізичні та соціальні характеристики людей, об'єкти та явища зовнішнього світу та ставлення до них людини. Вживання біблійних фразеологізмів та прецедентних імен сприяє більш експресивному зображенню подій та персонажів художніх творів, їх прагматичній характеристиці (оцінка, емоційне ставлення).

Лінгвостилістичний аналіз вживання біблеїзмів у художніх текстах засвідчує символізацію, узагальнення біблійних прецедентних імен, що реалізується у художньому мовленні авторів. Такі прецедентні імена, як Едем, Содом і Гоморра, Вавилон, Каїн, Соломон, Ірод символізують певні кваліфікативні значення-характеристики. Письменники часом вдаються до етимологізації прецедентних імен, чим підказують читачеві конотативні значення символічних назв: «**Вавилон** – це ж і означає у перекладі «змішання» (Л. Костенко «Записки українського самашедшого»).

Найбільш поширеним стилістичним засобом увиразнення біблеїзмів у художніх текстах є порівняння, в яких біблеїзми виступають «образами» порівняння, тобто тим, з чим порівнюється: **земля обітована** (батьківщина → земля обітована; той бік річки → земля обітована; нові поневіряння → не земля обітована) – «...ще не поглиненим чужою стихією, їхня втрачена, окрадена батьківщина **ввижається обітованою землею**, уділеною їм Усевишнім?» (Е. Андіївська «Роман про добру людину»), «...до мосту зовсім близько, й кожен намагався пробитись на переправу, **наче по той бік річки починалася земля обітована**» (Р. Самбук «Міст»); «А там і колючий дріт, і голод, і тиф ... Ні, це вам **не земля обітована**, це нові поневіряння і злидні» (В. Шкляр «Залишенець. Чорний ворон»). В останньому прикладі порівняння постає у формі заперечення. **Вавилон** (глобалізація → Вавилон; Київ → Вавилон) – «Взагалі уся ця **глобалізація – новітній Вавилон**», «З гори на нас дивиться князь Володимир з хрестом, шкода, що кам'яний, хай би знову охрестив киян, їм це було б корисно, бо **Київ** уже зовсім, **як Вавилон**» (Л. Костенко «Записки українського самашедшого»); **всесвітній потоп** (вода летиться → всесвітній потоп; страшна подія → всесвітній потоп) – «Вода цебенить, хлюпоче, летиться, **ніби почався всесвітній потоп**» (Л. Тендюк «Альбатрос – блукач морів»), «Це гірше, ніж 11 вересня 2001 року для Америки і **страшніше, ніж всесвітній потоп**». (М. Матіос «Кулінарні фіглі»); **соляний стовп** (дівчинка → соляний стовп; німець → соляний стовп) – «Дівчинка стоїть, **як скам'яніла на соляний стовп Лотова жінка**, і ніяк не може второпати, кому мама кричить, майже ридючи.» (Г. Тарасюк «Гаспид і Маргарита»), «Німець стояв, **мов соляний стовп серед зимної пустелі**» (В. Лис «Соло для Соломії»); **манна небесна** (несподівана блага → манна небесна) – «І вони звальються на вас, **як манна**

небесна» (Р. Самбук «Есесівські мільйони»); **втрачений рай** (вахти коло стерня → втрачений рай) – «І вахти коло стерня згадую, **як втрачений рай**» (Л. Тендюк «Викрадення»); **Ноїв ковчег** (старе судно → Ноїв ковчег) – «Або коли цих он двох розишуквали, що їм **старе списане судно видалось було за Ноїв ковчег**...» (О. Гончар «Тронка»); **єрихонські труби** (відповідь → гримнули єрихонські труби) – «Але замість Мілі, що злякано стрепенулася від цих слів, **ніби за вікном гримнули єрихонські труби** (Господи, що з нею зробило життя?!), відповіла Жоржетта.» (Г. Тарасюк «Покоївка»).

Метафоричне вживання біблійних фразеологізмів та прецедентних імен є конструктивним елементом семантичного простору та формальної організації художнього тексту: «Куплена рік тому дача у Науковому селищі <...> стала для Великопольського тією **«землею обітованою»**, куди він останнім часом усе частіше втікав од життєвих бур і тривог, од холоду сімейних відносин та, власне, і від самого себе». (М. Дашків «Торжество життя»); «Каже, нащо я з тобою, з **іродом**, зв'язалася? Все життя мучуся» (О. Бердник «Чаша Амріти»); «**Ноїв ковчег** покидьків американського суспільства!» (П. Загребельний «Безслідний Лукас!»). Образні перифрази до біблеїзмів урізноманітнюють висловлення та посилюють його емоційно-експресивне забарвлення: «Це ж там був і **Вавилон – столиця царів, золота чаша у руках Господа, з якої упивалися всі народи**», як сказано у пророка Єремії». (Л. Костенко «Записки українського самашедшого»), «Вічнозелений міфічний **едем, місце прописки прародителів наших!**» (О. Гончар «Берег любові»).

Часом біблійні фразеологізми, метафоризуючись, зазнають трансформації у художніх текстах, зокрема розширення – **заборонений плід страйку та профспілки**: «Та їм якось пощастило прогнївити драгівливого Скупого Бога – зогрішили, спробувавши **заборонений плід страйку та профспілки**, – і він запровадив восьмигодинний робочий день». (М. Соколян «Химерне місто Дрободан»); **неспалима купина людської любові, дружби й братерства**: «Я буду вмирати, та поки моє серце у мені, я буду шукати шляхів до іншого серця, сповнений великої віри у **неспалиму купину людської любові, дружби й братерства**...» (І. Багрянний «Людина біжить над прірвою»); **вавилонська вежа мов, термінологій, жаргонів**: «Гімалаї інформацій, арктичні кола книжкових торосів, **вавилонська вежа мов, термінологій, жаргонів** – кому воно потрібне!» (П. Загребельний).

Епітети, виступаючи художніми означеннями до біблеїзмів, увиразнюють семантичні ознаки понять: **вічнозелений міфічний едем; новітні Содом й Гоморра; солодка обітована земля; новітній Вавилон, новий Вавилон, великий Вавилон, сюрреалістичний Вавилон; недорослий костюмований Ірод, сучасний Ірод дрібний і підлий**. Як бачимо, це, переважно, епітети з темпоральною семою «новий», «сучасний». Вживаючи подібні епітети, автори ототожнюють зображувані події та реалії з подіями та реаліями біблійної історії: «Коли посилювався залізний ураган, залізний дощ **новітніх Содому й Гоморри**, Максим знову виходив на танок і дивився, як метушилися по левадах і ген по засніженому болоті люди, мов збожеволілі чорні комашки...» (І. Багрянний «Людина біжить над прірвою»); «Взагалі уся ця **глобалізація – новітній Вавилон**», «**Сюрреалістичний Вавилон сучасного світу**», «**Сучасний Ірод, дрібний і підлий**» (Л. Костенко «Записки українського самашедшого»).

Мінімальні синтагматичні контексти функціонування біблеїзмів конкретизують та увиразнюють їх семантику: **Содом і Гоморра** – жах, хаос, залізний ураган, залізний дощ **Содому**

й Гоморри: «Це все закономірно, і цей ось жах **Содоми і Гоморри**» (І. Багряний «Людина біжить над прірвою»); **Вавилон – Вавилон сучасного світу, розмноження Вавилону:** «Сюрреалістичний **Вавилон сучасного світу**» (Л. Костенко «Записки українського самашедшого»); **написати на скрижалях – вписати на скрижалі науки, історії, історії України:** «А от чи допоможе невідома еманція дніпрового пагорба **вписати своє ім'я на скрижалі науки?**» (В. Савченко «Дві вершини Гороскопу»); **у поті чола – заробляти хліб, діставати шмат хліба, кожну копійку, працювати увесь вік у поті чола:** «Сільські діти, ми добре знали, що кожен шмат хліба, кожна копійка дістається тяжкою працею, **у поті чола, а не падає до рота, наче груші з верби**» (А. Дімаров «На коні і під конем»).

Біблійні фразеологізми набувають у художніх текстах певного стилістичного забарвлення, переважно патетичного, іноді іронічного. Так, іронічного забарвлення набуває у художніх контекстах фразеологізм у **поті чола:** «**Народна ідея**» <...> **таке кругленьке, хитреньке назвисько хитренької організації... і вашим, і нашим. І очі нікому не коле, бо всі – за народ, і патріотично, бо всі патріоти, і гуманно, бо всі гуманісти, що тим народом денно й нічно у поті чола переймаються** <...> **та голови мудрі сушать, як його, нещасного, оцасливити, себе не забувши...**» (Г. Тарасюк «Гаспид і Маргарита»); «**Бо тепер пиячать ва-банк, тепер кожна пляшка здобувається з ризиком і кров'ю у поті чола**» (Ю. Андрухович «Московіада»).

Висновки. Більшість біблійних прецедентних імен та фразеологізмів, що зустрічаються у художніх текстах, у своєму переносному значенні зазнали узагальнення, абстрагування та символізації. Вони виступають метафоричними позначеннями для реципієнтної сфери «абстрактних понять», що називають емоційні стани, мисленнєві процеси, особливості характеру, дій та чинків людей, фізичні та соціальні характеристики людей, об'єкти та явища зовнішнього світу та ставлення до них людини.

З точки зору прагматики, домінуючими функціями біблеїзмів у художньому тексті є характерологічна і оцінна функції. Біблійні алюзії виконують також емотивну, експресивну функції та характеризуються стилістичною маркованістю. Біблеїзми характеризують персонажів, їхній внутрішній світ, топоси, суспільні ситуації, сюжетні події та ставлення до них автора, виражають ставлення одних персонажів до інших, певні стильові реєстри тощо.

Найпоширеніша мовно-стилістична функція розглянутих алюзій – порівняння, в яких біблеїзми виступають «образами» порівняння. Інші стилістичні засоби актуалізації біблеїзмів: метафора, епітетизація, перифраз, трансформація у художньому тексті, певне стилістичне забарвлення.

Біблійні алюзії утворюють своєрідний біблійний інтертекст у тексті художнього твору, забезпечують зв'язок між елементами різних культурних просторів: тексту художнього твору і тексту Біблії, активізують фонові знання читача, формують образну християнську картину світу.

Література:

1. Аверинцев С. Софія-Логос. Словник / С. Аверинцев. – 2-е видання. – К.: Дух і Літера, 2004. – 640 с.
2. Черкас Н. В. Мовно-стилістичні засоби відображення біблійних мотивів у повоєнному американському романі: автореф.

дис. ... канд. філол. наук: 10.02.04 / Н. В. Черкас. – Львів, 2004. – 20 с.

3. Ковалів Ю. І. Літературна герменевтика: [монографія] / Ю. І. Ковалів; КНУТШ. – К.: Київський університет, 2008. – 240 с.
4. Малікова О. В. Біблійний інтертекст у художньому тексті / О. В. Малікова // Проблеми семантики, прагматики та когнітивної лінгвістики: збірник наукових праць; Київський національний університет імені Тараса Шевченка. – Київ, 2005. – Вип. 8. – С. 85-94.
5. Коваль А. П. Спочатку було Слово: Крилаті вислови біблійного походження в українській мові / А. П. Коваль. – Вид. 2-ге. – Київ: Либідь, 2012. – 311 с.
6. Єрмоленко С. Я. Нариси з української словесності (стилістика та культура мови) / Світлана Єрмоленко; Ін-т української мови НАНУ; Український науково-виробничий центр «Рідна мова». – Київ: Довіра, 1999. – 431 с.
7. Скаб М. Біблійні фразеологізми як об'єкт мовної гри у сучасній українській літературі / М. Скаб, М. Скаб // Учені записки Таврійського національного університету ім. В.І. Вернадського. Серія: Філологія. Соціальні комунікації. – 2012. – т. 25 (64). – № 2 (1). – С. 232 – 237.
8. Вільчинська Т. П. Концептуалізація сакрального в українській поетичній мові 17-18 ст.: [монографія] / Т. П. Вільчинська. – Тернопіль: Джура, 2008. – 424 с.
9. Полесна В. Ф. Фразеологічні одиниці біблійного походження в українській історичній прозі (на матеріалі творів О. Гончара «Таврія», «Перекоп» та Б. Лепкого «Мазепа») / В. Ф. Полесна // Тайни художнього тексту (до проблеми поетики тексту): збірник наукових праць / Дніпропетр. нац. ун-т імені Олеся Гончара. – Дніпропетровськ, 2008. – Вип. 8. – С. 172-179.
10. Корпус української мови [Електронний ресурс]. – Режим доступу: www.mova.info.
11. Біблія, або книги Святого писання Старого й Нового Заповіту: Із мови давньоєврейської й грецької на українську дослівно наново перекладена / Пер. проф. І. Огієнка. – Київ: Українське Біблійне Товариство, 2002. – 1166 с.

Ещенко Н. А., Бондаренко Ю. С. Библизмы в художественном тексте (на материале украинской художественной прозы XX-XXI ст.ст.)

Аннотация. Статья посвящена исследованию библийских фразеологизмов и прецедентных имен, которые функционируют в украинской художественной прозе XX-XXI ст.ст. Произведен семантический и лингвостиллистический анализ библизм в художественных текстах, где они образуют своеобразный библийский интертекст, связывая текст художественного произведения с текстом Библии. Рассмотрены прагматические функции библизм.

Ключевые слова: библизм, прецедентное имя, интертекстуальность, аллюзивная функция.

Yeshchenko N., Bondarenko Yu. Bibleisms in the literary text (on the material of Ukrainian prose of XX-XXI centuries)

Summary. The article is devoted to the study of biblical idioms and precedent names, which function in the Ukrainian prose of XX-XXI centuries. Semantic and linguistic-style analysis of bibleisms in the literary texts is performed. Biblical idioms form a kind of biblical intertext, providing a connection between the text of the work of art and the text of the Bible. The pragmatic functions of bibleisms are considered.

Key words: bibleism, precedent name, intertextuality, allusive function.

Жовнір М. М.,
кандидат філологічних наук,
викладач кафедри українознавства та гуманітарної підготовки
Вищого державного навчального закладу України
«Українська медична стоматологічна академія»

СВІТСЬКА БЕСІДА У ПАРАДИГМІ МОВЛЕННЄВИХ ЖАНРІВ

Анотація. У цій статті подано огляд мовленнєво-жанрових класифікацій з погляду структурного і прагматичного підходів до жанрової диференціації. Особливу увагу приділено світській бесіді як складному, риторичному, конвенційному мовленнєвому жанру м'якої формалізації. У розвідці окреслено місце світської бесіди у типологічній парадигмі мовленнєвих жанрів загалом, а також з'ясовано її локацію на осі *фатика – інформатика*.

Ключові слова: теорія мовленнєвих жанрів, мовленнєвий жанр, класифікація мовленнєвих жанрів, світська бесіда, дискурс, фатика.

Постановка проблеми. Останнім часом зарубіжну й вітчизняну лінгвістичну генологію поповнюють роботи, присвячені опису різних мовленнєвих жанрів (Ф. С. Бацевич, О. І. Горошко, В. В. Демет'єв, О. В. Дерпак, Т. В. Дубровська, Х. Ю. Д'яків, Г. М. Пасько, І. А. Синиці, Т. В. Яхонтова та ін.), але досі нерозв'язаною лишається проблема створення їхньої єдиної типології. Попри усвідомлення мовознавцями, зокрема лінгвогенристами, поставлено надзавдання заповнити сформовану теоретико-методологічну лакуну, поліаспектна типологія мовленнєвих жанрів до цього часу перебуває у стані активного творення.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Натепер діапазон жанрознавчого студіювання розширено, а мовознавці, заглибившись у проблематику відносно нової науки, мають солідні теоретичні, методологічні й практичні набуток. Лінгвістичне осмислення та аналіз категорійного статусу окремих мовленнєвих жанрів (далі – МЖ) представлено у працях Ф. С. Бацевича, О. І. Горошко, Х. Ю. Д'яків, О. О. Землякової, Г. М. Пасько, А. В. Паславської, І. А. Синиці, О. А. Черниш, А. Г. Шилиної, Т. В. Яхонтової та ін. Ці дослідження – основа для загальної мовленнєво-жанрової таксономії. І, хоча натепер немає єдності думок учених-лінгвістів щодо параметрів жанрового розмежування, генристи активно працюють над тим, щоб якнайшвидше заповнити теоретико-методологічну прогалину.

Метою цієї розвідки є окреслення місця світської бесіди у типологічній парадигмі мовленнєвих жанрів.

Виклад основного матеріалу. Перші спроби систематизувати різномірні МЖ, вирізнити типологічні відмінності та корелятивні зв'язки робить М. М. Бахтін [4]. Він виокремлює низку жанрових утворень, але не вважає запропонований перелік закінченим [4]. Важко сперечатися з тим, що кожна сфера людської діяльності має строкатий жанровий репертуар, а безперервне породження нових жанрів ускладнює процес їхньої кількісної фіксації на будь-якому синхронному зрізі. Автор усвідомлює відсутність уніфікованої класифікації та спільної ідеї для подальшої типологізації: «Номенклатури усних мовленнєвих жанрів не існує, не зовсім зрозумілим є навіть принцип її побудови» [4, с. 182]. Узявшись за ідентифікацію

й аналіз мовленнєво-жанрових утворень, М. М. Бахтін пропонує їх диференціювати на діалогічні / монологічні, первинні / вторинні, стандартизовані / вільні, розмовні / книжні [4]. Слід зазначити, що з-поміж багатьох, запропонованих М. М. Бахтіним класифікаційних критеріїв, найбільшого поширення набула ідея ранжування МЖ за структурою. Вона була увиразнена й конкретизована у низці наукових студій генологічного спрямування після доби М. М. Бахтіна (див., праці Ф. С. Бацевича, Ст. Гайди, В. В. Демет'єва, М. М. Кожини, К. Ф. Седова, М. Ю. Федосюка, Ю. В. Щуріної, Т. В. Яхонтової та ін.). Для цього дослідження важливим є увиразнення класифікаційного статусу *світської бесіди* (далі – СБ).

Міркуючи про жанрове багатоманіття, М. Ю. Федосюк вирізняє з-поміж загального жанрового спектра елементарні, тобто ті, у складі яких немає інших жанрів (*повідомлення, похвала, вітання, прохання*), і комплексні, в основі яких – мовленнєво-жанрові утворення, які підлягають ранжуванню на монологічні (*утішання, переконання, умовляння*) та діалогічні (*бесіда, дискусія, суперечка, сварка*). Субжанрами автор вважає «мінімальні одиниці типології, що корелюють з мовленнєвим актом» [15, с. 104]. Дослідник переконаний, що *бесіда* – це комплексний діалогічний жанр, тим самим погоджуючись із М. М. Бахтіним, що загалом дає підстави у цій праці вважати *світську бесіду* типологічним різновидом *бесіди* й комплексним діалогічним МЖ (за М. Ю. Федосюком). Наполягає на тому, що СБ є «складним первинним жанровим утворенням» і містить «субжанри» / «жанрові форми», серед яких чітко вирізняється «*комплімент, балачка, флірт, плітка, жарт, анекдот*» й Г. М. Горлова [8, с. 91]. Щодо диференціації жанрів за структурою, то слід навести класифікацію польського вченого Ст. Гайди з виділенням простих і складних жанрів [7].

Навкруги ідеї поділу МЖ за структурною організацією вибудовує дослідницьку парадигму О. Г. Баранов [3]. Учений розширює бахтініанську дихотомію «прості – складні» і понадміру деталізує її. За О. Г. Барановим, світську бесіду доцільно кваліфікувати первинним (складним) жанром мовлення [3].

Традиційно первинні (прості) жанри – це продукт безпосередньої мовленнєвої взаємодії, вторинні (складні, ідеологічні) – виформовані із сукупності трансформованих первинних жанрів в умовах організованого культурного спілкування [4]. Водночас мовознавці трактують відмінні за структурою МЖ по-різному. Наприклад, вторинні вважають онтологічними похідними від первинних; об'ємними, складнішими за структурною організацією комунікативними категоріями репрезентації мовного коду тощо. Чимало лінгвогенологічних студій постулюють думку про різномірневу актуалізацію розглядуваних дискурсивних явищ (див., праці О. Г. Баранова, А. Вежицької та ін.). Відмінність міркувань зумовлює термінологічний симбіоз первинних (простих) і вторинних (складних) [4; 10; 16]

елементарних та комплексних [15], суб-типу, жанру, когніо-типу, тексту [3], суб-жанру, гіпержанру, жанроїду [13].

У цій праці ми зголошуємося з М. М. Бахтіним та спадкоємцями його наукових ідей, зокрібно О. Г. Барановим, Ф. С. Бачевим, В. В. Дементьєвим, М. М. Кожіною, М. Ю. Федосюком, Т. В. Яхонтовою та ін. Цілом вірогідно, що прості (первинні, елементарні) МЖ корелюють з мовленнєвими актами та виформовують складні (вторинні, комплексні) жанрові утворення різних комунікативних ситуацій. Таке лінгвістичне осмислення детермінує вживання названих термінів як синонімів. Зважаючи на окреслені доміанти розглядуваного жанру, передовсім діалогічність, вважаємо, що світська бесіда займає місце поміж складних МЖ.

Хоч обраний для дослідження жанр і викликає науковий інтерес, однак його лінгвістичне студіювання не охоплює аналізу композиції. Міркування щодо структурної організації СБ розпорошені й окремо логічно не вибудовані. Наприклад, В. В. Дементьєв лише принагідно називає СБ «вторинним мовленнєвим жанром» [10], міркуючи далі, зазначає: «композиційними блоками СБ зазвичай є афоризми, сентенції, цікава розповідь, притча, тост, анекдот, жарт, іронія, мовна гра» [10, с. 343]. Погоджується із запропонованою дослідником думкою І. В. Костіна [11].

Ще один критерій покластифікування жанрів мовлення – «жорсткість – свобода системної організації» [10]. У такій дихотомії актуалізовано підтриману сучасними генристами ідею М. М. Бахтіна «розмежовувати стандартизовані, позбавлені інтерпретації жанри, зокрема *вітання* і *привітання* та більш-менш вільні жанри» [4, с. 181]. Екстраполюючи вже розроблену методику опису елементів текстової системи з лінгвістики тексту, генристи вмотивовують релевантність її використання у межах лінгвопрагматики, вирізняють типи розмовних текстів (мовленнєвих жанрів) за ступенем їхньої регламентованості. Варто зауважити, що місце СБ у класифікаціях окреслено спорадично. Указує на нього лише В. В. Дементьєв у вибіріці «фатичних жанрів мовлення» [10, с. 195].

Більшість генристів, які розвивають ідею зіставлення мовленнєвих жанрів за ступенем їхньої формалізації, наполягають на релевантності зв'язків «жорсткості – свободи» дискурсу і тексту з особливостями інтерпретаційної діяльності адресата. Так, К. Ф. Седов переконаний, що жорсткість жанру корелює з рівнем формалізованості соціальних взаємин у різних сферах спілкування [13]. Прикметною рисою СБ є низька інтенсивність вияву жорсткості жанрової структури, тобто вона належить до мовленнєвих жанрів м'якої формалізації. Цілом імовірно, аргументація цього – в етикетній, а не ритуальній природі світської комунікації, віртуально-актуальна суть якої зумовлює активізацію інтерпретаційної діяльності мовців. Регламентованість, ірраціональність та оказіональність ритуального спілкування дисонують із ситуативною детермінованістю, конвенційністю й гармонійністю етикетного, зокрема світського. Представники світських кіл демонструють відносну свободу вибору форми висловлення та його інтерпретації у межах жанру. Слід наголосити саме на відносності свободи, оскільки рівень формалізації комунікації каузовано природою мовленнєвого жанру. СБ – це етикетна конвенція, порушення якої зумовлює комунікативні девіації та конфлікти.

Інтегрувавши і творчо переосмисливши деякі засадничі положення теорії мовленнєвих актів, зокрема ідею диференціювати акти мовлення за ілокутивно-цільовим критерієм,

представники лінгвістичної генристики виструнчили за аналогією МЖ. Не лишили поза увагою і світську комунікацію: бесіду розглядають у сукупності «дозвільно-пустих» жанрів, націлених на встановлення чи врегулювання міжособистісних відносин [1]. Дослідниця Т. В. Шмельова виділяє чотири види мовленнєвих жанрів: 1) інформативні; 2) імперативні; 3) етикетні; 4) оцінні [18, с. 23]. СБ займає місце серед етикетних мовленнєвих жанрів.

Один із магістральних принципів вибудовування класифікаційних парадигм – зіставлення фатичних й інформативних мовленнєвих жанрів. Інтегрований матеріал дав змогу чітко окреслити та науково виважено обґрунтувати релевантність диференціації жанрів залежно від того, який із двох опозиційних мовленнєвих задумів превалує. Натепер фатична комунікація – первинна, а засадничим постулатом сучасної комунікативної лінгвістики, зокрема й лінгвогенристики, стає пов'язаність інформативної та фатичної ілокуції у будь-якому МЖ. Саме тому, на думку К. Ф. Седова, «класифікуючи мовленнєві жанри, слід зважати на тяжіння до інформатики (інформативні жанри) або фатики (фатичні жанри)» [13, с. 21]. Вочевидь, щоб з'ясувати класифікаційний статус того чи того жанру у межах полюсів дихотомії *фатика* – *інформатика*, необхідно вислідкувати їхнє відношення до протилежних мовленнєвих задумів. Як уже було зазначено, СБ вирізняє 3-поміж фатичних мовленнєвих жанрів у типології В. В. Дементьєва [9; 10]. Водночас складність описуваного явища ще раз увиразнює релевантність думок про невіддільність фатики й інформатики. Видається, що будь-який інформативний мовленнєвий жанр має фатичне обарвлення, натомість кожне висловлення – інформативне. Провести чітку демаркаційну лінію між опозиційними мовленнєвими задумами майже неможливо. Навіть якщо комунікативна мета «вступити у вербальний контакт» набуває домінуючого статусу, у бесіді залишається інформативний смисл. У такий спосіб пояснює поєднання фатичного й інформативного складників МЖ І. С. Шевченко [17]. Вона наполягає на відносній інформативності фатики («фатичну категорію не можна сповна вважати операційною, без вмісту когнітивної інформації» [17, с. 9]). 3-поміж фатичних жанрів СБ вирізняє О. Б. Сиротиніна [14]. Дослідниця переконана, що «фатичним мовленнєвим жанром є не лише *сварка*, *комплімент*, *флірт*, а й *світська бесіда*» [14, с. 27]. Авторка увиразнює фатичну підоснову світської комунікації, а «інформаційні блоки», на її думку, виконують другорядну роль.

Схоже наукове інтерпретування дихотомії «*фатика* – *інформатика*» пропонують М. В. Китайгородська та Н. Н. Розанова [12, с. 260]. На їхній погляд, «і монологічні, і діалогічні жанри можуть реалізуватися у двох типах спілкування, – нефатичному (цілеспрямованому) і фатичному» [12, с. 260].

Думку про невіддільність *фатики* від *інформатики* висловлює Т. Г. Винокур [5], наполягаючи на «інформативно-фатичному балансі мовленнєвого потоку» [5, с. 77]. Експлікацію інформативних і фатичних складників, а передовсім превалування одного з них, детерміновано комунікативними і прагматичними інтенціями учасників спілкування. Дослідниця вмотивовує, що у фатиці «інформативне ядро не завжди виражене й інтерпретоване первинним комунікативним наміром», а «обмін інформацією поступається перед бажанням соціально-комунікативної взаємодії» [5]. Симбіоз етикетних і змістових складників бесід увиразнює їхню синкретичну природу.

У працях Є. В. Акулової розглядувані мовленнєво-жанрові утворення задекларовано як «перехідні форми» [2, с. 31].

Авторка висновує: «Зіставлення інформативних і фатичних мовленнєвих жанрів вважаємо головним під час моделювання жанрового простору тієї чи тієї лінгвокультури, водночас слід пам'ятати, що повсякденна вербальна практика перенасичена перехідними жанровими формами» [2]. Слід, мабуть, погодитися, що інформативний компонент оприявлений у світській комунікації, зокрема і у жанрі СБ, де вдало інтегровані фатичні й інформативні вкраплення. Це дає змогу припустити, що аналізований у праці жанр займає місце у межах дихотомії *фатика – інформатика*. На наш погляд, виміряти рівень інформаційного конденсату у бесіді досить складно. Це, з одного боку, зумовлено специфікою жанру, неможливістю чіткої демаркації *фатики* й *інформатики*, а з другого, – лінгвопрагматичними чинниками, що впливають на спілкування. СБ – це соціально-комунікативна взаємодія, що залежить від статусних характеристик, рольових, особистісних взаємин та інтенційних пріоритетів комунікантів.

Не можна також оминати увагою ідею диференціювання мовленнєво-жанрових утворень на риторичні й нериторичні, представлену у працях Є. В. Акулової, В. Я. Гольдіна, К. Ф. Седова, О. Б. Сиротиніної та ін. Дослідники тлумачать риторичні жанри як способи оформлення «публічних, соціально вагомих взаємин», нериторичні – «типових неофіційних, непублічних, побутових ситуацій» [13, с. 20]. Рівень усвідомленості, осмисленості та підготовленості мовлення – це ключовий демаркаційний вектор спланованих риторичних і спонтанних нериторичних жанрів. Етикетне маркування й чітко окреслені межі конвенційності у проявах мовленнєвої активності світських інтерактантів співвідносні з іманентними рисами риторичних мовленнєво-жанрових утворень публічним характером комунікативної взаємодії, жорстким дотриманням жанрового стандарту і спланованою наперед словесною архітектонікою. «Світська бесіда не лише мовленнєвий, а й риторичний жанр», – потверджує висловлені міркування О. Б. Сиротиніна [14, с. 30]. К. Ф. Седов вибудовує аналогічну дихотомію, але надає перевагу термінам «жанри верхнього / нижнього рівня» [13, с. 15]. В основі зіставлення, з одного боку, – риторичні уміння, з другого, – невідповідна мовленнєва активність.

Погоджуються лінгвогенристи і щодо розмежування конвенційних та неконвенційних мовленнєвих жанрів. Така опозиція корелює із зіставленням конвенційних – неконвенційних непрямих мовленнєвих актів. В. В. Дементьев зауважує: «Жанри усного спонтанного мовлення – переважно неконвенційні» [10, с. 162]. Переконані, що апіорна композиційна складність СБ та згадані жанрові характеристики, зокрема напівофіційний публічний характер, етикетна регламентація, жорсткі обмеження тематичного репертуару, потверджують її конвенційну основу.

Висновки. Вибудовування номенклатури мовленнєво-жанрових утворень перебуває на стадії творення. Превалюють структурний і прагматичний підходи до жанрової диференціації. Сьогодні з'ясовано, що СБ – це складний, риторичний, конвенційний МЖ м'якої формалізації. Попри таку солідаризацію, генристи й дотепер не можуть дійти згоди щодо параметризації СБ з позиції *фатика – інформатика*. На наш погляд, релевантними для СБ є інформативно-фатичний синкретизм і локація розглядуваного жанру у межах дихотомії протилежних комунікативних задумів. Перспектива подаль-

шого дослідження полягає у різноаспектному аналізі світської комунікації, зокрема студіюванні її лінгвальних, когнітивних і прагматичних параметрів.

Література:

1. Арутюнова Н. Д. Жанры общения / Н. Д. Арутюнова // Человеческий фактор в языке. Коммуникация, модельность, дейксис. – М.: Наука, 1992. – С. 45–60.
2. Акулова Е. В. Жанр «Объявление о знакомстве» как особый вид общения / Е. В. Акулова // Проблемы речевой коммуникации: межвуз. сб. науч. тр. – Саратов: Изд-во Сарат. ун-та, 2009. – Вып. 9. – С. 87–93.
3. Баранов А. Г. Когнитивность текста (к проблеме уровней абстракции текстовой деятельности) / А. Г. Баранов // Жанры речи: сб. науч. тр. – Саратов: Колледж, 1997. – Вып. 1. – С. 4–12.
4. Бахтин М. М. Проблема речевых жанров / М. М. Бахтин // Собрание сочинений: в 7 т. – Т. 5. – М.: Русские словари, 1997. – С. 159–206.
5. Винокур Т. Г. Говорящий и слушающий. Варианты речевого поведения / Т. Г. Винокур. – М.: Наука, 1993. – 176 с.
6. Габидуллина А. Р. Навчально-педагогічний дискурс як лінгвістичний феномен / А. Р. Габидуллина // Мовознавство. – 2009. – № 6. – С. 70–78.
7. Гайда Ст. Жанры разговорных высказываний / С. Гайда // Жанры речи: сб. науч. статей. – Саратов: Колледж, 1999. – Вып. 2. – С. 103–111.
8. Горлова Г. Н. К вопросу о жанре светская беседа в контексте национальной культуры / Г. Н. Горлова // Культурно-историческое взаимодействие русского языка и языков народов России (Элиста, 9–12 ноября 2009 г.). – Элиста: Изд-во Калмыцкого ун-та, 2009. – С. 129–132.
9. Дементьев В. В. Светская беседа: жанровые доминанты и современность / В. В. Дементьев // Жанры речи: сб. науч. тр. – Саратов: Колледж, 1999. – Вып. 2. – С. 156–177.
10. Дементьев В. В. Теория речевых жанров: [монография] / В. В. Дементьев. – М.: Знак, 2010. – 600 с.
11. Костина И. В. Светская беседа: опыт теоретического осмысления / И. В. Костина // Ярославский педагогический вестник. – 2004. – № 3 (40). – С. 59–72.
12. Китайгородская М. В. Речь москвичей. Коммуникативно-культурологический аспект / М. В. Китайгородская, Н. Н. Розанова. – М.: Ин-т русского языка РАН. – 1999. – 346 с.
13. Седов К. Ф. Человек в жанровом пространстве повседневной коммуникации / К. Ф. Седов // Антология речевых жанров: повседневная коммуникация / [А. Вежбицка, В. Е. Гольдин, С. Ю. Данилин и др.]. – М.: Лабиринт, 2007. – С. 81–89.
14. Сиротинина О. Б. Некоторые размышления по поводу терминов «речевой жанр» и «риторический жанр» / О. Б. Сиротинина // Жанры речи: сб. науч. ст. – Саратов: Колледж, 1999. – Вып. 2. – С. 26–31.
15. Федосюк М. Ю. Нерешенные вопросы теории речевых жанров / М. Ю. Федосюк // Вопросы языкознания. – 1997. – № 5. – С. 102–120.
16. Фенина В. В. Речевые жанры small talk и светская беседа в англо-американской и русской культурах: автореф. дис. на соискание учен. степ. канд. филол. наук: 10.02.19 «Теория языка» / В. В. Фенина; Сарат. гос. акад. права. – Саратов, 2005. – 22 с.
17. Шевченко И. С. Соотношение информативной и фатической функций как проблема эколлингвистики / И. С. Шевченко // Когнитивия, коммуникация, дискурс. – 2015. – № 10. – С. 114–132.
18. Шмелева Т. В. Модель речевого жанра / Т. В. Шмелева // Жанры речи: сб. науч. ст. – Саратов: Колледж, 1997. – С. 13–143.

Жовнир М. Н. Светская беседа в парадигме речевых жанров

Аннотация. В этой статье представлен краткий обзор классификаций речевых жанров в рамках структурного и коммуникативного подхода. Особое внимание уделено светской беседе как сложному, риторическому, конвенциональному речевому жанру мягкой формализации. В исследовании определено место светской беседы в парадигме речевых жанров в целом, а также установлена ее локация в системе координат *фатика – информатика*.

Ключевые слова: теория речевых жанров, речевой жанр, классификация речевых жанров, светская беседа, дискурс, фатика.

Zhovnir M. Small talk in the paradigm of speech genres

Summary. This paper provides a short overview of the speech genres classifications according to the **structured and** communicative approach. The major attention is paid to small talk as a complex, rhetorical, conventional speech genre of soft formalization. The study is also focused on its location in the speech genres paradigm as a whole and on its place in phatic speech – informative speech.

Key words: theory of speech genres, genre of speech, classification of speech genres, small talk, discourse, phatic speech.

*Ли Ли,**кандидат филологических наук, доцент,
Северо-Западный педагогический университет*

НОВЫЕ СПОСОБЫ СУБЪЕКТИВАЦИИ ПОВЕСТВОВАНИЯ В СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ ЖЕНСКОЙ ПРОЗЕ

Аннотация. Прием графической маркированности является одним из субъективных повествований. Использование приемов графической маркированности играет важную роль в выражении содержательно-смыслового наполнения. Кроме того, они являются базовыми предпосылками образования художественных символов произведений в контексте внелингвистической интерпретации, обеспечивая целостность и непрерывную смысловую связанность компонентов текста, способствуют достижению необходимого коммуникативного эффекта, привлекая внимание читателя и открывая для него определенный «горизонт ожидания».

Ключевые слова: маркированность, субъективизация повествования, визуально-графические средства, структура текста, скрытый смысл текста.

Постановка проблемы. Между различными уровнями субъективизации художественного текста существует комплексная и динамично развивающаяся связь, которая отражается в наличии пересекающегося взаимодействия между автором, рассказчиком и персонажем произведения.

Анализ последних исследований. В.В. Одинцов полагает, что не только скачки, сдвиги, повороты, но и субъективизация повествования в изложении композиции литературного произведения является усложняющим фактором [1, с. 187]. На основании существующих взаимоотношений между автором, персонажем и повествователем В.В. Одинцов классифицировал формы субъективизации на два вида – конструктивную и речевую [1, с. 202]. Учение В.В. Одинцова получило дальнейшее развитие в исследованиях А.И. Горшкова, в рамках которого он уточнил систему средств субъективизации и назвал их словесными и композиционными приемами. Однако в некоторых особых случаях использование приемов субъективизации, таких как смещение точки зрения, постепенная смена языковой композиции повествования, осуществляется с помощью графически маркированных видов языкового выражения. Таким образом, графическая маркированность текста выступает одним из способов субъективизации повествования.

Цель статьи – изучение новых способов субъективизации повествования в современной русской женской прозе.

Изложение основного материала исследования. В составе языковой композиции текста наблюдается наличие графических словесных рядов, выделение отдельных языковых единиц с помощью использования специальных шрифтовых приемов, таких как прописные буквы, жирное, курсивное и прочие виды начертания, а также применение специальных обозначений – звездочек, квадратных скобок и многих других. Л.Р. Рабданова утверждает: «Изменение функций знаков препинания и расширение возможностей их варьирования способствуют усложнению графической организации современного художественного текста, которое связано с усилением визуализации в современ-

ных литературных произведениях» [2, с. 50–53]. Исследование особенностей графической маркированности текста является чрезвычайно важным в контексте изучения креолизованных текстов, которые, по словам Е.Е. Анисимовой, представляют собой «сложное текстовое образование, в котором иконические элементы образуют одно визуальное, структурное, смысловое и функциональное целое» [3, с. 128].

Вполне очевидно, что усложнение языковой композиции художественного текста и дальнейшая ее модификация связана непосредственно с использованием методов и приемов визуально графической маркированности. В контексте современной российской женской прозы методы графической маркированности не только выполняют изобразительную и выразительную функции, но и оказывают влияние на смещение точки зрения и выполняют функцию смены повествовательной композиции – объективное авторское повествование начинает приобретать специфические черты, характерные для субъективного повествования.

В произведениях В.С. Токаревой графическая маркированность приемов субъективизации является достаточно распространенной и общеупотребительной, субъективность авторского повествования отражается в языковой структуре образа рассказчика. В повести «Сказать – не сказать» [4] особенностью субъективизации является словесная организация повествования с точки зрения героя/персонажа, а восприятие и оценка действительности подчеркивается с позиции конкретного лица – главного героя Артамоновой. В авторском повествовании следует выделить многократное использование маркировок, графически выделенных крупным шрифтом, как, например, в этом отрывке:

«Сказать – не сказать... Артамонова размышляла весь апрель и май.

СКАЗАТЬ. А если ему это не понадобится? Он отшутится, типа: «Напрасны ваши совершенства: их вовсе недостойн я». И еще добавит: «Учитесь властвовать собою; не всякий вас, как я, поймет».

НАДО ГОВОРИТЬ. Не надо раскрывать карты. А может быть, все же СКАЗАТЬ... Он согласится частично. Она станет его любовницей, он будет поглядывать на часы. Мужчина, который спешит. Его чувство вины перед Руфиной станет еще глубже. Эта двойственность не прибавит ему счастья.

Лучше НЕ ГОВОРИТЬ. Все оставить как есть. Точка. Артамонова загнала любовь в сундук своей души, заперла на ключ. А ключ отдала подруге Усмановой. Усманова умела хранить чужие тайны. Так и стоял под ложечкой сундук, загромождающий душу и тело, корябая тяжелыми углами. Больше ничего в Артамонову не вмещалось. Она ходила и качалась от тяжести.

СКАЗАТЬ – НЕ СКАЗАТЬ» [4, с. 294–296].

В приведенном отрывке особенное внимание сосредоточено на словах «сказать» и «не сказать». В.В. Одинцов счита-

ет: «Писатели и поэты зачастую прибегают к использованию структуры слова в качестве стилистического приема с целью выражения позиции автора или главного персонажа, а также их эмоционального восприятия по отношению к тем или иным героям произведения и происходящим событиям. Это происходит посредством графического выделения крупным шрифтом целых слов и выражений, маркировки крупным шрифтом заглавных букв слов и выражений, наделением слов и выражений особым скрытым смыслом» [1, с. 72]. В своем произведении «Сказать – не сказать» В.С. Токарева прибегает к ненормативному использованию заглавных букв как одному из средств графической маркированности с целью передачи позиции автора/рассказчика или главного персонажа повествования по отношению к тем или иным героям и обстоятельствам, обособляет их точку зрения и эмоциональное состояние. Написанное заглавными буквами выражение «СКАЗАТЬ – НЕ СКАЗАТЬ» [4, с. 296] дает ясное представление о мировоззренческой позиции и эмоциональном состоянии главного героя – Артамоновой, о том, что она пребывает в подавленном состоянии противоречия, а также выражает присущие для ее личности черты характера – нерешительность и мягкотелость. Выделенное заглавными буквами выражение «СКАЗАТЬ – НЕ СКАЗАТЬ» [4, с. 296] вызывает у читателя эмоциональный импульс, возникающий в процессе зрительного восприятия, вместе с тем подпитывая читательский интерес и любознательность.

Наряду с этим графическая маркированность заглавными буквами выражения «СКАЗАТЬ – НЕ СКАЗАТЬ» [4, с. 296] приводит к трансформации авторского субъективированного повествования, происходит передача повествования рассказчику, то есть смещение точки видения из авторской сферы в сферу главного персонажа – Артамоновой. Через призму настроений и эмоций действующих героев происходит отображение содержания и внутренней формы произведения, а точка видения персонажа определяет его осмысление и оценку действительности, выражает позицию и точку зрения автора/рассказчика или героя повествования. Метод графического выделения заглавными буквами смещает точку видения авторского повествования в сферу персонажа, происходит субъективизация авторского объективного повествования. В выражениях «говорить – не говорить» [4, с. 294–296] автор преднамеренно использует переплетение шрифтов разной величины, которые играют роль своеобразного символа, донося информацию к читателю. Таким образом, результатом авторской формализации является воплощение идейно-художественного замысла при помощи зрительно воспринимаемых печатных знаков. К тому же печатные знаки, обладая сильным визуальным эффектом, обеспечивают гарантированный результат.

Для более глубокого и сознательного понимания читателем содержания произведения авторы, как правило, применяют скобочные вставки как способ сопровождения текста комментариями и пояснениями. В скобки заключается информация, вставляемая в текст с целью пояснения и дополнения высказываемой мысли, которая в свою очередь является незаменимой смысловой и композиционной частью произведения. С точки зрения теории повествования тексты, имеющие в своей структуре скобочные конструкции, по своей природе являются гипертекстами. Л.Р. Рабданова утверждает: «Гипертекст – система внутренних и внешних корреляционных ссылок в структуре текста, оказывающая на людей значительное влияние, которое в свою очередь способствует более полному осмыслению чи-

тателем текста, становясь неотъемлемым элементом процесса чтения» [2, с. 81].

Скобочные конструкции становятся отражением авторской точки зрения/ точки зрения рассказчика, его убеждений и душевных чувств, таким образом выполняя информационную функцию дополнения и пояснения. Кроме того, скобочные конструкции также могут влиять на смену формы организации повествования, способствуя процессу субъективизации авторского объективного повествования. Скобки, некогда являвшиеся обычным знаком препинания, стали одним из видов литературных приемов. Характерный пример находим в повести Л.С. Петрушевской:

«Андрюша играл в футбол и хоккей, к девятому классу у него было шрамов на голове и на лице, как у боевого кота. Его приводили со двора ребята, бледные от страха, а он ковылял то окровавленный, то с пробитой ступней, то его поднимали от проволоки без сознания (наши активистки во дворе, взбодрившись на почве политических свобод, вскопали газоны, сволочи, посадили что-то и застолбили свои раскопки натянутой невидимой проволокой на высоте детского горла). Другой раз деточки играли в ножички отточенной ножкой от кровати, стальной, разумеется. Один толстый Вася промахнулся и воткнул Андрею в ногу. В это время (дело было в молодости, но после краснодарского случая) у меня в гостях был мой знакомый, интересный, но женатый мужчина, однако запойный, что не мешало ему быть очень интересным» [5, с. 124].

Представленный фрагмент является отрывком произведения Л.С. Петрушевской «Время ночь». В данной повести автором используется метод скобочных конструкций. Этот способ является средством персонализации автора, придавая стилистической структуре повествования четкость и определенность. Употребление скобок способно вызвать у читателя необыкновенные, совершенно новые эмоции и ощущения, одновременно усиливая его неподдельный интерес к написанному. При использовании автором скобочного оформления происходит незаметный процесс смены повествовательной точки зрения, авторское повествование смещается на позицию персонажа, на его точку видения, что приводит к субъективизации авторского повествования. Автор, воссоздавая внутренний мир персонажа – его чувства, мысли, эмоции и переживания, – раскрывает основной смысл и идею художественного произведения, подчеркивает восприятие и оценку действительности с точки зрения автора/рассказчика, действующего персонажа. Что касается языковой структуры, то символы графической маркированности обладают обособленностью и независимостью. Средства графической маркированности стали значительными элементами композиционной структуры и неразрывно связаны с содержанием произведения.

Курсивный тип шрифта является не только методом усиления субъективизации, но и элементом композиционного построения произведения. Как правило, курсивный шрифт является неизменным элементом креолизованных текстов в таких печатных изданиях, как газетно-публицистические и научно-технические тексты, тексты рекламы, афиши, плакаты и многие другие, в том числе и некоторые тексты современной художественной литературы. Используемые в художественных текстах методы графической маркированности обеспечивают целостность и единство композиционной структуры. А.В. Иванова, рассматривая примеры использования графических средств выразительности в текстах, определяет их функ-

цию как средство усиления субъективации: «Курсивное выделение одновременно выполняет как композиционную функцию субъективации повествования, так и функцию смены точек видения между рассказчиком и действующим персонажем» [6, с. 144–146]. Поэтому мы считаем возможным утверждать, что использование в текстах курсивного шрифта является способом эксплицирования точки зрения главного героя, а также отражением внутреннего сознания героя. Рассмотрим конкретный пример – фрагмент из произведения Т.Н. Толстой «Милая Шура» (2015 г.):

«Все-таки, знаете, когда смотришь на красивое, шумное, веселое, – и умирать легче, правда? Настоящих цыган раздобыть не удалось. Но Александра Эрнестовна – выдумщица – не растерялась, наняла ребят каких-то чумазых, девиц, вырядила их в шумящее, блестящее, развевающееся, распахнула двери в спальню умирающего – и забренчали, завопили, загундосили, пошли кругами, и колесом, и вприсядку: розовое, золотое, золотое, розовое! Муж не ожидал, он уже обратил взгляд *туда*, а тут вдруг врываются, шашами крутят, визжат; он приподнялся, руками замахал, захрипел: уйдите! – а они веселей, веселей, да с притопом! Так и умер, царствие ему небесное. А третий муж был не очень...

Александра Эрнестовна достает *чужое* варенье, ей подарили, вы только попробуйте, нет, нет, вы попробуйте, ах, ах, ах, нет слов, да, это что-то необыкновенное, правда же, удивительное? Правда, правда, сколько на свете живу, никогда такого... ну как я рада, я знала, что вам понравится, возьмите еще, берите, берите, я вас умоляю! (О черт, опять у меня будут болеть зубы!)» [7, с. 102].

В этом произведении автором используется курсивный тип шрифта. Благодаря изменениям оформления передаются суждения и оценочная позиция главного героя. В реальной жизни главному герою приходится сталкиваться со многими неприятностями, несмотря на то, что она все так же лелеет в своих мечтах надежду на новую жизнь, предпринимает попытки побороть обыденную действительность, изменить свою судьбу, однако в конечном счете испытывает поражение и погибает. Автор ведет повествование от первого лица, на которое указывает местоимение «я», таким образом демонстрируя то, что герой является непосредственным участником событий. У читателя формируется ощущение включенности в моделируемые автором ситуации, способствующие активизации процессов чувственного переживания слышимого и видимого. Кроме того, автор прямо или косвенно выражает свою позицию по отношению к тем либо иным событиям.

Выводы. Таким образом, графическая маркированность явлений субъективации является средством языковой выразительности, способствует лучшему пониманию и осмыслению художественного текста, при этом видоизменяется традиционное повествование и отмечается новый процесс развития языковой коммуникации. Графическая маркированность явлений субъективации приводит к расширению языкового пространства художественных текстов, отображает процессы модификации языковой композиции. Графическая маркированность текста является дополнительным методом субъективации повествования, благодаря которой становится возможной мгновенная смена точки видения и повествовательного

дискурса, формируется позиция автора. Методы графической маркированности, применяемые в произведениях, придают авторской идее еще большую выразительность, а в эмоциональном плане способны вызывать неподдельные и искренние чувства и переживания. Графическая маркированность способна привлечь к себе внимание читателя, открыть для него определенный горизонт ожидания.

Перспективы исследования видим в изучении способов субъективации повествования на материале других произведений современной женской прозы.

Литература:

1. Одинцов В.В. Стилистика текста / В.В. Одинцов. – М.: УРСС (ООО «Рохос»), 2004. – 261 с.
2. Рабданова Л.Р. Субъективированное повествование как компонент языковой композиции текста / Л.Р. Рабданова // Ученые записки Забайкальского государственного гуманитарно-педагогического университета имени Н.Г. Чернышевского. – 2012. – № 2. – С. 50–53.
3. Анисимов Е.Е. Лингвистика текста и межкультурная коммуникация / Е.Е. Анисимова. – М.: Academia, 2003. – 122 с.
4. Токарева В.С. Назло / В.С. Токарева. – М.: АСТ; Астрель, 2012. – 320 с.
5. Петрушевская Л.С. Время ночь / Л.С. Петрушевская. – М.: Вагриус, 1992. – 176 с.
6. Иванова А.В. Субъективация повествования (на материале прозы Владимира Маканина) / А.В. Иванова. – Чита: Сибирский федеральный университет, 2008. – 178 с.
7. Толстая Т.Н. Невидимая дева / Т.Н. Толстая. – М.: АСТ, 2015. – 480 с.

Лі Лі. Нові способи суб'єктиваци оповіді в сучасній російській жіночій прозі

Анотація. Прийом графічного маркування є одним із суб'єктивних оповідань. Використання прийомів графічного маркування відіграє важливу роль у вираженні змістовно-смыслового наповнення. Крім того, вони є базовими передумовами утворення художніх символів творів у контексті позалінгвістичної інтерпретації, забезпечуючи цілісність і безперервну смыслову зв'язаність компонентів тексту, сприяють досягненню необхідного комунікативного ефекту, привертаючи увагу читача та відкриваючи для нього певний «горизонт очікування».

Ключові слова: маркованість, суб'єктивация оповіді, візуально-графічні засоби, структура тексту, прихований зміст тексту.

Li Li. A new method of narrative subjectivity in contemporary Russian women's works

Summary. In the traditional usage of communicative language view, narrative subjectivity, as a language sign of the novel, is just the interconnectedness of languages borne by different substances. Illustrated markup language plays a more important role in expressing meaning and provides the most basic premise for the formation of extra-linguistic meaning of novel, which guarantees the integrity and consistency of discourse and promotes the realization of the communicative effect. Furthermore, it can get the readers' attention and create expectation horizon for the readers.

Key words: marking, narrative subjectivity, illustration means, discourse structure, discourse implication.

Матушкіна Д. Д.,

аспірант кафедри української літератури

ДЗ «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка»

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ УРБАНІСТИЧНОГО ПРОСТОРУ (НА МАТЕРІАЛІ РОМАНУ «ЩОДЕННИЙ ЖЕЗЛ» Є. ПАШКОВСЬКОГО)

Анотація. У статті з'ясовано художні особливості інтерпретації урбаністичного простору в романі Є. Пашковського «Щоденний жезл». Автор статті аналізує художній текст із метою визначення специфіки функціонування головного топосу і локусів міста, конкретизує характерні риси письменницького стилю, а також окреслює шляхи подальшого дослідження цієї теми в прозовості митця. Доречно зазначено те, що приватні, соціальні та природні локуси роману сповнені негативною авторською конотацією. Письменник інтерпретує міський простір відповідно до свого розуміння дійсності, акцентуючи, передусім, на запахах, звуках і кольорах. Є. Пашковський звертає увагу читачів на зображенні страшних міських реалій життя у часи Чорнобильської трагедії, коли особливо загострювались питання існування в надтяжких умовах.

Ключові слова: простір, топос, локуси, місто, роман.

Постановка проблеми. Сучасна українська урбаністична проза репрезентує місто як культурний простір, який стає ретранслятором цінностей, традицій, національної ідентичності тощо. Звернення багатьох письменників до зображення урбаністичного простору дає змогу визначити авторське ставлення, вдаватися до порівняння та аналізу психологічних характеристик презентованих героїв міст і їх специфічного способу життя. Цікавою виявляється інтерпретація міського простору в українській прозі ХХ ст. Тут звертаємо увагу на творчість представника житомирської прозової школи Є. Пашковського, зокрема на його роман-есеї «Щоденний жезл», присвячений подіям Чорнобильської катастрофи.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Роман письменника неодноразово ставав об'єктом наукових досліджень, серед яких розвідки В. Базилевського («Вижити і написати. Про «Щоденний жезл» Євгена Пашковського»), С. Квіта («Євген Пашковський: вільний муляр готичної вежі», «Одкровення на зламі тисячоліть»), Л. Кульчинської («Ризоматичні площини постмодерністських текстів: лабіринтами «Щоденного жезла» Є. Пашковського»), Р. Харчук («Автор як свобода і автор як влада («Щоденний жезл» Є. Пашковського)») тощо. Однак вивченню проблеми інтерпретації урбаністичного простору в його романі «Щоденний жезл» не було присвячено жодної наукової студії.

Метою статті є аналіз специфіки інтерпретації урбаністичного простору в романі «Щоденний жезл» Є. Пашковського.

Виклад основного матеріалу. «Щоденний жезл» – роман-есеї і це дає змогу Є. Пашковському не ховатися за своїх героїв. Роман-аргумент, роман-набат, роман національного пробудження, роман потоку свідомості – так характеризують «Щоденний жезл» сучасні дослідники. С. Квіт справедливо наголошує: «Ускладнений стиль – внутрішня зневага автора до примітивізму сьогодишньої мас-культури. Він закриває текст

для непосвяченого. Авторська правда з точки зору пануючих ідеологій є несправжньою. Тому через стиль невизначеності він хоче зруйнувати офіційну визначеність, запускаючи в неї свого «троянського коня», своєрідний «комп'ютерний вірус» [1, с. 184]. На сторінках роману митця присутні дві категорії: суспільний досвід, пропущений крізь призму світобачення самого оповідача, і намагання письменника знайти першопричину і передбачити наслідок дій або бездіяльності. Є. Пашковський доводить, що всі наші біди і негаразди починаються зі зради самого себе. Загальний стиль усього роману позначається мінорним мотивом смутку, невідворотного занепаду, неминучого фатуму й навіть прокляття, що тяжіє над українською нацією. Письменник шукає місце України у світовому просторі. «Україна – для нього сум і біль, радість і молитва, альфа і омега. Україна для нього – це мільйони знищених голодоморами, війнами, геноцидами. Україна для нього – мільйони дітей» [1, с. 190]. Дві теми: Чорнобиль і голодомор – стоять у творчості Є. Пашковського поряд, зокрема, виразно це виявляється в «Щоденному жезлі».

Торкаючись теми страшної Чорнобильської катастрофи, письменник робить головним топосом роману постраждале «місто бетону, смороду і куп собачих» [2]. Завдяки цим трьом словосполученням в уяві читача одразу вимальовується сіре, смердюче місто з відходами і різним мотлохом скрізь. Життя в такому місті стає, як мінімум, нестерпним, а кожен мешканець починає відчувати себе як «у бетонній клітці» [2]. Звідси й покалічене не лише людське здоров'я, а й психіка. Письменник інтерпретує такий міський простір відповідно до свого розуміння дійсності, акцентуючи передусім на запахах, звуках і кольорах.

Топос роману, відповідно до класифікації російської дослідниці В. Прокоф'євої [3], нараховує чотири головних позиції:

- приватні локуси (кімната);
- соціальні локуси (вулиці, пошта, офіс, базарчик, підвал гастроному, дитбудинок, палати лікарні, залізнична станція);
- природні локуси (ріка Дон);
- динамічні (дорога).

Майже кожен вид локусів передає жахіття тогочасного життя в місті. Так, можемо почати з приватного локусу кімнати – місця зазвичай доволі інтимного й затишного, а за текстом роману, швидше, простого притулку серед загального хаосу. Страшно навіть подумати, як, наприклад, герой роману сидів у «нажареній сонцем, дванадцятиметровій бетонній кімнаті, ставив по кутках каструляки з водою, щоб не так пекло в грудях» [2], адже лише так можна було хоч трохи полегшити муки. Здоров'я, яке «вбила» радіація, вже не повернути, а люди мали жити далі, працювати, виховувати дітей тощо.

Поряд із першим типом локусів тісно пов'язаний другий. Тогочасні місця скупчення людей якнайповніше відображають

специфіку міського буття. «<...>пройдіться вулицями, в правильному напрямі, будь-куди, – всюди привітна, бездумна, знайома з перепоїв, порожнеча у вигляді реторти» [2], – типова картина міських реалій для пересічного городянина, і надто «<...>коли вийти на вулицю, на відкритому сонці буде ще гірш: промені садять імунну систему і загострюють болячку» [2]. Є. Пашковський і тут вдається до улюбленого прийому, загострюючи читацький нюх, бо на вулицях стояв «асфальтовий сморід», і можна лише уявити, який запах йшов від бочки «з теплим помийним пивом» [2]. Далі картина доповнюється ще одним місцем дії – поштою, «котра давно вже не працювала, бо відпала потреба в грошових переказах, листуванні» [2]. Не було більше потреби користуватися поштовими послугами, і ця будівля потроху починала перетворюватись на пошту-пустку, де «двері були відчинені, телеграфна стрічка за відсутністю адресатів передавала одні і ті ж траурні телеграми, тиньк на стінах відсирів, немов од невилпаканих сліз, покинутих напризволяще в купах згадуючого паперу» [2].

Серед усіх інших на фоні загального хаосу виділяється «правильний будинок з офісом». «Офіс означає райський закуток у закамарку пекла» [2], – так описує Є. Пашковський місце, де збираються «демократії». Торкаючись питання політичного режиму в Україні, він чітко дає зрозуміти, що ті, хто був наближений до влади, могли дозволити собі набагато більше, ніж прості містяни. Осередками зборів «тих самих» якраз і були офіси, де «кругом комп'ютери, факси, телефони, проблеми, заклопотане сюрчання англійської, шелест вентилятора, поцокування каблучків, телефонні дзвінки, запрошення на конференцію, скляні двері, прообраз відкритого суспільства, пластиків на стінах квіти, нікельований блиск» [2]. Тут письменник вдається до зображення деяких категорій персонажів: «юні кудесниці й старі сосяри і карапузкуваті, жвавві, в сорочках і краватках, сексуально неголені дідки, зам-шефіня в легких, просвічуваних штанах, із граційною виправкою молодого курсанта», які, певним чином, опинилися в офісі не просто так, і за їх одягом можна говорити про достатньо високе соціальне становище, яке давало змогу в той час придбати гарні речі. Або був ще один варіант – добре вміти підлабузюватися до «правильних» людей. Звідси витікають досить логічні й доречні питання фінансової стабільності, про яку тоді годі було й говорити.

Матеріальна складова частина міського життя саме на той час була однією з найважливіших. В умовах страшного радіаційного ураження харчування мало бути повноцінним, натомість автор знову повертає читачів до реалій, де «на базарчику під автостоянкою торгують в'ялими, перелапаними огірками і прадавніми вареними ковбасами» [2]. Хоч Є. Пашковський не доповнює опис продуктів характеристиками їх запахів, уява читачів одразу ж усе домальовує й довідчує. Лише уявіть собі той специфічний сморід, не кажучи вже про смак і користь такої «їжі». Тож про яке здоров'я й нормальне існування могла йти мова?! А герой роману, як і інші містяни, йшов «у підвал гастроному за Оперним театром, проштовхувався між інших спраглих, між ящиків із пивом, між бочок із тюлькою, послизався на заллятих олією сходах, випрошував дві пляшчини «андроповки» з салатовими етикетками» [2], бо при такому житті люди зневірювались і просто спивались, аби заглушити нестерпний біль і не думати, що буде завтра. Ніяких райдужних перспектив не було, та й ніхто не тішився думками про краще.

Кожен наступний локус, як пазл, продовжує складати величезну мозаїку під назвою «місто». З кожним новим описом

подальших місць дій читач складає в голові свою індивідуально-сприйняттєву картинку. Є. Пашковський лише допомагає створити цілісний образ міста, в якому «вранці двадцять першого травня, мертвих поскладали, як купу шмаття, в болото, в людські нечистоти, уздовж частоколу, що відмежовує площу з боку ріки; одна дитина ссала молоко з грудей мертвої матері з посірілим обличчям» [2]. Так і ставали сиротами, а потім потрапляли до «крижаних, поцвілих всередині, знадвору мочено обмерзлих, дитбудинківських стін» [2]. Далі з покаліченим психічним і фізичним здоров'ям містяни опинялись у лікарняних палатах, які були «настілки безмежні й порожні, що, замученим радіофобією, їм здавалося повсякчас, ніби по іржавих щаблях здіймаються вгору, вгору, і з чортобильської труби кидаються в закипів реактор» [2].

Незважаючи на те жахіття, що було навкруги, люди змушені були рухатися вперед. Кожного дня так чи інакше користувалися попитом послуги залізничної станції, де «повно людей, скупчених із торбехами перед приходом електрички», їхали чи то на роботу, чи то вже з неї. Так і головний герой роману після чергового курсу хіміотерапії, коли рухи некоординовані, його «заносить, заточує», мусив «перебresti колії, перон, знову колії, знов перон, знову колії, знов перон, знову колії, розпашілі на сонці <...> знов розжарені колії в покидьках і мазуті, розпечена, ковзка між шпалами, щебінка, перон, знову колії, ще перон» [2], і все задля того, аби дійти до провулка і вколоти собі чергову дозу ненависних, але життєво необхідних ліків.

Третій вид локусів, описаний у романі, жодним чином не відрізняється від перших двох. Негативної конотації сповнене й місце, де «човни і водорості на обмілілому березі, рівний безвітряний блиск, хлопці пірнають з баржі на тому боці, хапаються за поренча, вилазять назад, і сліди їхні миттєво сохнуть на залізі – і тільки назва на вказівнику змушує назвати течію води рікою; це просторився Дон» [2]. Навіть природа в романі Є. Пашковського не спонукає городян до кращих рецепцій.

Останній вид локусів представлений зображенням дороги, яка «на диво, сприяла, нізвідки, сам по собі, зроджувався той чистосердий настрої, ритм, притаманний справжньому, а не намисленій історії» [2]. Тут автор показує, що саме дорога спонукає до роздумів, дає змогу збагнути якісь важливі для кожного істини. Навіть у той важкий час герої роману знаходили змогу трохи пофілософствувати, і це було чи не єдиною розрадою та різноманітністю серед сірих лікарняно вбивчих буднів.

Висновки. Отже, можемо констатувати, що роман Є. Пашковського «Щоденний жезл» репрезентує специфіку урбаністичного простору через включення і виокремлення головного топосу і чотирьох видів локусів. Письменник зосереджує увагу читачів на зображенні страшних міських реалій життя у часи Чорнобильської трагедії, коли особливо загострювались питання існування в надтяжких умовах через брак коштів, нормальної їжі та аномально вбивчої радіації. Варто зазначити, що твір є надзвичайно жорстоким для пересічного читача. Приватні, соціальні та природні локуси роману сповнені негативної авторської конотації, що дає змогу говорити про специфічну творчу індивідуальність митця.

Наше дослідження стало ще одним на шляху до ґрунтовного вивчення особливостей інтерпретації урбаністичного простору в романах українського письменника Є. Пашковського, надто у добу, коли урбаністична література стала одним із пріоритетних аспектів сучасної культури і життя.

Література:

1. Якубовська М.С. У дзеркалі слова: Есеї про сучасну українську літературу / М.С. Якубовська. – Львів: Каменярь, 2005. – 751 с.
2. Пашковський Є.В. Щоденний жезл: роман-есеї / Є.В. Пашковський [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://library.kr.ua/elib/pashkovskiy/shodenniyegez.html>.
3. Прокофьева В.Ю. Категория пространство в художественном пре-ломлении: локусы и топосы / В.Ю. Прокофьева // Вестник ОГУ. – 2005. – № 11. – С. 87–95.

Матушкина Д. Д. Інтерпретація урбаністического пространства (по матеріалам роману «Ежедневный жезл» Е. Пашковського)

Аннотация. В статье выяснены художественные особенности интерпретации урбаністического пространства в романе Е. Пашковського «Ежедневный жезл». Автор статьи анализирует художественный текст с целью выявления специфики функционирования главного топоса и локусов города, конкретизирует характерные черты писательского стиля, а также определяет пути дальнейшего исследования этой темы в прозотворчестве писателя. Уместно указано то, что частные, социальные и природные локусы романа полны негативной авторской коннотации. Писатель интерпретирует городское пространство в соответствии со своим пониманием действительности, делая акцент, прежде всего, на запахах, звуках и цветах. Е. Пашковский обра-

щает внимание читателей на картину страшных городских реалий жизни во времена Чернобыльской трагедии, когда особенно обострялись вопросы существования в сверхтяжелых условиях.

Ключевые слова: пространство, топос, локусы, город, роман.

Matushkina D. Interpretation of the urban space (based on the novel “The Daily Rod” by E. Pashkovsky)

Summary. It is explore the artistic features of the interpretation of the urban space in E. Pashkovsky’s novel “The Daily Rod” in the article. The author of the article analyzes the artistic text in order to determine the specifics of the functioning of the main topos and loci of the city, determines the characteristic features of the writer’s style, and also determines the ways of further research of this topic in the writer’s prose. It is appropriately indicated that the private, social and natural loci of the novel are full of negative authorial connotations. The writer interprets the urban space in accordance with his understanding of reality, focusing primarily on smells, sounds and colors. E. Pashkovsky accentuates readers’ attention on the terrible urban reality of the life in the times of the Chernobyl disaster, when the problems of existence were especially intensified in superheavy terms.

Key words: space, topos, loci, city, novel.

Михалевич І. Ю.,
аспірант кафедри української літератури
Східноєвропейського національного університету
імені Лесі Українки

ОБРАЗ СВЕКРУХИ В УКРАЇНСЬКІЙ ЖІНОЧІЙ ЛІРИЦІ

Анотація. У статті здійснено спробу узагальнення образу свекрухи в українській жіночій пісні та актуалізувати питання стосунків між нею та невісткою. Матеріалом для створення такого образу постає його сприйняття саме з погляду невістки.

Ключові слова: образ свекрухи, жіноча пісня, найпоширеніші мотиви жіночої лірики.

Постановка проблеми. Побут сучасного модерного суспільства дедалі більше віддаляє нас від традиційних норм наших предків. Основою для реконструкції давньої звичаєвості і єдиним джерелом її пізнання можна вважати пісні побутового характеру. Найчисельнішу групу такого матеріалу становить жіноча пісня. Сучасне покоління слабо уявляє собі життя в традиційній родині, яка налічувала три покоління. Традиційна сім'я визначалася такими персонажами, як чоловік, жінка, свекор, свекруха та їхні діти і внуки. Інкорпорованою в таку сім'ю виявлялася лише невістка. Її статус красномовно відображає приказка: «Невістка – чужа кістка». Тому не дивно, що саме вона постає у багатьох піснях головним транспонантом найтонших почуттів, настроїв, переживань. Рідко вони бувають ідеалістичними.

Інша справа з антагоністичним образом свекрухи, який наше уявлення протиставляє попередньому, змальовуючи одним із найжорстокіших персонажів родинного побуту українців. Нерідко (як нам видається) саме вона є причиною усіх негараздів та перепон для новоствореної сім'ї. Чоловікова мати безпосередньо або ж через вплив на інших родичів своїми діями, поведінкою моделює подальше життя молодят: чи то щасливе, чи наповнене незлагодою та прикрими інцидентами.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Дослідження жіночих образів фольклору (детально або ж опосередковано) дотепер велися у казковій прозі (В. Суковата, Л. Мушкетик, О. Наумовська), баладах (В. Козловський), весільній обрядовості (Хв. Вовк, З. Марчук, С. Подолук), поодинокі напрацювання чи згадки – щодо інших жанрів народної творчості. Побіжно, але торкалися цієї теми чимало дослідників. Дотичні розвідки (осібні чи у співавторстві) знаходимо і серед сучасних етнологів, культурологів, істориків – М. Гримич (життєвий цикл людини; традиційна культура українців з погляду гендерно-вікової стратифікації; жіноча субкультура), О. Кісь (жіноцтво крізь призму історії України; удovina доля), І. Ігнатенко (дошлюбні відносини; життя жінки після заміжжя) та ін.

Найбільш близькою за тематикою до нашого дослідження є монографія С. Подолук, яка подає чи не найдетальніший аналіз жіночих персонажів в обряді весілля. Авторка простежує функції образу свекрухи, покладені обрядовою складовою частиною весілля. На думку фольклористики, чоловікова мати під час весілля виконує роль жриці та є оборонницею родинного вогнища [7, с. 216]. Проведення різноманітних захисних, очисних ритуальних елементів, які відбуваються під час весілля за участю свекрухи з метою прийняття у свій рід чужинки,

таким чином, передбачає міфологічне підґрунтя обрядових дій цього образу.

Як стверджує С. Подолук у своїх аналітичних міркуваннях далі, фольклорні пісні за участю свекрухи та невістки, які тематично не виходять за змальовання повсякденного побуту, «виникли на ґрунті не обрядових, ритуальних явищ, а побутових», «втративши первісні світоглядні основи...» з метою звичайного відображення родинних стосунків» [7, с. 219].

Мета статті – з'ясувати, яку ж роль відіграє образ свекрухи в жіночій необрядовій ліриці, котра, за висновками більшості науковців, виникла набагато пізніше обрядової, причому на основі останньої. Чи збереглися рудименти міфологічного мислення обрядової сфери у родинно-побутових текстах, чи останні постали на суто побутовому поприщі і жодним чином не мають стосунку до обрядових первенів?

Виклад основного матеріалу. Отже, для характеристики ментальних особливостей народу яскравим прикладом виступають образи свекрів, чоловікової рідні, а надто – його матері:

А чужа сторона І без вітру шумить. Чужий батько, чужа мати І не б'ють, то болять [2].

Свекруха – особливий персонаж у жіночій пісенності, оскільки є не лише символом доброї, мудрої жінки, котра з любов'ю приймає у свою сім'ю невістку, любить, навчає, а інколи і захищає її перед сином. Так само часто вона постає перед нами у піснях як один із найкolorитніших представників чоловікової родини, коли співжиття із нею молодят асоціюється з найгіршим досвідом, впливаючи на всю їх подальшу сімейну долю і благополуччя. Дуже влучно з приводу цього зазначає П. Будівський: «У піснях любляча до самозабуття своїх дітей мати, і ненавидяча всією душею невістку свекруха – ці дві сторони однієї ж особи, звернені до свого та чужого» [5, с. 35].

Образи свекрухи в жіночих піснях українців змальовані не надто жорстокими, проте кількісно та з яскравою поетикою (метафора, гіпербола, порівняння, метонімія, епітети тощо):

Аж свекруха йде, Як змія гуде [6, с. 100–101]; *Як свекруха йде, Як оса гуде: А я прийшла, молоденька, та й стала до миски, А свекруха походить та йдула писки... Ой ти ти, свекрушенько, вдурила, вдурила? Нині динка петрівная, а я ще не їла!* [8, с. 81]; *Через тую неньку стареньку Треба їсти сирую земельку. Через тую старую суку Треба брати з миленьким роздуку* [8, с. 91–92]; *Скачи, скачи, стара суко, Хоть на одній ніжці, А щоб знала, як годити Молодій невістці* [8, с. 72].

Поширеним мотивом в українській жіночій ліриці є нарікання невістки на свекруху, коли та не будить її зранку, або ж навпаки: синова дружина любить поспати, а їй у цьому в чоловічій хаті заборонено. Як свідчать численні тексти, молодиця у новій господі чи не з перших днів перебування там мусила долучатися до господарських обов'язків, а то й перебирати деякі з них повністю на себе. Тому такі нарікання на «сонливу невістку» є зрозумілими, а свекруха, швидше за все,

навмисне не сприяє легкій роботі синовій дружини, вивіряючи її та осуджуючи перед сусідами:

А моя свекровка хужая од вовка: Сама рано встала, мене не збудила, Прийшла до сусіди, мене обсудила [1]; Спить невістка дрімливая, До роботи ленивая, А прядиво жде [3].

Стосунки між чоловіковою ріднею та невісткою охоплюють різноманітні конфлікти й перипетії, а словесні перепалки зводяться до взаємних образ:

Ти, невістко, ти, ледащице, не віддувай губи, Бо як озму ту кочергу, виб'ю тобі зуби [6, с. 104]; Ой на той двір, да милий мій, да вихор не вдарить, А свекруха, стара сука, вечеряти варить [6, с. 157].

Динаміка, гострота і емоційна яскравість розгортання таких подій забезпечується в піснях мовними засобами, паралелізмами, гіперболізацією образів. У такий спосіб ситуації видаються трагічними з комічним забарвленням і, навпаки, сповнені драматизму у зображенні жартівливих сцен:

Стала Галя кудроньки чесати. Глянь, Василю, біжить твоя мати. З її рота полум'ячко пише, З її носа дим кужелем йде! [8, с. 70].

Щодо інших сюжетних ліній, в яких змальовані перипетії між свекрухою та невісткою, можемо виокремити їх чималу кількість. Причини таких непорозумінь, здається, не виходять за сферу родинного побуту, адже сутички (а часто й стусани та бійки між жінками) зводяться до звичайної непокори назло одна одній. Ось що вбачає причиною таких непорозумінь П. Будівський: «Свої діти перебувають із нею в кровному сімейному зв'язку<...> Чужа невістка зазіхнула на її права в сім'ї, через те вона її так ненавидить і готова навіть згубити» [5, с. 35].

Інколи такі конфлікти набувають незрозумілого, смішного, здається, штучного характеру. Однак цікавими для нас у фольклорних записах весільної звичаєвості, є непоодинокі факти, які розповідають про різноманітні випробовування нареченої. Деяку інформацію черпаємо зі згаданої монографії С. Подолук: «Інколи випробовування нареченої полягало у звичайному прибиранні хати на другий день зранку» [7, с. 200]. Посилаючись на праці дослідників поминально-поховальної обрядовості, авторка зазначає, що різноманітні ритуали із замітанням, розсипанням зерна, биттям посуду використовували і в поховальних обрядах, що, ймовірно, було пов'язано із культом предків [7, с. 200]. Чи відтворюють пісні такого плану звичайні побутові реалії, а чи мають відгомін прадавніх вірувань – питання не з простих:

Поперу шмаття на річці, Свекруха каже – в горіліці... Покладу шмаття на плоті, Свекруха каже – в болоті... Вимастю хату – не біло, Измила лавку – не сіла... Постелю постіль – не ляже, Замету хату – не стане [6, с. 94]; Поперу хуста у милі, Свекруха каже, що в глині, Поперу хуста у лузі, Свекруха каже – в калюзі. Помажу хату – не біло, Підведу припік – не рівно. Помию ложки – не гляне. Замету хату – не стане [6, с. 228–229]; Хату мету, то вона перемиає, А слово скажу – переговорює. Хліба вріжу – вона скося гляне, А їсти хочу, аж серденько в'яне [8, с. 250].

Як і у весільній обрядовості, частотним у текстах жіночої лірики є мотив посилення свекрухою невістки по воду. Сюжет таких пісень розповідає про нелегкі випробовування для невістки, на які її посилає саме чоловікова матір:

В мене мати та не рідня: Посилає по воду Незобуту, не зодягнуту, Головочку необв'язану, Тільки личком підперезану [8, с. 30–31].

На вулиці молодлицю можуть чекати хлопці, кпинитися з неї, ставлячись немов до чужинки. У весільній звичаєвості цей обряд, як зауважує С. Подолук, є відгомном поліандрії, коли «стосунки в парубочій громаді визначалися правом розбишацької ватаги» [7, с. 195], а посилення дівчини по воду пов'язане з жіночою ініціацією. Таким чином, якщо йдеться про один і той самий обряд, то, виходить, і в жіночій родинно-побутовій пісні свекруха виконує своєрідну роль особи, яка проводить ініціацію, різноманітні очисні ритуали для вступу чужинки у родинне коло.

Низка родинно-побутових текстів репрезентує мотив, що розповідає про гасіння лучини свекрухою:

– Десь ти, личино, в печі не була, Що ти, личино, та не горіла? – Я в печі була, ясно палала, – Свекруха лиха вогонь залила [8, с. 256].

В результаті аналізу цього образу можемо виокремити кілька його функцій. Перш за все, це поняття може нести подвійне значення: у прямому сенсі залити лучину – обмежити когось у певній дії, «забрати» світло з оселі. Переносний відтінок цей образ набуває тоді, коли дія «залити» означає не давати жити (принижувати, дорікати, сварити, насміхатися, зневажати тощо).

Наскрізь метафоричні образи набувають тут очевидної символіки: сиру лучину, яка у пісні символізує жінку, постійно гасить вилита вода. Маючи фізичні властивості бути холодною, неприємною на дотик, «швидкою» (заливає вогонь вміть), тобто різкою у вчинках та розмовах, вона, безперечно, уособлює злу свекруху.

Аналізуючи у своєму дослідженні цей образ, С. Подолук на основі фольклорних записів робить спробу реконструювати функції цього персонажа на кожному етапі весілля. Один із таких прикладів, змальовуючи вороже ставлення свекрухи до невістки, розповідає про ритуал недопускання молодиці до печі, яка в давнину вважалася родинним оберегом. За прадавніми віруваннями, вважалося поганим знаком, коли новоспечена невістка загляне у піч, та ще й побажає смерті своїй свекрусі [7, с. 208]. Зрозумілим стає її небажання допускати чужинку до сімейного вогнища.

Чи мають між собою зв'язок два описаних мотиви, сказати важко, проте незрозумілою лишається мотивація дій свекрухи у жіночій ліриці. Навіщо забороняти невістці розводити у печі вогонь, коли та мусить виконувати у хаті всю роботу, зокрема приготування їжі?

Заради справедливості зазначимо, що зображення сфери людських стосунків у жіночих піснях, причому найчастіше між представницями донедавна чужих родів – між невісткою і свекрухою, – не завжди несуть негативне забарвлення. Так, є чимала кількість фольклорних текстів, в яких змальовані дружні, інколи по-материнськи щирі стосунки між цими жіночими персонажами, невістка демонструє вдячність чоловіковій матері за сина:

Бодай моя свекрухонька ще провікувала, Що для мене, молодой, сина згодувала, Бодай моїй свекрухоньці на душі легонько, Бо як мені з єї сином жити солодонько [6, с. 136]; Ой ти зозулька рабейка, В мене свекруха добрейка. Вона снідати наварить, Перед миленьким похвалить [4].

Лагідні, ввічливі звертання у спілкуванні з чоловіковою матір'ю часто демонструють пошану та теплі відносини між донедавна чужими людьми. Таким звертанням невістка кличе йти у садок, слухати пташку (а насправді перетворену на птаха свекрушину доньку), котра із сімейного обійстя теж пішла до чужої родини «у невістки»:

«Вставай, матінко, вставай, утінко, Щось у нашім саду, та на винограду Да пташка кує» [8, с. 49–50].

Невістка сумує і любить своїх батьків, однак і чоловіковий рід заслуговує на пошану та найтепліші почування з її боку.

Висновки. Отже, свекруху заслужено можемо вважати одним із найколеритніших і найдраматичніших образів у жіночій пісенності. Численні пісенні тексти українців свідчать про її вагомий роль у родині, у житті дітей, перед невістками, яких треба навчити господарству, перед чоловіком, котрий все ж таки поступається місцем головного, віддаючи верховенство господині роду. В образі свекрухи – втілення злої, ненависної мачухи або ж доброї, чуттєвої матері, а тому таке двояке, неоднозначне сприйняття робить цей образ неповторним символом ментальності народу в українській родинній звичаєвості. Суперечки між свекрухою та невісткою, непорозуміння у побутових дрібницях, намагання свекрухи керувати у новоствореній сім'ї, показова непокора молодиці, словесні перепалки чи навіть бійки – це найпоширеніші теми, які відтворюють становлення особливих, комічних або ж драматичних, власне українських відносин між новоспеченими родичками.

Попри усталене твердження про відсутність обрядового змісту родинно-побутової лірики – чи це так, однозначно відповісти важко. Деякі з мотивів або ж окремі образи співзвучні з обрядовою звичаєвістю.

Література:

1. Архів ПВНЦ. – Ф. 6. – Од. зб. 8.
2. Архів ПВНЦ. – Ф. 6. – Од. зб. 11.
3. Архів ПВНЦ. – Ф. 6. – Од. зб. 21.
4. Архів ПВНЦ. – Ф. 6. – Од. зб. 27.
5. Будівський П.О. Українська народна лірика про сім'ю та побут / П.О. Будівський. – К.: Центр пам'яткознавства Академії наук України і Українського товариства охорони пам'яток історії та культури, 1993. – 129 с.
6. Пісні родинного життя. Збірник / Упоряд., авт. вступ. ст. та приміт. Г.В. Довженко; Відп. ред. І.П. Березовський. – К.: Дніпро, 1988. – 359 с.
7. Подолук С.М. Жінки в українському весіллі: етноісторична обумовленість / С.М. Подолук. – Луцьк: ПП Іванюк, 2013. – 314 с.
8. Українські народні пісні. Родинно-побутова лірика. Ч. 2. – К.: «Дніпро», 1965. – 528 с.

Михалевич І. Ю. Образ свекрови в украинской женской лирике

Аннотация. В статье предпринята попытка обобщения образа свекрови в украинской женской песни и актуализации вопроса отношений между ней и невесткой. Материалом для создания такого образа служит его восприятие именно с точки зрения невестки.

Ключевые слова: образ свекрови, женская песня, распространенные мотивы женской лирики.

Mykhalevych I. The image of mother-in-law in Ukrainian female song lyrics

Summary. The article attempts to generalize the image mother-in-law in the Ukrainian female song and actualize the relationships between her and daughter-in-law. Material for creating such an image is its perception from the point of view of the daughter-in-law.

Key words: image of the mother-in-law, female song, most common motives of the female song lyrics.

Оскірко О. П.,

здобувач кафедри української мови та методики її навчання
Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини

НОМІНАЦІЯ БОРЩУ В СХІДНОПОДІЛЬСЬКИХ ГОВІРКАХ

Анотація. У статті проаналізовано назви страви «борщ» у східноподільських говірках, здійснено етимологічний та лінгвогеографічний аналіз досліджуваних номінів, подано лексико-семантичну характеристику, проведено паралелі з номінаціями цієї страви в інших діалектних континуумах, з'ясовано моделі та мотиваційні ознаки номінацій борщу.

Ключові слова: лексико-семантична група, говірки, номен, борщ, мотиваційні ознаки, номінація.

Постановка проблеми. Номенклатура рідких страв української кухні становить розгалужену систему. Кулінарна лексика на позначення рідких страв різноманітна за семантикою та структурою. У населених пунктах Східного Поділля господині готують різні перші (рідкі) страви: *борщ, капуста, розсольник, окрошук, суп, юшка, куліш, бульйон* та інші. Головне місце серед названих страв по праву належить борщу – страві, що стала улюбленою в щоденній трапезі українців. Номінація борщу в говірках Східного Поділля ще не була предметом спеціального дослідження, що й визначає актуальність цієї наукової розвідки.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Найменування лексико-семантичної групи рідких страв у межах номінів на позначення їжі досліджували З. Ганудель (Ганудель), Г. Вештарт [1], Є. Турчин (Турчин), Е. Гоца (Гоца), М. Волошинова (Волошинова), Л. Борис (Борис), В. Різник (Різник). Семантична структура лексеми *борщ* представлена в діалектних словниках української мови та в наукових розвідках А. Поповського [4], К. Кацалапенко [3]. Номінація борщу в східноподільських говірках систематично не вивчена, що і визначає актуальність нашого дослідження.

Метою статті є здійснення лексико-семантичної характеристики номінації борщу, проведення лінгвогеографічного та етимологічного аналізу зафіксованих лексем, визначення основних моделей номінації.

Джерелами дослідження стали власні записи, здійснені протягом 2013–2015 рр. в експедиціях у говірках західних районів Черкащини, північно-західних – Кіровоградщини, східних – Вінниччини.

Виклад основного матеріалу. Борщ – овочева страва з м'ясом (без м'яса) або грибами, обов'язкові складники якого буряк і закуска, улюблена страва українців, яка є в щоденному раціоні харчування. Щоб приготувати смачний борщ, його необхідно варити на помірному вогні довгий час для того, щоб усі інгредієнти розварилися і розкрили свій смак. Архілексевою в досліджуваних говірках на позначення цієї страви є загальнонародна лексема *борщ*, яка вживається в усіх досліджуваних говірках.

Перша згадка про лексему *борщ* датована 1561 р. [7, с. 40]. Давньоукраїнській мові лексема *борщ* у значенні української національної страви відома як демінутив *борщик* з 1598 р.

Походження номена *борщ* остаточно невідомо. Дослідники припускають, що страва борщ є автентичною «руською», тобто українсько-білоруською, приготування якої розпочалося ще в піз-

ньому середньовіччі [8]. Як стверджують укладачі «Етимологічного словника української мови», праслов'янська лексема *борщ* спочатку використовувалась на позначення рослини *борщівник*, а згодом в українській мові для найменування страви, до складу якої входила ця рослина (ЕСУМ, I, 236). Згодом лексема *борщ* поширилася в інших мовах: рос. *борщ*, слц. *boršč*, тур. *vorç*, болг. *борш* тощо (ЕСУМ, I, 236). Зауважимо, що страву *борщ* готують і в інших країнах. Так, наприклад, у Польщі є страва, яку називають «борщик» – «заправлений суп з м'ясом, рибою, овочами і квашеним буряком». За переконанням мовознавців, у Польщі *борщ* почали готувати з буряків і капусти лише з XVIII ст. У румунів слово *борщ* відоме зі значенням «скисати, кислий квас». Лексема *борщ* широко відома сучасній українській мові зі значенням «рідка страва, що вариться з посічених буряків, капусти з додатком картоплі та різних приправ» (СУМ, I, 222). У значенні страви лексема відома білоруській, литовській, російській та іншими мовам [5, с. 222–223].

У Словнику за редакцією Б.Д. Грінченка зафіксовані дери-вати лексеми *борщ*, *'бор'щик*, *'борщичок*, *бор'щиско*, *бор'щище* зі значеннями: 1) Борщ. 2) Квас із буряков, із якого приготують борщ (Грінченко, I, 89).

У східноподільських говірках лексема *борщ* зберігає значення, зафіксовані у СУМ. У всіх говірках Східного Поділля лексема передає значення «рідка страва з посічених буряків, квашеної або свіжої капусти, квасолі, картоплі та різними приправами» (Рз, Лщ, Хр, Пн, Уг, Чй, Сч, Сн, СХ, Нд, Ів, Юр, Жр, Снх, Ск, Тп, Трг, Рс, Крт, Кбр, Глм, Тр, Плс, Об, Зл, Окс, Дб, Крс, Крс, Юр, Крб, Клд, Гнн). Через те, що змінюється технологія приготування окремих страв із метою економії часу господарок, відпала потреба у заквашуванні одного з основних інгредієнтів, а отже, зі структури лексеми борщ зникає сема «кислий настій із столового буряка», яку ми зафіксували лише в с. Кобринове Тальнівського р-ну Черкаської обл. У крайніх східних досліджуваних говірках, які на Черкащині межують із говірками середньонадніпрянськими, зафіксовано ще одне значення лексеми *борщ*, яке виникло на позначення одного з етапів весільного обряду, коли батьки молодої наступної неділі після весілля йшли до сватів у гості, на борщ, який мала приготувати молода невістка.

Залежно від способів приготування та споживання страви є дуже багато різновидів борщу (близько 30 видів), але традиційними є три види: червоний, зелений (щавлевий або борщовий), холодний (холодник) [6].

Червоний борщ – найпопулярніший борщ у населених пунктах Східного Поділля. Основним інгредієнтом є буряк (червоний, столовий, темно-червоний, рябий), завдяки чому страва й отримала назву *червоний борщ*. Здебільшого *червоний борщ* готують на м'ясній юшці. Нині таку страву може дозволити собі не кожен громадянин, хоч історично червоний *борщ* був простою їжею селян, а м'ясо додавали до страви виключно на свята.

На позначення такого різновиду борщу в досліджуваних говірках зафіксовано лише двослівну номінацію, виражену узгодженим словосполученням, утвореним за моделлю «прикметник + іменник»: *'боришч че"р'воний* (Лк, Шм, Йс, Мч, Хм, Мх, Цю, Уг, Чй, Хр, Сч, Сн, Пн, Лщ, Бт, Гр, Жр, Снх, Ск, СХ, Ів, Тр, Рз, Окс, Дб, Крб, Клд, Гнн). За такою моделлю утворюють назви червоного борщу мовці поліських говірок, що відображено в регіональному словнику «Словник західнополіських говірок» за редакцією Г. Аркушина *червоний борщ* «борщ із червоних буряків» (Аркушин, І, 28) та у дослідженнях С. Яценка: *чер'воний боришч* «борщ із столового буряка та капусти» й говіркам Середнього Полісся [8, с. 317].

Зелений борщ готували навесні з молодого щавлю, кропиви, лободи, листя молодого буряка, картоплі, з додаванням вареного яйця і запраляли сметаною. На позначення такого виду борщу зафіксовано аналітичні найменування, виражені узгодженими словосполученнями *зе"лений 'боришч, ве"с'н'а'ний боришч, 'боришч моло'дий*, або неузгодженими словосполученнями, утвореними за моделлю «іменник + прикметник + іменник (назва інгредієнта)»: *боришч із кропи'ви, 'боришч з кро'пиви, боришч із лобо'дойу, 'боришч із "ичаве"лем*,

Назва *боришч зе'лений* функціонує в сучасній літературній мові й активно вживається носіями мови зі значенням «борщ, у який замість буряків і капусти кладеться весняна зелень: щавель, лобода, шпинат» (СУМ, І, 222).

Словосполучення *ича'ї'овий боришч* зафіксована в говірках Середнього Полісся [8, с. 317] та в західнополіських говірках із характерним усиченням закінчення прикметника *зелени борщ* (Аркушин, ІІ, 28).

Холодний (холодник) борщ варили влітку. Основним вареним інгредієнтом у страві був лише буряк, решту складників клали сирими. Такий борщ мало поширений у сучасній кухні, проте в досліджуваних говірках зафіксовано назву *ок'рошка*, мотивовану способом нарізання інгредієнтів. СУМ подає у своєму реєстрі лексему *окрошка* зі значенням «холодна страва з квасу та порізаних овочів та м'яса» (СУМ, 5, 681).

У період постів традиційно готували *борщ* без сала та м'яса, виключно на рослинних жирах (олії) із грибами чи рибою. На позначення таких страв у східнополіських говірках виявлено назви *'боришч п'іс'ний* «борщ, в якому відсутні м'ясні продукти» (Кнл, Шм, Жр, Йс, Мч, Хм, Цб, Рс, Лщ, Бт, Уг, Чй, Пн, Сн, Сч, Тр, Дб, Клд); *боришч бе"з 'м'яса, холостий боришч* (Уг, Пн, Чй, Гнн); *'боришч з' гри'бами* «густа страва, зварена з грибами» (Хм).

У більшості досліджуваних говірок господині для приготування борщу використовують свіжу капусту, проте окремі діалектоносії зазначають, що можна не проквашувати буряк, а додати кислинку борщеві за допомогою квашеної капусти. Це зумовило виникнення таких номінацій *'боришч із' кваше"нойі ка'пусти* (Жр, Снх, СХ, Тр, Окс, Дб, Клд), *'боришч із' кислойі ка'пусти* (Жр, Окс, Юр, Гнн) на позначення семи «борщ зварений із квашеної капусти», «борщ із кислої капусти». *'Боришч' ка'пусти го"ту'їт' хто йак / йаках'з'а'їка // ну 'б'іл'ш'іс'т' 'того / шо 'кисла ка'пуста ки'пит' / дл'а кис'линка / по 'том ки'да'їт' кар'топл'у ту'ди і т'рошки пио'на // зати'раут то"д'і 'салом йо'го / бо о'бично боришч зати'раут' 'салом // і 'вар'ат не" та'кій 'жиде"н'кій / а 'б'іл'ш'і того / шоб'в'ін бу'ї та'кій / густо"ватий / 'в'ін то"д'і їкус'н'ішій // (Кнл).*

Завершальним етапом у приготуванні *борщу* було заправити приправою: приправа до борщу – це подрібнені й підсма-

жені на сковороді цибуля, сало, морква, помідори, підсмажене борошно тощо. На позначення цієї приправи у говірках зафіксовано віддієслівний дериват *за'жарка*, мотивований способом приготування приправи. Сам завершальний етап мовці номінують дієслівними словосполученнями *за'жарити 'боришч, за'жарувати 'боришч, приготу'вати за'жарку, ї'кнути за'жарку*. Узагальнена назва овочів, які додаються в першу рідку страву під час її готування, в східнополіських говірках – віддієслівний дериват *зак'ришка* та її фонетичний варіант *'закришка* (Об, Крс). Зі значенням «те, що кришать у борщ як заправу (цибуля, петрушка, кріп та ін.)» лексема відома сучасній літературній мові (СУМ, ІІІ, 167).

Сучасна технологія приготування заправки для борщу дещо видозмінилася, і борщ отримав порівняно нові продукти – свіжі помідори, томатний соус, томатну пасту тощо.

З. Ганудель зауважує, що в говірках південно-західного наріччя лексема *борщ* вступає в синонімічні відношення та займає рівнозначне місце в синонімічному ряду з номенами *квас, оцет, оцет хлібовий, квашена вода*, об'єднаними спільним лексичним значенням «кислий» (Ганудель, 132). Проте у східнополіських говірках, які є маргінальними говірками південно-західного наріччя, такого синонімічного явища ми не виявили. Лексема *борщ* відома й активно функціонує в говорах української мови. З дещо іншим лексичним значенням лексема *борщ* уживається поза ареалом дослідження, просл.: у гуцульських – *борщ* «хлібний (вівсяний) квас» (Піпаш, 16), у західноволинських говірках лексема *борщ* – «настій столових буряків, що використовують для приготування борщу», «рідка страва, приготовлена з додаванням настою столових буряків, щавлю чи оцту», *бут'венє* «окрошка; холодна страва з води, кислого борщу або оцту, свіжих огірків, крутого яйця, кропу й цибулі» (Корзонюк, 75, 78), у буковинських – *борщ* «квас із висівок або житнього борошна» (Гуйванюк, 37). У говірках російської мови лексема *борщ* функціонує зі значенням «квашені буряки», «страва з квашених буряків, зварених на м'ясі» [1, с. 130].

Висновки. Отже, на позначення різних борщів у говірках досліджуваного ареалу переважають двослівні номінації, виражені узгодженими чи неузгодженими словосполученнями, до складу яких входить архілексема *боришч*, і які мотивовані:

- 1) кольором: *боришч че"р'воний, боришч зе"лений*;
- 2) етнонімом: *'боришч укра'їнський*;
- 3) основним інгредієнтом: *боришч з' гри'бами, боришч м'їд'с'ний, боришч з м'їасом, 'боришч із' кваше"нойі ка'пусти, 'боришч із' кислойі ка'пусти*.
- 4) основним компонентом, свіжими овочами, зеленню: *'боришч із' 'ичаве"лем, боришч моло'дий, боришч з кро'пиви*;
- 5) системою віри та обрядовості: *боришч без' м'їаса, 'боришч п'іс'ний*.

Однослівна номінація представлена лексемами *'боришч, за'жарка, зак'ришка* на позначення етапів приготування страви. Більшість зафіксованих номінацій вживаються в усіх досліджуваних говірках. Східнополіські номени виявляють паралелі в інших говірках української мови, що свідчить про загальноукраїнський континуум досліджуваних номінацій.

Перспективу дослідження вбачаємо у виявленні та системному описі назв інших рідких страв у говірках Східного Поділля.

Список обстежених населених пунктів:

Шм. – Шамраївка, Йс. – Йосипівка, Мч. – Мечиславка, Лк. – Лукашівка, Хм. – Хомутинці, Тп. – Тополівка, Жр. – Журавка,

Уг. – Угловата, Чй. – Чайківка, Пп. – Попудня, Нд. – Надлак, Окс. – Оксанино, Дб. – Добра, Гнн. – Ганнівка, Лщ. – Лішинівка, Рз. – Розсішки, Хр. – Христинівка, Сч. – Сичівка, Сн. – Синиця, СХ. – Скалівські Хутори, Нд. – Надлак, Ів. – Іванівка, Юр. – Юрївка, Снх. – Синюха, Ск. – Скаліва, Трг. – Торговиця, Рс. – Русалівка, Крт. – Крутогорб, Кбр. – Кобринове, Глм. – Гольма, Тр. – Тарасівка, Плс. – Плоске, Об. – Обжиле, Зл. – Заліське, Крс. – Красногірка, Клд. – Колодисте.

Джерела:

Аркушин – Аркушин Г.Л. Словник західнополіських говірок: у 2 т. / Г.Л. Аркушин. – Луцьк: Вежа, 2000. – Т. 1–2; **Білоноженко** – Словник фразеологізмів української мови / [Уклад.: В.М. Білоноженко, І.С. Гнатюк, В.В. Дятчук та ін.]. – К.: Наукова думка, 2003. – 1104 с.; **Борис** – Борис Л.М. Динаміка тематичної групи лексики їжі та напоїв у буковинських говірках: дис. ... канд. філол. наук: спец. 10.02.01 / Л.М. Борис – Чернівці, 2015. – 330 с.; **Волошинова** – Волошинова М.О. Динаміка традиційної предметної лексики в українських східнословобожанських говірках: дис. ... канд. філол. наук: спец. 10.02.01 / М.О. Волошинова – Луганськ, 2014. – 301 с.; **Ганудель** – Ганудель З. Лінгвістичний атлас українських говорів Східної Словаччини. Т. 1: Назви страв, посуду і кухонного начиння. – Братіслава; Пряшів: Словацьке педагогічне видавництво в Братіславі, Відділ української літератури в Пряшеві, 1981. – 211 с.; **Грінченко** – Грінченко Б.Д. Словарь української мови: у 4 т. / Б.Д. Грінченко. – К., 1907 – 1909. – Т. 1–4; **Гуйванюк** – Словник буковинських говірок / [заг. ред. Н.В. Гуйванюк]. – Чернівці: Рута, 2005. – 688 с.; **Гоца** – Гоца Е. Назви їжі й кухонного начиння в українських карпатських говорах / Е. Гоца; відп. ред. І.В. Сабадош. – Ужгород: Гражда, 2010. – 360 с.; **ЕСУМ** – Етимологічний словник української мови: в 7 т. / ред.-кол.: О.С. Мельничук та ін. – К.: Наук. думка, 1982; **Корзонюк** – Корзонюк М.М. Матеріали до словника західноволинських говірок / М.М. Корзонюк. – К.: Наук. думка, 1987. – С. 62–267; **Піпаш** – Піпаш Ю.О. Матеріали до словника гуцульських говірок (Косівська Поляна і Росішка Рахівського району Закарпатської області) / Ю.О. Піпаш, Б.К. Галас. – Ужгород, 2005. – 266 с.; **Різник** – Різник В.П. Назви їжі та кухонного начиння в говірках надсянсько-наддністрянського суміжжя: дис. ... канд. філол. наук: спец. 10.02.01 / В.П. Різник – Львів, 2017. – 370 с.; **СУМ** – Словник української мови: в 11 т. / ред. кол. І.К. Білодід та ін. – К.: Наук. думка, 1970; **Турчин** – Турчин Є. Назви їжі на Східному Поліссі / Є.Д. Турчин. – Львів: Українська академія друкарства, 2012. – 347 с.

Література:

- Вештарт Г.Ф. Назвы ежы // Лексика Палесся ў прасторы і часе / Г.Ф. Вештарт. – Мінськ: Навука і тэхніка, 1971. – С. 89–142.

- Дубовіс Г.О. Українська кухня / Г.О. Дубовіс; худож.-оформлювач І.В. Осипов. – Харків: Фоліо, 2006. – 591 с.
- Кацалапенко К.В. Лексико-семантична група назв рідких страв у говірках Східного Поділля / К.В. Кацалапенко // Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М.П. Драгоманова. Серія 10. Проблеми граматики і лексикології української мови: Збірник наукових праць / Відп. редактор М.Я. Плющ. – К.: НПУ імені М.П. Драгоманова, 2009. – Випуск 5. – С. 52–55.
- Поповський А. Про слово борщ та його деривати в українській мові / А. Поповський // Українська історична та діалектна лексика: Збірник наукових праць. – Львів: Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 2003. – Вип. 4. – С. 187–192.
- Супруненко В.П. Ми – українці: У 2-ох кн. / В.П. Супруненко. – Дніпропетровськ: ВАТ «Дніпркнига», 1999. – Кн. 1.
- Українська стародавня кухня: довід. / упоряд. Т.Л. Шпаковська. – К.: Спалах ЛТД, 1993. – 238 с.
- Чучка П.П. Власні назви в історичному словнику загального типу / П.П. Чучка // Науковий вісник УжДУ. Сер. Філологія. Ономастичні студії. – 1996. – № 2.
- Яценко С.А. Назви продуктів харчування, страв і напоїв у говірці села Степанівка Ємільчинського району Житомирської області / С.А. Яценко // Волинь – Житомирщина: іст.-філол. зб. з регіон. проблем. – 2010. – № 22 (II). – С. 317–328.

Оскірко А. П. Номинация борща в восточноподольских говорах

Аннотация. В статье проанализировано наименование блюда борщ в восточноподольских говорах, осуществлен этимологический и лингвогеографический анализ исследуемых номенов, представлена лексико-семантическая характеристика, проведены параллели с номенами этого блюда в других диалектных континуумах, изучены модели и мотивационные признаки номинации борща.

Ключевые слова: лексико-семантическая группа, говоры, номен, борщ, мотивационные признаки, номинация.

Oskirko O. Borsch nominations in the Eastern Podilly Dialects

Summary. The article demonstrates the analysis of borsch lexemes nomination in the Eastern Podillya dialects as well as etymological and lingvo-geographic ones of the researched nomine. It represents the lexical-semantic characteristics, sets certain parallels with the nomines common on other territories, a determined model of nomination, motivational features and functional features of the analyzed lexeme.

Key words: lexico-semantic group, dialects, nomine, borsch, motivational feature, nomination.

Панченко В. А.,

директор туристической компании ТревелЛаб

НОВЫЕ КОНЦЕПТЫ В СОВРЕМЕННОМ ПЕСЕННОМ ТЕКСТЕ

Аннотация. Статья посвящена описанию концептосферы современной популярной песни, в частности, тем новым концептам, которые появились в ней в последние годы. Проанализированы концепты «Религия», «Смерть» и другие.

Ключевые слова: песня, концепт, концептосфера, популярная песня.

Постановка проблемы. В данной статье в общем виде ставится проблема содержания современной популярной песни. Эта проблема находится в русле важнейших лингвистических исследований, поскольку современная песня, знакомая значительному количеству людей, служит и средством развлечения, и средством формирования личности, и основой общения.

Анализ новейших исследований и публикаций. Исследование концептов, вербализованных в современной популярной песне, позволяет увидеть пути достижения песенной экспрессии, уловить связь песни с национально-культурными традициями народа, их этнокультурной спецификой на современном этапе развития языка. Концептуальная картина песенного текста, насколько нам известно, освещается в работах О.С. Кострюковой [1], Э. Лассан [2] и ряде других исследований. По мнению указанных авторов, традиционными для песни являются концепты «Любовь (Нелюбовь)», «Судьба», «Счастье», «Время», «Красота», «Разлука», однако в имеющихся работах не освещается ряд новых концептов, которые требуют отдельного изучения.

Целью статьи является лингвистическое изучение так называемых «новых концептов» в концептосфере современной песни.

Изложение основного материала. Анализ лингвистических исследований, касающихся современной песни, позволяет разделить песенную концептосферу на две неравные части, в которые входят:

1) традиционные «песенные» концепты («Любовь», «Судьба», «Счастье» и некоторые другие);

2) «новые» концепты, не зафиксированные или слабо выраженные в песне ранее («Ненависть», «Религия», «Интернет» и т. п.).

Критерий, принятый нами для разграничения указанных частей песенной концептосферы, однозначен: это наличие или отсутствие анализа того или иного концепта в существующих лингвистических исследованиях, посвященных данной проблеме, иными словами, если концепт упоминается в той или иной работе, мы делаем вывод о том, что он достаточно типичен для песни и присутствует в ней в определенный период времени. Если же вербализация концепта наблюдается только в фактическом материале нашего исследования, мы считаем такой концепт нетрадиционным, «новым» и появившимся в песнях последних лет.

Проведенный нами анализ песенных текстов XXI в. позволяет ввести в песенную концептосферу такие компоненты, как «Ненависть», «Смерть», «Религия», «Интернет» как самодостаточные величины.

Выбор концепта «Смерть» обусловлен его универсальностью и значимостью не только для песенного текста, но и для мировой культуры в целом. «Смерть применительно к культуре представляет такую реальность, которая, будучи внеположена собственно культурному бытию, запредельна к нему, оказывает динамическое воздействие на культуру, выстраивая само ее тело в направлении к смерти<...> В самой культуре трансцендентность смерти воспринимается как ее неизживаемая загадочность, как ускользающая сверхразумность» [3, с. 34]. В христианской цивилизации смерть имеет отрицательную коннотацию, что отражается и в песенном тексте.

В лексикографическом аспекте имя концепта «Смерть» имеет следующее значение:

СМЕРТЬ, -и; мн. род. -тёй, дат. -тям; ж. 1. Б и о л. Прекращение жизнедеятельности организма и гибель его. 2. Прекращение существования человека, животного. 3. Гибель, уничтожение чего-л. [4].

В песенном тексте вербализуется третье, наиболее общее значение. Важность рассматриваемого концепта в песенном тексте подтверждает тот факт, что лексема «смерть», а также ее деривативы широко используются при обозначении явлений, которые не связаны с реалиями смерти напрямую.

Проведенные нами наблюдения над особенностями вербализации концепта «Смерть» в современном песенном тексте позволяют отметить следующее.

1. Концепт «Смерть» не функционирует отдельно, он находится в тесной связи с некоторыми другими концептами, в частности, с концептом «Одиночество», например:

Я одна, как смертник или рыбак. / Я однее тех, кто лежит, застигнут / Холодом на улице: я слабак (Вера Полозкова «Backspace»).

2. Концепт «Смерть» является составной частью более широкой концептосферы, например, концептосферы «Война»:

Он говорит, что видел смерть и что сам ею был / Он говорит, что до сих пор он ничего не забыл. / В его пальцах навсегда осталась нервная дрожь. / Он говорит и тихо плачет, как сентябрьский дождь / И ты ему не мешай, пусть говорит только он (Дельфин «Война»)

3. И, наконец, концепт «Смерть» может возникать в тексте в связи с другим, чуждым или противоположным ему концептом, например, концептом «Детство»:

Ему пока рано говорить о смерти, мрачные мысли не успели съест всё светлое. / Кубики в детском саду не найдут, он их спрятал, они не правильные. / Тоже лгут (ЭММА М. «Душа»).

Помимо существительного – ядерного слова концепта, в песенном тексте широко используется соответствующий глагол «умирать», который противопоставляется состоянию любви:

Без тебя я просто умираю, мне любви твоей так не хватает, / Я сама сведу себя с ума... (Время и Стекло «Любви точка нет»).

Настоящая великая любовь способна победить страх смерти:

Хэппи энд, цветы / И героиня главная в этом сериале ты, / А я актёр второго плана / Мне не страшно умереть (Баста «Сыграть другую роль или дальше любить?»).

Как указывалось выше, песенный текст отражает изменения, происходящие в обществе в тот или иной период. Так, духовные изменения, происходящие в обществе в конце XX – начале XXI вв., привели к заметной роли концепта «Религия» в современном популярном песенном тексте. О. Найденова отмечает: «Анализ понятийного слоя лингвокультурного, духовного концепта «Религия» позволяет сделать вывод, что главными признаками этого концепта выступает вера в сверхприродное, Бога и других необычных существ, непостижимых, часто не достигаемых для человека. Вера в Бога порождает религиозное чувство, а эмоциональное общение с ним – определенный духовный опыт» [5]. В словаре ядерная лексема концепта определяется следующим образом:

1. Одна из форм общественного сознания; совокупность духовных представлений, основывающихся на вере в сверхъестественные силы и существа (богов, духов), которые являются предметом поклонения. **2.** (с опр.) Та или иная вера; вероисповедание [4].

Именно первое значение ядерной лексемы находит воплощение в песенном тексте, реализуясь в таких смысловых компонентах, как Бог, ангел, рай, небо.

Есть песни (хотя их меньшинство), в которых религия является ключевым текстообразующим концептом, тогда как в большинстве текстов этот концепт сопутствует концептам «Любовь» и «Счастье». Об этом свидетельствуют, в частности, такие названия, как «Пэрэдайс», «Райский гимн», «Ангел».

Прочитанная далее песня представляет собой экспрессивную попытку воздействовать на читателя с помощью эмоционально насыщенного текста в христианских традициях:

Просящему дайте, своим врагам прощайте. / Надежду не убейте. В Бога верьте. / Всем сердцем-искренне верьте. / Почитайте родителей. / Прощенья просите у тех, кого обидели, кого ненавидели (Дыши «Отпустите меня к нему»).

В следующей песне религиозная лексика служит для вербализации концепта «Любовь».

Я твой ангел, ангел земной, / Позови, и я с тобой / Я твой ангел, ангел земной, / Позови, и я с тобой (Нюша «Ангел»).

Песню «Райский гимн» можно охарактеризовать как эпатажный текст, в котором смешаны христианство и язычество. По мнению А.В. Завадской, одним из критериев эпатажа является «нарушение этических норм (например, намеренное снижение сакрального образа Бога, неба, звезд)» [118].

Это Эдем и Вальгалла! / Рай, тот свет, даже сказала мало! / Мир, небеса и обитель! / Где готовит сам хранитель сбивень! / Эта земля вся прекрасна! / Там сапфиры, о, и небо ясно! (Катя Самбука «Райский гимн»).

Небо в песенном тексте воспринимается двояко:

– в прямом, бытовом значении (голубое небо, синее небо):

На твоих ладонях солнце, / Что так жарко обжигает, / Небо надо мной смеется, / Столько счастья не бывает (Ани Лорак «Оранжевые сны»);

– как высшая сфера, где находятся Бог и ангелы:

К берегам своей мечты, мы плывем на край земли / Мы два облака на небе синем, мы два ангела любви (Стас Михайлов «Берега мечты»).

Я не мог понять, как ты могла / Плечь из ниоткуда в никуда? / Между небом и людьми / Так и не остались мы (Лепс «Зачем тебе я?»).

Ты ходила, как тать, и не различала путь – / Ни врагу пожелать, ни близкому объяснить – / И молиться больше так не суметь / Никогда-нибудь (Вера Полозкова «Nevermore»).

И больше нет ни веры, ни любви, / Ни мира, ни войны, лишь только мы, / Лишь солнца свет хрусталиками глаз / Осыплется сквозь нас (Дельфин «Sunset»).

Небо распоряжается судьбами людей, дает им любовь или отбирает ее:

Что нам должны небеса – только век под луной. / Все, что мы небу должны – это только любовь (Денис Майданов «1000 лет»).

Чаще других компонентов концепта «религия» в песенный текст входит лексема «Ангел», которая употребляется в двух ситуациях:

– для номинации лирического героя песни:

Ты ангел мой, / Свет неземной, / Ты моя нежность, моя грубость – моя радость, боль (Инфинити «Ты мой герой»);

Если б ты умел летать / Ты стал бы моим ангелом (Бьянка «Без сомнения»);

– для обозначения высшего существа, охраняющего лирического героя:

Знай, что ангелы не спят, они смотрят на тебя, они смотрят на тебя (Время и Стекло «Кафель»).

Но все наверняка не случайно, / И ангелы так тихо шептали / Слова, что были нам не знакомы (Бандэрос «Адьос»);

Где ты, мой Ангел-Хранитель, где в голове здравый смысл, / Он извращенный мой зритель, мой вампир (МАКСИМ «God») или каким-то иным способом вторгающегося в его жизнь:

Распахнулись тяжёлые двери, задрожали в волнении стекла. / Слово ангел на землю спустился (Время и Стекло «Так выпала карта»).

Мы так хотели, а вдруг не успеем выпустить парашют. / Рухнем камнями в тандеме рядом, / Так нам и надо, слышишь, как ладно ангелы поют? (Братья Гримм «Парашюты»).

Неоднозначно воплощается в современном песенном тексте Бог:

– как высшее существо, которому подвластны и чувства, и события:

Будто все, что мы так любили, давно исчезло / И остались только сказанные слова, / Будто бог меня задумывал из железа, / А внутри зачем-то высохшая трава (Сплин «Помолчим немного»);

– как персонаж песни, воспринимаемый лирической героиней в качестве ее бога (или полубога):

Ты бог мой... / Что же ты с моей любовью сделал... (Ирина Дубцова «Ешь, молись, люби»).

Твой кумир, полубог, / Он придумал тебя, / И ты поверил (Винтаж «Деревья»).

– как символ могущества лирического героя:

Я был великим царем, мне поклонялись народы, / Хотел быть богом, но к чему мне напрягаться? / Если падал, то с небес дождем срывался (Баста «Раз и навсегда»).

Единичными лексическими единицами, вербализующими концепт «Религия» в современном популярном песенном тексте, оказались свечи и святой Петр:

Свечи слёз не прячут, истекая воском / Знаю, буду рядом я с тобою после (Бумбокс «Без тебя не прощю»).

Этот вечер будет сожжен будет учтен святым Петром / Но это потом, а пока это лифт в облака и мы в нем вдвоем (Валентин Стрыкало «Фанк»).

Таким образом, концепт «Религия» вошел в ткань песенного текста и вербализуется в нем амбивалентно: с почтением и с эпатажем.

Выводы. Таким образом, мы пришли к выводу, что концептосфера современной песни является подвижной, подверженной развитию и обновлению. Перспективы дальнейшего исследования мы видим в изучении обновленной вербализации традиционных песенных концептов.

Литература:

1. Кострюкова О.С. Текст современной популярной лирической песни в когнитивном, коммуникативном и стилистическом аспектах: автореф. дис. ... канд. филол. наук: спец. 10.02.01 «Русский язык» / О.С. Кострюкова. – М., 2007. – 25 с.
2. Лассан Э. Лирическая песня как идеологический феномен / Э. Лассан // Политическая лингвистика. – Вып. 4(30). – Екатеринбург, 2009. – С. 14–31.
3. Степанов Ю.С. Константы. Словарь русской культуры / Ю.С. Степанов. – М., 1997. – 824 с.
4. Большой толковый словарь русского языка / Гл. ред. С.А. Кузнецов. – СПб.: Норинт, 2004. – 1536 с.
5. Найдьонова О.С. Модель опису понятійного шару лінгвокультурного концепту «релігія» в сучасній англійській мові / О.С. Найдьонова [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://eprints.zu.edu.ua/2886/1/08nossam.pdf>.

Панченко В. А. Нові концепти у сучасному пісенному тексті

Анотація. Статтю присвячено опису концептосфери сучасної популярної пісні, зокрема, тим новим концептам, які з'явилися в ній протягом останніх років. Проаналізовано концепти «Релігія», «Смерть» тощо.

Ключові слова: пісня, концепт, концептосфера, популярна пісня.

Panchenko V. New Concepts in Modern Songs

Summary. The article deals with the description of the concept of the modern popular song, in particular, with the new concepts that appeared in it in recent years. The concepts “Religion”, “Death”, etc. are analyzed.

Key words: song, concept, concept sphere, popular song.

Панченко Е. И.,*доктор филологических наук, профессор,
заведующий кафедрой перевода и лингвистической подготовки иностранцев
Днепропетровского национального университета имени Олеся Гончара*

РОЛЬ ЦИТАТЫ В СОВРЕМЕННОМ ПОПУЛЯРНОМ ТЕКСТЕ

Аннотация. Статья посвящена описанию понятия цитаты, которое рассматривается на материале современных популярных текстов. Проанализированы теоретические основы изучения цитаты, особенности ее использования и роль в текстах романов.

Ключевые слова: цитата, текст, функция, популярный текст.

Постановка проблемы. В статье в общем виде ставится проблема исследования такого специфического текстового образования, как цитата. Эта проблема находится в русле важнейших лингвистических исследований, поскольку цитату можно считать своего рода мостиком между культурным наследием прошлого и современным популярным текстом.

Анализ новейших исследований и публикаций. Проблема цитации, «чужого» слова в «своем» является в настоящее время одной из самых актуальных, начиная с 1960-х гг. Широкое распространение учения М. Бахтина о «чужом» слове, диалоге как универсальной общекультурной категории, с одной стороны, и структурно-семиотический подход к тексту, разработанный тартуско-московской школой, с другой стороны, дали новый толчок изучению проблемы. В этом контексте цитата оказывается частным проявлением «чужого» слова, а цитирование – одним из способов осуществления диалога между текстами в культурном пространстве [1; 2]. Развитием принципиальных положений М. Бахтина явилась теория интертекста, паратекстуальности, транстекстуальности, получившая свое максимальное выражение, прежде всего, в западном литературоведении и культурологии. Ю.М. Лотман подчеркивает: «Способность художественного текста вовлекать окружающее в свою сферу и делать его носителем информации, поистине изумительна. Художественный текст реагирует на отслеженные (порой чисто случайно) тексты, входя с ними в семантические отношения. Так рождается проблема композиции ансамблей – от сборника, альманаха или альбома как некоторого структурного единства до отношения различных картин в единой экспозиции или архитектурных ансамблей. Здесь возникают особые законы креолизации или несовместимости: в одних случаях разные тексты «охотно» вступают в отношения, образуя структурное целое, в других – они как бы «не замечают» друг друга или способны только взаимно разрушаться» [2].

Сами понятия «цитата», «интертекст», «метатекст» оказались в значительной степени неопределенными, а проблема интертекстуальности – сферой интересов разных филологических дисциплин и точкой приложения различных методик гуманитарного анализа. До настоящего времени не выработано единого подхода к изучению цитирования: ни в отечественной, ни в западной науке пока не определены границы понятия «цитата», нет единых критериев классификации цитат и их функций, произвольна терминология, мало теоретических работ, в которых предпринята попытка суммировать накопленный

опыт и предложить концепцию цитаты с учетом многообразия имеющихся литературных фактов. Во многих исследованиях рассматривается какой-либо из аспектов проблемы: цитата как частное проявление «чужого» слова, типология и функции цитат в текстах различного типа [3]. Насколько нам известно, функционирование фрагментов художественного произведения в современном популярном тексте еще не становилось предметом специального исследования.

Под современным популярным текстом мы понимаем литературные произведения последних лет, которые имеют сомнительные шансы выдержать проверку временем, но, тем не менее, востребованы на определенном этапе. Материалом исследования в данной статье стали романы «Его женщина» М. Метлицкой и «Вкус неба» Д. Машковой [4].

Целью статьи является определение роли цитаты в современном романе. Начнем, прежде всего, с самого понятия цитаты.

Изложение основного материала. По определению С.А. Кузнецова, цитата – «дословная выдержка из какого-либо текста», а цитация – 1. К Цитировать. *Точная цитация источников.* 2. Приведенные где-л. цитаты. *Проверить цитацию* [5]. Цитату можно считать полифункциональной – это и художественный текст, и текст в тексте, и лингвистический индикатор той эпохи, в которую было написано то или иное произведение.

Р. Барт считает цитатой любое заимствование любой части текста-донора текстом-реципиентом (ср.: «Я упиваюсь этой властью словесных выражений, корни которых перепутались совершенно произвольно, так что более ранний текст как бы возникает из более позднего» [6, с. 491]).

Н.А. Фатеева дает цитате лингвистически обоснованное определение: «Назовем цитатой воспроизведение двух или более компонентов текста-донора с собственной предикацией»; цитата «может быть как эксплицитной, так и имплицитной» [7, с. 122]. Цитата, подрывая линейное восприятие текста, стимулирует такие интертекстуальные экскурсы читателя-интерпретатора, которые при успешном их завершении приводят не просто к восстановлению целостности смысла текста, но и к его обогащению. Степень приращения смысла в этом случае и является показателем художественности интертекстуальной фигуры [7, с. 39]. Приведем также определение Е.В. Джанджаковой: «Цитата состоит из трех частей и ее полный вид таков: 1) воспроизводимое высказывание (чужая речь), 2) слова, с помощью которых обозначается автор цитируемого высказывания и оно вводится в новый текст (слова автора), 3) отсылка к тексту, из которого она заимствуется» [8, с. 73].

И.В. Алещанова в своем диссертационном исследовании «Цитация в газетном тексте» классифицирует цитаты на основе критериев «формы и объема», выделяя при этом структурные типы цитации, такие как полную, редуцированную и сегментированную, а в соответствии с выполняемой функцией

предлагает разграничить цитацию-мнение, цитацию-пример, цитацию-заменитель [3].

Н.А. Фатеева предлагает подробную классификацию, подразделяя, в частности, все цитаты на цитаты с атрибуцией и цитаты без атрибуции. Исследователь считает, что цитаты можно типологизировать по степени их атрибутированности к исходному тексту, а именно по тому, оказывается ли интертекстуальная связь выявленным фактором авторского построения и читательского восприятия или нет. Наиболее чистая форма такой цитации – цитаты с точной атрибуцией и тождественным воспроизведением образца [7, с. 122], при этом однозначно указывается автор воспроизводимых строк, а сам текст-донор заключается в кавычки.

Цитатам с точной атрибуцией противостоят цитаты с расширенной атрибуцией, причем расширению часто сопутствует неопределенность атрибуции. Интересны наблюдения Н.А. Фатеевой о том, что введение текста цитаты в новый текст часто вызывает замену лица, числа или рода; иногда цитацией создается псевдобιοграфическая основа произведения; псевдобιοграфическая основа цитации может задаваться стихами поэта-современника, порой даже слова одного поэта, сказанные о другом, также становятся «биографическими» [7]. Н.А. Фатеева, также говоря о введении интертекстуального отношения, заключает, что это, прежде всего, «попытка метатекстового переосмысления претекста с целью извлечения нового смысла «своего» текста» [7, с. 39].

С этой мыслью перекликаются слова В.П. Руднева: цитата «перестает в поэтике интертекста играть роль простой дополнительной информации, отсылки к другому тексту, цитата становится залогом самовозрастания смысла текста» [8, с. 113].

Проблема цитации подвергнута подробному анализу в работе Н.Д. Арутюновой «Диалогическая цитация (К проблеме чужой речи)» [9, с. 50–63], которая относит этот термин «к случаям использования реплик собеседника (или их фрагментов) в иных (обычно оппозиционных) коммуникативных целях» [9, с. 668–683]. В текущем диалоге цитация, являя собой «компонент вербальной реакции на высказывание говорящего», превращается в «коммуникативный бумеранг», обращающий реплику говорящего к нему и против него [9, с. 50–63].

В реальной коммуникации при воспроизведении чужой речи допускается отклонение от оригинала, а также комментирование, которое может следовать за цитацией, обрамлять ее или предшествовать ей.

Цитата, отмечает Г.И. Лушникова, не только способствует созданию образности, выразительности и емкости речи, но позволяет характеризовать явления действительности экономно и глубоко, используя для этого художественные образы мирового искусства, мифологии, фольклора и т.п. Метонимичный характер цитаты проявляется в том, что часть, замещающая целое, аккумулирует в себе смыслы всего цитируемого произведения. В то же время, использование цитат, а также предпочтение в выборе тех или иных цитат (например, пословицы и поговорки или фразы из популярных песен и фильмов, выдержки из философских трактатов или из дамских романов), является своеобразной характеристикой виртуальной языковой личности. «Не только коммуникация, но и мышление диалогично по своей природе. Поэтому любое сознание моделирует себе «другого», собеседника, включенного в систему понимания-непонимания, коммуникативного сотрудничества-борьбы» [10, с. 4], а использование цитат помогает адресанту создать

текст, способный заинтересовать «нужного» адресата, настроенного на диалог с ним.

Исследование цитат в современном популярном тексте (или, словами Г.И. Лушниковой, дамском романе) привело нас к выводу о том, что они в основном играют роль аттракции внимания читателя, не прямой оценки персонажа и создания эффекта «интеллектуальности» произведения. Используя приведенные выше классификации цитат, отметим, что 100% из них являются сегментированными и имеют атрибуцию, хотя не всегда точную. Отметим варианты использования цитат.

1. Цитата-предложение, создающая положительную характеристику использующего ее персонажа:

Две вещи наполняют душу всегда новым и все более сильным удивлением и благоговением, чем чаще и продолжительнее мы размышляем о них, – это звездное небо надо мной и моральный закон во мне (И. Кант) [46, с. 8].

2. Цитата представляет собой абзац из текста:

Если женщина любит вас, она не уgomонится, пока не овладеет вашей душой. Она слаба и потому неустово жаждет полновластия. На меньшее она не согласна. <...> Душа мужчины уносится в высочайшие сферы мироздания, а она старается втиснуть ее в приходно-расходную книжку.

Далее следует реакция персонажа, которая указывает на то, что роль данной цитаты – создать отрицательную оценку героини: «Что это за чушь?» Глаза Кристины вновь стали моллюсками. Кирилл с неприятною отвел взгляд. «Луна и грош, Сомерсет Моэм» [46, с. 10].

3. Цитата представляет собой пересказ отрывка из романа Моэма, который подчеркивает высокий интеллектуальный уровень персонажа. Идет пересказ диалога из романа С. Моэма «Театр», в котором сын уличает мать в притворстве, в нескончаемой актерской игре за пределами сцены [46, с. 54].

4. Цитата с неточным, сомнительным авторством, выполняющая ту же функцию, что и предыдущая: *Слишком многие тратят свое драгоценное время и умирают, сожалея о так и не сбывшихся мечтах. Кажется, автора звали Роберт Макки* [46, с. 109].

5. «Перекличка» цитат, усеченный вариант первой цитаты – «моральный закон» [46, с. 170].

6. Короткая цитата из произведения Моэма, цель которой – показать общность взглядов и интеллектуального уровня героев: *жизнь – короткая штука, и на искусство и на любовь ее не хватит* [46, с. 332].

7. Неоднократно в разных вариантах сокращений представлена песня «Надежда», роль которой – объединение героев в сложной жизненной ситуации:

Снова между нами города, Жизнь нас разлучает, как и прежде, В небе незнакомая звезда светит, словно памятник надежде [46, с. 338].

«Как в старой песенке, помните: Так уж в мире устоялось – За печалью будет радость. Не бывает худа без добра. Кто-то сделал очень мудро и послал за ночью утро. Будет завтра лучше, чем вчера» [4а, с. 289].

8. Напротив, песня может служить противопоставлению героев. Так, в романе «Его женщина» представлен диалог: «Знаешь, песня такая Там, на кладбище, так спокойненько, Ни врагов, ни друзей не видать, Всё культурненько, всё пристойненько – исключительная благодать» – «Шут!» [4а, с. 177].

9. Цитатой можно считать отдельное имя: обсуждая имя Алиса, герои упоминают как о сказке «Буратино», так и об «Алисе в стране чудес» [4а, с. 217].

10. Цитата из песни В. Высоцкого подчеркивает душевное возрождение героя: *Вдоль обрыва, по-над пропастью, по самому краю / Я коней своих нагайкою стегаю, погоняю, – / Что-то воздуху мне мало, ветер пью, туман глотаю, / Чую, с гибельным восторгом пропадаю, пропадаю! / Чуть помедленнее, кони, чуть помедленнее! / Вы тугую не слушайте плет! / Но что-то кони мне попались привередливые, / И дожить не успел, мне допеть не успеть! – Я плакал, но мне было так хорошо!*

Выводы. В результате лингвистического прочтения современных популярных романов мы пришли к выводу о том, что сегментированная атрибутированная цитата в них подчеркивает общность, противоположность или одиночество героев. Перспективы дальнейшего исследования мы видим в изучении грамматико-стилистической характеристики цитат.

Литература:

1. Бахтин М.М. Проблема речевых жанров / М.М. Бахтин // Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1979. – С. 237–280; Бахтин М.М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках. Опыт философского анализа / М.М. Бахтин. – М.: Искусство, 1979. – С. 281–307.
2. Лотман Ю.М. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.dark.poetry.com.ua/articles/lotman/20.php>.
3. Алещанова И.В. Цитация в газетном тексте (на материале современной английской и российской прессы): автореф. дис. ... канд. филол. наук: спец. 10.02.20 «Сравнительно-историческое, сопоставительное и типологическое языкознание» / И.В. Алещанова. – Волгоград, 2000. – 15 с.
4. а) Метлицкая М. Его женщина / М. Метлицкая. – М.: Издательство «Э», 2016. – 379 с. б) Машкова Д. Вкус неба / Д. Машкова. – М.: Эксмо, 2013. – 350 с.

5. Большой толковый словарь русского языка / Гл. ред. С.А. Кузнецов. – СПб.: Норинт, 2004. – 1536 с.
6. Барт Р. Риторика образа / Р. Барт // Избранные работы. Семиотика. Поэтика. – М.: Прогресс, 1989. – 293 с.
7. Фатеева Н.А. Интертекстуальность и ее функции в художественном дискурсе / Н.А. Фатеева // Известия АН. Серия литературы и языка. – 1997. – Т. 56. – № 5. – С. 12–21.
8. Джанджакова Е.В. Авторские ремарки как средство разрешения оппозиции между «своим» и «чужим» при цитировании / С.В. Джанджакова // Текст. Интертекст. Культура. Материалы международной научной конференции. – М.: Азбуковник, 2001. – 608 с.
9. Арутюнова Н.Д. Диалогическая цитация (К проблеме чужой речи) / Н.Д. Арутюнова // Вопросы языкознания. – 1986. – № 1. – С. 50–63.
10. Лушников Г.И. Специфика аллюзий и цитат в литературной пародии / Г.И. Лушников // Вестник Иркутского государственного лингвистического университета. – 2009. – С. 110–117.

Панченко О. І. Роль цитати у сучасному популярному тексті

Анотація. Статтю присвячено опису поняття цитати, яке розглядається на матеріалі сучасних популярних текстів. Проаналізовано теоретичне підґрунтя вивчення цитати, особливості її використання та роль у текстах романів.

Ключові слова: цитата, текст, функція, популярний текст.

Panchenko O. The Role of Citation in Popular Texts

Summary. The article deals with the descriptive concept of the quote, which is considered on the material of modern popular texts. The theoretical basis of the study of the quotation, peculiarities of use and role in the lyrics of the novels are analyzed.

Key words: quote, text, function, popular text.

Радіонова Т. М.,

доцент кафедри української філології
Горлівського інституту іноземних мов

ДВНЗ «Донбаський державний педагогічний університет»

АКТУАЛЬНІ НОМІНАТИВНО-СЛОВОТВІРНІ ЯВИЩА В СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ МОВІ

Анотація. Статтю присвячено визначенню актуальних номінативно-словотвірних явищ у сучасній українській мові: аббревіації та універбації різних типів, що є загалом універсальними для слов'янських мов. Об'єктом аналізу постають компресійні процеси в їхній різноманітності. Відповідності «словосполучення – слово» досліджуваного типу є формами абстрактної лексичної одиниці, що називається номінатемою, яка характеризується цілою низкою формальних і семантичних особливостей, притаманних лише цим лексичним структурам.

Ключові слова: деривація, мотивація, номінатема, номінація, слово, словосполучення, універб, універбація, аббревіатура, аббревіація.

Постановка проблеми. Новий підхід до дослідження актуальних номінативно-словотвірних явищ, що є характерними для української мови, видається досить значущим не лише з точки зору його релевантності, але і з позицій актуальності розмежування принципів мовної і мовленнєвої номінації.

Н.В. Дячок [3, с. 19] вважає такий підхід актуальним через цілу низку факторів: 1) розвиток антропоцентричного погляду на мову передбачає введення до наукового обігу нових категорій і понять у сфері теорії номінації, одним з яких є поняття номінативи; 2) номінатива як базова одиниця мови має значний евристичний потенціал для сучасної теорії номінації, відкриває нові перспективи для пояснення динамічних процесів у системі номінації; 3) поява в мовленні великої кількості компресійних утворень різної етимології вимагає їхнього різноаспектного вивчення: ототожнення цих одиниць на відповідному рівні, побудови моделей їх відтворення й закріплення в мові та мовленні, визначення їхньої організації та типологічних ознак; 4) визначення номінативного статусу різних груп компресивів стає основою становлення актуальних моделей і тактик сучасної номінації, зокрема в українській мові. Актуальність теми дослідження також зумовлена важливістю явищ формально-семантичної компресії розчленованих номінативних одиниць в однослівні найменування з метою з'ясування закономірностей розвитку й функціонування лексичного складу мови.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. До слов'янського мовознавства термін *універбація* на позначення всіх компресійних процесів увів О.В. Ісаченко, використовуючи паралельно термін-синонім *семантична конденсація*. Розглядаючи протиріччя між розчленованістю форми найменування та єдністю позначуваного предмета думки, лінгвіст намагався показати, що «втрата формальної і семантичної розчленованості найменування є одним із основних законів розвитку лексики». Процеси, пов'язані із втратою семантичної розчленованості номінації, він назвав семантичною конденсацією.

Дослідження О.С. Кубрякової, Л.В. Сахарного, В.В. Мартинова, Л.Н. Мурзіна демонструють широкий підхід до явища компресії в українській мові. Об'єктом досліджень цих учених виступає синтаксичний (дефініційний) словотвір, за якого нова одиниця мотивується не поняттям (словом чи словосполученням), а судженням, висловлюванням, що містять дефініцію відповідного предмета у вигляді предикативної конструкції – речення. Методика такого поняттєвого аналізу ґрунтується на існуванні виразної аналогії між структурою деривата і структурою мотивуючої синтаксичної конструкції. Тут слово-конденсат досліджується на різних рівнях, оскільки процес утворення слова розглядається як рух від синтаксично оформленого сполучення слів до нового слова за допомогою зрощення компонентів вихідного словосполучення або трансформації речення. І.М. Думчак вважає, що такий процес є механізмом перекодування одиниць одного – синтаксичного – рівня в одиниці іншого рівня – лексичного [2].

В.П. Олексенко [5], зазначаючи, що шляхи згортання розчленованих номінацій у синонімічні універбізовані лексеми різні, виокремлює такі: 1) суфіксальна (нульсуфіксальна) деривація: *плетена сумка – плетінка, сольний концерт – сольник, дистанційне управління – дистанційка*; 2) еліптична субстантивізація: *величальна пісня – величальна, одинадцятиметровий удар – одинадцятиметровий*; 3) композиція: *проект закону – законопроект, відновлення лісу – лісовідновлення*; 4) зрощення: *вічно зелений – вічнозелений, вище зазначений – вищезазначений*; 5) аббревіація: *драмгурток – драматичний гурток* тощо.

Зазначений досвід у дослідженні компресійних процесів у сучасній українській мові є, поза всяким сумнівом, істотним і цінним для нас. Проте маємо дещо іншу думку щодо кваліфікування цих процесів і їх результативних одиниць.

Метою статті є визначення актуальних номінативно-словотвірних явищ у сучасній українській мові, що супроводжуються тим чи іншим типом компресії.

Виклад основного матеріалу. Виникнення різноманітних компресійних новоутворень у сучасній українській мові має цілу низку причин. Прагнення до економії засобів відбиття й полегшення процесу комунікації є суттєвим фактором, що сприяє зростанню активності процесів універбації та аббревіації. У цьому разі йдеться про синтагматичну економію, що призводить до скорочення розгорнутої лінійної структури найменувань і заміщення їх коротшими й зручнішими в процесі спілкування моновербальними позначеннями. Універбації та аббревіації підлягають сполучення слів, що характеризуються певною частотністю уживання й мають різний ступінь семантичного злиття компонентів.

Ці процеси є активними також завдяки певним інтралінгвістичним чинникам: універбація різних типів або аббревіація є окремими виявами загальномовної тенденції до аналогічної регулярності внутрішньомовних відношень, що формує мовний автоматизм і прагнення до подолання протиріччя між розчленованістю форми найменування та єдністю його значення.

Не менш важливу функцію за таких умов має психологічний чинник, що характеризує саморегуляцію кількості морфем, складів і фонем у слові в межах оперативної пам'яті людини. У зв'язку з цим більшість слів сучасних слов'янських мов, зокрема й української, містять від двох до п'яти морфем і відповідну кількість складів. Отже, ці параметри визначають оптимальну для оперативної пам'яті глибину й довжину слів української мови. Цим параметрам і відповідає морфемний і фонемний склад аббревіатур та універбів.

Традиційно вважається, що між вихідним словосполученням конденсатом, що від нього утворено, існують відношення похідності, тобто зовнішньої вмотивованості. Проте, зважаючи на те, що під зовнішньою вмотивованістю розуміють відношення між двома номінатами, значення однієї з яких (похідної) формується значенням іншої (твірної), але не збігається з ним, можемо стверджувати: у такому разі між твірною й похідною одиницями не існує відношень зовнішньої словотвірної мотивації. Це ілюструють такі спостереження: 1) значення слова в цьому разі не визначається через значення словосполучення, а абсолютно збігається з ним (*мазана хата* і *мазанка*, *заплести косу* і *закосичити*, *Київський національний університет* і *КНУ*, *Державна автомобільна інспекція* і *ДАІ* тощо); 2) у модифікації цього типу не відбувається й жодних граматичних змін (спостерігаємо граматичну – родову або, відповідно, видову – тотожність головного слова вихідного словосполучення й відповідного універба або аббревіатури: *мобільний телефон* – *мобільник*, *антитерористична операція* – *АТО*, *учасник антитерористичної операції* – *атошник*, *атовець* тощо).

Словотвірні відношення завжди передбачають мотиваційні відношення. Але не завжди мотиваційне відношення збігається зі словотвірним. Мотивація є семантичною зумовленістю значення похідного слова значеннями його складових елементів; в акті словотворення одні одиниці виступають джерелом вмотивованості, а інші – результативні – розглядають як зумовлені мотиваційні.

Отже, можна стверджувати, що між словосполученням і його моновербальним (словесним) еквівалентом реалізуються словотвірні, але не зовнішні, дериваційні, а внутрішні, міжгосові мотиваційні відношення. Разом із тим словотвірні процеси, які відбуваються в мовленні, ґрунтуються на тих самих матеріальних ресурсах, що й словотвірні процеси літературної мови: мовці не вигадують жодних нових морфем.

Усе викладене вище передбачає чітке визначення окремого термінологічного еквівалента наведеним актуальним і водночас активним мовленнєвим процесам і тим одиницям, що є результатом цих процесів. У дослідженні ми враховуємо закон мовної аналогії: зміни, що відбуваються на одному мовному рівні, повторюються на інших мовних рівнях з урахуванням особливостей кожного окремого рівня. Отже, кожна мовленнєва реалізація має відношення до відповідної мовної абстрактної одиниці, а кожна мовна абстрактна одиниця реалізується в мовленні у відповідних власних еквівалентах. Таку абстрактну одиницю називають інваріантом і вважають інтерпретованим як факт мови основним варіантом. Він не може бути тотожним варіанту: його отождошення з мовленнєвою реалізацією є умовним через існування можливої низки інших модифікацій цього інваріанта.

В.І. Теркулов трактував номінативний інваріант як абстрактну одиницю, віддалену від своїх конкретних реалізацій, яка є тим спільним, що тією чи іншою мірою виявляється в низці

однорідних конкретних одиниць, що мають статус її варіантів або дублетів [6, с. 47]. Дослідник запропонував і термінологічне позначення номінативного інваріанта – номінатема, диференційні критерії якої можна сформулювати так:

1) номінатема як одиниця мови здатна вбирати в себе велику кількість диференційних ознак, які не порушують уявленень про її цілісність;

2) номінатема реально функціонує в мовленні в одній зі своїх модифікацій (дублетів), у зв'язку з чим модифікування номінатемами є формою її існування;

3) тотожність номінатемами передбачає дублетне модифікування, яке полягає в абсолютній семантичній ідентичності протичленів; за дублетного модифікування протичлени (дублети) завжди збігаються як у лексичному, так і в граматичному відношенні;

4) семантико-граматична цільнооформленість номінатемами, тобто сукупність текстово-мовленнєвих реалізацій окремої номінатемами, потенційно властивих їй.

Принцип виділення типів номінатем за доміантною складовою частиною є універсальним. Отже, в сучасній українській мові визначаємо номінатемами з доміантою-словом (словесною доміантою) і з доміантою-словосполученням (полівербальною доміантою).

Один зі структурних різновидів номінатемами другого типу є найбільш актуальним у сучасній мовній ситуації. Під ним розуміємо всі семантично тотожні одиниці, що виявляються на рівні словосполучення, а саме універбалізований (вербальний) еквівалент словосполучення – слово, що виникло внаслідок вербальної модифікації словосполучення, є тотожним словосполученню в лексико-граматичному аспекті, тобто демонструє тотожність лексичного, граматичного значень та синтаксичної функції.

Цей структурний різновид має таку видову ієрархію:

1. Випадки, коли словесну інтерпретацію номінатемами з колокативною доміантою створено шляхом еліпсису, скорочення сполучення слів у слово, що за своїм походженням є його компонентом:

а) еліпсис у напрямі залежного слова, наприклад: *заздравна пісня* – *заздравна*, *заутрення служба* – *заутрення* тощо;

б) еліпсис у напрямі головного слова, наприклад: *дитячий майданчик* – *майданчик*, *дитячий садочок* – *садочок*, *електрична панель* – *панель* тощо;

в) еліптична універбація, наприклад: *робити масаж* – *масажувати*, *мікрохвильова піч* – *мікрохвильовка*, *працівник колекторської фірми* – *колектор* тощо.

2. Випадки, коли словесний дублет номінатемами з колокативною доміантою створено шляхом композитної компресії словосполучення:

а) аббревіація, наприклад: *засоби масової інформації* – *ЗМІ*, *Державний вищий навчальний заклад «Донецький державний педагогічний університет»* – *ДВНЗ «ДДПУ»* тощо;

б) компресійна універбація, за якої компресія супроводжується імітацією словотвірного акту, наприклад: *учень першого класу* – *першокласник*, *з чорними бровами* – *чорнобровий*, *широкий у плечах* – *широкоплечий* тощо.

Висновки. Отже, наведені приклади демонструють прагнення мовленнєвих ресурсів впливати на мовний потенціал, даючи підстави для розбудови нових типологій на кшталт таких, що залежать від вмотивованості одиниць, тотожності за семантико-граматичною складовою тощо. Це зумовлює перспективи подальших розвідок, що полягають у структур-

но-функціональних дослідженнях одиниць, представлених у наведеній класифікації.

Література:

1. Городенська К.Г. Дери́вация синтаксичних одиниць / К.Г. Городенська; відп. ред.: І.Р. Вихованець; АН України, Ін-т мовознавства ім. О.О. Потебні. – Київ: Наукова думка, 1991. – 191 с.
2. Думчак І.М. Універбація в українській мові: автореф. дис. ...канд. філол. наук: спец. 10.02.01 «Українська мова» / І. М. Думчак. – Івано-Франківськ, 1998. – 19 с.
3. Дьячок Н.В. Явище універбації як складова слов'янського лінгвального простору / Н.В. Дьячок // Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія «Філологія». – 2017. – № 26. – С. 19–22.
4. Исаченко А.В. К вопросу о структурной типологии словарного состава славянских языков / А.В. Исаченко // Slavia. – 1958. – № 3. – С. 340–343.
5. Олексенко В.П. Словотвірні категорії іменника [Монографія] / В.П. Олексенко. – Херсон: Айлант, 2005. – 336 с.
6. Теркулов В.И. Слово и номинатема: опыт комплексного описания основной номинативной единицы языка / В.И. Теркулов. – Горловка: ГТПИИЯ, 2007. – 240 с.

Радионова Т. М. Актуальные номинативно-словообразовательные явления в современном украинском языке

Аннотация. Статья посвящена определению актуальных номинативно-словообразовательных явлений в совре-

менном украинском языке: аббревиации и универбации различных типов, которые считаются универсальными для славянских языков. Объектом анализа стали компрессионные процессы в их разнообразии. Соответствия «слово-сочетание – слово» исследуемого типа являются формами абстрактной номинативной единицы, которая называется номинатемой и характеризуется целым рядом формальных и семантических особенностей, свойственных только этим лексическим структурам.

Ключевые слова: деривация, мотивация, номинатема, номинация, слово, словосочетание, универб, универбация, аббревиатура, аббревиация.

Radionova T. Topical nominative and word-formation phenomena in the modern Ukrainian language

Summary. The article deals with the determination of topical nominative and word-formation phenomena in the modern Ukrainian language: abbreviation and univerbation of various types that are considered to be universal for Slavonic languages. Compressive processes in all their different forms are the object of the analysis. “Word combination – word” correspondences of the type under consideration are the forms of abstract nominative unit that is called a nominatheme and that is characterized by the whole range of formal and semantic features being peculiar only for these lexical structures.

Key words: derivation, motivation, nominatheme, nomination, word, word combination, univerb, univerbation, abbreviation.

*Рибцева О. Ю.,
аспірант кафедри української літератури
ДЗ «Луганський національний університет
імені Тараса Шевченка»*

ЛІТЕРАТУРНО-КРИТИЧНА Й НАУКОВА РЕЦЕПЦІЯ ЖИТТЄВОГО ТА ТВОРЧОГО ШЛЯХУ ВІКТОРА ПОЛОЖІЯ

Анотація. У статті пропонується огляд літературно-критичної й наукової рецепції життєвого та творчого шляху українського письменника ХХ ст. Віктора Положія в літературознавстві. Детально проаналізовано літературознавчі джерела, в яких вивчається спадщина автора, та з'ясовано основні напрями дослідження його постаті, доробку.

Ключові слова: Віктор Положій, рецепція, літературно-критична думка, літературна критика.

Постановка проблеми. Досить важливою для відтворення ролі та мистецького значення доробку будь-якого письменника є критична оцінка його творчості, літературні та довідкові матеріали, що виходили у періоди активної роботи цього митця. Р. Гром'як зазначає: «В основі літературно-художньої критики лежить естетичне сприймання творів мистецтва, в процесі якого зароджується ембріон естетичної оцінки, а цей процес супроводжується яскравим естетичним почуттям-переживанням» [1, с. 9].

Творча спадщина В. Положія невелика за обсягом, проте прикметна своїми художніми особливостями. Водночас вона практично не потрапляла в поле зору дослідників. На сьогодні відсутні комплексні досліджень, в яких із сучасних позицій було б проаналізовано доробок письменника. Існують лише епізодичні, поодинокі літературно-критичні статті, присвячені окремим творам автора. Щодо відтворення життєвого шляху В. Положія, то біографічні довідки в усіх джерелах інформації та довідниках подаються виключно скупом та за однією схемою: відомості про місце народження, початок літературної діяльності, навчання в інституті, державні відзнаки.

Отже, актуальність роботи визначена необхідністю осмислення наявної літературно-критичної й наукової рецепції життєвого та творчого шляху В. Положія та пошуку маловідомих біографічних сторінок його життя.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Літературний процес 60–80-х рр. ХХ ст. досліджували в основному тогочасні вітчизняні літературознавці. Значну кількість праць про специфіку прози, поезії і драми цього періоду опублікували В. Дончик, І. Кравченко, Г. Штонь. Окремі питання доробку Віктора Положія розкрито в роботах Д. Деркача, В. Баранова, В. Москальця, В. Шкляра. Незважаючи на певні здобутки, на жаль, аналіз творчої спадщини митця ще далеко не завершений, потребує дослідження і переосмислення.

Метою статті є огляд літературно-критичної й наукової рецепції життєвого та творчого шляху В. Положія.

Виклад основного матеріалу. Формування кожної людини відбувається в тому середовищі, в якому він перебуває. Для того щоб зрозуміти, що вплине на творчість обдарованої неординарної особистості, варто звернутися до його біографії. Творча людина здатна побачити в невеликій окремій події ціле

явище, яке притаманне цьому суспільству. В. Положій не є виключенням. Отримавши професію вчителя, він переріс рамки своєї професії, бо зумів сягнути за межі шкільного класу. Герої його творів – ровесники, люди старшого віку, діти. І в усіх творах провідною ідеєю є бачення пошуку істини. А це підхід справжнього вченого.

Народився В.І. Положій 11 серпня 1949 р. у селі Старозінів Білопільського району Сумської області і закінчив Тернівську загальноосвітню школу. Пізніше в одному з есеїв «Сили мистецтва» Положій писав: «Я ріс ідейним змалку. Захоплювався дитини-героями і героями дорослими, ненавидів експлуататорів усіх мастей – від колишнього вітчизняного панства до сучасних мені капіталістів-імперіалістів. Радів успіхам країни і не міг узяти до тями, як це може бути: колгосп-мільйонер з енергійним керівником на чолі, а поруч – геть обчухраний, а голова – ретроград? Забагато читав я тоді як на сільського хлопчину. І все то було, як сказав би я зараз, чтиво однопланове» [2, с. 415].

Ще досить молодим Положій розуміє трагедію думуючої людини, називає її свідомість «четвертованою». Ці думки він виклав у «Сили мистецтва»: «Отож, гени генами, буття, що визначає свідомість, буттям, а виходить: яку в тебе інформацію вкладають, таким ти і є. Як кажуть нині модні лікарі: скажи мені, що їси, і я скажу, хто ти. І от коли прорвало загиби цензури і заборон і нас із головою накрити вал давно приховуваного старого, і нового, і зовсім новітнього<...>коли прочитали нечитане<...>побачили небачене<...>Були роздвоєними (для публіки і кухні), стали четвертованими, достеменно вже й не знаючи, для кого і для чого, бо Батьківщину від нас потроху відсторонювали найбільші патріоти всіх країн і народів, а решта – робота, родина, кавалерські пригоди, відкриття – вже не мали особливого значення: вік, рання втома» [2, с. 416].

Працюючи в районних газетах, він намагається вступати на технічні факультети, але марно. Сам Положій зазначає у творі «Запрошую до співтворчості»: «Мені ніколи не щастило на вступних іспитах – у смислі до вищого навчального закладу після закінчення середньої школи. Слід, правда, відзначити, що я і сам особисто цьому сприяв: треба ж було вибрати між науками точними і зовсім уже «неточними» типу художньої творчості. Тобто я, як і багато дітей Арбату (назва умовна), мав фізикою (був бум тоді такий), а паралельно писав оповідання та вірші, більше того, навіть у районних газетах штатно працював. А вступав на факультети технічні, акуратно не проходячи за конкурсом. Не щастило, і я цього не розумів» [2, с. 301].

У 1968 р., «заваливши» чергові вступні іспити в Московський інженерно-фізичний інститут, Віктор Іванович без будь-якої надії подав документи на філфак Київського університету імені Т.Г. Шевченка. На той момент він уже збирався до армії, бо мав повістку на службу у прикордонних військах, але дивом склав іспити та вступив до університету.

Першу зустріч згадує В. Шкляр з молодим Віктором Івановичем, з яким навчався на одному курсі: «Це був стрункий, дуже вродливий хлопець. На витонченому обличчі вирізнялися темні, трохи іронічні та водночас зажурені очі. Але в них було більше інтелекту, ніж смутку» [2, с. 4].

Психологічний портрет також частково складає Шкляр в одному спогаді: «Уже з першого знайомства мене вразила його «не провінційна» начитаність, гострий інтелект і здорова, підставова амбіційність. Був надзвичайно ерудований: з однаковою легкістю дискутував по фільми Бергмана, квантову механіку й особливості прагматичного футболу. Любив Вінграновського, Лорку, Петєфі, любив жінок, тютюн і в міру вино» [2, с. 4].

В. Баранов, який теж вступив до Київського університету імені Т.Г. Шевченка, але на рік пізніше за Положія, зазначає: «Ми жили в одному гуртожитку на Ломоносова, разом грали у футбол за збірну факультету, разом відвідували університетську літстудію імені Василя Чумака «СіЧ». Уже на перших курсах Положія вражав нас глибокою ерудицією і могутнім творчим потенціалом» [3, с. 113].

Закінчивши навчання, молодий письменник за розподілом потрапляє в село Височин Ратнівського району, що на Волині. Фактично для нього це було засланням, адже «з випускниками їхнього курсу взагалі приключилися дива: кількох з них уже після закінчення університету було позбавлено дипломів – молодих фахівців теж дістало відлуння другої хвилі репресій проти національно-свідомої української інтелігенції <...> Віктор був надто помітною особою, аби і його профільтувати таким чином. То заслали у забуте Богом і людьми волинське «Покуття», прийняли там у партію, призначили директором школи і обрали головою сільради. Вважай припнули навіки, бо партійна дисципліна – річ не тільки сувора, а й жорстока» [3, с. 114].

Працюючи у селі, Положія не полишає літературної діяльності, але друком виходить лише мала частина творів, які пройшли цензуру. Також він намагається вирватися із сільської одноманітності, і йому це вдається. Пройшовши жорстокий конкурс, він стає аспірантом Інституту літератури АН УРСР, згодом захищає кандидатську дисертацію, присвячену творчості Ю. Бондарєва. Дисертація пізніше вийшла окремою монографією. Водночас, на початку 80-х рр. виходять друком виходить друком роман «Попіл на рани», збірка повістей «Маленькі подорожі».

Пропрацювавши кілька років у Інституті літератури, Положія раптом «до неї охолов. Признався, що філологічна наука стала схоластичною і для нього нецікавою, що хотів би зосередитися виключно на письменстві» [3, с. 114]. Віктор Іванович переходить на посаду редактора прози у журнал «Київ», бо на той момент уже має чотирьох дітей, яких необхідно утримувати.

У 1985 р. кандидатуру Положія утверджують на посаду головного редактора кіностудії імені Олександра Довженка, де він і пропрацював майже двадцять років, був також редактором об'єднання «Земля» на тій же кіностудії.

За кілька тижнів до смерті його звільняють із кіностудії «вочевидь і звільнення, і висилання зі «студійської» готельки, та ще на тлі необлаштованого в багатьох аспектах особистого життя, спричинили банальний і водночас фатальний інфаркт» [3, с. 114]. 21 травня 2004 р. В. Положія не стало. Похований письменник поряд із батьком І.М. Положієм на сільському цвинтарі в селі Ясногородці Макарівського району на Київщині.

В. Положія був укладачем збірок «Пригоди, подорожі, фантастика-80» і «ППФ-84» та рецензентом збірника «ППФ-86».

Перші дописи про митця знаходимо у газеті «Червоний промінь», що датована 9 грудня 1972 р. Тут вміщено коротку біографію В. Івановича, якому «зараз 23 роки», та два поетичних твори «Сучасна балада» і «Сім доль». Із біографічної довідки стає зрозуміло, що молодий автор вже встиг себе зарекомендувати: «Поезії студента-філолога друкувалися в республіканській пресі, передавалися по українському радіо. Радують творчий діапазон В. Положія. Крім поезій, він друкує літературно-мистецькі матеріали, а наукову роботу молодого філолога відзначив журнал «Радянське літературознавство»» [4, с. 8].

Уже твердо заявив про себе Положія у 1979 р. повістю «Жив-був Іван», надрукованій у журналі «Вітчизна». Твір був схвально зустрінутий критикою та читачами. Першим докладно проаналізував повість літературознавець М. Жулинський і назвав її «значним успіхом молодого прозаїка в художньому осмисленні історично-відповідальних, глибинних еднань нашої сучасності з нашим героїчним і трагічним минулим» [5, с. 51].

Рецензію В. Москальця на цей твір під назвою «Дуже хотілося жити» друкують одразу в кількох газетах: «Невеличка ця повість доносить до нас відгомін тих буремних літ, що давно вже відійшли за виднокруг, вчить патріотизму, відданості <...> Крізь гіркоту і трагізм ситуацій бурхливо палає в ній вогонь оптимізму».

Про написання повісті «Жив-був Іван» розповів Олександр Вертіль, голова Сумської організації Національної спілки письменників України, який був особисто знайомий автором: «Віктор Положія надзвичайно трепетно і відповідально ставився до письменницької праці, художнього слова. Розповів, як писав повість «Жив-був Іван». Виявляється, в рідних Тернах Недригайлівського району, на горіщі сараю, серед духмяного сіна. Причому наводив такі деталі, що мимоволі здавалося, буцімто він зумисне згадує їх. А вже пізніше зрозумів, що для письменника дуже важливо пам'ятати такі тонкощі, бо вони особливо потрібні в повсякденній роботі» [6].

Ю. Безхутрий у 1980 р. так схарактеризував одну з провідних рис манери В. Положія: «Молодий автор прагне показати внутрішній світ людини, її раннє душевне змужніння, осмислену відповідальність за доручну справу. Центр ваги із зовнішньої сюжетної напруженості, зумовленої самим життєвим матеріалом, перенесено на з'ясування душевної сутності людини, її моральної готовності до подвигу» [7, с. 138]. Можна погодитися із думкою Ю. Безхутрого, адже ця риса притаманна не тільки твору «Жив-був Іван», вона розвивається і в наступному романі «Попіл на рани».

Проте В. Баранов зазначає, що «з позицій сьогоденних можна було б закинути молодому тоді авторові наївний просистемний романтизм у зображенні надто складних подій і проблем повоєнної волинської дійсності. Втім, тим романтизмом був «освячений» практично весь тогочасний літпроцес в Україні» [3, с. 114].

Позитивно відгукується Д. Деркач у своїх роздумах над книгою В. Положія «Човен у тумані» про творчість митця: «Проза Положія тяжіє до аналітико-реалістичного стилю. Письмо його позбавлене поверхових зовнішніх окрас, примхливої «бароковості». У творах письменника художній образ будується завдяки змістовому насиченню рядка, фрази, абзацу. Оповідь спирається на лаконічну констатацію факту, на ство-

рення миттєвого малюнка, ескізне і водночас дуже конкретне зображення ситуації» [7, с. 139].

Висновки. Отже, В. Положій – неординарна, безмежно творча особистість, яка варта уваги. Його творча спадщина невелика за обсягом, проте прикметна своїми художніми особливостями. Він писав глибоко, чесно й суворо. Але, на жаль, проаналізувавши зібрані літературно-критичні та наукові реценсії творчості талановитого письменника, можемо зробити висновок, що його творчість недостатньо досліджена, ще має багато «білих» плям. У критичних статтях переважно розглядаються великі твори автора («Попіл на рани», «Жив-був Іван») та зовсім відсутні часткові огляди малої прози автора.

Література:

1. Гром'як Р. Історія української літературної критики (від початків до кінця XIX століття): [посіб. для студ. гуманітарних факульт. вищих навч. закладів] / Р. Гром'як. – Тернопіль: Підручники і посібники, 1999. – 224 с.
2. Положій В. Останнього рядка початок. Романи. Оповідання. Есеї. Спогади. Поезії / В. Положій. – Суми: Університетська книга, 2009. – 432 с.
3. Баранов В. Жив-був Положій / В. Баранов // Київ. – 2004. – № 7-8. – С. 113–114.
4. Мокренко А. Знайомтесь: Віктор Положій / А. Мокренко // Червоний промінь. – 1972. – 9 грудня. – С. 8.
5. Жулинський М. Твір молодого автора розглядає Микола Жулинський / М. Жулинський // Вітчизна. – 1979. – № 2. – С. 49–51.
6. Вертіль О. Віктор Положій. Озвався словом через літа [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://rama.com.ua/viktor-polozhiy-ozvavsya-slovom-cherez-lita/>.
7. Деркач Д. Непроста це справа – характеротворення / Д. Деркач // Дніпро. – Травень 1988. – № 5. – С. 138–140.

Рыбцева О. Ю. Литературно-критическая и научная рецепция жизненного и творческого пути Виктора Положия

Аннотация. В статье предлагается обзор литературно-критической и научной рецепции жизненного и творческого пути украинского писателя XX в. Виктора Положия в литературоведении. Детально проанализированы литературоведческие источники, в которых изучается наследие автора и выяснены основные направления исследования его личности, доработка.

Ключевые слова: Виктор Положий, рецепция, литературно-критическая мысль, литературная критика.

Rybtseva O. Literary-critical and scientific reception of Viktor Polozhii's life and creative way

Summary. The article offers an overview of the literary-critical and scientific reception of the life and creative path of Victor XX century Ukrainian writer in literary criticism. Literary sources are analyzed in detail, in which the heritage of the author is studied and the main directions of research of his personality are work out.

Key words: Victor Polozhii, reception, literary-critical thought, literary criticism.

Чередник Л. А.,
кандидат філологічних наук, доцент,
доцент кафедри українознавства, культури та документознавства
Полтавського національного технічного університету
імені Юрія Кондратюка

КОНЦЕПТУАЛЬНА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ОБРАЗУ МИТЦЯ У ЦИКЛІ ПОЕЗІЙ ЛІНИ КОСТЕНКО «СИЛУЕТИ»

Анотація. Статтю присвячено проблемі концептуальної інтерпретації образу митця у циклі поезій Ліни Костенко «Силуети». Численні ремінісценції, алюзії, пряме цитування, біографічні факти є не лише різновидом інтертекстуальних вкраплень, а й допомагають авторові відтворити реальність культури як невмирущої екзистенції.

Ключові слова: інтертекст, ремінісценція, алюзія, поезія, образ, ліричний герой.

Постановка проблеми. Творчість нашої видатної сучасниці Ліни Костенко – це «завжди неповторність, якийсь безсмертний дотик до душі» [4, с. 113]. Поетеса надзвичайної сили духу, вираженості поглядів, із чіткою громадянською позицією, філософською мудрістю і, разом із тим, пронизливою ліричністю і душевною ширістю. Її творчість воістину феноменальна. Важко не погодитися з думкою Л. Ставицької про те, що творчий здобуток Ліни Костенко – «це скорше поезія мудрості душі, пізнання світу через сердечні пориви, спалахи емоційності. Примат душі над рацією, навіть стилістичне зниження останнього – важливий світоглядний концепт лірики» [7, с. 23–24].

Вражає розмаїття тем мисткині, широта проблематики її творів, що зумовили виникнення великої кількості підходів до вивчення її творчості. М. Ільницький, відзначаючи широту тематики поезій Ліни Костенко, справедливо зауважив, що «в її книгах зовсім немає описовості, споглядальності, «номенклатурності» тем і мотивів. Натомість у них виявлена гостра, часто зболена причетність до тривоги і катаклізмів ХХ ст., до гострих суспільних і людських дисонансів, що часто виникають у складному сучасному світі» [3, с. 414].

Аналіз попередніх досліджень та публікацій. Літературно-критичне осмислення поетичних перлин Ліни Костенко репрезентовано у працях В. Базилевського, В. Дончика, М. Гольберга, М. Коцюбинської, В. Шелеста, Г. Кошарської, Л. Ставицької, Д. Дроздовського, В. Панченка та багатьох інших. Усі дослідники суголосні у тому, що ядро естетичних пошуків поетеси становлять культурологічні прояви загальнолюдського у тісному переплетінні з національним. Вона наполегливо виводить українську культуру зі стану заблокованості на широку дорогу європейського діалогу.

На сторінках творів Ліни Костенко постійною є одна з найдавніших тем світової літератури – тема мистецтва і митця.

Метою нашої наукової розвідки є дослідження концептів «культура», «митець» і «мистецтво» у циклі поезій Ліни Костенко «Силуети», осмислення особливості художньо-естетичної продуктивності сюжетних моделей даних творів, аналіз специфіки функціонування культурних матриць на рівні образів, колізій у сфері зіткнення конфліктів і розгортання мотивів.

Викладення основного матеріалу. Як показує дослідження, тема поета і поезії пронизує набуток Ліни Костенко різних

періодів, наприклад: вірші «Доля», «Страшні слова, коли вони мовчать...», «Ми мовчимо – поезія і я», роман у віршах «Маруся Чурай» та багато інших. Літературознавець Д. Дроздовський так писав про письменницю: «Ліна Костенко – це дзеркало української культури, в якому сама нація постає сильною, мудрою і красивою. На жаль, часом нація справді не доросла до Поета» [2, с. 82].

Образ поета у творах Ліни Костенко – це завжди напружений нерв доби, який промовляє у своїх віршах «від імені болю» [5, с. 243].

Цикл «Силуети» має досить своєрідну композицію, яка окреслює значний період культурного розвитку людства. Авторка змальовує образи різноманітних митців, які зробили вагомий внесок у розвиток світової культури. Серед них – тринадцять письменників (з них – дев'ять класиків світової поезії і чотири прозаїки, а саме: Данте, Рембо, Е.Л. Войнич, О. Пушкін, Б. Пастернак, К. Гамсун та ін.), художники (Верне, Ван-Гог, Мікеланджело Буонарроті, Дега, І. Сошенко та ін.), музиканти (Стравінський, Ф. Ліст та ін.), актор («Finita la tragedia»). Окрім того, поетеса вважає творцями усіх, хто сприяв розвитку світової науки (Г. Галілей, Ф. Нансен, М. Склодовська, Дж. Бруно) та ін. Також серед когорти творців є ім'я титана Прометея та його дружини Климени.

Відкриває цикл вірш «Художник», присвячений французькому живописцю Орасу Верне, відомому майстрові батальних полотен. Окрім того, митець любив писати бурхливі краєвиди, поєднуючи їх із військовими сутичками (наприклад, картина «Битва на морі» (1825), та екзотичні гостросюжетні моменти («Мазепа, переслідуваний вовками» (1826–1827)). Саме процес малювання бурхливого моря під час грози і змальовує Ліна Костенко. Авторка розповідає, як художник, щоб відчувати усю велич грози, навіть просив прив'язати його до щогли:

*Він писав її барвою моря,
шумовинням білої піни,
він робив ескізи суворі
олівцями порід камінних* [4, с. 220].

Верне наскільки тонко відчував природну стихію, що «йому обпікали руки горді спалахи блискавиць» [4, с. 220]. Отже, митець, щоб бути правдивим, має розуміти, пережити те, що він зображає.

Цікавим є інший вірш, присвячений нідерландському художнику Вінсенту ван Гогу. Ліна Костенко словесно змальовує внутрішній стан свого героя, його самотність, болісне світовідчуття:

*Моя муко, ти ходиш по грані!
Вчора був я король королів.
А сьогодні попіл згорання
Осідає на жар кольорів* [4, с. 223].

Прийом алітерації ще більше нагнітає ситуацію тривоги: *«Холод холоду. Тиша тиш // Циклопічною самотністю небо дивиться на Париж»* [4, с. 223].

Твір сповнений численними ремінісценціями та алюзіями, які створюються за допомогою згадок про роботи митця. Так, наприклад, у рядках *«а сьогодні попів згорання осідає на жар кольорів»* [4, с. 223] простежується згадка про картину, що є своєрідною візитівкою художника – *«Соняшники»* (1887). Надзвичайно яскраві золотаво-жовті соняшники стали символом прекрасного у житті. Але картина має глибокий трагічний підтекст: усе, що народжується, має померти. Такий жорстокий закон буття.

У рядках вірша відчувається подих смерті, насування катастрофи. Поезія досить точно відтворює останні роки життя художника, на мольбертах якого *«розп'ятий світ»*, а сам він – *«надгроб'я на цьому цвинтарі»* [4, с. 223].

Сумний і знервований характер оповіді підкреслює натяк на останню картину Ван Гога *«Дорога з кипарисом і зіркою»*. На ній – густе темно-синє небо, прикрашене велетенською зіркою, що за розміром перевищує місяць. У центрі полотна – високий і прямий кипарис, гостре темне листя якого безладно настовбурчилося. Він наскільки високий, що глядач не бачить його верхівки: дерево у якомусь напруженому пориві прагне до нічного тривожного неба. Повз нього проходить звивиста похила дорога. Дві маленькі непропорційні фігурки перехожих, що йдуть до невеликого готелю з ледь освітленими вікнами, губляться на дорозі і, здається, ось-ось зісковзнуть зі свого шляху. Картина сповнена символів: кипарис нагадує про потойбічний світ, далека зірка – про вічність, різкі мазки пензля передають знервованість художника, його хворобливий стан:

*Кипариси горять в небозвід.
Небо глухо набрякло грозою.
Вигинаються пензлів хорти.
Чорним страусом палеозою
Переламано горам хребти* [4, с. 223].

Прості синтаксичні конструкції вірша з численними знаками тире і риторичними окличними реченнями сприймаються як останні схлипування душі, що покидає цей світ.

Є у вірші і згадка про божевілля Ван Гога. Але поетеса своєрідно трактує цей біографічний факт:

*Він божевільний, кажуть. Божевільний!
Що ж, може бути. Він – це значить я.
Боже – вільний...
Боже, я – вільний!
На добраніч, Свободо моя!* [4, с. 223].

Філософський момент переходу матерії з одного стану в інший дає художнику звільнення, той спокій, якого не було у реальному житті. Злиття автора зі своїм ліричним героєм красномовно свідчить не лише про глибину переживань, а й про єдність страдницького шляху справжніх митців. Дослідник В. Саєнко щодо констатації цього факту писав: *«Створений палімпсест, який характеризується практично невичерпною семантикою і символікою багаторівневого осягнення долі справжнього митця, що переростає свій час і стає нетлінним скарбом людства. І хоч його життєва дорога проходить через страждання, але геніальна пристрасть сильніша від самотності і недуги»* [6, с. 165].

Вічна тема істинного мистецтва постає у поезії *«Чекаю дня, коли тобі скажу...»*, присвяченій італійському скульптору, художнику, архітектору, поетові й інженеру Мікеландже-

ло Буонарроті. Завдяки ремінісценціям із життя італійського майстра Ліна Костенко створює узагальнений образ істинного митця, для якого характерними є сумніви у власному таланті, незалежно від віку і доби:

*Важкі повіки...стежечка сльози...
І жаль безмірний однієї втрати:
«В мистецтві я пізнав лише ази.
Лише ази! Як шкода умирати...»* [4, с. 225].

В усі часи тільки невігласи вважали себе геніями, не усвідомлюючи власної бездарності:

*Ти, неблаганно совісте майстрів,
Тобі не страшно навігацій Лету!
Тяжкий був час. Тепер кого не стрів –
Усі митці, художники й поети.*

*Всі генії.
На вічні терези
Кладуть шедеври у своїй щедроті.
Той, хто пізнав в мистецтві лиш ази,
Був Мікеланджело Буонарроті* [4, с. 225].

Низка віршів циклу присвячена відомим майстрам прекрасного письменства. У них головною є проблема взаємин митця і влади, митця і суспільства. Висновки досить сумні: в усі епохи творець був чужим серед юрби міщан, тому і ставав вигнанцем. Так, у поезії *«Під вечір виходить на вулицю він...»* авторка переповідає історію безсмертного Данте. У вірші багато біографічних мотивів, зокрема вигнання поета з рідної Флоренції, життя на чужині:

*Вважай, що спалила. Згорів я. Помер.
Сім міст сперечались, що їхній Гомер.
А ти ж, моє місто, єдине, одне!
О, як ти цькувало і гнало мене!* [4, с. 224].

Мотив поета-вигнанця є й у вірші *«Хлопчик прийшов із Шарлевілью»*, головним героєм якого є відомий французький поет-символіст Артур Рембо. У творі знову з'являється думка про те, що митець є вигнанцем у суспільстві, оскільки не вписується у його закони:

*Він не може звикнути до приниження,
може, він скажений через те.
Він нестерпний? Дами і добродії!
Етику порушив, етикет?
Не доводьте дійсність до пародії,
вам нічого, але ж він поет!* [4, с. 228].

Поетеса ніжно називає Рембо хлопчиком, і в цьому звертанні лунає невидиме єднання їхніх душ, бо й сама вона зазнала гіркоту переслідувань. На початку і в кінці вірша використовується обрамлення, яке є логічним завершенням оповіді про поета-бунтаря: *«Хлопчик прийшов із Шарлевілью»* [4, с. 228]. Але вірш закінчується іншим рядком: *«Хлопчик прийшов із Шарлевілью. Мученик вернувся в Шарлевіль»* [4, с. 228]. У цих словах – весь трагізм долі митця. Отже, закінчення слугує важливим структурним елементом поезії, оскільки не просто містить висновок, а й об'єднує усю композицію твору. Слід також зазначити, що авторка вдається до астрофічної строфіки, що найкраще передає напруженість твору. На цю особливість римування у поезіях Ліни Костенко звернув увагу В. Брюховецький, який зауважив, що поетеса *«приділяє величезну увагу семантичному наголосу в римуванні. У неї гостре чуття відтінків смислу, які можна передати саме через, здавалось би, суто технічну сторону віршування»* [1, с. 242].

Окрім того, у вірші переважають іменники, що допомагають передати констатацію факту. Прийом персоніфікації («О Паризу, не доведь його до божевілля, // постарайся зберегти його або // хоч принаймні пожаліє, щоб вижив» [4, с. 228]) допомагає увести мотив заклику до співчуття, яке, на жаль, відсутнє у суспільстві. Велика кількість риторичних звертань, окличних речень допомагають передати біль щодо долі митця, яким насичений вірш.

У циклі «Силуети» є й інший мотив: добровільної втечі митця з рідних місць, які перетворили його життя на справжнє пекло. Це вірш «Алея тиші», присвячений письменникові Л. Толстому. У короткому вірші викладено усе життя великого майстра слова: його моральні пошуки істини, прагнення до досконалості, анафему, душевні тортури:

*А за життя, о, як хотілось тиші!
Здрігався мозок, загнаний, як лось.
А за життя сім сивих днів на тиждні
Щось по душі гасало і товклося! [4, с. 243].*

Відомо, що безглуздість звинувачень критики, співвітчизників, які цілеспрямовано цькували письменника, сімейні негаразди стали причиною того, що Толстой покинув свій маєток у Ясній Полянці і вирішив почати нове життя. Та хвороба і смерть завадили здійсненню його планів. Ті, хто терзав його душу, після смерті письменника зробили з нього ідола. І в цьому полягає парадокс генія, якого за життя досить часто не визнають:

*Спочатку так: терзати, розпинати.
Щоб знав. Щоб знов. Щоб слухався. Щоб звик.
А потім все – святині, експонати.
Письмовий стіл, перо і черевик.
Той дуб. Той граб. Та бричка, що у стайні.
Той чорт. Той граф. Того паперу жмут.
Та станція. Той поїзд. І останні
його слова:
«Тікати... доженуть...» [4, с. 243].*

Аналізований вірш є глибоко психологічним. Розкриттю напруженого стану героя сприяє прийом градації («Щоб знав. Щоб знов. Щоб слухався. Щоб звик»), який має не лише інтонаційно-емоційні, а й психологічні ознаки. Виразність градації посилюється поєднанням її з повтором, що є одночасно і лексичною анафорою («Той дуб. Той граб. Та бричка, що у стайні. // Той чорт. Той граф. Того паперу жмут. // Та станція. Той поїзд»). Саме так коротко і ёмко поетеса відображає усе життя Л. Толстого: від його дитячої мрії знайти «зелену паличку», що схована під старим дубом у лісі, з метою зробити усіх людей щасливими, до його втечі з Ясної Поляни, того поїзду, що привіз письменника на станцію Астапово, де він відійшов у вічність. Останні слова митця «Тікати... доженуть...» є свідченням його нескореності і вірності своїм ідеалам, які так ніхто і не зрозумів.

Мотив самотності митця у суспільстві є головним і у вірші «Астральний зойк». Головний герой твору – Олександр Пушкін, який веде розмову з людьми із «зоряної пустелі» вічності. У творі з'являється думка про нищість земної метушні, яка поглинає людей у реальному житті. Виникають також розмисли про необхідність свободи для справжнього творця, без якої він не може жити:

*Я хочу волі, волі!.. А царі?
Я хочу жити, жити!.. А Дантеси?
Я сто поем ще маю на меті,*

А я дивлюсь у вічі пістолеті...

В безмерті холодно. І холодно в житті.

О Боже мій! Де дітися поету? [4, с. 236].

На жаль, риторичне питання, що лунає в останніх рядках в усі віки залишається без відповіді: дантеси і царі були і є завжди.

Красномовним свідченням цього є поезія «Княжа гора», присвячена генієві українського народу Тарасові Шевченку: «Земля ж моя рідна! Нема на тобі притулку. // Поети твої – і ти вже тобі чужі» [4, с. 237]. Та разом із тим, ніякі заборони і кайдани не в змозі заглушити голос справжнього митця, бо він проб'ється до людей. Саме такі роздуми з'являються у рядках вірша «Кобзар співав в пустелі Косаралу...»: «Правдивий пісні передзвін кайданів – то тільки звичний акомпанемент» [4, с. 239].

У циклі «Силуети» є вірш, що вирізняється серед інших своєю високою тональністю. Це поезія «Любов Нансена», в якому оповідається романтична історія кохання норвезького мандрівника Фрітьофа Нансена і Єви Сарс. Герої твору стоять перед вибором: кохання чи служіння справі. Любов Нансена і Єви жертвна, оскільки кожен із них готовий на самозречення заради коханої людини.

Привертає увагу і вірш-роздум «Чи зрікся Галілео Галілей?», у якому теж поставлена проблема вибору. Люди жорстоки до геніїв, готові засудити кожен їх вчинок. Але митець майже завжди залишається вірним собі і авторка захищає його від людського поголосу:

*О, не тривожте, люди його прах!
Чи знали ви, до осуду охочі,
якщо він навіть зрікся на словах,
які тоді були у нього очі?...[4, с. 227]*

Та незважаючи на осуд натовпу, неприйняття суспільством, переслідування і заборони, справжній митець залишається непокірним і нездоланим, вірним своїм ідеалам. Саме так можна тлумачити зміст останнього вірша циклу «Вітри гули віолончеллю...». Головним героєм поезії є нескорений Прометей, з яким крізь віки веде бесіду авторка:

*Тут берегів амфітеатри, і море міниться од барв.
О Прометею! Варто?!
Варто!*

Так він сказав мені з-за хмар [4, с. 258].

Що «варто»? Варіантів відповіді може бути безліч. Але найголовніше те, що слід бути вірним обраному шляху, своїм ідеалам, боротися словом із цинізмом і нищістю в ім'я перемоги Добра.

Висновки. Отже, у результаті нашого дослідження слід зробити такі висновки. Головною темою циклу Ліни Костенко «Силуети» є тема мистецтва. Героями поезій стали митці різних епох і мистецьких напрямів. Серед них є художники, письменники, музиканти, науковці, дослідники. Усіх їх об'єднує вірність обраному шляху, усі вони творці своєї справи, за яку ладні боротися до останку.

Ремінісценції, алюзії, пряме цитування, біографічні матеріали на сторінках циклу функціонують як інформативні аксіоми і вільно влітаються у контекст, розбудовуючи естетичну сферу образної рецепції. Окрім того, вони надають творам достеменності, викликають роздуми і міркування.

Митець, у розумінні Ліни Костенко, є людиною, яка значно перевершила свій час. Досить часто творець залишається самотнім у цьому світі, де правлять нищі інстинкти. Він є гнаний

і осміяний натовпом, зраджений і вигнаний, але незламний, бо є голосом совісті народу, доби. Якою є його мета? У вірші, присвяченому Григорію Сковороді, Ліна Костенко дала відповідь на це питання:

Він твердо ставить кам'яну ступу.

Йдемо крізь ніч, крізь бурю у степу.

Крізь дощ і сніг, дебати і дебюту.

Ми є тому, що нас не може бути [4, с. 198].

Література:

1. Брюховецький В.С. Ліна Костенко. Нарис творчості / В.С. Брюховецький. – К.: Дніпро, 1990. – 262 с.
2. Дроздовський Д. «З суми безконечно малих виникає безконечно велике...»: [До 80-річчя Ліни Костенко] / Д. Дроздовський // Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. – 2010. – № 3. – С. 70–83.
3. Ільницький М. З чого постає неповторність (Ліна Костенко) / М. Ільницький // На перехрестях віку у трьох книгах. Кн. 1. – К.: Києво-Могилянська академія, 2008. – С. 412–426.
4. Костенко Л. Вибране / Л. Костенко. – К.: Дніпро, 1989. – 559 с.
5. Макаров А. Поетизм – сестра історії: О стихотворном романе Ліни Костенко «Маруся Чурай» / А. Макаров // Дружба народів. – 1982. – № 2. – С. 243–250.
6. Саєнко В.П. Концепт «культура» в естетичному просторі поезії Ліни Костенко / В.П. Саєнко // Вісник Житомирського

державного університету імені Івана Франка. – 2004. – № 2. – С.164–168.

7. Ставицька Л. «О скільки слів, і скільки снів мені наснилося...» / Л. Ставицька // Дивослово. – 2000. – № 3. – С.26–30.

Чередник Л. А. Концептуальна інтерпретація образу творця в циклі поезій Ліни Костенко «Силуети»

Анотація. Стаття посвячена проблемі концептуальної інтерпретації образу творця в циклі поезій Ліни Костенко «Силуети». Многочисленні ремінісценції, аллюзії, пряме цитування, біографічні факти являються не тільки різноманітністю інтертекстуальних вкраплень, но і допомагають автору воссоздать реальність культури як бессмертной екзистенції.

Ключевые слова: інтертекст, ремінісценція, аллюзія, поезія, образ, ліричний герой.

Cherednyk L. Conceptual interpretation of the image of the creator in the cycle of Lina Kostenko "Silhouettes"

Summary. The article is devoted to the problem of conceptual interpretation of the image of the creator in the cycle of Lina Kostenko "Silhouettes". Numerous reminiscences, allusions, direct quoting, biographical facts are not only a kind of intertextual inclusions, but also help the author to recreate the reality of culture as an immortal existence.

Key words: intertext, reminiscence, allusion, poetry, image, lyrical hero.

Шепель Ю. А.,
доктор филологических наук, профессор,
академик Академии наук высшего образования Украины,
профессор кафедры перевода и лингвистической подготовки иностранцев
Днепропетровского национального университета имени Олеся Гончара

СТАТУС И ПРИНЦИПЫ КЛАССИФИКАЦИИ БИНОМОВ В СОВРЕМЕННОМ РУССКОМ ЯЗЫКЕ

Аннотация. Предметом рассмотрения в статье являются современные номинативные единицы, образованные по модели «существительное-существительное», которые принято называть биномами. Биномы, как еще не вполне устоявшаяся номинация, есть явление динамическое. Поэтому в современной русистике отсутствует единое мнение лингвистов на их статус. Необычайно высокой продуктивности этой словообразовательной модели в современном русском языке противостоит весьма непоследовательное, отчасти противоречивое и не точное лексикографическое описание. Все это определяет актуальность данного исследования.

Ключевые слова: семантика, семантические отношения, методы, бином, классификация, статус, структура, производность.

Постановка проблемы и актуальность исследования. Предметом рассмотрения в статье являются современные номинативные единицы, образованные по модели «существительное-существительное», которые принято называть **биномами**, типа *диван-кровать, ракета-носитель, школа-интернат, бизнес-школа, Москва-река* и др.

Появившись не ранее XX в., группа этих наименований стала активно пополняться новыми единицами со второй половины века и активно распространяться в последние двадцать лет, что позволяет на сегодня говорить о том, что перед нами один из динамических фактов языка. Преимуществом таких составных наименований при названии новых реалий является их «предельная» мотивированность, а также простота формы номинации: вследствие того, что производные биномы образуются на основе сочетания знаменательных слов, они однозначны и более эксплицитны, чем суффиксальные образования, их компоненты морфологически и фонетически не изменяются, не нужен соединительный гласный, не может быть никаких ассимиляций.

Цель статьи. Отметим, что статус биномов в современной лингвистике еще не совсем определен. Для решения этого вопроса необходим анализ ряда особенностей биномов. В связи с этим целью настоящей статьи является описание семантической устроенности, грамматических характеристик русских биномов и их семантико-грамматической классификации.

Не ставя **задачу** дать исчерпывающий анализ таких лексических соединений, попытаемся: 1) расшифровать значение того или иного бинома с опорой на значение его компонентов; 2) проанализировать грамматические особенности и употребление биномов, а конкретно: изменяемость/неизменяемость одного из их компонентов, согласование биномов в предложении по роду и числу, возможность перемены места компонентов в биномах, словообразовательные потенции биномов;

3) представить классификацию биномов по данным семантическим и грамматическим критериям.

Изложение основного материала. Образования типа *бизнес-школа, вагон-ресторан* и под. в современном русском языке являются весьма продуктивными. Относительно их статуса высказаны разноречивые суждения: одни исследователи относят их к словосочетаниям, другие – к сложным словам, третьи – к промежуточным категориям, четвертые выделяют их в отдельную группу сложных слов – составные слова. Неудивительно поэтому, что даже для обозначения таких образований используются различные наименования.

Трудность решения отмеченного выше вопроса обусловлена, на мой взгляд, тем, что такого типа наименования располагают двойственной в грамматическом отношении природой.

С одной стороны, каждый из компонентов наименования представляет собой полноправное существительное, которое в большинстве случаев изменяется по падежам и по числам как самостоятельное слово (ср.: *вагон-ресторан; в вагоне-ресторане*), что не позволяет считать наименование одним словом, поскольку одним из обязательных признаков слова является цельнооформленность, а в рассматриваемом случае, наоборот, имеет место раздельнооформленность.

С другой стороны, наименование согласуется в роде как одно слово и всегда является одной синтаксической единицей, т. е. одним членом предложения, что не позволяет считать его словосочетанием, в котором каждый из элементов должен представлять собой синтаксическую единицу, или член предложения, и иметь независимое согласование в роде (ср.: *бизнес-школа* и *школа по бизнесу; новая школа по развлекательному бизнесу*).

Следовательно, такие наименования не могут быть отнесены ни к словам – по морфологической характеристике, ни к словосочетаниям – по синтаксической. Отсюда следуют разногласия исследователей-филологов, которые стремятся категоризировать подобные наименования как исключительно морфологическое или исключительно синтаксическое явление. Соответственно, предлагаются разные термины для обозначения таких наименований: сложное слово, составное слово, сложносоставное слово, двойное существительное, двухосновное сложение, сочетание с приложением, однословная аппозиция, бином и т. п.

Приведу в качестве иллюстрации некоторые интерпретации описываемой лексической группы.

Ф.И. Буслаев относит образования типа *Царь-град, Иван-город* к сложным словам («несобственным сложениям»), хотя, по его наблюдениям, еще в XIX в. существительное *Царь-град* склонялось в обеих своих составных частях (*Царя-града, Царю-граду* и т.п.) [3, с. 167, 235, 452, 454].

Ф.Ф. Фортунатов, характеризуя существующие в современном русском языке типы сложных слов, выделяет разряд слитных слов, которые, по его мнению, без изменения значения не распадаются на составные части. В качестве примеров Филипп Федорович приводит такие слова, как *неправда, зачем, Москва-река* и др. [17, с. 173]. Однако в данном случае в тип слитных слов им объединяются без достаточных оснований разные по структуре образования.

Н.М. Шанский отмечает образования *фабрика-кухня, вагон-ресторан, пистолет-пулемет, изба-читальня* и относит их ко второй группе сложных слов – к так называемым «составным сложным существительным» (группы старых образований Н.М. Шанский называет «слитными сложными словами») [5, с. 248].

К сложным словам относит образования типа *иван-чай, диван-кровать* В.А. Плунгян, ср.: «... *иван-чай* и *диван-кровать* являются именно сложными словами, хоть и маскируются русской орфографией подо что-то промежуточное. Тем не менее, мы говорим: люблю *иван-чаем*, а не люблю *иваном-чаем*, так что это – самые настоящие сложные слова» [14, с. 172].

И.Г. Галенко недифференцированно рассматривает образования типа *жар-птица, тонна-километр, шеф-повар* как особый разряд сложных слов, которые, в отличие от сложений и сращений, называет сближениями, или составными словами. По мнению И.Г. Галенко, часть сближений, потеряв формы словоизменений одного из компонентов и получив обобщающее ударение, не отличаются от обычных сложных слов; другая часть, обладая смысловой целостностью, лишь частично выражает цельнооформленность и как бы находится на пути превращения в сложные слова [4, с. 73–74].

Иного мнения придерживается Т.А. Бертагаев, который отмечает, что конструкции типа *вагон-ресторан, академик-секретарь* и т. п. являются устойчивыми словосочетаниями, которые не следует считать сложными словами. Однако Т.А. Бертагаев считает, что «к сложным словам могут быть отнесены только устойчивые сочетания, в которых один из сочленов утратил грамматическую изменяемость, окаменел, например: *царь-пушка, жар-птица, бой-баба* и др.» [5, с. 12].

Аналогичной точки зрения придерживается М.Г. Ованова, причисляющая образования типа *изба-читальня, самолет-истребитель, инженер-электрик, шапка-ушанка* к «неразложимым, устойчивым словосочетаниям», которые употребляются в речи в функции названия и являются эквивалентами слова. К сложным словам она причисляет «лишь архаические типы приложения, первый компонент которых утратил формы словоизменения», например, *бой-баба, царь-пушка* и т. п. Вместе с тем, остается непонятным, почему М.Г. Ованова не причисляет к сложным словам многочисленные неархаические образования с аналогическим составом и несклоняемой первой частью, например, *плац-палатка, бал-маскарад* и др. [8].

В.А. Белошапкова называет сочетание существительного с существительным типа *путь-дорога, инженер-строитель, колхоз-гигант, красавица-зорька* и др. чисто синтаксическим явлением, т. е. считает их словосочетаниями, образованными на основе согласования [1, с. 632].

Иной подход к этим наименованиям представлен у Н.А. Янко-Триницкой. Отмечая, что номинативные единицы типа *штаб-квартира, сон-трава, меч-рыба, диван-кровать, вагон-ресторан* граничат, с одной стороны, со сложными словами, с другой стороны – со словосочетаниями существи-

тельного с приложением, Н.А. Янко-Триницкая все-таки пытается причислить их либо к разряду сложных слов, либо к словосочетаниям с приложением. При этом ученая использует склоняемость первого компонента наименований в качестве основного критерия для их разграничения: если в первом компоненте нет и не бывает флексии, то перед нами сложное слово, так как это самое веское доказательство слитности компонентов (*жар-птица, штаб-квартира, плац-палатка*); если же в подобной единице склоняются обе части, то перед нами словосочетание с приложением (*вагон-редакция, ясли-сад, капитан-лейтенант*). Для определения статуса наименования, первый компонент которого может склоняться в одних случаях и не склоняться в других, или первый компонент которого является неизменяемым существительным, Н.А. Янко-Триницкая привлекает согласуемые определения составного наименования [19, с. 358–361].

В.Г. Костомаров, отмечая в сочетании двух существительных типа *ракета-носитель* влияние иноязычных синтаксических образцов, рассматривает их как промежуточные между словами и словосочетаниями и считает их подобными тюркским изафетам: «Слово изафет – при всей условности его употребления здесь – удобно, так как разграничивает словосочетания и сложные (составные) слова, по крайней мере, выделяет среди последних группу с определительными отношениями компонентов» [9, с. 212–217].

А.И. Мельникова относит «устойчивые сложные образования» к тем лексическим единицам, что занимают «промежуточное положение между сложными словами и словосочетаниями» и переходят в сложные слова [12, с. 110–111].

Растущая значимость промежуточных между словами и словосочетаниями наименований типа *вагон-ресторан, ракета-носитель* и др. также достойно представлена в диссертации М.В. Костроминой [10] и исследовании В.И. Теркулова [16], Ю.А. Шепеля [18].

Важно отметить, что группу биномов М.В. Костромина ограничивает только теми наименованиями, значение целого которых не выводимо из значений их компонентов, а к биномам, как предмету анализа в данной статье, мы относим все номинативные сочетания, которые состоят из двух или более цельнооформленных существительных.

Биномы близки к сложным словам и их классификацию логично строить, опираясь на традиции классификации сложных слов. Последние традиционно разделяют на сочинительные и подчинительные: «Сложные существительные с сочинительным отношением основ обозначают единое понятие, являющееся простым соединением понятий, названных двумя основами существительных, или совмещающее в себе признаки обоих этих понятий: *лесостепь, зубробизон, железобетон*. <...> Сложные существительные с подчинительным отношением основ содержат опорный компонент – существительное и предшествующую основу уточнительного, конкретизирующего характера: *хлебозавод, человеко-день, царь-пушка* и т. п.» [6, с. 162]. Такой подход позволяет разделить на две группы и биномы.

Главным критерием, что сближает бином со сложным словом и существенно отличает его от словосочетания, является цельнооформленность: отсутствие флексии первого компонента, существующая между компонентами монолитность и непроницаемость.

Итак, классификация биномов в современной русистике основана на принципе взаимоотношения их первого и второго

компонентов, а конкретно, наличия сочинительных или атрибутивных отношений между ними, а также на принципе изменчивости/неизменяемости их первого компонента.

В основе более подробной классификации биномов лежат такие критерии, как возможная аналогия с падежными сочетаниями, существование частей как отдельных слов, а также семантические отношения внутри слова (например, семантическая структура сочетаний с атрибутивным отношением довольно проста: значение целого выводимо из суммы значений компонентов, а сочинительные биномы всегда называют нечто новое, объясняемое через значение своих компонентов, но не идентично их сумме).

Первую группу биномов составляют составные наименования, компоненты которых связаны сочинительными отношениями. Эти биномы отличаются в большинстве случаев изменчивостью их обоих компонентов. Например: *ясли-сад* (*яслей-сада*), *диван-кровать* (*дивана-кровати*), *бомба-ракета* (*бомбы-ракеты*). Нередко первый компонент сочинительных биномов может быть неизменяемым. Причиной тому может служить использование биномов в качестве терминов или номенклатурных названий, длительное и частое употребление биномов, а также морфологические и морфонологические характеристики компонентов бинома и др. Например, *лук-порей* (*лук-порея*), *пловец-марафонец* (*пловец-марафонца*), *вагон-ресторан* (*вагон-ресторана*), *плац-палатка* (*плац-палатки*), *слово-предложение* (*слово-предложения*) и т. п.

К сочинительным биномам подключается особая группа биномов типа *ракета-носитель*, один из компонентов которых представляет собой отглагольное существительное, поэтому может восприниматься как определяющий компонент для первого, указывающий на действие, для выполнения которого предназначен предмет.

Вторую группу составляют биномы с атрибутивными отношениями между компонентами, которые делятся на две большие подгруппы в зависимости от изменчивости или неизменяемости первого компонента, а также от позиции компонентов сочетаний. Наименования с «аналитическим прилагательным» отличаются неизменяемостью первого компонента и препозицией определяющего компонента (*бизнес-школа*, *пиар-война*, *климат-контроль*). Для словосочетаний с приложением характерна изменчивость обоих компонентов, а также постпозиция определяющего компонента (*брат-учитель*, *женщина-маляр*, *красотка-соседка*). Переходный случай между этими подгруппами представляют собой сочетания родового и видового (или собственного) существительных с постпозицией родового существительного типа *Москва-река*, *Аника-воин*, *бомба-ракета*.

Атрибутивные биномины с «аналитическим прилагательным» отличаются отсутствием идиоматичности значения и цельюоформленностью (наличием одной флексии).

Атрибутивные биномины с приложением раздельнооформлены и неидиоматичны, поэтому они больше тяготеют к словосочетаниям.

Наименования, компоненты которых не связаны атрибутивным отношением, или наименования с сочинительным отношением между компонентами, – это биномы, обозначающие денотат, который состоит из двух равноценных (или почти равноценных), вещественно соединенных друг с другом составных частей. С точки зрения логики, сочинение представляет собой параллельное вхождение (включение) объемов двух понятий в объем третьего [11, с. 25]. Эту модель биноминов

можно кратко характеризовать так: с одной стороны, – это то и другое, но с другой стороны, – это ни то, ни другое. *Бор-суходол* значит *бор*, который вместе с тем и *суходол*, но никак не *бор с суходолом* [15, с. 157]. Это составные существительные двойного назначения. М.В. Костромина называет их интегративными биномами [10].

Приведем некоторые словарные толкования биноминов такой модели: *клуб-кинотеатр* [Новое в русской лексике. Словарные материалы – 78 / Под ред. Н.З. Котеловой. – М., 1981] – «Культурно-просветительное учреждение, функционирующее и как клуб, и как кинотеатр»; *ясли-детсад* [Новое в русской лексике. Словарные материалы – 82 / Под ред. Н.З. Котеловой. – М., 1986] – «Учреждение, объединяющее ясли и детский сад»; *кабинет-мастерская* [Новое в русской лексике. Словарные материалы – 19 I. / Под ред. Н.З. Котеловой. – М., 1982] – «Кабинет, служащий одновременно и мастерской»; *новелла-очерк* [Новое в русской лексике. Словарные материалы – 11 I / Под ред. Н.З. Котеловой. – М., 1980] – «Жанр, сочетающий черты новеллы и очерка»...

А вот как толкует значение составного слова *танец-песня* доктор искусствоведения В.М. Захаров в статье «Фольклорные образы в сценической народной хореографии»: «От создания танцевальных картинок...мы пришли к созданию нового жанра – «танец-песня». С введением в хореографическую практику этого понятия (танец-песня) стало возможным в полной мере осознать органическое соединение в нем и танца и песни, сплав образов и мотивов...» [7, с. 105].

Тем не менее, встречаются словарные статьи, выделяющие один из компонентов интегративных биномов как опорный, определяемый другим компонентом: *музей-квартира*, *дом-музей* [13] «квартира, дом писателя, художника, исторического лица, сохраненные после его смерти как музей». В этих двух биномах слово *музей* хотя и занимает разную позицию по отношению к другому компоненту, но при толковании значения целого в обоих случаях оно играет роль определяющего компонента, опорный компонент представляет собой слово *квартира* (в первом биноме) и *дом* (во втором биноме). Однако, в аналогичном по семантической структуре биноме *музей-заповедник* наблюдается обратное явление.

Выводы. Анализ семантической структуры и грамматических характеристик биномов позволяет считать такие производные единицы отдельной словообразовательной и лексической единицей, развивающейся в современном русском языке. Классификация биномов основывается главным образом на принципе взаимоотношения их первого и второго компонентов, а конкретно наличия сочинительных или атрибутивных отношений между ними, а также на принципе изменчивости/неизменяемости их первого компонента.

В основе более подробной классификации биномов могут лежать такие категории, как существование частей как отдельных слов, а также семантические отношения внутри слова.

Семантическая структура сочетаний с атрибутивным отношением довольно проста: значение целого выводимо из суммы значений компонентов, а сочинительные биномы всегда называют нечто новое, объясняемое через значение своих компонентов, но не идентично их сумме.

Перспективой исследования является сопоставление субстантивных биномов с определительными отношениями с другими типами семантических связей между компонентами особенно в идиостилиях художественных текстов, в дискурсе.

Література:

- Белошапкова В.А. Современный русский язык: [учеб. для филол. спец. ун-тов] / [В.А. Белошапкова, Е.А. Брызгунова, Е.А. Земская и др.] / Под ред. В.А. Белошапковой. – М.: Высш. шк., 1989. – 800 с.
- Бертагаев Т.А. Отграничение сочетаний с приложением от сходных сочетаний / А. Бартагаев // Русский язык в школе. – № 1. – 1957. – С. 12–18.
- Буслаев Ф.И. Историческая грамматика русского языка / Ф.И. Буслаев. – М., 1959. – 624 с.
- Галенко И.Г. О некоторых особенностях составных слов / И.Г. Галенко // Вестник Львовского ун-та. – 1960. – Вып. 10 – С. 62–67.
- Галкина-Федорук Е.М. Современный русский язык / [Е.М. Галкина-Федорук, К.В. Горшкова, Н.М. Шанский]. – М.: Учпедгиз, 1957. – 408 с.
- Грамматика современного русского литературного языка / гл. ред. Н.Ю. Шведова. – М.: Наука, 1970. – 767 с.
- Захаров В.М. Фольклорные образы в сценической народной хореографии / В.М. Захаров // Русская речь. – 2003. – № 6. – С. 103–107.
- Каунова Е.В. Сложные имена прилагательные в современной русаком литературном языке: автореф. дисс. ... канд. филол. наук: спец. 10.02.01 «Русский язык» / Е.В. Каунова. – Волгоград, 2010. – 23 с.
- Костомаров В.Г. Изафет в русском синтаксисе словосочетания? / В.Г. Костомаров // Словарь. Грамматика. Текст. – М., 1996. – С. 212–217.
- Костромина М.В. Биномы в современном русском языке. Семантика. Грамматика. Орфография: дис. .. канд. фил. наук: спец. 10.02.01 «Русский язык» / Ин-т русского языка РАН. – М., 1992. – 169 с.
- Левицкий Ю.А. О логических аналогах грамматических сочинения и подчинения // Вопросы языкознания. – 1990. – № 4. – С. 25–35.
- Мельникова А.И. Однословные приложения и переход сочетаний с приложениями в сложные слова / А.И. Мельникова // Русский язык в школе. – 1959. – № 1. – С. 109–112.
- Ожегов С.И. Словарь русского языка / под ред. Н.Ю. Шведовой – М.: Русский язык, 1990. – 917 с.
- Плунгян В.А. Почему языки такие разные / В.А. Плунгян // Популярная лингвистика. – М.: АСТ-Пресс Книга, 2010. – 274 с.
- Потебня А.А. Из записок по русской грамматике. Т. 3. / А.А. Потебня. – М.: Просвещение, 1968. – 551 с.
- Теркулов В.И. Номинатема: опыт определения и описания / В.И. Теркулов. – Горловка: ГТПИИЯ, 2010. – 228 с.
- Фортунатов Ф.Ф. Сравнительное языковедение. Т. 1. / Ф.Ф. Форткнатов. – М., 1956. – С. 23–197.
- Шепель Ю.А. Симметрия и асимметрия как категории общей теории систем (на примере словообразования) / Ю.А. Шепель // Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Сер. «Філологія». – 2015. – № 18. – Т. 1. – С. 124–126.
- Янко-Триницкая Н.А. Словообразование в современном русском языке. – М.: Индрик, 2001. – 504 с.

Шепель Ю. О. Статус і принципи класифікації біномів у сучасній російській мові

Анотація. Предметом розгляду в статті є сучасні номинативні одиниці, утворені за моделлю «іменник-іменник», які прийнято називати біномом. Біном, як не цілком усталена до цього часу номінація, є явищем динамічним. Тому в сучасній русистіці відсутня єдина думка лінгвістів щодо їхнього статусу, не сформульовані правила щодо їхнього вживання. Надзвичайно високої продуктивності словотвірної моделі в сучасній російській мові протистоять вельми непослідовний, почасти суперечливий і неточний лексикографічний опис. Усе це визначає актуальність даного дослідження.

Ключові слова: семантика, семантичні відношення, методи, біном, класифікація, статус, структура, похідність.

Shepel Yu. Status and principles of classification of binomial in the modern Russian language

Summary. The subject of consideration in the article are the modern nominative units formed according to the “noun-noun” model, which are usually called binomials. Binomials not yet well-established nomination is a dynamic phenomenon. Therefore, modern Russian studies lack a common opinion of linguists on their status. The unusually high productivity of this derivational model in modern Russian is opposed by a very inconsistent, partly contradictory and not exact lexicographic description. All this determines the relevance of this study.

Key words: semantics, semantic relations, methods, binomial, classification, status, structure, word derivation.

Яковлева І. В.,
аспірант Інституту філології
Київського університету імені Бориса Грінченка

НЕВІДОМА ЗАМАЛЬОВКА Б. ГРІНЧЕНКА ЯК СПРОБА АЛЮЗІЇ НА ТВІР М. КОЦЮБИНСЬКОГО «ЦВІТ ЯБЛУНІ»

Анотація. У дослідженні розглянуто в порівняльному аспекті неопублікований досі твір Б.Д. Грінченка «Оповідання з тюремного життя» (напис рукою автора «матеріал автобіографічного характеру», 1906 р.), що зберігається у фондах Інституту рукопису НБУВ, та новелу «Цвіт яблуні» М.М. Коцюбинського, вперше надруковану в 1904 р. (для повноти розкриття теми частково до уваги взято також «Інтермеццо» М.М. Коцюбинського та деякі інші зразки короткої прози Б. Грінченка).

Ключові слова: Б. Грінченко, М. Коцюбинський, «Оповідання з тюремного життя», «Цвіт яблуні», «Інтермеццо», ідіостил.

Постановка наукової проблеми та її значення. Відомо, що стосунки Б.Д. Грінченка та М.М. Коцюбинського були дружніми та доброзичливими: вони листувалися, бачилися особисто, спілкувалися у видавничих справах, допомагали одне одному у влаштуванні на роботу... Зі взаємною повагою і увагою ставилися вони й до творчості один одного.

Стильову своєрідність кожного з цих двох письменників-класиків неможливо переоцінити. При цьому порівняльний аналіз рис ідіостилів Б.Д. Грінченка та М.М. Коцюбинського дає можливість розкрити направленість їх творчих здобутків та характер письма, притаманного кожному з авторів.

Якщо ж розглянути на предмет подібних та відмінних рис неопубліковане раніше «Оповідання з тюремного життя» Б.Д. Грінченка (рукопис без назви; на чернетці напис рукою автора «матеріал автобіографічного характеру») та такий короткий прозовий твір М.М. Коцюбинського, як «Цвіт яблуні», то можемо простежити паралелі, що раніше залишалися поза увагою дослідників.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Теоретичним підґрунтям нашого порівняльного дослідження стали праці С. Єфремова, О. Білецького, А. Погрібного, М. Кравченко та ін., які стосуються творчості та особливостей прозових творів Б.Д. Грінченка. Говорячи про мовні та стильові особливості коротких прозових творів М.М. Коцюбинського, необхідно відзначити більшу кількість наявних на сьогодні досліджень, проведених С. Єфремовим, В. Мазним, М. Зеровим, А. Лебедем, О. Марчук, Л. Мацевко-Бекерською та ін. А. Козачуку належить спеціальне порівняльне дослідження стилів Б. Грінченка, М. Коцюбинського та Г. Хоткевича.

Мета нашої розвідки – проаналізувати ідіостилі М. Коцюбинського та Б. Грінченка у контексті «Цвіту яблуні» як поштовху до створення невідомого раніше незакінченого «Оповідання з тюремного життя», встановити вплив світобачення та відповідно творчої манери кожного з письменників на реалізацію задумів творів автобіографічного характеру.

Виклад основного матеріалу дослідження. Суттєвою особливістю «Цвіту яблуні» М. Коцюбинського є оповідь від першої особи, що створює особливу атмосферу прочитання та доз-

воляє герою висловлювати найглибші та найпотаємніші думки без меж, якими б могли стати діалогічні форми, оповідь від третьої особи та авторські описи та ремарки. Ця особливість разом із універсальною проблематикою ставить персонажів М. Коцюбинського поза часом, роблячи їх завжди актуальними.

Рожеві платочки од грубого дотику руки обсипаються і тихо падають додола. Хіба не так сталося з життям моєї дитини?

А проте природа радіє [11].

Це протиставлення є яскравим прикладом універсальності змісту твору, адже горе рано чи пізно трапляється в житті кожної людини, створюючи досвід і стаючи спогадами. А природа продовжує «радіти» за будь-яких умов, і питання лише в тому, чи зможе і захоче помітити це людина – персонаж етюд, який є письменником, і який через це не може не помітити описане протиставлення.

Б. Грінченко, на противагу, активно використовує діалогічну форму, авторські коментарі та безпосередній опис подій у житті персонажів, створює більш «приземлену», ясну та чітку картину, у якій відкриваються і характери героїв, і їх ставлення до світу, суспільства та реальних проблем, що постають у житті (як можна припустити, героїв – сучасників автора). Ці індивідуальні риси мотивують читача до аналізу проблем, порушених в оповіданнях, та пошуку й розуміння власного ставлення до них, а, зважаючи на тематику, роблять актуальними та яскравими для сучасного читача оповідання автора.

Новела «Цвіт яблуні» 1902 р. написання вперше надрукована у літературній збірці «На вічну пам'ять Котляревському» у 1904 р. У цій новелі також яскраво вираженими є описані риси індивідуального стилю М. Коцюбинського, серед яких – і створення складних синтаксичних структур, і наявність однорідних членів, і використання складених епітетів, наприклад:

Потому вона переводить очі на мене. Гарячі й темні од нічиць і тривоги, блискучі од сліз і гарні. Її чорне волосся, зав'язане грубим жмутом, таке м'яке і тепле. Все се я бачу. Я все бачу. Я бачу її миле заплакане обличчя, її голу шию і злегка розхристані груди, звідки йде западне тепло молодого тіла, і в той мент, коли вона лежить у мене на грудях і тихо ридає, я обіймаю її не тільки як друга, а як привабливу жінку, і наче крізь сон тямлю, що в голові моїй лишається невисловлена думка: «Не плач. Не все пропало. Ще у нас будуть...» [11].

У цьому творі також використано метод потоку свідомості та оповідь від першої особи, що особливо помітно, коли у герої-батькові, незважаючи на трагічні обставини сюжету, прокидається митець:

Я знаю, нащо ти записуєш усе те, моя мучителько! Воно здається тобі... колись... як матеріал...

Моя мила донечко, ти не гніваєшся на мене? [11]

Говорячи ж загалом про твори Б. Грінченка, варто звернути увагу на оповідь від третьої особи у більшості творів, адже

для них є важливою експозиція та авторський коментар, який для короткої прози письменника є необхідним. Такий підхід до написання також можна впевнено називати рисою його індивідуального стилю. Проте в незавершеному творі «Оповідання з тюремного життя» ймовірно 1905–1906 рр. написання (твір зберігається у фондах Інституту рукопису Національної бібліотеки України ім. В. Вернадського) оповідь ведеться від першої особи.

М. Коцюбинський, використовуючи оповідь від першої особи, також насичує текст художніми засобами, які постають навіть важливішими, ніж обрана форма оповіді.

А. Лебідь також констатує частотне використання персоніфікації у пізній творчості М. Коцюбинського [14]. Наприклад: *«А моя пам'ять, той нерозлучний секретар мій, вже записує і сю беззладність тіла серед цвіту яблуні, і гру світла на посинілих лижах, і мій дивний настрій...»* [11]

П. Филипович у передмові до збірки творів М. Коцюбинського [23] звертає увагу на частотне поєднання в різних фрагментах тексту метафор та повторів. Наприклад: *«Десять далеко стукає калатало нічного сторожа. Скільки віків будить воно нічну тишу своїм дерев'яним язиком, скільки людей, покоління пережило... Воно завжди викликає у мене настрої, почуття зв'язку з далеким минулим, із життям моїх пращурів. Щось є просте й миле у тій промові калатала, якою воно серед тиші й безлюддя обіцяє боронити спокій твого сну»* [11]. Тут бачимо і повтори, і однорідні члени речення як синтаксичний засіб створення градації, виразності, і персоніфікацію.

О. Марчук [17, с. 8] відзначає багаторівневу ускладнену структуру порівняльних конструкцій, характерних для творів М. Коцюбинського. Наприклад: *«Я не чую своїх ніг, не керую ними, вони носять мене самі, мов заведений механізм, і тільки голова моя, мов павук павутиння, снує мереживо думок»* [11]. Складносурядне речення, будучи ускладненою структурою саме собою, додатково ускладнене двома порівняльними конструкціями, які гармонійно вписуються у структуру твору.

Якщо ж говорити про Б. Грінченка, то ще його сучасники (напр., С. Єфремов) вказували на його переконання, що література має бути доступною будь-якому читачеві та має створюватися у простій та зрозумілій формі [4, с. 510]. Таким чином, можна робити висновки про свідомий відбір Б. Грінченком таких мовних та стилістичних засобів, які б дозволяли кожному його сучаснику-українцю вільно сприймати твори. Як приклад можна навести використання ним сталих виразів, які не лише посилюють експресивність тексту, а й дозволяють наблизити створену емоційність до читача: *«Семене! Семене! Чорт би вас убив!.. Коли ви одчините?»* [5]

Варто відзначити поєднання простоти та зрозумілості викладу із психологізмом, притаманним кожному прозовому твору письменника. Саме тому оповідання Б. Грінченка можуть бути прочитаними з різних поглядів та різними способами. Якщо, наприклад, брати до уваги гендерні відносини персонажів творів, можна провести аналіз наявних архетипів методами аналітичної психології К.-Г. Юнга: така розвідка була проведена автором цієї статті на матеріалі твору «Сонячний промінь» [24]. Крім того, такий аналіз дозволив оцінити ставлення письменника до інституту сім'ї, розподілу сімейних ролей та заглибитися в його ідіостиль.

На думку А. Козачука, у прозових творах письменника реалізуються не лише погляди на освіту в цілому, а й конкретні дидактичні принципи, серед яких головним постає принцип

доступності: «На нашу думку, мова іде про дидактизм: простота викладу, реалізована через вживання загальної лексики та здебільшого неускладнену синтаксичну структуру речень, спрямовану перш за все на адресата, яким є «народ» як опозиція «інтелігенції», корелює з принципом доступності у дидактиці» [10]. Отже, можна говорити, що письменник реалізує педагогічні принципи не лише в професійній діяльності, а й у творчості.

Погодимось із твердженням про те, що мала проза Б. Грінченка містить велику кількість авторських коментарів, які мають компенсувати стислість поданих у творах описів [2, с. 305–306].

В аналізованому творі – і досить типовому для малої прози Б. Грінченка і такому, що має окремі відмітні риси – саме авторські коментарі постають своєрідними розгорнутими описами, що надають яскраву характеристику і персонажам, і подіям у сюжеті. Наприклад:

Довга жовта будівля з загартованими вікнами тяглася ліворуч і праворуч, а поряд неї чорніла широка, вгорі кругляста брама [5].

У цьому прикладі варто відзначити наявність персоніфікації (будівля тяглася; брама чорніла), а також однорідних членів речення (ліворуч і праворуч; широка, вгорі кругляста).

...молода пані в пишному кошуку, у прегарнім боа на ший під'їхали добрими кінями [5].

Опис одягу та транспорту молодої пані кількома деталями в цьому прикладі дає можливість читачеві не лише зрозуміти статус персонажа, а й чітко його уявити. У попередніх та наступних поданих прикладах можна відмітити іншу важливу деталь ідіостилу письменника – сталі епітетні ряди.

...якась жінка, немолода вже, без грима, в теплій хустці з великим кошиком у руках [5].

У цьому прикладі опис зовнішності жінки поєднується із основною лінією сюжету за допомогою деталі – кошика в руках, який «повертає» читача до ситуації, що склалася під входом до в'язниці.

...сказав дідок із померзлими ногами, глибоко висуваючи червоні руки к кишені добре зношеного пальто [5].

Деталі зовнішності персонажа підсилюють відчуття погодних умов, у яких розгортається сюжет, а також із соціальними умовами життя простого чоловіка, про що свідчить «добре зношене пальто» «дідка». Варто відзначити використання дієприкметників доконаного виду – *зношений, померзлий*, часте використання яких Б. Грінченком помічалося К. Сізовою разом із відокремленими порівняльними зворотами із використанням метафор і цілеспрямованим добром онімів [21, с. 188–194].

М. Кравченко наголошує на використанні Б. Грінченком фольклоризмів, неологізмів, стилістично маркованої лексики і т. зв. «народдорозмовних» лексем та синтаксичних конструкцій з літературними лексемами [13, с. 14]. Наприклад:

– Як жандарми обідають? Це ж просто «безобразіє»!

– Нічого, – пища ціла буде [5].

Варто відзначити уміння Бориса Дмитровича створювати «камерність» викладу, в якій гармонійно поєднуються перевтілення автора у своїх персонажів – представників народу, із суто авторським висловленням думки.

Повертаючись до співставлення ідіостилів М. Коцюбинського та Б. Грінченка, слід зазначити, що індивідуальні стилі письменників орієнтуються на модернізм, але творчість останнього дослідники відносять також і до народництва (пізнього реалізму), перш за все, через лексичні особливості творів.

Для повноцінного розгляду особливостей індивідуальних стилів письменників необхідно визначити підґрунтя їх творчих доробків, яке для Б. Грінченка більшістю закладене у його життєвому та професійному (педагогічному) досвіді, а для М. Коцюбинського, за нашим переконанням – в орієнтуванні на актуальні зразки західноєвропейської літератури, хоча орієнтація на неї та самовдосконалення на її прикладах була актуальною для обох письменників. Зокрема, «Інтермеццо» перегукується із новелами Гі де Мопассана за формою та настроєм.

На синтаксичному рівні твори Б. Грінченка характеризуються досить збалансованою структурою через використання речень середнього обсягу для забезпечення повного розуміння змісту для читача. М. Коцюбинський, на противагу, використовує поєднання довгих і коротких речень, однорідні члени, вставні конструкції, і створює образність та яскраве сприйняття тексту не через ментально-психологічний, а через чуттєвий канал (канали) сприйняття.

Повертаючись до рис мовлення у творах Б. Грінченка, слід зазначити, що «народні», фольклорні та загальнонародні вирази роблять кожен твір максимально прийнятним та легким у читанні, через що використання курсиву чи будь-яких інших технічних засобів виділення ключових слів у тексті не є необхідним.

Автобіографічність «Цвіту яблуні» загальновідома. Можемо припустити за деякими ознаками, що незавершений твір Б. Грінченка стосується періоду ув'язнення його єдиної дочки А. Грінченко.

Настю Грінченко заарештували 28 грудня 1905 р. за участь у Лубенській самообороні. У в'язниці вона провела чотири місяці – але цих чотирьох місяців виявилося досить, щоб підірвати її здоров'я.

«Оповідання з тюремного життя» досить детально описує умови зустрічей Бориса Дмитровича зі своєю донькою – одиничні нетривалі зустрічі по кілька хвилин, під час яких батько з дочкою могли хіба перегукуватися через ґрати. Не згадує Б. Грінченко голодування дочки та різкого погіршення її стану здоров'я і не виказує нічим своїх емоцій із цього приводу. Так, в Інституті рукопису зберігається протокол медичного огляду від 16 лютого 1906 р., який засвідчує тяжкий стан А. Грінченко [9].

Поданий опис в'язниці та процедури побачень збігається також із описом, залишеним у своїх спогадах дружиною Б. Грінченка, відомою за псевдонімом М. Загірня: «Їжу ми возили в тюрму, то Борис Дмитрович, то я. І от Борис Дмитрович було й без побачення хоч трохи, а поговорить із Настею: стане на вулиці, а вона коло вікна та й перегукується – голоси добрі були в обох... Голодно було в тюрмі. Силкувалися ми якомога більше передати туди, та все ж вона голодна була, бо все йшло в комуну. І тюрма дуже погано вплинула на її здоров'я. Клопоталися ми, щоб випущено її під заставу чи на поруки, і коли лікарі обглядали її і написали, що її треба випустити, та не поспішилися – чотири місяці продержали...» [цит. за 19].

1907 року Б. Грінченко опинився у тих самих умовах – навіть у тій самій камері Либідського участку, де раніше перебувала його донька.

Втім, на той момент вона вже знову займалася партійною роботою – тяжко працювала, голодувала, будучи так само хворою на туберкульоз, про що також залишилися, окрім спогадів батьків, численні свідчення [7, 8]. Померла А. Грінченко 1 жовтня 1908 р., залишивши батькам кількомісячного сина Волю, який теж невдовзі помер.

Так загальне тло – туга батька за своєю дитиною – поєднує двох класиків і так кожен із них реалізовує ту саму тему.

Також стає зрозуміло, чому стриманий у емоціях (згадаймо, що багато ліричних віршів до дружини так і залишилися неопублікованими через приписку «лише для твоїх очей» [19]) Б. Грінченко не став закінчувати своє «Оповідання...». Він обирає для вираження емоцій не прозову форму, залишивши пам'яті своєї дитини декілька віршів, чернетки яких теж збереглися в архівах. Ось один із них:

*Дитиночко ріднісінька моя,
І день, і ніч з тобою я
І віє дух безсмертний твій
На кожен рух в душі моїй.*

*Дитиночко замучена моя,
Не втишив муки тобі я.
Затихла ти, та біль од мук не втих:
Я знов в душі переживаю їх [6].*

Висновки. Окрім відмінних рис (наприклад, використання різних методів «наближення» літературних текстів до читача, використання тропів та ін. прийомів оформлення тексту), притаманних творчості класиків української літератури, у порівнюваних творах спільність поглядів двох письменників є не менш значною, і про неї необхідно говорити не лише на рівні стилістики, а й на рівні поглядів на ситуацію, що спричинила написання твору. Схожість виражається не лише в загальному наближенні до модернізму, а й у:

– зверненні обох письменників до проблем людських взаємин, які є одночасно і універсальними, і актуальними, і частково постають передумовою входження творів до теренів класичної української літератури, ознайомлення з якою є важливим і на сучасному історичному етапі;

– загальному підході до створення сюжетів – у розглянутих прикладах («Цвіт яблуні» М. Коцюбинського та «Оповідання з тюремного життя» Б. Грінченка) використано власний досвід, тобто обидва твори частково автобіографічні.

Отже, Б. Грінченко та М. Коцюбинський, будучи літераторами-новаторами свого часу, не лише сприяли розвитку української літератури в національному плані, а й активно збагачували українську літературу новими виражальними засобами. Творчість обох класиків у розглянутих прикладах демонструє більше спільності, ніж ми традиційно звикли вважати, хоча мова кожного зберігає свою стильову неповторність.

Звичайно, спільність ця має біографічний характер – сказати б, загальнолюдський. Проте ця тема – реалізація обома літераторами-новаторами свого часу творчих задумів на автобіографічному матеріалі та збагачення української літератури не лише в національному плані, а й у стилістичних особливостях та особливостях викладу тематики, проблематики, настроїв і характерів у художніх текстах – безумовно, потребує поглиблення та подальшого дослідження.

Література:

1. Білецький О. Борис Грінченко / О. Білецький // Зібрання праць. У 5-ти т. / ред. колегія: М. Гудзій (голова) та ін. – К.: Наукова думка, 1965 – Т. 2: Українська література XIX – початку XX століття. – 1965. – С. 586–595.
2. Буз Л. Дитячі оповідання М. Коцюбинського та Б. Грінченка: поетика портрета / Л. Буз // Література. Фольклор. Проблеми по-

- тики: Зб. наук. праць / упоряд. М. Гуменний. – К.: «Твім інтер», 2004. – Вип. 17. – С. 304–309.
3. Зеров М. Пам'яті М. Коцюбинського / М. Зеров // Українське письменство. – К.: Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2003. – С. 139–143.
 4. Єфремов С. Історія українського письменства / С. Єфремов / ред. М. Наєнко. – К.: «Феміна», 1995. – 688 с.
 5. ІР НБУВ – Ф. І. – Спр. № 31424.
 6. ІР НБУВ – Ф. І. – Спр. № 31532-31533.
 7. ІР НБУВ – Ф. І. – Спр. № 33386.
 8. ІР НБУВ – Ф. І. – Спр. № 33387.
 9. ІР НБУВ – Ф. І. – Спр. № 33399.
 10. Козачук А. Особливості мовистилу малої прози Б. Грінченка, Г. Хоткевича та М. Коцюбинського (порівняльний аспект) / А.М. Козачук // Вісник Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна. Серія «Філологія». – 2013. – № 1080. – Вип. 69. – С. 190–194.
 11. Коцюбинський М. Твори в трьох томах / М. Коцюбинський. – К., 1979. – Т. 2.
 12. Коцюбинський М. Я так поріднився з тобою...: листи до дружини / М.М. Коцюбинський / упоряд. О. Єрмолець та ін. – К.: Ярославів Вал, 2007. – 392 с.
 13. Кравченко М. Мова і стиль творів Бориса Грінченка: автореф. дис. ... канд. філол. наук: спец. 10.02.01 «Українська мова» / М. Кравченко; НАН України, Інститут української мови. – К., 2001. – 20 с.
 14. Лебідь А. Творча путь М. Коцюбинського / А. Лебідь // М. Коцюбинський. Вибрані твори / ред. А. Лебідь. – К.: Книгоспілка, 1926. – С. 7–31.
 15. Листи до Михайла Коцюбинського: в 4-х т. / упоряд. та коментар В. Мазного. – Чернівці, 2002. – Т. 1.
 16. М. Коцюбинський на шляху до європейського визнання / Г.В. Самойленко // Наукові записки. – Ніжин. держ. пед. ун-т імені Миколи Гоголя. – Ніжин, 2003. – С. 53–57.
 17. Марчук О. Структурно-типологічні параметри порівняльних конструкцій в ідіостилі М.М. Коцюбинського: автореф. дис. ... канд. філол. наук: спец. 10.02.01 «Українська мова» / О. Марчук. – Одеський національний ун-т ім. І. І. Мечникова. – Одеса, 2003. – 20 с.
 18. Мацевко-Бекерська Лідія. Українська мала проза кінця XIX – початку XX століть у дзеркалі наратології / Л. Мацевко-Бекерська. – Л.: Сплайн, 2008. – 408 с.
 19. Мовчун А.І. Борис Грінченко і Марія Загірня: феномен родинного життя / А.І. Мовчун // Слово Просвіти. – 22.02.2013.
 20. Погрібний А. Літературні явища і з'яви: статті. Портрети. Силуети. Наближення / А. Погрібний. – К.: Оранта: Майстерня книги, 2009. – 687 с.
 21. Сізова К. Людина у дзеркалі літератури: трансформація принципів портретування в українській прозі XIX – початку XX ст.: [монографія] / К. Сізова; Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. – К.: Наша культура і наука, 2010. – 356 с.
 22. Спірідонова А.В. Перлина родинного виховання сім'ї Грінченків – Настя Грінченко / А.В. Спірідонова // Постметодика. – 2015. – № 4. – С. 51–55.
 23. Филипович П. Розвиток психологічної новелі Коцюбинського / П. Филипович // М. Коцюбинський. Твори / заг. ред. І. Лакиза; ред. А. Лебідь. Том IV. – Харків–Київ: Книгоспілка, 1930.
 24. Яковлева І. Гендерна психологія персонажів повісті Бориса Грінченка «Сонячний промінь» / І.В. Яковлева // Науковий вісник Миколаївського національного університету імені В.О. Сухомлинського. Філологічні науки (літературознавство): збірник наукових праць / за ред. Оксани Філатової. – № 2 (20) жовтень 2017. – Миколаїв: МНУ імені В.О. Сухомлинського, 2017. – С. 295–299.

Яковлева И. В. Неизвестная зарисовка Б. Гринченка как аллюзия на «Цвет яблони» М. Коцюбинского

Аннотация. В статье рассмотрены в сравнительном аспекте неопубликованное до сих пор произведение Б. Д. Гринченка «Рассказ из тюремной жизни» (подпись рукой автора «материал автобиографического характера», 1906 г.), хранящееся в фондах Института рукописи НБУВ, и новела «Цвет яблони» М.М. Коцюбинского, впервые опубликованная 1904 г. (для полноты раскрытия темы частично во внимание приняты также «Интермеццо» М. Коцюбинского и некоторые другие образцы короткой прозы Б. Гринченка).

Ключевые слова: Б. Гринченко, М. Коцюбинский, «Рассказ из тюремной жизни», «Цвет яблони», «Интермеццо», идиостиль.

Yakovleva I. Unknown sketch by B. Grinchenko as an allusion to the “Apple blossom” by M. Kotsyubinsky

Summary. This paper analyses the unpublished and previously unstudied sketch “Story of Prison Life” (on the draft inscription by the author’s hand “material of an autobiographical character”) by Boris Grinchenko and published in 1904 novel “Apple blossom” by Mykhailo Kotsyubinsky. The “Story of Prison Life” had found in the funds of the Institute of Manuscripts of the National Library of Ukraine named after V. Vernadsky.

Key words: Boris Grinchenko, Mykhailo Kotsyubinsky, “Story of Prison Life”, “Apple blossom”, “Intermezzo”, idiosstyle.

ЛІТЕРАТУРА ЗАРУБІЖНИХ КРАЇН

*Кязимова Кенуль Ибрагим кызы,
докторант кафедры азербайджанской литературы
Бакинского государственного университета*

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОТРАЖЕНИЕ КАРАБАХСКОЙ ТРАГЕДИИ В ПРОЗЕ ЭЛЬЧИНА

Аннотация. Одним из представителей современной азербайджанской прозы, которые обогатили ее своей литературной деятельностью, является писатель Эльчин Эфендиев. Это писатель, который смог уловить пульс времени и не смог остаться равнодушным к самой актуальной проблеме нашего времени – Карабахской войне, уделив этой теме значительное место в своем творчестве. Его повесть «Байрагдар» является одним из таких произведений. В ней рассматриваются тяжелые социально-экономические проблемы, связанные с беженцами, которые появились в результате Карабахской войны. Писатель с болью в сердце повествует о тяжелых социально-психологических и нравственных проблемах, переживаемых беженцами.

Ключевые слова: Эльчин, повесть «Байрагдар», карабахская трагедия, художественное отражение карабахской проблемы в творчестве писателя.

Постановка проблемы. Поскольку Эльчин является в широком смысле слова писателем, смело заявившим о себе своим творчеством в литературной среде, его литературная деятельность постоянно находится в центре внимания. Прозаик, сумевший создать летопись времени каждым созданным произведением, сумел выделить новые оттенки своего творчества в период независимости. Как подчеркивают исследователи, в произведениях Эльчина нашли свое научное решение ряд важных вопросов его времени: сочетание национальной и художественной традиций, показ в произведениях положительных героев и в целом характеров, а также в карикатурном виде, в виде чучела, восприятие современности как актуальности, а актуальности – как экономико-хозяйственного новшества, проявление лишь отношения к проблеме типичности в литературной критике и прочее, что относится к подобным важным вопросам [10, с. 9].

Цель статьи – рассмотреть художественное отражение карабахской трагедии в прозе Эльчина.

Изложение основного материала. В прозе Эльчина многие актуальные вопросы эпохи были решены в ракурсе гармонии между традицией и новаторством. И это решение проявляет себя как часть целого. Никакое творчество не существует изолированно, так само творчество Эльчина вытекает из человеческой концепции и не ограничивается только ею [1, с. 61]. Концепция человека была доведена до читателя через аналитическую интерпретацию в прозе, однако лирические вставки не затенены. Проблема человека и времени является основным содержанием и идеологическим направлением этой публикации. Т. Алишаноглу пишет: «На самом деле абсолютное время не имеет значения для прозы Эльчина <...> общественно-историческое время здесь просто подражание, имитация» [5, с. 61].

И в это время писатель, не колеблясь, освещал многие вопросы своего времени. В особенности, как пишут критики, с первых образцов своего прозаического творчества он привлек внимание своим стремлением к рассмотрению морально-этических проблем. Его как писателя больше интересовал индиви-

дуально-психологический мир образов. Он осознавал, что через духовный мир образа, его индивидуальные чувства может оживить социальный период и среду [6, с. 39]. В современный же период личностно-психологический мир персонажей Эльчина, их нравственные ценности раскрывались больше через показ национальной трагедии на фоне карабахского конфликта. Действительно, карабахская трагедия как один из актуальных вопросов нашего времени нашла свое совершенное художественное воплощение в прозе писателя.

В повести «Байрагдар» (в переводе означает «знаменосец») Эльчин раскрывает нравственно-этические проблемы на фоне национальной трагедии Азербайджана, причем излагается проблема беженцев как одна из самых тяжелых ран карабахской войны в стране. Тема повести была основана на социально-политических проблемах этого периода, карабахской войне и ее проблемах. Правда, эта тема в современной азербайджанской литературе, к сожалению, стала как бы «модной». По этой причине некоторые художественные тексты по степени и характеру выраженной скорби и горя не могут достигать до сердца читателей, а просто создают впечатление официальной информации.

Вместе с тем некоторые из работ как бы наложили тяжелое бремя на плечи людей, груз ответственности под тяжестью последствий беженцев, потерь, войны и нищеты. Писатели настолько глубоко изображают ситуацию, настолько правдоподобно это делают, что проникают в самые глубины души читателя, оказывая на него сильное воздействие. Повесть «Байрагдар» принадлежит к подобным произведениям.

Главная тема работы – великая, незабываемая человеческая и мировая скорбь, вызванная катастрофой карабахской войны и беженцев. «Байрагдар» – произведение, созданное печалью [2, с. 16]. В этой работе был создан образ скорби [2, с. 17].

Байрагдар, или знаменосец, вроде бы является в повести главным героем. На самом же деле можно сказать, что в указанном произведении нет конкретного образа главного персонажа. В произведении также нет в традиционном смысле слова эпизодических персонажей [2, с. 10]. Писатель, который все образы преподносит как единый художественно обобщенный характер, в то же время к каждому из них подходит как к индивидуальному типу личности, а не как к частичке сюжета, вспомогательному средству для показа развития событий.

В рамках лирико-романтического стиля автор изложил в «Байрагдаре» тему в полной и завершенной форме. Кроме того, он всесторонне изложил тему, выразил здесь смысл во всей его полноте, в совершенстве завершая ее в подходящей форме. В результате содержание работы гармонично вписывается в форму. Стиль выражения предмета настолько эффективен и эмоционален, что он превосходит все другие художественно-эстетические качества работы. Но это не означает, что повествование лишено других художественных атрибутов или же они слабо выражены. Просто автор прекрасно распределяет все художественные свойства произведения в избранной форме и смог выразить это через повествование.

По этой причине чувство печали в работе не дает читателю ощущения чего-то искусственного. В произведении писателя есть посвящение португальскому футболисту Эйсебио, который трагически погиб. В самом посвящении ощущалась определенная символика. Возможно, это определенный литературный прием, намек на то, что в мире совершаются и более великие трагедии. Трагическая смерть Абульфата, этого маленького Эйсебио, который был надеждой семьи, не была смертью обычного подростка, это была закрывшаяся дверь надежды на будущее, трагедия и печаль тысяч людей, тех, которые смотрели в будущее с надеждой, печалью и мечтами, благодаря которой при этом игнорировались заботы и страдания повседневности, нищета. По мнению Эльчина, лишь сильное противостояние может стать основой для создания мощных образов [3, с. 293].

В этом произведении сильное противостояние было основано на карабахской трагедии. Благодаря этому появились такие сильные образы, как Сурхай, Джуму и другие. В прозе Эльчина процесс внутренней эволюции и катарсиса, переживаемый героем, способствует преодолению внутренней пассивности, основательной ломке преград [7, с. 48]. Можно сказать, что и внутренняя эволюция душевного состояния Сурхая произошла благодаря совершившейся трагедии.

События происходят в основном в рабочем общежитии в Бузовнах. Там поселилась группа беженцев из Шуши. Ожидалось, что один из этих беженцев, Байрактар Сурхай, будет жить со своей матерью Гульзар, женой Сеярой и сыном Абульфатом.

Сурхай стоит в центре событий. Человек, который в Шуше на всех митингах был впереди с трехцветным азербайджанским флагом в руках (почему и получил прозвище Байрактар, то есть знаменосец), при всей тяжести быта и жизни беженцев по праздникам считал себя обязанным вывешивать флаг на балконе. Писатель, который работал над всей психологической глубиной этого образа, рассматривал также такую характерную особенность героя, как преданность идеалу, своей любви, своим мечтам. Сын Сурхая Абульфат, который пользовался всеобщей любовью, был всеобщей гордостью, стал жертвой этого флага. Даже видя это, Сурхай не отошел от своих принципов.

На траурной церемонии Сурхай вывешивает флаг на дереве, чтобы он развевался и был виден издалека. Ведь истинной причиной трагедии был не флаг, а безжалостные законы войны. Именно поэтому Байрактар остается верным своим принципам, причем до самой смерти, верным знамени, которое бережет до конца.

Через цепь печальных ощущений и мыслей писатель создает трагический образ, где печаль лелеялась и взращивалась. Вместе с тем у произведения есть все-таки достаточно странная основа. Автор не воспевает образными выражениями горе и печаль, складывается впечатление, что в этой печали, в этом горе есть место надежде, оптимизму, есть вера и призыв к борьбе.

О сюжете анализируемого произведения, имеющего такое выразительное содержание, Н. Пашаева во введении к произведению пишет: «Нет определенного традиционного, полностью раскрытого сюжета <...> здесь нет единого, традиционного сюжета <...> здесь нет полного сюжетного построения <...> все построено на художественной атрибутике цельного, единого отрезка жизни» [2, с. 11].

Это завершённые и целостные замечания о произведении. Согласно этим замечаниям можно прийти к выводу о том, что в произведении и в самом деле нет единого события, основного, главного героя или образа. Писатель превращает отдельные человеческие судьбы в единый материал и объединяет их в единый центр. Между различными событиями в произведении наблюдается сильная связь. Отсутствие единой сюжетной

линии повествования не означает, что это собрание разрозненных, отдельных событий. Этот художественный образец можно рассматривать как очень простой сюжет с кажущейся сложной схемой. Суть всего – простота, сложность проявляется в образе [4, с. 269]. Простота Эльчина в сути произведения, его сущности, идеях, высшей цели.

Писатель дает нам сведения о Василии Кузьмиче, который вроде бы не имеет никакого отношения к какому-либо другому образу в повествовании, заранее говорит нам, что это общая идея, что этот образ определенно будет общим проявлением, обязательно ведущим нас к основной идее или образу. Однако автор неожиданно связал образ Кузьмича с этими идеями (если можно назвать это связью), тем самым фактически показал здесь отсутствие какой-либо связи. Василий Кузьмич фактически был одним из гостей на поминках Абульфата, участвовавшим в поминальной трапезе.

Василий Кузьмич, который пришел на поминки по настоянию своего соседа Аламдара, впоследствии питал к азербайджанцам-мусульманам именно из-за указанного обычая сочувствие и считал своим «нравственным долгом» ходить на все поминки. Этот образ также носит полноценный характер. Василий Кузьмич, который остался совсем один после смерти жены и после того, как дети разъехались, переехал в Бузовны, чтобы ухаживать за дачей. Он наслаждался возможностью ухаживать за деревьями, видя в этой работе единственное утешение в своей жизни.

У Василия Кузьмича странная жизненная философия: он смотрит на все реально и естественно, объясняя события как проявление воли и желания Бога. Даже когда он вызвал своего сына к себе после продажи дома, он думал о том, что раз сын так алчно смотрит на деньги, он мог бы и убить его за эти деньги. Писатель говорит: «Правда, Василий Кузьмич подумал об этом, но не рассердился на Ваню, поскольку это была жизнь, и у этой жизни свои законы» [2, с. 93].

Он спокойно прожил свою жизнь на основе этих законов, руководствуясь реалистичным и объективным взглядом на нее. Автор пишет: «Он ничего не говорил даже соседу Аламдару, который смотрел косо на желание Василия Кузьмича стать мусульманином, поскольку тот пил водку, хотя и сам прикладывался к спиртному. Василий Кузьмич не спрашивал у него, а что же ты, будучи мусульманином, пьешь водку? Ведь это и есть сама жизнь, которая имеет свои законы» [2, с. 112].

В галерее образов повести с этим образом, достаточно неожиданным, связан и другой персонаж, который также привлекает внимание, – Ахмед Агаевич. Писатель изображает его со всеми внутренними противоречиями, психологическими потрясениями, обладающим реальными человеческими чертами. Говоря «человеческое лицо», здесь не имеется в виду гуманизм, это общее понятие, показывающее человеческий типаж, у которого есть как положительные, так и отрицательные черты. Как в рассказах, так и в повестях Эльчин сделал объектом своей критики безнравственность, ярким проявлением которой является мещанство. Он не скрывает, что у образов, которые при этом стали объектом его критики, есть собственные «жизненные» позиции, своя философия [9, с. 62]. Хотя Ахмед Агаевич ведет мещанский образ жизни, это образ, имеющий собственную «жизненную философию».

Куда направился «Сейях» Ахмед Агаевич, выйдя из ресторана «Веселая жизнь»? У этого места не было названия, это было очень грустное и печальное место, расположенное вдалеке, его не было видно и слышно. Именно там Ахмед Агаевич со страшной ясностью понял, что жизнь прошла и конец приближается. В этом пространстве была некая безнадежность,

здесь повсюду проникала идея бессмысленности прожитой жизни, в целом существования мира. Все это не давало Ахмеду Агаевичу свободно и спокойно дышать в ресторане «Веселая жизнь» [2, с. 145]. Как видно, здесь нет необходимости давать какие-либо объяснения или комментарии. Здесь все настолько само по себе просто, гладко и ясно, что в сущности этой простоты чувствуется сложность жизни, ее тяжесть.

Ахмед Агаевич, который буквально не мог оглядеться во круг из-за загруженности работой, из-за динамической подвижности повседневной текучки, из-за оков, налагаемых бесконечными счетами, под влиянием классического мугама вдруг «очеловечивается», начинает осознать, что в жизни есть еще нечто помимо того, чем ты владеешь. Это мгновенное подсознательное пробуждение привело его на дачу, на которую он потратил кучу денег, хотя ни разу там не оставался. Всю дорогу он мучился от сердечного потрясения из-за нравственных противоречий, волнений, переживаемых им теперь. Он решил часть денег из 10 тысяч долларов, взятых им с собой, отдать садовнику Василию Кузьмичу, чьим достатком ранее никогда не интересовался, и в конце концов понял, как мало платил он ему в неделю за работу.

Однако по мере приближения к месту назначения туман тонких чувств в его голове и сердце начал рассеиваться, и сумма предполагаемого подношения стала уменьшаться. В итоге, когда он вошел во двор дачи и тошнотворный запах пищи, приготовленной садовником для собаки, ударил ему в нос, он вернулся к реальности: с чувством сожаления передал садовнику 50 тысяч манатов, тем самым в его душе вновь всколыхнулось тяжелое чувство. Именно в этот момент, по мнению Н. Пашаевой, «его сознание отразило в себе многосложное, противоречивое бытие, ощущение реальности стало представляться еще сильнее, открылось поле для самозащиты, внутренние конфликты стали происходить на уровне борьбы между двумя «Я». В целом именно так раскрывается внутренний мир личности, все тонкости его нравственного мира» [8, с. 32].

Все эти внутренние колебания писатель изобразил настолько естественно и рационально, что психологическое состояние Ахмеда Агаевича, его характер предстал перед читателем во всей своей ясности. Интересно то, что Эльчин при раскрытии содержания образа героя никогда не стремился к многословию, как говорится, не перегибал палку, не вносил бессмысленных подробностей, работая над каждым образом для его краткого, лаконичного и вместе с тем ясного раскрытия. Естественно, что эта особенность свидетельствует о большом мастерстве художника. Здесь следует также отметить большую роль памяти самого писателя. В целом в творчестве Эльчина «писательская память» играет роль достаточно сильного фактора. Эта особенность особо подчеркивалась представителями литературной критики, в том числе советской [2, с. 11].

Выводы. «Байрагдар» сумел объединить такую цепь событий, человеческие судьбы и в самом деле стал совершенным литературным образцом, образцом искусства, где на высоком художественно-эстетическом уровне выражено все горе, вся боль карабахской трагедии. Здесь художественная панорама изображения всех ужасов войны, трагедии беженцев настолько явственная, что произведение оказывает тяжелое психологическое воздействие не только на тех, кто пережил всю горечь этих событий, но и на тех, кто стоял в нейтральной позиции, вызывая у них в сердцах чувство сожаления и сочувствия.

Когда столько слов сказано об этом небольшом произведении, когда не уменьшается острота восприятия проблемы, сто-

ит отпустить все это на откуп времени для художественной ее оценки. Потому что время – истинный ценитель всех вещей. Все это дает возможность дать своевременную художественную оценку творчества Эльчина. В целом творчество писателя ценно не только своими художественными качествами, но и проповедуемыми нравственными ценностями, гуманизмом, национальной ментальностью и человечностью.

Литература:

1. Агабалаева С. Караванный путь, одинокий путник. Баку: Сада, 2005. 197 с. (На азерб. языке).
2. Эльчин. Байрагдар. Баку: Гапп-Полиграф, 2004. 170 с. (На азерб. языке).
3. Эльчин. Литературные размышления. Баку: Гапп-Полиграф, 2002. 296 с. (На азерб. языке).
4. Алекперли Назиф. Размышления о прозе. Улдуз. 1998. № 1. С. 89–92. (На азерб. языке).
5. Алишаноглу Техран. Абсурдные повести Эльчина. Улдуз. 1998. № 7. С. 61–65. (На азерб. языке).
6. Ализаде Э. Творческая эволюция Эльчина. Баку: Эльм, 2004. 210 с. (На азерб. языке).
7. Мамедли Самира. Слово в свете времени. Баку: Ширваннешр, 2004. 108 с. (На азерб. языке).
8. Пашаева Н. Человек как объект художественного исследования. Баку: XXI, 2003. 256 с. (На азерб. языке).
9. Пашаева Н. Новый человек обновленной литературы. Баку: АТИ, 2004. 224 с. (На азерб. языке).
10. Когда найден путь к сердцам (азербайджанская литературная критика о творчестве Эльчина). Баку: Тахсил, 2003. 248 с. (На азерб. языке).

Кязимова Кенуль Ибрагим кизи. Художне відображення карабахської трагедії в прозі Ельчина

Анотація. Одним із представників сучасної азербайджанської прози, які збагатили її своєю літературною діяльністю, є письменник Ельчин Ефендієв. Це письменник, який зміг уловити пульс часу та не зміг залишитись байдужим до найактуальнішої проблеми нашого часу – Карабахської війни, приділивши цій темі значне місце у своїй творчості. Його повість «Байрагдар» є одним із таких творів. У ній розглядаються важкі соціально-економічні проблеми, пов'язані з біженцями, які з'явилися в результаті Карабахської війни. Письменник із болем у серці оповідає про важкі соціально-психологічні й моральні проблеми, які переживають біженці.

Ключові слова: Ельчин, повість «Байрагдар», карабахська трагедія, художнє відображення карабахської проблеми у творчості письменника.

Kazimova Kenul Ibragim kyzy. Artistic reflection of Karabakh's tragedy in Elchin's prose

Summary. Elchin Efendiyev is one of the representatives of the modern Azerbaijani prose, who enriched it with his works. This writer, who could catch the pulse of time, could not remain indifferent to Karabakh war, the most urgent problem of our time, giving this topic a significant place in his work. "Bayragdar", the story, is one of such works. It addresses the serious socio-economic problems associated with the refugees, who emerged as a result of the Karabakh war. With pain in his heart, the writer tells of the difficult socio-psychological and moral problems experienced by refugees.

Key words: Elchin, "Bayragdar" story, Karabakh tragedy, artistic reflection of Karabakh's tragedy in Elchin's prose.

Медвідь Н. О.,

доцент кафедри російської мови, зарубіжної літератури
та методики їх викладання
Сумського державного
педагогічного університету імені А. С. Макаренка

ОБРАЗОТВОРЧА РОЛЬ СИМВОЛІВ КОЛЬОРУ І ЗВУКУ В ДЕТЕКТИВНИХ ОПОВІДАННЯХ Е. ПО

Анотація. У статті визначається образотворча роль колірно-звукових знаків, використаних у ряді детективних оповідань Е. По, встановлюється їх взаємозв'язок із характерами і поведінкою героїв, їх фізичним і психічним станом, зображеними подіями і ситуаціями, оточенням, а також авторським світорозумінням і світовідчуттям.

Ключові слова: кольорова гама, звукова палітра, детектив, криптограма, почуття, емоції.

Постановка проблеми. Прозовий доробок Е. По є унікальним явищем не лише в американській, а й у всій світовій літературі. Він став підґрунтям нових жанрів – детективного і науково-фантастичного, а психологічні новели заклали підвалини психологічної прози. Дослідженню творчості Е. По присвячені праці С. Пригодія, О. Горенко, Г. Коломійця, В. Панасійчука, О. Кабкової та інших науковців. Самобутність естетичних поглядів Е. По, поетика і стиль письменника в сучасному літературознавстві здобули об'єктивної оцінки, але ще немає узагальнюючої праці, в якій були б цілісно представлені ідейно-стильові пошуки митця. У статті здійснюється спроба дослідження питання образотворчої ролі символів кольору і звуку в детективних оповіданнях Е. По.

Е. По одним із перших у світовій літературі усвідомив емоційну силу слова і тому прагнув будувати свої твори так, щоб досягти найбільшого психологічного впливу на читача. Своїм завданням письменник бачив виховання естетичних смаків і культури почуттів. Індивідуальність творчого стилю Е. По-прозаїка виявляється не лише у доборі ним відповідних лексичних чи стилістичних засобів, побудові тропів, використанні фігур поетичного синтаксису, а й значною мірою – у колористичному й звуковому сприйнятті об'єктивної дійсності, світу живої та неживої природи. Ось чому письменник особливо уважно ставився до відбору лексичних одиниць на означення колористичної й звукової характеристики навколишнього світу. Саме в цьому щонайяскравіше виявляється особистісна творча суть його мистецького обдарування. Через індивідуально-авторську колористичну, а також звукову характеристики читач не лише сприймає індивідуальність самого письменника, але й розкодовує внутрішні якості, притаманні йому як людині. Е. По через колір і звук знаходив власне творче самовираження. Кожен образ, створений автором, набував не тільки конкретної змістовленої форми, а й починав жити власним, притаманним йому життям. Спробуємо довести це на основі аналізу ряду оповідань письменника.

Метою статті є дослідження, аналіз та цілісне осмислення кольорової й звукової палітри детективних оповідань Е. По у контексті авторського світосприйняття, розкриття внутрішнього взаємозв'язку художніх образів і поетичних прийомів письменника.

Виклад основного матеріалу. Кольори і звуки є невід'ємною частиною кожного оповідання письменника. Вони розглядаються як художній засіб, який допомагає автору яскравіше розкрити особливості його сприйняття світу, передати емоції, почуття та ставлення до героїв, їхніх вчинків і поведінки. Образи і змальовані колористичні картини в оповіданнях Е. По конструються на основі органічного сполучення цілкової вигаданості загального і скрупульозної точності, предметності всіх деталей. Саме це надає пластичної і навіть технічної переконливості малоімовірному або й просто неймовірному.

«Убивство на вулиці Морґ» (*The Murders In The Rue Morgue*), «Таємниця Марі Роже» (*The Mystery of Marie Rogêt*), «Золотий жук» (*The Gold-Bug*) – саме на цих оповіданнях базується слава Е. По як зачинателя детективного жанру літератури. Має рацію С. Бавін, зазначаючи, що Е. По створює новелу відповідно до своїх поетичних принципів: у ній немає нічого випадкового, кожний епізод, кожна деталь відповідає одній меті – розкриттю злочину [1, с. 147]. Вплив на читача досягається також шляхом майстерно підібраних і введених у художню тканину тексту відповідних кольорів і звуків. Так, у новелі «Убивство на вулиці Морґ» переважають темні кольори і глухі звуки. Готуючи читача до повідомлення про жахливе вбивство, автор описує ніч, в яку воно було скоєне. Як відомо, більшість злочинів і вбивств здійснюється під покривом ночі. Тому письменник не жаліє темних фарб для передачі загальної атмосфери наростаючого страху: “The sable divinity would not herself dwell with us always; but we could counterfeit her presence. At the first dawn of the morning we closed all the massy shutters of our old building; lighted a couple of tapers which, strongly perfumed, threw out only the ghastliest and feeblest of rays. By the aid of these we then busied our souls in dreams – reading, writing, or conversing, until warned by the clock of the advent of true Darkness” [3, с. 227]. Український варіант: «Божественний морок сам не міг постійно перебувати з нами, але ми могли імітувати його присутність. При перших ранкових променях ми зачиняли всі масивні віконниці нашого старого будинку і запалювали дві тоненькі свічки, які, випускаючи сильні пахощі, випромінювали примарне і зовсім слабке світло. В їх мерехтінні наші душі поринали у мрії – ми читали, писали або розмовляли, доки годинник не попереджав нас про прихід справжньої Темряви» [4, с. 350]. Сполучення слів “sable divinity”, “ghastliest and feeblest of rays”, “the aid of these” не лише передають похмурість предметів, речей під покривом ночі, а й дають змогу читачеві вже на початку оповідання перейнятися атмосферою напруги, відчуттям невідворотної трагедії.

Вулицю, на якій було скоєно вбивство, автор називає «брудною» (англ. «dirty street» [3, с. 228]), а звуки, які вночі розбудили жителів кварталу Сен-Пок (terrific shrieks), – «криками, що

роздирали душу» [3, с. 232]. Голоси ж трьох невідомих людей, які чулися крізь ніч, звучали відривно і сердито, аж поки не вшухли: “two or more rough voices, in angry contention, were distinguished, and seemed to proceed from the upper part of the house. As the second landing was reached, these sounds, also, had ceased, and every thing remained perfectly quiet” [3, с. 232].

Описуючи кімнату загиблих жінок, Е. По також не шкодує барв і тонів. Серед них переважають сірий, срібний, жовтий (золотий). І це невипадково. Сірий (попри інші значення) – це колір праху, інколи асоціюється зі смертю, трауром і душею. Срібний символізує рівень багатства. Як і золото, срібло виражає принцип сакральності. Так, Е. По підмічає довге сиве (“three long and thick tresses of gray human hair” [3, с. 232]) волосся, яке було вирване з корінням і прилипло до кам’яної решітки. На підлозі були знайдені три столових «срібних» ложки (“silver spoons” [3, с. 233]) і два мішечки із золотими монетами, а у комоді – «пожовклі листи» (“old letters” [3, с. 233]). Такі кольорні деталі підкреслюють як поважність віку жертви, так і можливі матеріальні статки, які могли б стати за таких умов причиною злочину. Подальші розслідування героя-нишпорки скасовують його останнє припущення.

Е. По з натуралістичною точністю описує тіла жертв орангутанга. У таких описах переважають сині, червоні кольори, які тут символізують кров, синці, смерть: “The corpse of the young lady was much bruised and excoriated. There were several deep scratches just below the chin... The face was fearfully discolored, and the eyeballs protruded. A large bruise was discovered upon the pit of the stomach” [3, с. 239]. В українському варіанті читаємо: «Труп молодій жінки був вкритий синцями та саднами... Під підборіддям видно було кілька глибоких подряпин і сірувато-сині плями...Колір обличчя покійної вселяв жах, а очні яблука повилзли з орбіт...У нижній частині живота виявлено великий синець» [4, с. 359]. Сам же орангутанг – винуватець трагедії – бурого кольору. Оскільки тварина напала на двох жінок, піддавши їх жорстоким тортурам, це засвідчує хижацькі нахили її, нестримність у проявах власних інстинктів. Думається, що, забарвлюючи тварину у бурий колір, автор тим самим намагався підкреслити невідворотність трагедії, фатальність подій.

Що стосується звуків, то варто зазначити, що на них оповідання дуже багате. Як правило, це гучні або глухі звуки, розривні, що лякають чи заворюють душу. Ось як автор описує звуки, що лунали з будинку, в якому сталась трагедія: «Крики долинали весь час, доки двері не відчинили, – і раптом припинилися... Діставшись до першого маршу, він почув голоси двох людей, які гучно і злостиво сперечалися: один голос був грубий, другий – значно вищий, пронизливий, якийсь чудернацький...Проходив повз будинку саме в той час, коли почулися крики. Вони лунали декілька хвилин – можливо, хвилин десять. Крики були гучними та протяжливими, надзвичайно моторошними та гнітючими» [4, с. 356–357]. Голоси, що доносилися з будинку, письменник описує так: «пронизливий голос належав чоловікові, а саме французу. Сказаних слів не розібрав. Вони лунали гучно, швидко й уривчасто і явно їх промовляли в стані гніву та страху. Цей голос був різким – не стільки пронизливим, скільки різким. Не можна назвати цей голос пронизливим. Грубим голосом кілька разів були промовлені слова «sacre», «diable», та один раз – «mon Dieu... У ту хвилину лунали такі звуки, наче билися декілька людей – звуки сварки та вовтуження. Пронизливий голос лунав дуже гучно, гучніше за грубий» [4, с. 357–358]. В оригіналі Е. По дає такі характе-

ристики голосів і звуків: “gruff voice” (хриплий голос), “harsh voice” (глухий голос), “shrill voice” (висклявий голос), “harsh voice” (різкий голос) [3, с. 245–246]. Наприклад: “Upon reaching the first landing, heard two voices in loud and angry contention – the one a gruff voice, the other much shriller – a very strange voice” [3, с. 235]; “Was passing the house at the time of the shrieks. They lasted for several minutes – probably ten. They were long and loud – very awful and distressing... Was sure that the shrill voice was that of a man – of a Frenchman” [3, с. 236]; “The gruff voice was that of a Frenchman... There was a sound at the moment as if of several persons struggling – a scraping and scuffling sound. The shrill voice was very loud – louder than the gruff one” [3, с. 237]; “The shrill voice was that of an Englishman – is sure of this. Does not understand the English language, but judges by the intonation” [3, с. 238]; “The voice is termed by one witness harsh rather than shrill. It is represented by two others to have been quick and unequal. No words – no sounds resembling words – were by any witness mentioned as distinguishable” [3, с. 246].

Отже, через майстерно підібрані голоси і звуки в оповіданні «Убивство на вулиці Морґ» досягається передача напруги, загальної атмосфери нерозуміння, страху, нагнітання відчуття невідворотної трагедії. Вбивство скоєне, і злочин розкрито.

Продовженням історії про вбивство на вулиці Морґ є оповідання Е. По «Таємниця Марі Роже». У ньому йдеться про жахливе вбивство 22-річної дівчини, тіло якої було знайдене у водах річки Сени. Як і в попередньому оповіданні, автор, подаючи опис мертвої дівчини, використовує темно-синьо-криваві кольори. Це знайшло відтворення у перекладі І. Гурової, як-то: «Обличчя мертвої було налите темною кров’ю, яка витікала з рота. Піни, яка буває у звичайних утоплених, помітно не було. На горлі виднілись синці і синці від пальців» [6, с. 235]. В англійському варіанті маємо: “The face was suffused with dark blood, some of which issued from the mouth. No foam was seen, as in the case of the merely drowned. There was no discoloration in the cellular tissue. About the throat were bruises and impressions of fingers” [5]. Такі відтінки в описі мертвого тіла дівчини допомагають читачеві перейнятися станом тривоги і жалю, усвідомити всю складність ситуації, яка неодмінно потребує розслідування і пошуку вбивці.

Юний вік Марі Роже підкреслюється за допомогою білого кольору її спідниці: “On the upper stone lay a white petticoat; on the second a silk scarf; scattered around, were a parasol, gloves, and a pocket-handkerchief bearing the name, “Marie Rogêt” [5]. В українському варіанті читаємо: «На верхньому камені лежала біла нижня спідниця, на другому – шовковий шарф, а навколо були розкидані парасолька, печатки і носова хустинка з поміткою «Марі Роже» [6, с. 271]. Відомо, що білий колір символізує чистоту, цнотливість, світло. А ще це символ краси, кохання, вірності. Усього цього героїня оповідання була позбавлена безжальною рукою вбивці.

Класикою детективного жанру є також оповідання «Золотий жук». Головний герой Легран представлений у ньому інтелектуально розвиненою людиною, що зазнала в житті злиднів, який не поталанило, але вона не втратила впевненості в своїх силах. Для відображення складності долі героя і його віри в щасливе майбутнє Е. По майстерно добирає відповідні кольори. Так, у портреті героя переважають, з одного боку, безколірність (блідість), блиск, а з іншого, рожевий колір. Автор зауважує: “His countenance was pale, even to ghastliness, and his deep-set eyes glared with unnatural lustre...> coloring violent-

ly» [2]. Англійське *lustre* означає блиск зовнішнього вигляду і одночасно передає відчуття чогось дуже вражаючого, що має статися. Український варіант: «Обличчя у нього було бліде, аж моторошне, а глибоко посажені очі ряхтіли гарячковим блиском<...>увесь спаленівши» [4, с. 315]. Блиск в обличчі і рожевість щік засвідчують надзвичайну чутливість Леграна, його небайдужість до чужих бід. Невипадково герой поважає права інших, про що свідчить визволення ним Юпітера ще до того, як в Америці скасували рабство. Для Леграна люди іншої раси не менш цінні, ніж білошкірої, до якої належить він сам. Приязність, гостинність – його ознаки. До того ж, героя характеризує величезний потяг до знань. Кмітливість, спостережливість, логічне мислення, вміння аналізувати факти – ось що допомагає Леграну, спираючись на знання, досягти мети. Як будь-яка людина, герой не позбавлений негативних рис характеру. Він занадто запальний і потайний, трохи фамільярний. Запальність Леграна передається за допомогою наявності блиску в його очах, що є прикметною кольірною ознакою у хвилини, коли в голові героя виникають певні ідеї і припущення. На цьому прикладі авторської подачі Леграна можна побачити, як колір, окреслений навіть побіжно, передає стан душі героя.

Усі рівні організації художнього тексту «Золотого жука» підпорядковані центральній думці його, що пов'язана з пошуками скарбу. Вже назва оповідання є доволі символічною. Особливу роль у ній відіграє золотий (жовтий) колір, як в усьому творі загалом. Відомо, що жовтий колір асоціюється з хворобою, якщо йдеться про людину. Коли ж йдеться про речі, то цей колір нагадує сонячне, золоте. Він здатний викликати радісні емоції. В оповіданні Е. По вони пов'язані з результатами пошуку скарбу, до якого безпосередньо має відношення символічний золотий жук. Скарб був знайдений, а Легран залишився задоволеним своєю роботою думки.

Жовтий колір переважає в описі самого жука, що є цілком зрозумілим і закономірним, адже комаха є золотою: “It is of a brilliant gold color – about the size of a large hickory-nut – with two jet black spots near one extremity of the back, and another, somewhat longer, at the other... You never saw a more brilliant metallic lustre” [2]. В українському тексті читаємо: «Жук...яскраво-золотої барви, завбільшки з великий горіх і має дві чорні як вугільця плями вгорі на спині, а третю таку саму – внизу... Надкрильця мають такий металевий відблиск, якого ви ще ніколи не бачили» [4, с. 310]. Контраст крапенок чорного кольору на фоні золотого здійснює вплив на читача, дає змогу виразно уявити комаху. Золотий колір асоціюється з багатством. Невипадково жук в оповіданні є золотим, адже йдеться про пошуки схованого скарбу. Жук відіграє важливу роль у розкритті таємниці, а отже, загадки

усього змісту твору. Золотий (жовтий) колір стає рушієм сюжету, визначаючи напрями думок і пошуків героя.

Висновки. Отже, аналіз детективних оповідань Е. По показав, що майстерно дібрані у них кольорові і звукові визначення мають символічне значення. Вони допомагають краще розкрити внутрішній стан героя-нишпорки під час його розумових вправ, а також виразніше представити образи жертв і злочинців. У детективному циклі оповідань найчастіше зустрічаються жовтий (золотий), сірий, чорний кольори, бо саме вони пов'язані з фактами злочину, а отже, цілком підпорядковані сюжетній основі оповідань. В описах письменника також присутні білий, зелений, блакитний, червоний кольори, які відіграють не менш важливу роль.

Література:

1. Бавин С. Зарубежный детектив XX века: популярная библиографическая энциклопедия / С. Бавин. – М., 1991. – С. 429–532.
2. По Е. Золотий жук [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.eapoe.org/works/tales/goldbga2.htm>.
3. По Е. Оповідання. Selected Stories / Е. По; авт. вступ. ст. та комент. Є.В. Бондаренко. – Харків: Ранок-НТ. – 288 с.
4. По Е. Провалля і маятник / Е. По; [пер. з англ.]; передм. та комент. К.О. Шахової. – Харків: Фоліо, 2006. – 478 с.
5. По Е. Таємниця Марі Роже [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://en.wikisource.org/wiki/Tales_%28Poe%29/The_Mystery_of_Marie_Roget.
6. По Э. Убийство на улице Морг: рассказы / Э. По; пер. с англ. – М.: Правда, 1987. – 480 с.

Медвидь Н. А. Образотворческая роль символов цвета и звука в детективных рассказах Э. По

Аннотация. В статье определяется образотворческая роль цвето-звуковых знаков, использованных в ряде детективных рассказов Э. По, устанавливается их взаимосвязь с характерами и поведением героев, их физическим и психическим состоянием, изображаемыми событиями и ситуациями, окружением, а также авторским миропониманием и мироощущением.

Ключевые слова: цветовая гамма, звуковая палитра, детектив, криптограмма, чувства, эмоции.

Medvid N. The shaping role of color and sound symbols in E. Poe's detective stories

Summary. The article defines the educational role of color and sound marks used in a number of E. Poe detective stories, establishes their relationship with the characters and behavior of the characters, their physical and mental state, portrayed events and situations, surroundings, author's worldview.

Key words: color spectrum, sound palette, detective, cryptogram, feelings, emotions.

Могилко Ю. О.,
викладач кафедри корейської філології
Київського національного лінгвістичного університету

ЖАНРОВІ ФОРМИ СУЧАСНОЇ КОРЕЙСЬКОЇ ДИТЯЧОЇ ЛІТЕРАТУРИ

Анотація. Стаття присвячена вивченню жанрів і форм сучасної корейської дитячої літератури. У роботі даються нові дослідження з цієї теми. У сучасному літературознавстві існує досить мало емпіричних досліджень, присвячених дитячій корейській літературі.

Ключові слова: жанрова палітра, дитяча література, фентезі, повість, розповідь.

Постановка проблеми. Актуальність теми дослідження зумовлена підвищенням інтересом до проблеми дитячої літератури. Корейська література для дітей завжди розвивалась паралельно з дорослою, висвітлюючи такі теми, сюжети, проблеми та ідеї.

Метою статті є аналіз жанрових форм сучасної корейської дитячої літератури.

Виклад основного матеріалу. Жанри дитячої літератури характеризуються використанням тих чи інших художніх засобів виразності і різних прийомів, певною тематикою і впливом на дитину.

Досліджуючи жанри корейської дитячої літератури, не можна не звернути увагу на жанрологію. Жанрологія – галузь літературознавства, що вивчає специфіку родо-жанрового поділу художньої літератури. Інша назва – генеалогія (допоміжна історична наука, що використовується в літературознавстві під час вивчення життєвого і творчого шляху письменника, його родинних зв'язків; методи генеалогії застосовуються при встановленні важливих дат під час опрацювання біографії). Термін запропонував французький літературознавець П. ван Тігем у 1930-х рр. Дослідження родо-видових особливостей художніх творів має тривалу історію, в якій умовно виділяють два періоди: від Аристотеля до кінця XVIII ст., коли нормативна поетика розробляла чіткі приписи для певних типів літ. творів, наприклад, для оди, трагедії у художній спадщині класицизму; від кінця XVIII ст., з епохи романтизму, коли змінювався погляд на «чистоту» сутнісних параметрів літературних жанрів, оскільки провідною стала тенденція до їхньої взаємодії і взаємовпливу [5, с. 367].

Жанр (від фр. *genre* – «манера, різновид») в літературі визначається на основі приналежності твору до літературного роду, який передбачає естетичні якості (ідейно-оціночного настрою – сатиричного, патетичного, трагічного), обсяг твору і способу побудови образу (символіка, алегорія, документальність): епічний (героїчна поема, роман, розповідь), ліричний (ода, елегія, вірші, пісні), драматичний (трагедія, комедія) жанр; більш докладний поділ виходить із переважаючої тематики (побутовий роман, психологічний) [5, с. 364].

Розглядаючи художні форми сучасної дитячої літератури, треба взяти до уваги адресну аудиторію, зважити на вікові особливості читача, оскільки кожен твір розрахований на певну категорію реципієнтів, адресований дітям різних вікових груп: молодшої і середньої дошкільної (3–7 років), старшої дошкільної

та молодшої шкільної (7–11 років), середньої шкільної (7–11 до 14–15 років) і старшої шкільної групи (від 15 до 18 років).

Сучасна дитяча література різноманітна, якщо в недалекому минулому в літературі для дітей переважали казки, пісеньки, потішки, то нині коло жанрів помітно розширилося. Жанрами сучасної дитячої літератури дослідники вважають: казки, байки, вірші, билини, наукові та побутові розповіді, повісті, поеми, романи, фентезі тощо.

Будь-яку літературу завжди класифікували за жанрами. Окрім літератури, термін «жанр» також стосується й інших видів масової інформації, таких як: музика, фільми, ігри, телешоу і твори мистецтва. Треба пам'ятати, що не всі книги можуть мати ознаки лише одного жанру та однієї категорії. Більшість сучасних книжок мають ознаки багатьох жанрів, а деякі взагалі позбавлені жанрових ознак.

Розглянемо класифікацію літературних груп та жанрів для дітей:

Перша група – книги для дітей раннього віку – це книжки, написані для дітей віком до 6 років. До них входять такі книги: абетка, рахувальні книги, загальні книги, шаблонні (трафаретні) книги, безсловесні книжки.

Друга група – книжки традиційної літератури. До неї входять різні безіменні історії, пісні та рими, які передавалися усно з покоління в покоління. Це твори таких жанрів: міфи, байки, балади, традиційні історії, легенди, небилиці, традиційні рими.

Третя група – фантастика (белетристика). Її призначення – розважити, пробудити цікавість до певних явищ. До неї входять такі жанри: фентезі, тваринна фантастика, сучасна реалістична вигадка (фантазія), історична фантастика.

Четверта група – біографічні та автобіографічні, документальні твори, які описують життя народу, або певний період життя реальної особистості.

П'ята група – інформаційні книжки. Це фахові книжки, головною метою яких є інформування читача шляхом пояснення фактичного матеріалу.

Шоста група – поезія та вірші. Це вірші, в яких використовуються певні літературні твори, для того щоб вплинути на емоційну сферу читача [7].

На сьогодні у корейській дитячій літературі набувають популярності такі жанри: розповіді, повісті та казки.

Розповідь – зображення подій і вчинків персонажів через об'єктивний виклад їх від третьої особи, на відміну від оповіді – викладу від першої особи. [6, с. 591]. Розповідь вважається одним із найбільш популярних жанрів дитячої літератури, оскільки розповідь вирізняється певним зв'язком зі сформованими традиціями усної народної творчості, завдяки чому значною мірою спрощується сприйняття тексту маленькими читачами.

Повість – епічний прозовий твір (рідше віршований), який характеризується однолінійним сюжетом, а за широтою охоплення життєвих явищ і глибиною їх розкриття посідає проміж-

не місце між романом та оповіданням [6, с. 539]. Дитячі повісті значною мірою продовжують традиції дитячих оповідань, але мають свої особливі характерні риси. У повісті відтворюється природний плин життя персонажа, тому вона відрізняється набагато більшим об'ємом, ніж розповідь. Як правило, сюжети повістей не концентруються навколо якоїсь однієї події – тут виділяється кілька основних епізодів, які сприяють максимальному розкриттю особистості головного персонажа.

Відмінною характеристикою повісті є й те, що цей жанр більш уважний до деталей, тут велику роль займають різного роду описи. Також широкими є часові рамки оповідання – повість може розповідати про кілька періодів життя головного героя, показуючи, яким чином формуються його темперамент і характер, певні риси. Важливим є показ того, як змінюються погляди і світогляд героя протягом того або іншого періоду (в цьому разі йдеться про дитячу літературу, тому найчастіше зображений період дорослішання).

Казка – епічний, сюжетний художній твір усного походження. В основі казки – захоплююча розповідь про вигадані події і явища, які сприймаються і переживаються як реальні [2, с. 321]. Казки поділяються на кілька різновидів. Найдавнішими вважаються *казки про тварин*. У таких казках тварини відображали первісні вірування предків, але з плином часу вони втратили свій магічний сенс і набули вже інших якостей.

У *фантастичних казках* поєднуються міф, фантастика та героїка. Герої таких казок зазвичай наділяються надзвичайною силою, здібностями, винахідливістю, які допомагають їм подолати випробування, що виникають на шляху до мети.

Натомість у побутових казках переважають сюжети з повсякденного життя. Головними героями виступають жадібний багатій, здібний ремісник, бідний селянин.

Старі казки – це справжні скрині зі скарбами для сучасних дитячих книг. Сучасні книги для дітей переказують деякі найкумедніші історичні розповіді Кореї, які були перевірені часом, так історії зазвичай існують у сьогодинішньому світі дітей.

Із найдавніших часів у Кореї діти проводили довгі зимові вечори, сидячи на колінах у бабусі, слухаючи її розповіді. Нині для дітей, які виростили на диснейських анімаційних мультфільмах та комп'ютерних іграх, розповіді бабусі є незнайомим жанром. Пак Ван Шу є провідною фігурою на корейській літературній сцені; він опублікував дві книги, щоб задовольнити ностальгію нашого суспільства, наших батьків, дідусів і бабусь за старими казками бабусі. «Три бажання» і «Спасибі за цей світ» – найостанніші книги Пак Ван Шу.

Дитяча розповідь «Спасибі за цей світ» – історія одинадцятирічного сироти на ім'я Бок Донг, мати якого вмирає одразу після його народження; батько кидає його ні з чим, залишаючи йому лише ім'я Бок Донг. Перш ніж зникнути, його син мав зростати з тіткою, яка страждала від поліомієліту. Вітри змінюють у буденному житті хлопця, який виїжджає за кордон для зустрічі з новою сім'єю свого батька. Окрім зустрічі зі своїм батьком уперше, Бок Донг відчуває величезний культурний шок, коли він зустрічає філіппінську дружину батька і дітей інших рас – зведених брата і сестру. Бок Донг зустрічає доктора Брауна, американця корейського походження, який допомагає Бок Донгу відкритися батькові і його новій сім'ї і, зрештою, бути вдячним за те, що він народився в цьому світі. Як казки, які звертаються до обох дітей, що шукають хорошу історію, і дорослих, які сумують за минулим, ці дві книги є частиною скарбниці історії, які автор збирав протягом тривалого часу [9].

Також треба згадати про такий жанр дитячої літератури, як фентезі. Фентезі (англ. *fantasy*) – жанровий різновид фантастики, в якому під час заперечення використовуються ірраціональні мотиви чаклунства, магії, лицарського епосу у поєднанні з реалістичною нарацією, змальовуються віртуальні світи із середньовічним антуражем, нетехнічною психологією, де роль науки виконує магія [6, с. 693]. Вважається, що цей жанр виник у середині ХХ ст., але цей жанр лише умовно вважався новим, бо й раніше письменники наважувалися писати щось таке. Отже, жанр фентезі – це жанр літератури, який містить фантастичні історії, що поєднують дві сторони людського сприйняття світу: героїчну і магічну.

Сам жанр фентезі ділиться на: героїчні фентезі, високе фентезі, ігрове фентезі, історичне фентезі, гумористичне фентезі [5, с. 28].

Традиційно корейська дитяча фантастика, як правило, звертається до звичайної тематики і проблем реального життя. Звичайно, нам потрібні дитячі книги, які намагаються визначити історичні питання та соціальні проблеми, але юні читачі також жадають книг, які мають у собі ознаки різних жанрів. Донедавна вони тамували спрагу фантазіями, таємницями або романами, читаючи іноземні книги, але тепер також публікуються історії з детективними героями, якими можуть бути навіть їх власні сусіди.

Треба повернутися принаймні до 1950-х рр., щоб знайти сліди справжньої дитячої наукової фантастики в Кореї. Першою роботою, яка містила жанрові характеристики дитячої наукової фантастики, став твір роман Нох Янга Гин «Літаюча людина», опублікований у 1936 р. Проте справжнім новатором у цьому жанрі є Хан Нак Он, якого назвали письменником-фантастом. Він працював наприкінці 1950-х рр. Хан Нак Он написав «Пригоди на Венері» і «Загубленого хлопчика», таким чином, Хан хотів захопити більше дітей, щоб відкрити для них світ науки і, зрештою, підштовхнути молоде покоління до його вивчення. Науково-фантастичні твори цього автора були надруковані по частинах у газетах «Йонхап» і «Хаквон».

У 1970-х рр. була перекладена і видана повна колекція дитячої наукової фантастики. Були перекладені простою, зрозумілою мовою твори Артура Кларка. Ці переклади призначалися для дітей і були опубліковані в 60 книгах у вигляді колекції книг. Ідея серії «Хьокван» включає оригінальні твори корейської наукової фантастики, вони дуже схожі на роботи Су Кван Вун в «Останній день космічного корабля» і «Війни четвертого виміру» і Кім Хак Су «Таємниця телепатії».

Хоча жанри фантастичних творів протягом деякого часу перебував у так званому спокої наприкінці ХХ ст., але на початку 2000-х рр. корейська дитяча фантастика знову набирає обертів. Ан Мі Рі «Насіння, які рятує людей» мають справу з насінням війни в майбутньому, Пак Йон Гі «Секрети № 64», де обговорюються секрети генів, і Мун Сон І «Діти ГМО». Приблизно в той самий час багато творів корейських письменників-фантастів, таких як Кім Бо молодший і Дю На, були опубліковані в збірці оповідань для молоді під назвою «В пошуках втраченої думки». Ці твори містять наукові факти і припущення, що робить їх цікавими і корисними сучасній корейській молоді.

2010 р. особливо запам'ятався поціновувачам корейської літератури, тому що два різних бестселери в дитячій і дорослій літературах вийшли друком: Лі Хена «Планета роботів» і роман молодого Ба Мі Чжу «Сінчер». Ці твори були нагороджені

великими літературними нагородами та були добре прийняті читачами: Лі Бен Син «Дитяче опитування»; «Ласкаво просимо на наше судно» Гу Пьон Мо; «Діти Пігмаліона»; Чой Ян Сон «Місто приховане від мап»; Кім Сон Джин «Як використовувати маму»; Лі Ін Юн «Тринадцята дитина» [10].

Чому стиль наукової фантастики почав з'являтися в популярній корейській дитячій літературі протягом останніх кількох років? Кім Ю Чжин, літературний критик дитячої літератури, стверджує: «Корейська дитяча література намагається знайти новий спосіб відходу від кліше, користуючись можливостями жанру наукової фантастики. Цей жанр розвивається, досліджуючи автономію і унікальність людського існування». Ще однією причиною розвитку цього жанру може бути те, що страх перед майбутнім міцно оселився в свідомості корейських дітей, які виросли на хвилі, трагедії яка трапилася у зв'язку землетрусу і цунамі на АЕС Фукусіма.

Останні твори корейської дитячої науково-фантастичної літератури мають песимістичний характер, у той час як ранні роботи, опубліковані в період з 1950-х до 1970-х рр., зображують чудову утопію, створену завдяки науковим технологіям. Похмурий настрій особливо простежується в книжках для молодших класів. Алегорія сучасного суспільства повторюється і відтворюється по-різному у творах. Дитячі письменники думають, що важко говорити з дітьми про надії на майбутнє, якщо немає першого серйозного суспільного досвіду, побудованого на науковому і суспільному знанні, навіть у цьому віці [12, с. 12–15].

Висновки. Література для дітей займає особливе місце в книжковому світі. Нині сучасна корейська література для дітей перебуває на піку розвитку. Автори дитячих книг заохочують та підтримують дітей в їхньому прагненні до пізнання навколишнього світу. Завдяки аналізу матеріалу дитячих книжок корейської літератури можна дійти висновку, що сучасна корейська дитяча література має безліч художніх форм та багату жанрову палітру.

Література:

1. Теория литературы / Волков И.Ф. – М., «Просвещение», 1995. – 256 с.

2. Теория литературы. Учеб. пособие для филол. специальностей ун-тов и пед. ин-тов / Гуляев Н.А. – М., «Высш. Школа», 1977. – 278 с.
3. Теория литературы / В.Е. Хализев. – М., «Высшая школа», 1999. – 110 с.
4. Теория литературы / Г.Н. Поспелов. – М., «Высшая школа», 1978. – 351 с.
5. Літературознавча енциклопедія у двох томах / Автор-укладач Ковалів Ю.І. – К.: ВЦ «Академія», 2007. – 608 с.
6. Літературознавчий словник-довідник / За ред. Р.Т. Гром'яка, Ю.І. Коваліва, В.І. Теремка. – К.: ВЦ «Академія», 2007. – 752 с.
7. Literature for Children: A Short Introduction David L. Russell, 2011. – 360 p.
8. Planet of Robots, Vols. 1–3 / Yi Hyeon; Illustrator: Oh Seungmin Prunsoop Publishing Co., Ltd., 2010. – 496 p.
9. Thank You for This World / Park Wansuh; Illustrator: Han S. Oki, Kids Jakkajungsin 2009. – 159 p.
10. How To Use Mom / Kim Seong-jean, Changbi Publishers, Inc. 2012. – 108 p.
11. John Grant and John Clute. The Encyclopedia of Fantasy / John Grant and John Clute. – “Fantasy”, 338 p.
12. Planet of Robots, Vols. 1–3 / Yi Hyeon; Illustrator: Oh Seungmin Prunsoop Publishing Co., Ltd., 2010. – 496 p.

Могилко Ю. О. Жанры современной корейской детской литературы

Аннотация. Статья посвящена изучению жанров и форм современной корейской детской литературы. В статье подаются новые исследования по этой теме. В современном литературоведении существует весьма мало эмпирических исследований, посвященных детской литературе.

Ключевые слова: жанровая палитра, детская литература, фэнтези, повесть, рассказ.

Mogylko I. Genres of modern Korean children's literature

Summary. The article deals with the genre palette of modern Korean children's literature. It represents basic information about scientific researches and developments in this area. Very little empirical research has been carried out to determine Korean children's literature.

Key words: genre palette, children's literature, fantasy, tale, story.

*Пшеничная М. С.,
аспирант кафедры истории зарубежной
литературы и классической филологии
Харьковского национального университета
имени В. Н. Каразина*

«РОМАН О ХУДОЖНИКЕ» В ПОСТМОДЕРНИСТСКОМ ЛИТЕРАТУРНОМ ДИСКУРСЕ

Аннотация. В статье проанализированы особенности романа о художнике в литературе XX – XXI вв. Рассмотрены модификации этой жанровой разновидности, преобладающие элементы каждой из них и особенности разных видов творческой деятельности героя-художника.

Ключевые слова: роман о художнике, роман-биография, роман о романе, роман-эссе, саморефлексивный роман.

«Роман о художнике» чаще всего считается тематическим образованием, сформировавшимся в немецкой литературе XIX в. в рамках романа воспитания (Bildungsroman) и классифицируется как один из его видов (Künstlerroman). Такого мнения придерживаются русские, а также немецкие литературоведы И.А. Влодавская [1], И.Н. Лагутина [2], М. Герхард [3], Г. Маркузе [4]. В трудах отечественных исследователей понятие «роман о художнике» не изучалось ни с генологической, ни с типологической точек зрения, а рассматривалось в рамках конкретной национальной литературы или творчества определенного автора. Это диссертации 70–80-х гг. XX в. В.Л. Скуратовского [5] и Н.Д. Билык [6], а также статьи Н.И. Михайлюка [7] и С.О. Варецкой [8] 2000-х гг. Проблема определения романа о художнике, его тематической специфике и жанрово-стилистическим особенностям посвящена статья И.И. Сторошук [9], в которой выявляется неполнота изучения целого ряда аспектов романа о художнике и необходимость уточнения его генезиса, усовершенствования понятийного аппарата, анализа развития жанровых модификаций.

Наиболее полным исследованием романа о художнике является работа российского литературоведа Н.С. Бочкаревой «Роман о художнике как «роман творения»: генезис и поэтика», в которой осуществляется попытка проследить зарождение и развитие романа о художнике как жанровой разновидности, а не только как исключительно немецкое и романтическое (в историко-литературном смысле) явление (Künstlerroman) [10]. Исследовательница считает, что генетические корни романа о художнике в европейской литературе следует искать в жизнеописаниях трубадуров, которые публиковались вместе со стихотворениями и комментарием к ним, а это свидетельствует о рефлексии над поэтическим творчеством [10, с. 17–18]. Верхней хронологической границей, с учетом которой Н.Д. Бочкарева рассматривает динамику развития романа о художнике, является рубеж XIX – XX вв. Недостаточность изучения вопроса данной жанровой разновидности в отечественном литературоведении и отсутствие исследований, посвященных роману о художнике в литературе XX – XXI вв., и обуславливает актуальность нашего изыскания.

Цель работы – изучить жанровые модификации романа о художнике в постмодернистском литературном дискурсе.

Прежде чем говорить о постмодернистских модификациях данной жанровой разновидности, необходимо определить эсте-

тическую целостность и особенности содержательной структуры романа о художнике. По мнению Н.С. Бочкаревой, сюжетно-композиционное построение романа о художнике имеет трехчастную структуру и состоит из жизнеописания, произведения художника и рассуждений об искусстве [10, с. 17–18]. Также исследовательница выделяет основные элементы содержательной структуры (героя, конфликт, сюжет, хронотоп) и определяет эстетическую доминанту данной жанровой разновидности. Процесс творчества, его результат и восприятие произведений искусства становятся в романе о художнике основным предметом рефлексии и саморефлексии автора. Целостность романа удерживается единством изображаемого творческого процесса, которому соответствует главный мотив романа о художнике – мотив творения.

Характерной чертой романа о художнике также является его акцентированная диалогичность, которая проявляется на всех уровнях романного целого, как отмечает Н.С. Бочкарева (диалог писателя и живописца в романе «Анри Матисс, роман» Л. Арагона, диалог героя и повествователя в романе «Доктор Фаустус» Т. Манна). Диалогичность романа о художнике проявляется также и в интертекстуальности: произведения изобилуют реминисценциями, аллюзиями, цитированием (особенно романы XX – XXI вв.).

Большинство исследователей (Н.С. Бочкарева, Н.Д. Билык) замечают, что роман о художнике почти всегда появляется на переломе исторических эпох или этапов творчества писателя, поэтому часто считается незавершенным и несовершенным, отражая противоречия художника и самого творческого процесса. Одной из таких переломных эпох как раз и является эпоха постмодерна (XX – XXI вв.). Очень часто писатели-постмодернисты обращаются к теме творчества и творческой личности. Героями их произведений нередко становятся живописцы, музыканты, архитекторы, писатели и поэты. Образ творческой личности неразрывно связан с мироощущением эпохи и с концепциями различных направлений искусства. Поэтому в романе о художнике исторические события и новые художественные течения представлены через призму сознания творческой личности, тонко ощущающей и глубоко понимающей исторические процессы.

В немецкой литературе XX – XXI вв. роман о художнике является явной пародией традиционного жанра Künstlerroman. В романах Г. Грасса «Жестяной барабан» (1959) и П. Зюскинда «Парфюмер» (1985) присутствует образ гения-чудовища, использующего свой талант во зло, руководствующегося эгоистичными целями. В то время как в литературе предыдущих эпох творчество наделялось сакральным значением, а художник славился медиумом, способным объединить мир вымысла и мир реальный, предметный, благодаря чему он мог соперничать с самим Творцом. В романах искусство переосмысливается

как таковое и обретаєт негативные коннотации. Вместе с тем сомнению придаєтсѧ дихотомия добра-зла, истины-вымысла, а грани привычных оппозиций практически стираются. В английской литературе образ художника как «злого» гения воплотился в образе Николаса Дайера, знаменитого архитектора в романе П. Акройда «Хоксмур» (1985). Герой создает ряд церквей, «мрачных и внушающих благоговение», и чтобы освятить их, прибегает к убийствам-жертвоприношениям. Гений-архитектор следует своему учению, согласно которому творить (создавать творение) можно, только совершая зло. Само убийство начинает восприниматься как факт культуры, вписанный в контекст конкретной эпохи, для которой детектив способен выделить свой «стиль» умерщвления. Постмодернистская позиция П. Акройда, совпадающая с позицией немецких писателей, расширяет рамки привычного романа о художнике, делая творца не только гением, обладающим уникальным талантом, но и попираателем привычных ценностей (ценности жизни человека).

Осознание художником того, что его творческий талант может послужить злу, что обусловлено негативным влиянием социума, находит свое отражение в романе современного англоязычного писателя К. Исигуро «Художник зыбкого мира» (1986). Конец одной войны и начало другой, описанных в романе, личная утрата заставляют живописца Мацуи Оно претерпеть творческий застой. В конце романа художник снова беретсѧ за кисть, ведь творчество, по его словам, это шанс изменить жизнь к лучшему.

Музыка, способная принести гармонию миру, о чем размышлял еще Г. Гессе в начале XX в., в постмодернистском романе о художнике служит успокоением, спасением и дарует надежду героям. В романе К. Исигуро «Безутешные» (1995) музыка обладает способностью утешить человека. Именно в музыке главного героя – пианиста Райдера «все безутешные жители города и сам исполнитель находят временное успокоение – катарсис, приносящий облегчение, но не снимающий боль» [11]. Роман насыщен рефлексией главного героя над своим творчеством и музыкой в целом, что свидетельствует о наличии одного из важных компонентов романа о художнике. В романе постколониального писателя С. Рушди «Земля под ее ногами» (1999), главные герои которого – певица Вина Апсари и музыкант Ормус Кама, музыка представляется единственным средством против несовершенства и трудностей мира. В эпоху «потери ориентиров», краха огромной Империи, миссия творческой личности переосмысливается и находит свое воплощение в даровании «надежды людям, которые невольно оказались в воронке истории» [12, с. 94]. Схожую функцию музыка выполняет и в романе южноафриканского писателя Дж.М. Кутзее «Бесчестье» (1999). Как и С. Рушди, Дж.М. Кутзее не выдвигает описание исторических фактов на первый план, напротив, он рассказывает частные истории, через восприятие которых можно определить и интерпретировать исторические события. Главный герой романа – профессор литературы Дэвид Лури, мечтающий написать оперу о Байроне. После ограбления фермы его дочери, во время которого Люси подвергается насилию, а Дэвида беспощадно калечат, единственным утешением для профессора становится акт творчества. Постоянно откладываемая опера о любовных отношениях Байрона ныне является средством противостояния жестокости мира, творчество помогает найти внутреннее равновесие и утраченную гармонию не просто художнику, но и белому человеку в постапартеидный период.

Наиболее распространенным героем романа о художнике XX – XXI вв. становится писатель (действительно существовавший или вымышленный). Постмодернисты ставят перед со-

бой различные задачи: постигнуть тайну личности художника, отобразить отношение к реальности и вымыслу, воспроизвести процесс создания текста, осветить процесс рефлексии над написанным и над творчеством как таковым. На наш взгляд, авторская установка и обуславливает специфику жанровой формы романа о художнике, который предстает в различных модификациях: роман-биография (автобиография), роман в романе, роман-эссе, саморефлексивный роман.

Биографическая форма романа о художнике, которая впитала в себя следующие постмодернистские тенденции: фрагментарность, эксперименты с точкой зрения, смешение биографического и автобиографического, временные и пространственные провалы, интертекстуальность, пародия, наиболее полно отразилась в творчестве английских авторов. Персонажами таких романов являются выдающиеся писатели предыдущих эпох: У. Шекспир («Уильям Шекспир. Гений и его эпоха» Э. Берджеса (1970), «Шекспир» П. Акройда (2004)); Т. Чаттертон («Чаттертон» П. Акройда (1987)); Ч. Диккенс («Диккенс» П. Акройда (1990)); Г. Флобер («Попугай Флобера» Дж. Барнса (1984)); Ф.М. Достоевский («Осень в Петербурге» Дж.М. Кутзее (1994)) и др. Конечно, форма биографии несет весьма условный характер, поскольку автор не сосредотачивается только на объемном изложении жизненного пути исторической личности, а концентрируется на изображении природы творчества художника и природы искусства в целом. В произведениях тесно переплетается правда и вымысел, производится деконструкция истории и творчества писателей. Постмодернисты пытаются реконструировать чужое писательское самосознание с помощью собственных художественных средств, они ищут потенциальные, предполагаемые, возможно, даже метафизические источники творчества писателей. Жизнеописание творческой личности является определяющим компонентом данной модификации романа о художнике, однако не исключается присутствие в тексте и остальных элементов упомянутой схемы (произведение художника и размышления о творчестве и искусстве). Жизненный путь писателя не всегда становится предметом подробного описания (например, роман «Уильям Шекспир. Гений и его эпоха» Э. Берджеса); автор концентрируется на изображении определенных событий, которые, возможно, повлияли на творчество художника или же, которые вдохновили его писать. Например, в романе Дж. Барнса «Попугай Флобера» сюжет строится вокруг поиска чучела попугая, который мог бы стоять на столе Г. Флобера, когда тот писал свой роман «Простая душа». В романе Дж.М. Кутзее «Осень в Петербурге» описываются события (вымышленные, по большей части) из жизни Ф.М. Достоевского, которые нашли свое отражение в романе русского писателя «Бесы».

Часто в постмодернистских произведениях встречается фигура вымышленного писателя, которая, как правило, выступает alter ego современного автора и является своеобразным рупором его идей. Это роман Д. Лессинг «Золотая тетрадь» (1962), романы американского писателя Ф. Рота, его трилогия «Скованный Цукерман» (1979–1983) и «Другая жизнь» (1986); романы Дж.М. Кутзее «Элизабет Костелло» (2003) и «Медленный человек» (2005).

Специфика произведений писателей-постмодернистов заключается в невозможности существования текста без «авторского комментария», а постмодернистские романы «представляют собой не только описание событий и изображение личностей, а и обширные размышления о процессе написания произведения» [13, с. 213]. Такая тенденция определяет и саму форму романа о художнике. Наличие вставных текстов, при-

писываемых герою-художнику, и рефлексия над ним приводит к неким трансформациям жанровой разновидности романа о художнике и дает возможность говорить о *романе в романе*, или *романе о романе* (термин М.М. Бахтина [14, с. 223–225]). Романом о романе можно считать «Завещание Оскара Уайльда» (1983) П. Акройда, в котором дневник великого эстета плавно перетекает в роман; от описания повседневной жизни главный герой переходит к воспоминаниям о своей жизни, а предметом обсуждения становится роман, который мы читаем. Такие модификации романа о художнике Н.С. Бочкарева подмечает уже в литературе модернизма, когда роман демонстрирует «само-порождение» не только героя, но и текста в муках творчества. Целью такой тенденции становится изображение творческого процесса, благодаря чему в произведении, кроме плана развития событий, появляется план комментирования написанного. Характеристики романа о романе отчетливо просматриваются и в «Золотой тетради» (1962) Д. Лессинг. Молодая писательница А. Вулф (alter ego автора) желает написать роман, в котором «эмоциональный и интеллектуальный накал создадут новый порядок, новое видение мира». Текст центральной части книги, роман «Свободные женщины», приписываемый главной героине, перекликается с основным текстом романа (фрагменты из записных книжек Анны), заставляя читателя задуматься над разграничением факта и художественного вымысла. Автобиографичный роман американского писателя Дж. Керуака «Суэта Дулуоза» (1968), который характеризуется наличием метаповествования, ярко выраженного коммуникативного аспекта, размышлений о творчестве других писателей, также относится к роману о романе. В финале становится очевидным, что авторство романа, который мы читаем, приписывается главному герою – Джеку Керуаку, он же Дулуоз. К данной модификации романа о художнике (роман о романе) относится и произведение И. Макьюэна «Искушение» (2001). Главная героиня – писательница Брайони Толлис пишет роман об истории любви своей сестры Сесилии и сына их бывшего садовника Робби. Первый вариант текста «Двое у фонтана» неоднократно переписывался, ибо недостаточно раскрывал историю отношений влюбленных. В конечном результате, несмотря на все перипетии в жизни Сесилии и Робби, в романе Брайони влюбленные воссоединяются, хотя на самом деле оба они умирают (Робби от ранения на войне, Сесилия во время бомбежки Лондона). Помимо рефлексии над вставными текстами, в романе И. Макьюэна присутствуют размышления о роли писателя, его возможностях творить судьбу персонажа, а реальная правда, на которой основан сюжет, не имеет никакого значения.

Самым эпатажным экспериментом романа о романе является произведение из цикла о вымышленном писателе Цукермане «Другая жизнь» (1986) Ф. Рота. В данном романе сосуществуют несколько эпизодов альтернативных жизней героев, и самого Натана Цукермана в том числе; заканчивается роман письмом Марии к Цукерману, в котором героиня признает свой вымышленный статус. В тексте присутствуют рукописи Натана, сюжет которых совпадает с эпизодами основного повествования. Роман в романе в вариации Ф. Рота строится по принципу «матрешки», однако в этом случае мы никогда не знаем, какой из романов находится внутри: что есть вымысел, а что – «реальность». Смещение повествовательных пластов имеет место и в романе Дж.М. Кутзее «Мистер Фо». Главная героиня романа, она же нарратор – Сьюзен, рассказывает свою историю пребывания на острове Крузо мистеру Фо (Д. Дефо). В тексте явно прослеживаются комментарий написанного, обращение к читателю, размышление о творчестве и процессе

создания романа – неотъемлемые элементы жанровой модификации романа о художнике. Героиня постоянно подчеркивает свой статус вымышленности, а интертекст навязывает присутствие ей других персонажей в ее рассказе (ее дочери и служанки, которые являются точечными цитатами из романа Д. Дефо «Роксана»). Сьюзен пишет свою историю об острове, а в итоге получается, что ее история – это тот самый роман, который мы читаем (кроме 4-й части). Последняя же часть отражает поток сознания автора (самого Дж.М. Кутзее) и демонстрирует рождение текста на глазах читателя.

Специфика сюжета (герой-писатель пишет роман о своем ремесле) и образа главного героя-повествователя в романе У. Голднига «Бумажные людишки» (1984) дают возможность причислить произведение к роману о романе. В произведении У. Голднига ярко выражен коммуникативный элемент, а вместе с ним и образ реципиента, сформированный множественными метатекстовыми вставками, поскольку рассказчик комментирует процесс письма. Композиция романа о романе строится вокруг произведения художника – романа, что свидетельствует о доминанте иной составной части композиционно-сюжетного целого романа о художнике.

Роман Дж. Коу «Какое надувательство!» (1999) становится промежуточным звеном между романом о романе и саморефлексивным романом (саморефлексивный роман – «род саморефлексивного повествования, которое повествует о самом процессе повествования. Он [саморефлексивный роман] сконцентрирован на феноменологических свойствах литературы и исследует сущностную природу словесного искусства в том ракурсе, в котором оно бросает свет на «творчество», воображающее себя творящим» [15, с. 9]). Текст строится по принципу романа в романе, где первый – хроника семейства английской элиты Уиншоу, которую создает главный герой-беллетрист Майкл Оуэн, а второй – собственно сам роман, описывающий процесс создания этой хроники. В пространстве романа пласты хроники и ее описания постоянно переплетаются, к этому добавляются вставные тексты: выписки из газет, дневники персонажей, документы, письма, что свидетельствует об образовании новой внутрижанровой формы. Роман пестрит вставками-пояснениями в скобках, разговорной речью, экспрессивными выражениями, характерными для публицистики, используется принцип монтажности, интертекстуальности – все это создает сложное художественное пространство, в котором осмысляются такие категории, как интерпретация, субъективность, природа реальности, пределы познания.

По принципу монтажа строится и композиция романа Дж.М. Кутзее «Элизабет Костелло». Основной сюжет романа – историю про известную писательницу преклонных лет Элизабет Костелло – дополняют письма, лекции, доклады самой героини и ее коллег по ремеслу. В романе неперсонифицированный повествователь «прикрепляется» к точке зрения персонажей и главной героини в том числе. В романе Дж.М. Кутзее отсутствует роман в романе, героиня не трудится над произведением, однако сам текст характеризуется саморефлексивным письмом. Роман изобилует метакомментарием написанного (персонажей, событий) и наличием фраз, указывающих на пропуски как в описываемых событиях, так и в тексте («We skip<...>we skip ahead<...> a gap» и т.д.), благодаря которым нарратор демонстрирует свою власть над повествованием и подчеркивает искусственность художественного мира. Вставные тексты посвящены обсуждению литературных произведений и творчества реальных писателей, что само по себе является проявлением литературной рефлексии. С помощью

эссеистических конструкторов (лекции, доклады) и интертекста в романе создается многомерное пространство, в рамках которого обсуждаются важные философские вопросы: будущее литературы и развитие романа, миссия писателя и значения его творчества, ответственность автора за свое творение и человека за свои действия. Благодаря наличию обильных рассуждений о творчестве (в данном случае о литературе как таковой), роман о художнике в произведении Дж.М. Кутзее трансформируется в роман-эссе.

Таким образом, роман о художнике почти всегда появляется на переломе исторических эпох, одной из которых как раз и является эпоха постмодерна. Героями произведений писателей-постмодернистов нередко становятся живописцы, музыканты, архитекторы и, в особенности, писатели. В немецкой прозе XX – XXI вв. данная жанровая разновидность представлена как пародия на традиционный жанр *Künstlerroman*, а образ художника обретает черты гения-чудовища, использующего свой уникальный талант во зло («Жестяной барабан» Г. Грасса, «Парфюмер» П. Зюскинда). Музыкальное творчество в постмодернистских романах о художнике («Безутешные» К. Исиуро, «Земля под ее ногами» С. Рушди, «Бесчестье» Дж.М. Кутзее), как правило, имеет коннотации утешения, облегчения, спасения и даже надежды. Наиболее часто встречающимся героем постмодернистского романа о художнике становится писатель (реальный или вымышленный). Роман о художнике в современной литературе представлен в трех жанровых модификациях, которые идентифицируются в зависимости от доминирования одного из сюжетно-композиционных элементов: жизнеописания, произведения художника и рассуждений об искусстве. Концентрация на жизнеописании порождает форму романа-биографии («Шекспир» Э. Берджеса, «Шекспир», «Чаттертон», «Диккенс» П. Акройда, «Попугай Флобера» Дж. Барнса, «Осень в Петербурге» Дж.М. Кутзее). Акцент на художественном произведении способствует появлению романа о романе («Золотая тетрадь» Д. Лессинга, «Другая жизнь» Ф. Рота, «Искушение» И. Макьюзна, «Бумажные людишки» У. Голдинга, «Мистер Фо» Дж.М. Кутзее, «Какое надувательство!» Дж. Коу). Обильные рассуждения об искусстве и творчестве трансформируют роман о художнике в роман-эссе («Элизабет Костелло» Дж.М. Кутзее). Большинству романов о писателях характерен интертекстуальный способ построения текста, а также саморефлексивный модус повествования, о чем свидетельствует наличие метаповествования, метатекста, метакомментария. В статье только намечаются некоторые особенности различных модификаций романа о художнике в XX – XXI вв., что и открывает перспективы для дальнейшего исследования.

Литература:

1. Влодавская И.А. Два портрета художников в юности (Опыт сопоставительного анализа «Сыновей и любовников» Д.Г. Лоуренса и «Портрета художника в юности» Д. Джойса) // Проблемы метода и поэтики в зарубежной литературе XIX – XX вв. Пермь, 1987. – С. 49–58.
2. Лагутина И.Н. Типология жанра немецкого романа конца XVIII века (Гете, Тик, Новалис): автореф. дис. ... канд. филол. наук: спец. 10.01.05 «Литература стран Западной Европы, Америки, Австралии» / И.Н. Лагутина. – М., 1989. – 24 с.
3. Gerhard M. Der deutsche Entwicklungsroman bis zu Goethes «Wilhelm Meister» / M. Gerhard. – Halle (Saale): Niemeyer, 1926. – 176 s.
4. Marcuse H. Der deutsche Kùhstierroman / H. Marcuse. – Suhrkamp: Suhrkamp Frankfurt A.M., 1978. – 593 s.
5. Скуратівський В.Л. Проблеми мистецтва в німецькому романі критичного реалізму XX століття: дис. ...канд. філолог. наук / В.Л. Скуратівський; КДУ ім. Т.Г. Шевченка. – Київ, 1970. – 337 с.
6. Билык Н.Д. Английский реалистический «роман о художнике» послевоенных десятилетий (основные проблемы и тенденции): автореф. дис. ... канд. филол. наук: спец. 10.01.05 «Литература стран Западной Европы, Америки, Австралии» / Н.Д. Билык. – Киев, 1987. – 17 с.
7. Михайлюк Н.І. «Роман про митця» в англійській літературі кінця XIX – початку XX століття. Наративні стратегії: / Н.І. Михайлюк // SWorld (матеріали конференції «Modern directions of theoretical and applied researches» 2013 року) [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.sworld.com.ua/index.php/ru/conference/the-content-of-conferences/archives-of-individual-conferences/march-2013>.
8. Варецька С.О. Роман про митця: постмодерна варіація (на прикладі романів «бляшаний барабан» Г. Грасса, «Сестра сну» Р. Шнайдера, «Парфуми» П. Зюскинда) // Питання літературознавства / Problems of Literary Criticism. – 2013. – № 88. – С. 144–156.
9. Сторошук І.І. Роман про митця у контексті літературних дискусій / І.І. Сторошук // Компаративні дослідження слов'янських мов і літератур / Літературознавство. – Вип. 17 – 2012. – С. 217–226.
10. Бочкарева Н.С. Роман о художнике как «роман творение»: генезис и поэтика / Н.С. Бочкарева. – Пермь: из-во Пермского университета, 2001. – 252 с.
11. Джумайло О.А. За границами игры: английский постмодернистский роман 1980–2000 / О.А. Джумайло // Вопросы литературы // Журнальный зал. – 2007. – № 5 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://magazines.russ.ru/voplit/2007/5/dzh2-pr.html>.
12. Струкова Е.А. Образ творческой личности в творчестве англоязычных постколониальных писателей Дж. М. Кутзее и С. Рушди: дис. ... канд. филол. наук: спец. 10.01.03 «Литература народов стран зарубежья (западноевропейская литература)» / Е.А. Струкова. – М., 2016. – 215 с.
13. Ильин И.П. Постмодернизм. Словарь терминов / И.П. Ильин. – М.: ИНИОН РАН – Интрада, 2001. – 384 с.
14. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики / М.М. Бахтин. – М.: Худож. лит., 1975. – 504 с.
15. Imhof R. Contemporary Metafiction: A Poetical Study of Metafiction in English since 1939 / R. Imhof // Britannica et Americana / R. Imhof. – Heidelberg: Winter, 1986. – P. 3–9.

Пшенична М. С. «Роман про митця» у постмодерністському літературному дискурсі

Анотація. У статті проаналізовано особливості роману про митця в літературі XX – XXI ст. Розглянуто модифікації цього жанрового різновиду, домінуючі елементи кожної з них і особливості різних видів творчої діяльності героя-митця.

Ключові слова: роман про митця, роман-біографія, роман про роман, роман-есе, саморефлексивний роман.

Pshenychna M. “The Novel about an artist” in a post-modern literary discourse

Summary. Peculiarities of the novel about an artist in the literature of XX-XXI centuries were analyzed in this article. The modifications of this genre variety, prevailing elements of each type and a specificity of different creative activities of hero-artist were examined as well.

Key words: novel about an artist, novel-biography, novel about the novel, novel-essay, self-reflexive novel.

Редчиць Т. В.,

кандидат філологічних наук, доцент,
доцент кафедри романо-германської філології та перекладу
Черкаського державного технологічного університетуМАРГІНАЛЬНІ СИТУАЦІЇ І ПЕРСОНАЖІ В «МАЛІЙ ПРОЗІ»
ГАЙМІТО ФОН ДОДЕРЕРА

Анотація. У статті на матеріалі творів «малої прози» Г. фон Додерера вивчаються прояви феномену маргінальності в літературі. Окреслено значеннєве поле поняття «маргінальність» у доробках письменника, виявлено художні механізми маргіналізації персонажів і ситуацій, з'ясовано їх естетичні функції. На прикладі творів «малої прози» розглядається моральний аспект маргіналізації як один із наслідків соціальної ексклюзії.

Ключові слова: Г. фон Додерер, маргінальні образи, гротеск, маргінальні ситуації, соціальна ексклюзія.

Постановка проблеми. Художня система «малої прози» Г. фон Додерера позначена особливою оригінальністю і неповторністю. Одним із характерних елементів, що забезпечує оригінальність і неповторність його повістей і оповідань, є моделювання маргінальних ситуацій і введення маргінальних персонажів. Однак цей аспект Додерерової «малої прози» жодного разу не ставав об'єктом спеціального наукового інтересу ані в західному, ані у вітчизняному літературознавстві, що й зумовлює актуальність обраної теми.

Метою статті є вивчення маргінальних ситуацій і персонажів як одного з характерних елементів художньої системи митця.

Досягнення поставленої мети вимагає розв'язання таких завдань:

1) конкретизувати загальнокультурний зміст поняття «маргінальність» і «маргінальний» і визначити можливості застосування цього поняття в контексті вивчення оповідань і повістей Додерера;

2) окреслити коло «маргінальних» явищ у «малих» доробках Г. фон Додерера;

3) з'ясувати художні функції явищ такого ґатунку, зокрема, щодо персонифікації і жанрології «малої прози» митця.

Матеріалом для нашого дослідження стали оповідання і повісті Г. фон Додерера («Дивергент № VII. Єрихонські сурми», «Сім варіацій на тему Йогана Петера Гебеля» та «Зустріч удосвіта»).

Виклад основного матеріалу. Поняття маргінальної особистості увійшло до широкого наукового обігу завдяки американському соціологу Р. Парку та його праці «Людська міграція і маргінальна особистість» (1928). Численні зарубіжні дослідження маргінальності ретельно вивчають її типи, якості, процеси. Проблема маргіналізації особистості дедалі частіше осмислюється на рівні теоретичних пошуків цілої когорти соціологів, філософів, психологів, літературознавців. Різні аспекти проблеми маргінальності висвітлювались у працях: Г. Зіммера [2], Е. Дюркгейма, М. Вебера, Р. Мертона. Приділяють увагу маргіналістиці й українські вчені: Г. Баршацька [1], В. Бронніков, Е. Грушко, О. Кошелюк тощо.

У 2008 р. у Луганську вийшла друком ґрунтовна колективна монографія з проблем маргіналістики [3].

Поняття маргінальності багатозначне. Його значеннєве поле охоплює моральні, соціальні, міжособистісні і філософські контексти. Маргінальність проявляється через особливості поведінкової манери індивіда, форми і способи самовираження, свідоме протиставлення себе іншим. Як результат – у суспільстві стають не врегульованими безмежні за своєю природою людські бажання, і відсутність ефективних норм їх регуляції, що призводить до проявів девіантної поведінки. Девіантна поведінка являє собою систему вчинків особистості, що відхиляються від загальноприйнятої норми [7].

У разі позитивних девіацій йдеться про нестандартну особистість, для якої характерними є оригінальні, творчі ідеї, що мають суспільну значущість і загалом свідчать про успішний процес соціалізації та відіграють позитивну роль у прогресивному розвитку суспільства. Негативні девіації поведінки пов'язані з тим, що особистість не засвоює позитивного соціального досвіду, не може адаптуватися до моральних цінностей і норм поведінки, які відповідають вимогам суспільства, хоча й, може, досить добре знати ці норми.

У прагненні осягнути природу людської маргінальності деякі дослідники апелюють до явища соціальної аномії (за Е. Дюркгеймом), коли старі цінності, норми поведінки, що об'єднували суспільство, втрачають силу, а на утвердження й закріплення нових потрібні десятиліття. Ідеться про те, що маргінальність як перебування на певній уявно-реальній межі призводить до кризи ідентифікації, що є наслідком суспільного занепаду [8]. У свою чергу, криза ідентифікації є причиною маргінальності та формування маргінального типу особистості.

Слова «маргінальний», «маргінальність», «маргінал», що нині перебувають у широкому вжитку, споріднені з німецьким *marginal* – «граничний», що походить від пізньолатинського *marginalis* («граничний, крайній») [9]. У «Сучасному тлумачному словнику української мови» термін «маргінальний» подається у двох значеннях – як прикметник до *маргінал* та у значенні «незначний, несуттєвий, другорядний» [10, с. 390].

У свою чергу, поняття «маргінал» тлумачиться як «1. Той, хто втратив колишні соціальні зв'язки і не пристосувався до нових умов життя. 2. Той, хто не визнає загальноприйнятих норм і правил поведінки. 3. розм. Провінціал».

Таким чином, враховуючи ці та інші тлумачення, як «маргінальні» можна розглядати ті ситуації чи тих персонажів, які з тих чи інших міркувань перебувають на межі «норми», «випадають» із загальноприйнятої системи цінностей, ustalених принципів, поведінкових, естетичних, моральних стереотипів.

Оцінка явища як маргінального залежить від системи соціальних координат, критеріїв оцінки, прийнятих у суспільстві норм. З одного боку, маргінальність ізолює особистість від соціуму, знижує її соціальну потенцію. З іншого – маргінальність є своєрідним ядром особистісної ідентичності, тим, що

підкреслює своєрідність суб'єкта. Водночас, як слушно наголошує Г.Ю. Баршацька, маргіналізація може виникати внаслідок непорозуміння (і, додамо, нерозуміння), коли неправильно сприймаються вчинки або вигляд людини [1].

З огляду на особливості художнього світу «малих» творів Додерера поняття «маргінальність» використовується в них у його широкому загальнокультурному значенні як маркер *негативної* оцінності. При цьому важливу роль у моделюванні маргінальних ситуацій і конструюванні маргінальних персонажів у «малій» прозі австрійського письменника відіграє гротеск, художня природа якого вже сама по собі передбачає порушення пропорцій і аномальність. У такий спосіб витворюється особливий світ, що протистоїть не лише буденному, але й – межуючи з фантастикою – реальному, дійсному, увиразнюючи, як безглуздо переплітаються в житті трагічне і смішне, абсурдне і достовірне.

Маргінальність як певне «ізгойство» персонажів у «малій» прозі Додерера виникає внаслідок різних причин. Це стосується, насамперед, вад зовнішності. Комічна, потворна чи примітивна зовнішність «спарацьовує» як механізм маргіналізації вже при першому (найчастіше візуальному) контакті.

Зокрема, це стосується пенсіонера-залізничника Рамбаузека з першої частини «Дивертисменту № VII», який мав надміру великий, «непристойний» – за твердженням героя-наратора – ніс. Головний герой твору вважає, що «людина з таким носом може робити лише те, що вона і робила» [6, с. 455] (тобто бути об'єктом його принизливих витівок), через що бідолашний пенсіонер-залізничник почувався в товаристві головного героя невпевнено і ніяково («від зустрічі до зустрічі він втрачав ґрунт під ногами» [6, с. 458]). У такому разі джерелом маргінальності стало ставлення головного героя до Рамбаузека як до ізгоя, а не його маргінальність як така. Саме таке ставлення (у поєднанні з розповіддю про приставання пенсіонера до дівчинки) зумовлює виникнення у нього комплексу меншовартості і спричиняє кризу ідентичності.

Аналогічний приклад становить і ситуація з кухаркою Розою з «Семи варіацій на тему Йозефа Петера Гебеля». Через її зовнішність ніхто зі служниць «не збирався ділити з нею кімнату навіть на ніч» [6, с. 496]. «Ординарність, несвіжість і майже потворність» обличчя Розі неприємно вражає головного героя новели Тедді: «Його гарні манери, його веселий настрій з гуркотом зриваються в пустоту, що виникла через розчарування» [6, с. 496].

Маргіналізація в «малій прозі» Г. фон Додерера відбувається також через приналежність персонажів до «непристойних» професій. Це стосується, зокрема, повій із «Семи варіацій...» (варіація № VI), які ніби втрачають право на рівноправні відносини з іншими людьми і, відповідно, право на дотримання моральних зобов'язань щодо них. Моральний аспект маргіналізації є, за таких умов, одним із наслідків їх соціальної ексклюзії. Їхнє «виключення» з благопристойного товариства призводить до зневажливого ставлення до них.

За твердженням Г.Ю. Баршацької, випадання з інституційного простору робить маргіналів непередбачуваними, а тому і відторгається соціумом. Реакція страху може супроводжуватися негативними емоціями, гидливістю, презирством [1]. Яскравий приклад дії такого механізму маргіналізації можна вбачати й у постаті ката з оповідання «Зустріч удосвіта».

На думку Баршацької, «випадання з інституційного простору робить маргіналів непередбачуваними, тому вони і від-

торгаються соціумом. Реакція страху може супроводжуватися негативними емоціями, гидливістю, презирством» [1, с. 25].

Маргінальними в персоносфері повістей та оповідань митця зоразу стають *другорядні* персонажі, які не відповідають ціннісним пріоритетам, смакам, уявленням головного героя і працюють на «розрив шаблону» – як-от, наприклад, відсутність фаланги на пальці руки однієї з повій чи бурі плями від цигарок на білизні іншої («Сім варіацій...») тощо.

Персонажі, які в картині світу героїв «малої прози» Додерера постають як маргінальні, виконують подвійну функцію. З одного боку, вони виступають як мірило моральних властивостей самого головного героя, як це відбувається в історії з Рамбаузеком: «Кілька днів поспіль ми зустрілися на вулиці, і він поклонився мені з великою шаною. І навряд чи можна було заперечити, що тим самим він виявився на голову вище мене» [6, с. 461].

Водночас маргінальні персонажі дезавуюють оманливість певних ситуацій і положень, зокрема, «ваблячого вогнями дна» нічного міста – «Однак тут відчуваєш певний контрудар <...> Всім же відомо, що за набрид ці нічні людці, і чоловіки, і жінки, брехливі, скупі і безчесні – все так звані темні особистості. І саме тоді ти проходиш повз це злочине місце» [6, с. 498].

Маргінальні ситуації виникають в оповіданнях і повістях Додерера як парадоксальні. Так, наприклад, в оповіданні «Подвійна брехня, або антична трагедія на селі» мати, не впізнавши свого старшого сина, який пішов на війну, потрапив у полон до Сибіру і повернувся додому лише через вісімнадцять років, убиває його, щоб заволодіти золотом, яке той приніс.

Маргінальні ситуації в «малій прозі» Додерера можуть моделюватися як такі, що характеризуються «твердим наміром познущатися» над кимось будь-яким незвичним способом. Такою є, зокрема, історія з вимушеним (на вимогу головного героя) присіданням Рамбаузека посеред вулиці серед білого дня або знущання Кротера з мішечків із коштовностями:

«Я вибрав диявольськи холодну зимову ніч. Я широко відчинив обидві стулки вікна і змусив Сімнадцятого вийти одного на холод. Я обв'язав йому шию спеціально принесеною мотузкою і повісив його на віконну раму, в саму холоднечу, так, щоб він бовтався на один ярд нижче вікна. Сейф, зрозуміло, був знову, замкнений, відповідно до звичайного порядку <...>» [6, с. 458]¹.

Такі епізоди виконують різноманітні естетичні функції в «малих» творах Г. фон Додерера.

1. Сюжетотворча функція: у структурі сюжетів «малої прози» письменника маргінальні епізоди найчастіше виступають як кульмінаційний елемент, після якого настає розв'язка.

2. Жанротворча функція: маргінальні ситуації в оповіданнях і повістях Г. фон Додерера, що виникають через порушення ustalених норм соціальної і побутової поведінки, через свою нестандартність і частий алогізм вносять у жанрову палітру «малої прози» Г. фон Додерера яскравий новелістичний компонент, оскільки саме маргінальні ситуації забезпечують неочікуваність і часто миттєвість фіналу, що є важливим елементом поетики новели і відображає непередбачуваність і парадоксальність самого життя. Такі екстраординарні, парадоксальні, надприродні події знаходимо у «Дивертисменті № VII» (несамовита гра оркестру в багатоквартирному будинку посеред ночі), «Варіаціях на тему Йогана Петера Гебеля» (злий жарт із відрубаною рукою мерця) та низці інших творів.

¹ Переклад наш (Т. Редчиць)

Особливості творчої манери фон Додерера варто вбачати також у тому, що маргінальний характер положень та ситуацій він увиразнює через фіксацію мімічних реакцій другорядних персонажів, що відображають їхній психоемоційний стан (ошелешений вираз обличчя швейцара під час нічної гри оркестру чи застигла гримаса жаху на обличчі жертви жорстокого розіграшу з рукою мерця).

Розглянуті художні тактики і прийоми в поєднанні з іншими елементами письменницької манери Г. фон Додерера і визначають своєрідність і неповторність творів «малої прози» митця, перетворюючи їх на справжні шедеври.

Подальший напрям дослідження цієї проблеми вбачає як поглиблення, так і деталізацію викладених положень, а також залучення до аналізу інших текстів «малої прози» письменника.

Література:

1. Баршацька Г.Ю. Маргінальність як соціальна проблема міста / Г.Ю. Баршацька // Грані. – 2013. – № 11 (103). – С. 60–64.
2. Зиммель Г. Екскурс о чужаке / Г. Зиммель // Социологическая теория: История, современность, перспективы. Альманах журнала «Социологическое обозрение». – СПб., 2008. – С. 7–13.
3. Коробчанский В.А., Лантух А.П., Витрищак С.В., Бродецкая Ю.Ю. Феномен маргинальности в современном украинском обществе / В.А. Коробчанский, А.П. Лантух, С.В. Витрищак, Ю.Ю. Бродецкая. – Изд. Луганского гос. мед. ун-та. – Луганск, 2008.
4. Додерер Г. фон. Подвійна брехня, або антична трагедія на селі / Г. фон Додерер // Книга пригод 3: Повісті й оповідання. – К.: Веселка, 1995. – С. 258–269.
5. Додерер Х. фон. Встреча перед рассветом / Х. фон Додерер // Иностранная литература. – 2003. – № 2 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://magazines.russ.ru/inostran/2003/2>.
6. Додерер Х. фон. Избранное. Слунские водопады. Окольный путь. Повести и рассказы / Хаймито фон Додерер; вступ. ст. Д.В. Затонский. – М.: Прогресс, 1981. – 592 с. (Серия: «Мастера современной прозы»).
7. Кікалішвілі М.В. Девіантна поведінка: поняття та ознаки [Електронний ресурс]. – Режим доступу: File:///C:/Users/My/Downloads/vaau_2011_3_17.pdf.
8. Кошелюк О.В. Психоаналітична рецепція маргінальності у романі Любка Дереша «Голова Якова» [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://esnuir.eunu.edu.ua/bitstream/123456789/5882/1/15.pdf>.
9. Маргінальний // Вільний тлумачний словник: Новітній онлайн-словник української мови (2013–2017) [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://sum.in.ua/f/marghinaljnyj>.
10. Сучасний тлумачний словник української мови: 60 000 слів / За заг. ред. д-ра філол. наук, проф. В.В. Дубічинського. – Х.: ВД «ШКОЛА», 2009. – 832 с.

Редчиз Т. В. Маргинальные ситуации и персонажи в «малой прозе» Хаймито фон Додерера

Анотация. В статье на материале произведений Х. фон Додерера изучаются проявления феномена маргинальности в литературе. Обозначено семантическое поле «маргинальность» в произведениях писателя, выявлены художественные механизмы маргинализации персонажей и ситуаций, определены их эстетические функции. На примере произведений «малой прозы» рассматривается моральный аспект маргинализации как одно из последствий социальной эксклюзии.

Ключевые слова: Х. фон Додерер, маргинальные образы, гротеск, маргинальные ситуации, социальная эксклюзия.

Redchyts T. Marginal situations and characters in Heimito von Doderers's short prose

Summary. The article is focused on highlighting the problem of originality of fictional world in short prose by H.v. Doderer, in the first place, on exploiting in them notion of *marginality* as a marker of negative assessment. The attention is drawn to modeling marginal situations and designing marginal characters by the writer. The author studies a moral aspect of marginalization as one of the consequences of social exclusion using an example of the short prose works.

Key words: H.v. Doderer, marginal characters, grotesque, marginal situations, social exclusion.

Рыбенков В. В.,
*кандидат филологических наук, доцент кафедры иностранных языков
для социально-экономических специальностей
Днепровского национального университета имени Олеся Гончара*
Полывяная О. В.,
*преподаватель кафедры иностранных языков
для социально-экономических специальностей
Днепровского национального университета имени Олеся Гончара*

ОБРАЗ РЕБЕККИ ШАРП В РОМАНЕ «ЯРМАРКА ТЩЕСЛАВИЯ» КАК ЯРКИЙ ПРИМЕР СВОЕОБРАЗИЯ ЛИТЕРАТУРНОЙ ОНОМАСТИКИ В ТВОРЧЕСТВЕ У. М. ТЕККЕРЕЯ

Аннотация. В статье рассматриваются художественные приемы и методы сатирического раскрытия индивидуального характера и формирования принципов передачи образа одного из ведущих персонажей романа У.М. Теккерея «Ярмарка тщеславия». Особое внимание уделяется исследованию происхождения и выбора личного имени персонажа как яркому образцу неоспоримого таланта автора – великолепного мастера «имятворчества».

Ключевые слова: ономастика, имя, персонаж, этимология, характер, образ.

Постановка проблемы. Творчество Уильяма Мейкписа Теккерея – одно из самых значительных явлений мировой литературы, включающее в себя необычайное жанровое богатство. Беспощадный обличитель общественных пороков, считавшихся добродетелью, и лицемерия, прятанного под маской прямодушия, внимательный наблюдатель, умевший увидеть и показать безобразную изнанку того, что блистало на поверхности [1, с. 5], У.М. Теккерей был еще и великолепным мастером имятворчества; на примере имен его героев можно проиллюстрировать экстенсивную ономастику. Явное предпочтение имен с «говорящей» внутренней формой было обусловлено его индивидуальными склонностями, неповторимостью стиля и объективными законами литературных жанров, в которых он работал. «Ярмарка тщеславия», признанная вершиной творчества писателя, с которой начинается его слава, – произведение, где мастерство У.М. Теккерея, реалиста и сатирика, достигло наибольшей остроты и совершенства [2, с. 254]. Многообразны и методы сатирического раскрытия характеров в «Ярмарке тщеславия», исходя из того, какое лицо подлежит изображению и какую роль оно призвано сыграть в общем замысле романа. Здесь язык писателя служит не только источником сатирического смеха, но и острым оружием в создании портретных «характеристик-вывесок», которые в некоторых случаях звучат, как пощечина, в других тонко выявляют ироническое отношение автора к персонажу.

Изучение и анализ ономоупотребления У.М. Теккерея представляют собой достаточно интересную и плодотворную область и могут быть полезны как для дальнейших исследований в области художественного перевода и литературной ономастики, так и для разного рода исследований в проектной деятельности учащихся. А исследования наследия великого мастера, его неподражаемого стиля, языка, искусства трансформации масок, многообразие жанров, методов сатирического раскрытия характеров всегда будут актуальными.

Анализ последних исследований и публикаций. Изучение собственных имен в творчестве писателей и поэтов имеет в филологической науке давние традиции. В конце прошлого века сформировалось новое направление в исследовании имени в художественном произведении, возникшее на стыке ономастики со стилистикой, поэтикой, лингвистикой текста, лексической семантикой и семиотикой, для обозначения которого ученые используют термин «литературная ономастика». Ю.А. Карпенко подчеркивает ее информационно-стилистическую разновидность, говоря о том, что литературные собственные имена оказываются близкими в художественной литературе к нарицательным словам [3]. Функционально-эстетическая ценность имени собственного в пространстве художественного произведения отмечалась и в трудах В.В. Виноградова, А.В. Суперанской, Ю.Н. Тынянова, В.Н. Михайлова, Э.Б. Магазаник, М.В. Горбаневского, А.В. Калашникова и многих других ученых. Также не иссякает интерес и к творчеству крупнейшего сатирика мировой литературы У.М. Теккерея. Большое внимание анализу эволюции творческого метода писателя уделяют Е.И. Клименко, Ф.Г. Овчинникова, И.К. Гордон, А.М. Сохань, Н.М. Бадришвили, А.А. Бельский, Д.С. Яхонтова и другие. О силе сатирического обличения в первом крупном романе автора «Ярмарка тщеславия» писали В.В. Ивашева, В.С. Вахрушев, Е.Ю. Гениева и другие. Также в своей работе «Творчество Теккерея» В.С. Вахрушев старается проследить, как от простейших персонажей-кукол, от поэтики английской «рождественской пантомимы» У.М. Теккерей идет к созданию сначала образов-масок, а затем и сложных многомерных персонажей. Но, к сожалению, очень мало ученых занимается изучением стиля и языка писателя. Единственная крупная работа в этом плане – это диссертация И.Н. Цмыг «Языковые средства сатиры и юмора в романе Теккерея «Ярмарка тщеславия». В ней автор указывает на лексико-изобразительные средства сатиры и юмора, на сатирическое использование некоторых грамматических явлений, делает акцент на применение эпитета, а также выделяет широкое употребление У.М. Теккереем метафоры и сравнения [4]. Здесь предпринята первая попытка проанализировать языковое мастерство художника, классифицировать основные его художественные приемы. А диссертационная работа Н.А. Поляковой «Топология поэтической ономастики (на материале английской литературы)» посвящена анализу систем имен собственных лишь в романе У.М. Теккерея «Ньюкомы» и сборнике его сатирических эссе «Книга снобов».

Цели и задачи статьи. Собственные имена в контексте литературного произведения привлекают ученых-филологов с давних пор, а в последние годы интерес и количество исследований в области художественной ономастики значительно увеличились. Ученых интересует история возникновения, значение и смысл каждого имени в отдельности, его связь с историей общества и мировоззрением автора, роль в построении художественного образа. Таким образом, цель статьи – рассмотреть и проанализировать на примере романа величайшего мастера слова У.М. Теккерея «Ярмарка тщеславия», как яркое и действенное имя персонажа позволяет с наибольшей силой выразить ту или иную объективную и субъективную художественную информацию.

Следовательно, выбор в качестве объекта исследования личных имен персонажей обусловлен возможностью более глубокого проникновения в поэтику художественного текста, выявления отражений реальной и вымышленной ономастики в свете их индивидуального преломления и применения в художественном произведении, определения взаимосвязи всех этих факторов и их влияние на восприятие и интерпретацию как отдельных образов персонажей, так и всего произведения в целом.

Изложение основного материала. У.М. Теккерей, как известно, назвал «Ярмарку тщеславия» романом без героя, подчеркнув тем самым, что на изображаемом им «базаре житейской суеты», который является более точным переводом названия романа, все одинаково плохо: алчны, корыстны, лишены элементарной человечности. Если в романе и есть герой (точнее, антигерой), то он безличен – это Деньги [5, с. 223].

Интерес к эстетическим вопросам, философский, рациональный склад мышления логически привели У.М. Теккерея к определенному типу романа, существенно измененному в сравнении с традиционными образцами [6, с. 130–138].

Портреты большинства действующих лиц «житейской комедии» написаны в новой для автора манере. В них выявляются смешанные побуждения, «заложенные в людях склонности, как к добру, так и к злу», о чем, как известно, У.М. Теккерей любил говорить в процессе создания своей книги. Все действующие лица романа, за исключением эпизодических, сложны в своей противоречивости и многогранности. Различными приемами У.М. Теккерей добивается максимального типизма характеров и в то же время тончайшими оттенками рисунка передает своеобразие присущих каждому из них индивидуальных черт, характерных для каждого противоречия [7, с. 143].

В работах как зарубежных, так и отечественных исследователей установилась традиция говорить о Бекки Шарп как о центральном или ведущем персонаже «Ярмарки тщеславия». Более того, чтобы увидеть то новое, что появилось в мастерстве У.М. Теккерея при создании реалистического портрета, необходимо, прежде всего, выделить образ Бекки Шарп, который рисуется в ранней манере автора, основанной на гиперболе и шарже.

Бекки Шарп, конечно же, не положительный персонаж романа, но все же не может быть названа и отрицательным. Следует вспомнить, что трактовка образа лишена какого-либо дидактизма. У.М. Теккерей иногда не только открыто оправдывает Ребекку, но и даже почти восхищается. На протяжении всего романа он настойчиво подчеркивает зависимость ее характера от внешних обстоятельств. В конечном итоге она не лучше и не хуже, чем все. Таков лейтмотив образа, и в то же время кра-

ски в ее изображении намеренно сгущены и сведены к одному определяющему тону [7, с. 145]. Во многом автору помогает достичь этой цели имя-вывеска – Ребекка Шарп. Обратимся к этимологии слова «sharp», чтобы выяснить, какими принципами руководствовался автор при выборе именно этой фамилии для своей героини и как она соответствует образу Бекки.

Sharp – [A.S. scearp] having a very thin edge or fine point; keen; cutting; terminating in a point or edge; peaked or ridged; having ready or nice perception; quick, as of sight or hearing; acute in mind; penetrating; shrewd; knowing; attentive; vigilant; eager in pursuit; earnest; intent; quick to punish; severe; cruel; alive to one's interest; good at a bargain; affecting the taste; acrid; sour; affecting the air; shrill; discordant; high in pitch; raised a semitone in pitch; so high as to be out of tune, or above true pitch; eager for food; keen, as appetite; subtle; fine, as distinction; witty; smart, as sayings; pungent; sarcastic, as criticism; biting; piercing, as wind, weather, etc.; lean; emaciated, as visage; among masons, hard, as sand; painful; affective, as discipline; short and fierce; violent, as a contest; uttered in a whisper, or with the breath alone, as certain consonants; whispered; – n. an acute sound, esp. a note raised a semitone above its proper pitch; the character (#) which directs that a note be thus raised; a sharper, a shark; an expert; – pl. the hard parts of wheat; – v.t. to make keen, acute, penetrating, and the like; to sharpen; to raise above the proper pitch; to raise a semitone above the natural tone; – v.t. to play the sharper; to trick or cheat in bar – gaining, etc.; – adv. sharply; exactly to the moment [8, с. 749].

И насколько разнообразна этимология фамилии Бекки, настолько же многолика сама героиня. Всегда циничная в своем отношении к людям, беззащитная авантюристка с первых шагов жизни, Бекки Шарп рисуется художником, понимающим причины возникновения ее характера и житейского поведения, со снисхождением, а порой даже с восхищением. Автор настойчиво подчеркивает прямую зависимость ее поведения от необеспеченности и воспитания и убеждает читателя в том, что характер Бекки является результатом влияния жизненных условий. А значения фамилии *Sharp – пронизательная, остроумная; плутовать* и т.д. – подчеркивают именно те черты характера, которые неразлучно следуют вместе с ней на протяжении всего романа. Ребекка Шарп – умна, остроумна, артистична, обаятельна, полна энергии, деятельна, обладает твердостью духа, решимостью, силой воли. Но сущность характера, ее жизненная цель и средства, избираемые для достижения цели, образ ее поведения отнюдь не героического свойства. Бекки Шарп – воплощенный авантюризм, обусловленный корыстной целью. Пробриться вверх главным образом для того, чтобы иметь тщеславное удовольствие на все и на всех смотреть сверху вниз. В своих устремлениях и в выборе средств для такого хищного самоутверждения эта героиня легко пренебрегает нравственностью, высокими понятиями и человеческими чувствами, все свои достоинства мобилизует и расходует для достижения эгоистичной суетной цели, что так же прослеживается в этимологии ее фамилии: *alive to one's interest; intent; having ready or nice perception; keen; shrewd; sarcastic, as criticism; acrid; cruel* и т.д.

Таким образом, вся неистощимая энергия, остроумие, находчивость, пронизательный ум, заложенные как в самом образе, так и в этимологии фамилии, обращаются, к сожалению, во зло, «и какой мертвой пустыней становится душевный мир этой молодой женщины, где нет места ни любви, ни материнской нежности, ни бескорыстной дружеской привязанности» [9, с. 12].

Драматический контраст между внешним обаянием Бекки и ее внутренней опустошенностью неотвратимо нарастает по ходу действия романа. Такой же контраст наблюдается между именем и натурой Бекки. В Библии Ребекка – сестра Лавана, жена Исаака, мать Исава и Иакова. В литературе Ребекка – персонаж из романа В. Скотта «Айвенго» (1820), воплощение благородства и красоты. Но от ее красоты, от ее зеленых глаз и неотразимой улыбки становится страшно; Бекки коварна, лицемерна, корыстолюбива, во что бы то ни стало, она хочет быть богатой и «респектабельной» [10, с. 13].

Желая передать читателю ощущение маски, которую постоянно носит Ребекка Шарп, У.М. Теккерей прибегает к смелому приему замены личного местоимения третьего лица «*she*» местоимением «*it*». Родону Кроули улыбается не Ребекка, а ее маска (*it*). Он целует не свою жену, а ту маску, которую она носит.

Ощущение маски, надетой Ребеккой, также передается умелым мастером имитационности и через имя. «Ревекка (греч.); Рувка (евр.) – по ветхозаветному преданию, жена Исаака, родившая ему близнецов Иакова и Исава, одна из четырех прародительниц еврейского народа, ...девица «прекрасная видом». Вначале Ревекка была бесплодна, но после усиленных молитв Исаака зачала. По преданию (мидрам Га-Гадол к Быт. 25:32), Исаав родился первым потому, что еще в утробе Ребекки пригрозил Иакову, что убьет мать, если тот не уступит ему первородство. Впоследствии Ревекка, полюбившая Иакова за кротость, научила его хитростью возмездием утраченное первородство, а потом, опасаясь мести Исава, уговорила мужа отправить Иакова к своим родным в Харран. В позднейших представлениях Ревекка выступает защитницей своих потомков перед небесным престолом, как некогда она защищала Иакова от Исава» [11, с. 457–458]. Таким образом, хитрость и изворотливость библейской Ревекки скрываются под маской имени и нашей героини.

Также не мешает задуматься, почему У.М. Теккерей так часто прибегает к употреблению уменьшительного имени Ребекки Шарп – Бекки. Случайно ли в рассуждениях о ней часто употребляются выражения «была бы», «имей она», «пожалуй», «может быть», «могла бы», случайно ли он изобразил ее «маленькой женщиной, авантюристкой»? Думается, что нет. Тем самым, возможно, автор хотел подчеркнуть всю незначительность ее бытия, меркантильность взглядов, ограниченность и несостоятельность, прибегая к помощи сокращенного имени для завершения полной картины низменной стороны ее натуры. Существуют такие дериваты имени *Rebecca*, как *Beck* и *Reba*. На наш взгляд, автор намеренно прибегает к использованию именно *Becky*, потому что в таком сокращении оно несколько вульгарно, как, впрочем, и сама Ребекка. Из разных уст читатель слышит резкие и оправданные эпитеты в адрес Бекки Шарп: она способна «лгать без зазрения совести», «извлекать пользу из всего решительно», «вероломный друг и вероломная жена», она «злая, дурная женщина». Автор никак не оспаривает всех этих обличений маленькой Бекки и все же скажет о ней: «в сущности не злая». И также из разных уст можно услышать, что Бекки и мила, и очаровательна, что она «добродушное и милое создание». Симпатия ли это автора или заблуждение окружающих? Тогда как У.М. Теккерей сам, сравнивая ее с другими лицами, не может удержаться, чтобы не отметить ее паразитическую и озадачивающую привлекательность. Тем самым автор постоянно то отрицает, то подчеркивает правдивость толкования имени Ребекка.

Исключительно многомерна фигура Ребекки Шарп, образ которой обрастает сравнениями мифологического, исторического, зоологического, бытового характера. Она – паук, змея, лиса, волк в овечьей шкуре, сирена, ведьма, Клитемнестра, Клеопатра, Далила, Улисс, цыган Кэрю, разбойник-араб, мадам де Ментенон, Наполеон, актриса балагана. Автор словно намекает нам, что ее душа жила в этих существах, воплощалась в них, она будет жить дальше, принимая новые, столь же неожиданные и сходные обличья [12, с. 77].

И, наконец, хотелось бы указать еще одно значение имени Ребекка. Этот антропоним из древнееврейского языка *ribhqqak* означает, предположительно, «верная жена» и также используется по принципу контраста. Бекки Шарп демонстрирует паразитическую жизненную способность и коварную привлекательность авантюрно-хищной натуры. Роль жены она первое время играет не только не хуже, но много лучше большинства. А вот как мать она проваливается с самого начала [13, с. 360–361]. Прокладывая себе дорогу к счастью в том его понимании, которое воспитало в ней общество, Бекки логически приходит в конце своего пути не только к пороку, когда муж лично убеждается в ее измене, но и к преступлению (таинственные обстоятельства гибели Джоза Седли).

Таким образом, имя и фамилия одного из центральных персонажей «Ярмарки тщеславия» является ярким примером экстенсивной ономастики, где имена с «говорящей» внутренней формой нагружены поверхностной эстетической семантикой и характеризуют персонажа еще до введения его в сюжетную ткань произведения, они всегда содержат авторскую подсказку и называются зачастую именами с подтекстом.

Выводы. Великое наследие и художественное мастерство У.М. Теккерей как реалиста и сатирика заключается в том, по нашему мнению, что, создавая тот или иной образ, автор неизменно начинает с того, что показывает вещи такими, какими они кажутся. Нарисовав то, что лежит на поверхности явлений, он немедленно срывает маски и показывает действительность. Разоблачив, таким образом, лицемерие и фальшь людей – типичных представителей изображаемого им общества, обнажив подлинные пружины их поступков, писатель затем произносит свое суждение, без стремления при этом поучать и исправить кого-либо или что-либо.

На страницах книги, на наш взгляд, реализовался скрытый потенциал этимологии и формы имен, поверхностной семантики и национальной специфики. Постепенно раскрывается сущность типических характеров, изображенных во всей полноте индивидуального своеобразия каждого из них и дополненных именами-характеристиками. В именах его персонажей есть элементы, «говорящие» в полный голос в большей или меньшей мере, и по ним можно убедиться в глубоких познаниях У.М. Теккерей в философии, Библии, литературе, истории. Он тонко подмечает все крайности и странности человеческого поведения. Каждый элемент используемых средств ономастики гармоничен с индивидуальным стилем писателя, его творческими тенденциями, объективными законами литературного жанра, школы и направления.

Центральный персонаж «Ярмарки тщеславия» Бекки Шарп, как в принципе и остальные, не упомянутые в этой статье, типична отнюдь не как олицетворение свойств обыкновенного человека, а как собирательный образ, выходящий за рамки индивидуального, но сохраняющий при этом четко очерченную и неповторимую характерность. Иначе говоря, она обладает

ярко выраженными характерными чертами, нарочито заостренными и упрощенными, по которым ее безошибочно узнаешь среди других. То же самое можно сказать и о подборе имени для нее, в котором этимологическое значение лексической основы характеризует ее суть. Автор в своем поиске более новых и выразительных средств для точного отражения характера или определяющих качеств персонажа в его имени пришел к необходимости глубже заглядывать во внутренний мир изображаемого им человека, показывать живущие в нем противоречия, сочетания не только одних отрицательных, но и разнообразных черт в одном персонаже. Все это определяет диалектику характера и отведенного ему имени. Здесь прослеживается стремление автора не уклоняться от правды человеческой природы, анализировать ее без всякой предвзятости, передать сложность и противоречивость ее проявлений в жизненных характерах. Так, выбор имени, полностью соответствующий замыслу художника, иногда дополняет создаваемый образ, но чаще пародирует или усиливает пародию, или используется по принципу контраста. То же можно сказать и об имени Ребекки Шарп, которому отведена в произведении особая роль. Здесь имеет значение и этимология «*Sharp*», и происхождение имени *Rebecca*, библейское его звучание, частое употребление его сокращенного варианта *Becky*.

На наш взгляд, именно интерпретация имени Ребекки Шарп, неразрывно связанная с образом персонажа, является одной из наиболее интересных и неоднозначных дилемм для исследований в области художественного перевода.

В перспективе планируется рассмотреть своеобразие авторского подхода к выбору имени для еще одного центрального персонажа романа Эмили Седли, где ирония, скрытая в значении имени, достигает полного эффекта лишь к концу произведения, когда автор «своим острым пером выводит приговор положительному восприятию имени» [14, с. 142]. Не менее интересно проанализировать разнообразие выразительных средств отражения характеров и в именах остальных действующих лиц романа.

Подводя итоги, хочется отметить, что У.М. Теккерей – великодушный мастер имитационности, не только был всегда внимателен к подбору всех изобразительных средств, но и стремился, чтобы каждое слово было предельно информативным и самодостаточным. Он придавал огромное значение связующему звену, смысловому, идейному и художественному центру – имени героя. За его именем всегда стоит образ уникального человека с начала повествования, когда он лишь слабо очерчен, и до конца, когда он после всех сюжетных поворотов, разносторонних описаний становится полнокровным, законченным и удовлетворяющим авторскому замыслу. Имя Теккереевского персонажа вбирает в себя все мельчайшие подробности характера носителя, обогащается множеством коннотаций, этимологических значений и придает неповторимый колорит всему роману [14, с. 144], который является образцом блестящего использования выразительных возможностей лексического богатства языка.

Литература:

1. Ивашева В.В. Теккерей – гуманист и сатирик / У. Теккерей. Собрание сочинений. Т. 1. – М., 1974. – 648 с.
2. Ивашева В.В. Теккерей – сатирик / В.В. Ивашева. – М., 1958. – 304 с.
3. Карпенко Ю.А. Имя собственное в художественной литературе / Ю.А. Карпенко // Филологические науки. – 1986. – № 4 – С. 34–40.
4. Цмыг И.Н. Языковые средства сатиры и юмора в романе В.М. Теккерей «Ярмарка тщеславия»: автореф. дис. ... канд. филол. наук / Цмыг И.Н.; Ленингр. гос. пед. ин-т им. А.И. Герцена. – Л., 1966. – 20 с.
5. Ивашева В.В. Английский реалистический роман XIX века в его современном звучании / В.В. Ивашева. – М., 1974. – 464 с.
6. Гениева Е.Ю. Теккерей / История всемирной литературы. – Т. 6. – М., 1989. – Т. 6. – С. 130–138.
7. Урнов М.В. Вехи традиций в английской литературе / М.В. Урнов. – М., 1986. – 385 с.
8. Collins' Graphic English Dictionary etymological, explanatory, and pronouncing with copious appendices. London and Glasgow. (n. d.). – 794 с.
9. Елистратова А. Предисловие // Записки Барри Линдона, эскайдера, писанные им самим / У. Теккерей. – М.: Гослитиздат, 1963. – С. 3–15.
10. Михальская Н. «Ярмарка тщеславия» У.М. Теккерей // Теккерей У.М. Ярмарка тщеславия. – М., 1983. – С. 5–18.
11. Щедровицкий Д.В. Мифологический словарь / Гл. ред. Е.М. Мелетинский. – М.: Советская энциклопедия, 1990. – 672 с.
12. Вахрушев В.С. Творчество Теккерей / В.С. Вахрушев. – Саратов, 1984. – 150 с.
13. Ригби Э. «Ярмарка Тщеславия» и «Джейн Эйр» // Теккерей в воспоминаниях современников. – М., 1990. – С. 358–359.
14. Егунова Н.А. Пародийный стиль Теккерей / Н.А. Егунова // Учен. зап. Ленингр. ун-та. Сер. филол. наук. – 1958. – Вып. 48. – С. 139–149.

Рибенюк В. В., Поливяна О. В. Образ Ребекки Шарп у романі «Ярмарок марнославства» як яскравий приклад своєрідності літературної ономастики у творчості У. М. Теккерей

Анотація. У статті розглядаються художні прийоми та методи сатиричного розкриття індивідуального характеру й формування принципів зображення образів одного з провідних персонажів роману Уільяма Теккерей «Ярмарок марнославства». Особлива увага приділяється дослідженню походження та вибору особового імені персонажа як яскравий зразок незаперечного таланта автора – чудового майстра «ім'ятворчості».

Ключові слова: ономастика, ім'я, персонаж, етимологія, характер, образ.

Rybenok V., Polyviana O. Image of Rebekka Sharp in "Vanity Fair" as an example of literary onomastics originality in Thackeray's creation

Summary. The article deals with the artistic devices and the methods of satirical revelation of personality and formation of rendering conception principles of the leading character in "Vanity Fair" by William Thackeray. Special attention is paid to the research of etymology and character's name choosing as the outstanding example of the author's undeniable talent who was the brilliant master in name creating.

Key words: onomastics, name, character, etymology, personality, image.

Stryga E. V.,

*Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor,
South Ukrainian National Pedagogical University
named after K. D. Ushynsky*

Varlan T. M.,

*4-th year student of the Faculty of Philology,
South Ukrainian National Pedagogical University
named after K. D. Ushynsky*

FUNCTIONALITY OF THE LANDSCAPE IN THE NOVEL “A FAREWELL TO ARMS” BY E. HEMINGWAY

Summary. The article deals with the analysis of the description of nature and rain in E. Hemingway's anti-war novel “Farewell to Arms” and revealed its functional purpose. There have been depicted various types of landscape: static, which show a calm, balanced image of nature, and dynamic, which reveal the image of nature during the heating of elemental forces or the process of changing events. The image of the rain has been singled out, which became a leitmotif of the work.

Key words: arts, nature, landscape, leitmotif, “A Farewell to arms”, Ernest Hemingway.

Problem statement. A beautiful master of words, the greatest American writer of the 20th century, the Pulitzer Prize winner (1953) and Nobel Prize in literature (1954) this is a small list of Ernest Hemingway's achievements. Like a hundred years ago, so today interest in his work among readers and among researchers is not weakening.

E. Hemingway was born at the turn of two centuries – in 1899, and lived the life of his era. One of the tragic creations of the contrary, problematic history of the past century is world and civil wars. E. Hemingway was an active participant of most historical, world scale events, and he did not remain indifferent observer of bloody military clashes, but effectively acted on the side of truth and humanism. Participation in the war and military experience largely determined the whole worldview of E. Hemingway, the whole character of his work. In his early works of the 1920s, E. Hemingway acted as a representative of the “lost generation” – that generation of young people in America and Europe whose lives were seriously crippled by the imperialist war. War – a foreign war for other people's interests – took away their health, deprived them of their mental balance, and knocked them out of their habitual life track. They had traumas and nightmares, instead of the old ideals. This also sent Hemingway into the mainstream of the anti-war theme and humanism.

The analysis of recent publications. The best books of E. Hemingway were written in the years between the two world wars. The weapon was left for a while, but it did not become calmer and easier. In fact, the war did not stop.

For the first time the name of Ernest Hemingway began to appear in the criticism in the 1930s. Critical interest was contributed by his “military” works and related topics of the lost generation, which greatly enriched the idea of the artistic depiction of the First World War in literature.

One of the first who started to remind the name of Ernest Hemingway in her reviews was G.A. Elistratova. She wrote that without him the literary picture of modern America seemed to be incom-

plete. E. Hemingway was “undoubtedly an artist of great power and brilliance”, but he could not be measured with the usual standards of sociological criticism, because the writer “stood apart from public life”. E. Hemingway at that time was the only writer who demonstrated non-sociological literature of the United States [8].

In the study of E. Hemingway's art, a special place was taken by the works of I.O. Kashkin [5]. He gave a complete assessment of the novel, stressed its duality and made a number of comments on the artistic features [5]. I.O. Kashkin also identified three main strata: a clear and understandable story, lyrical prose with different motivation and a number of experimental samples, in which Ms. Stein were influenced. P.I. Geiber, who studied Soviet American studies in the 1930s, described the works of I.O. Kashkin perfectly: “Today, against the background of the huge number of studies about E. Hemingway, the works of I.O. Kashkin written in the 30s fully retained their significance. The point is that I.O. Kashkin was a critic of a special kind. Not only the most important interpreter, but also his active propagandist and populariser, he was a rare type of scholar-researcher and master-translator of E. Hemingway's art. Working with the writer's word allowed I.O. Kashkin to penetrate deeply into the steel style of the American author” [8].

According to the definition of many critics, E. Hemingway's style became innovative and perfectly corresponded to the goal that the history has set for the artist. Andre Maurois wrote about the style of E. Hemingway that his style was made of well-turned metal elements. Elegance was achieved by the fact that he did not strive to be elegant at all.

Since 1937, the study of E. Hemingway's creativity in Soviet criticism had been discontinued, and almost a twenty-year break came. But in the sixties the writer again became a cult figure and his fame grew beyond literary and critical research.

In addition to the above-mentioned researchers of E. Hemingway's creativity, the recognized critics are B.T. Gribanov, Ya.M. Zasursky, B.O. Gilenson, V.A. Kukharensky, I.L. Finkelshtein, A.I. Startsev, A.I. Petrushkin, M.A. Anastasiev, V.D. Dneprov and others.

Thus, B.A. Gilenson noted that the first post-war decade is the most productive stage in the work of E. Hemingway. The Paris years gave him so much as an artist and a man. His basic aesthetic principles, the main problems crystallized: the man among the tragic trials that fell on his court; a man who seeks a counterbalance to the world in which he lives [2].

The researchers repeatedly turned to “A Farewell to Arms”. A.P. Platonov gave an interesting analysis of the love conflict in the novel [10]; J.M. Zasursky saw the ideological content of the work and compared the initial and concluding versions of the finale [6].

Since the beginning of the first edition of E. Hemingway's book "A Farewell to Arms", literary critics have done a great deal to understand it correctly, and in recent years the work has been carried out in the study of speech aspects. So, S.M. Andreichuk investigated the problem of the "untranslatable" unity of the phraseological units of the English language, their use in the novel in order to understand the functional significance of them in the novel's text [1]. O.S. Zemlyanuhina and T.V. Larina studied the lexical field of the novel. They, like other critics, drew attention to a large number of dialogues in the author's works, but at the same time it amazed the one-foldedness of this dialogue, its lexical simplicity. The heroes of E. Hemingway speak ordinary language. In their speech there is no poetic metaphorism. However, with such simplicity, right living thoughts are guessed, which remain in the subtext of the work. You can decrypt the implication if you understand the moral state of the hero, who allegedly hides it from the interlocutor [4]. The lyrical element is expressed not by the words, but by what is behind them, which is guessed with a number of indirect signs. Proceeding from this, **the purpose of the article** is to analyze the description of nature, the rain in E. Hemingway's anti-war novel "A Farewell to Arms" and the identification of their functional purpose.

Landscape in literature performs an important function. With the help of it, the author embodies his vision of the world. The description of nature is an expressive element of the artistic text, which allows the reader to plunge into the atmosphere of a story, novel or poetic work. Landscape plays an important role in the literature because it can carry not only the background, but also the semantic load. In the art work, depending on the author's intentions, the description of the landscape can indicate the place of action, create a certain atmosphere or reveal the character of the hero.

E. Hemingway uses different types of landscape: static, which shows a calm, balanced image of nature, and dynamic, which reveal the image of nature during the heating of elemental forces or the flow of dynamic events. In E. Hemingway's novel "A Farewell to Arms", the greatest numbers of landscapes are static images of nature. In the depiction of static landscapes, the author gives high priority to descriptions of relief elements and material objects. To describe the elements of the dynamic landscapes of the novel, relief elements and natural phenomena are used. Static and dynamic landscape descriptions of the researched author perform illustrative functions that help the author talk about the time and place of the events depicted. "In the late summer of that year we lived in a house in a village that looked across the river and the plain to the mountains. In the bed of the river there were pebbles and boulders, dry and white in the sun, and the water was clear and swiftly moving and blue in the channels. The troops went by the house and down the road and the dust they raised powdered the leaves of the trees. The trunks of the trees too were dusty and the leaves fell early that year and we saw the troops marching along the road and the dust rising and leaves, stirred by the breeze, falling and the soldiers marching and afterward the road bare and white except for the leaves. The plain was rich with crops; there were many orchards of fruit trees and beyond the plain the mountains were brown and bare. There was fighting in the mountains and at night we could see the flashes from the artillery. In the dark it was like summer lightning, but the nights were cool and there was not the feeling of a storm coming" [10].

From the first lines of the novel, E. Hemingway depicts nature unremarkably establishing the attitude to the war, expresses the tragic nature of events that will become the determining doom for the heroes of the novel. The change of events in the novel passes

unnoticed from summer to autumn, from dust to mud, from the sun to rain. So, the author of the book "A Farewell to Arms" shows that the change of the season coincides with the course of events at the front (victory comes at spring, defeat comes at autumn), and tragic events and moods are intensified by the rain. Rain assumes something ominous. It appears already in the first chapter – precisely in that connection, which will pass through the whole novel – in connection with death: "At the start of the winter came the permanent rain and with the rain came the cholera. But it was checked and in the end only seven thousand died of it in the army" [10]. At the background of the rain, there are a number of military episodes, and each time someone's death is combined with the rain. Aymolay under the rain "in the mud on the side of the embankment, his feet pointing downhill, breathing blood irregularly". In the rain, the Italian gendarmerie shoots its people; convicted colonel "walked in the rain, an old man with his hat off ... We stood in the rain and were taken out one at a time to be questioned and shot" [10]. The rain accompanies the love scenes and the rain motif sounds in the conversation of the heroes:

"Listen to it rain".

"It's raining hard".

"And you'll always love me, won't you?"

"Yes".

"And the rain won't make any difference?"

"No".

"That's good. Because I'm afraid of the rain".

"Why?" I was sleepy. Outside the rain was falling steadily.

"I don't know, darling. I've always been afraid of the rain".

"I like it".

"I like to walk in it. But it's very hard on loving".

The conversation about the rain lasts for a long time. In the end, Catherine admits: "All right. I'm afraid of the rain because sometimes I see me dead in it" [10].

This simple dialogue arouses anxiety and makes the reader expect an inevitable tragic denouement. The theme of rain became the theme of death, growing, it fills everything. The end of conversation does not ease tension: "It's all nonsense. It's only nonsense. I'm not afraid of the rain. I'm not afraid of the rain. Oh, oh, God, I wish I wasn't. She was crying. I comforted her and she stopped crying. But outside it kept on raining" [10]. This last multi-valued phrase portends the fateful inevitability that Catherine foresees.

A similar image of rain is used in his work "Three Comrades" E.M. Remarque. He fills it with a deep symbolic meaning; with the help of this image, the writer conveys the tints of the dominant mood of the characters. Pat fears that she will die in the rain: dampness is harmful to her sick lungs. "It is raining...", – she repeated. "It has been raining for too long already, darling. At night sometimes when I wake, I imagine I'm quite buried under all the rain" [9]. The rain comes in September: it portends separation to lovers, a danger to Pat's health. Robert leaves the clinic of Professor Zhafa, where he saw so much suffering, and it rains in the street [9]. In E.M. Remarque, nature lives independently of man through its secret life. "Night. Outside it began to rain. The drops fell softly and gently. They no longer pattered as they had done a month ago when they encountered only the bare branches of the lime trees – now they rustled lightly down among the young, yielding leaves; they pressed toward them and ran down them, a mystic festival and secret flowing down to the roots, whence they would mount again and themselves become leaves that would again await the coming of the rain in the nights of early spring" [9].

Both writers, E. Hemingway and E.M. Remarque, attach special importance to the image of rain. The word "rain" in the novel by E. Hemingway "A Farewell to Arms" helps to create the necessary tonality. T.L. Motyleva very accurately noticed that the image of rain is used to express a variety of shades of dominant mood [7]. The motive of rain, cold, persistently drumming on the roof or on bare earth, slowly penetrates the reader's soul and causes a sense of anxiety, anticipation of trouble. "Under the rain" the first part of the book ends, in the rain it happens a retreat under Caporetto. Catherine is afraid of the rain, she sees herself dead in the rain. The rain accompanies the farewell of the heroes on the return of Fred to the front, he accompanies their meetings after the hero's desertion from the army, and it rains during an escape to Switzerland. Only in idyllic Swiss episodes, the rain changes with pure, radiant snow to reappear in the final of the novel: Catherine dies in the rain, and the last sentence of the novel looks like this: "After a while I went out and left the hospital and walked back to the hotel in the rain" [10].

Undoubtedly, rain is used in the novel as a symbol, but a realistic symbol, which has a specific emotional purpose. Seeking to evoke a certain emotional reaction of the reader, E. Hemingway uses those tools that he considers to be the best, and uses them realistically. And this is especially well traced in the example of rain. "It was clear daylight now and a fine rain was falling. The wind was still blowing outside up the lake and we could see the tops of the white-caps going away from us and up the lake. I was sure we were in Switzerland now" [10]. Here the hero is not in a cosy room, but in a boat in a stormy lake, during a heavy escape, but the rain does not interfere, on the contrary, it even helps the hidden ferry.

The theme of the rain does not stop to sound, it amplifies, and the novel ends with the death of the heroine. So quite a real detail, "expanding" emotionally turns into a kind of tragic symbol not losing its real basis at the same time. T.L. Motyleva writes: "The image of rain as a monotonously sad melody accompanies the whole story – to the last page, where the main character of the novel Henry after Katherine's death, goes back to hotel in the rain" [7].

Conclusions. Ernest Hemingway is the American world-famous writer, journalist, winner of the 1954 Nobel Prize for Literature. The novel of E. Hemingway "A Farewell to Arms" reflects the global problems of the last century and is still considered to be the best work about the "lost generation".

The analysis of the novel "A Farewell to Arms" showed that the description of nature in the work is diverse in its semantic content and serves as a background for creating plot events. Through the whole work, the rhythm of the season change coincides with the events on the front when victory comes at spring, the defeat occurs at fall. The article focuses on the study of the image of the rain, which became the leitmotif for the whole work.

The landscape sketches represent a wide range of emotions, sincere experiences of the main characters, and the leitmotif of the rain leads and makes the central theme of the novel sound so clear – the theme of hostility to life circumstances, and the fragility of human happiness.

References:

1. Андрийчук С.Н. Особенности перевода фразеологических единиц на примере романа Эрнеста Хемингуэя «Прощай, оружие!» / С.Н. Андрийчук // Культура народов Причерноморья. – 2013. – № 255. – С. 136–138.
2. Гиленсон Б.А. История литературы США: [учеб. пособ.]. – М.: Академия, 2003. – 704 с.
3. Засурский Я.Н. Подтексты Э. Хемингуэя / Я.Н. Засурский // Американская литература XX в. – М., 1984. – 504 с.
4. Землянухина О.С., Ларина Т.В. Лексическое поле «война» в произведении Э. Хемингуэя «Прощай, оружие!». Олицетворение лейтмотива войны в природе / О.С. Землянухина, Т.В. Ларина // V Международная студенческая электронная научная конференция «Студенческий научный форум 2013» / Российская Академия Естествознания, М-во образования и науки РФ. – Москва, МГИМО (У) МИД России, 2013. – С. 38–39.
5. Кашкин И.А. Избранные произведения в 2-х томах / И.А. Кашкин. – М.: Государственное издательство художественной литературы, 1959. – Т. 1. – 1152 с.
6. Лидский Ю.Я. Творчество Э. Хемингуэя / Ю.Я. Лидский. – К.: Наукова думка, 1978. – 407 с.
7. Мотылева Т.Л. Зарубежный роман сегодня / Т.Л. Мотылева. – М.: Советский писатель, 1966. – 472 с.
8. Несмелова О.О. Эволюция «русского» восприятия творчества Э. Хемингуэя / О.О. Несмелова // Русская и сопоставительная филология: состояние и перспективы. Международная научная конференция, посвященная 200-летию Казанского университета (Казань, 4–6 октября 2004 г.): Труды и материалы / под общ. ред. К.Р. Галиуллина. – Казань: Изд-во Казан. ун-та, 2004. – С.347–348.
9. Ремарк Е.М. Твори в двох томах / Е.М. Ремарк. – К.: Дніпро, 1986. – Т. 1. – 572 с.
10. Хемингуэй Э. Прощай, оружие! / Э. Хемингуэй. – М.: Правда, 1982. – 352 с.

Стрига Е. В., Варлан Т. М. Функціональне призначення пейзажу в романі «Прощавай, зброе» Е. Хемінгуей

Анотація. У статті проаналізовано опис природи, дощу в антивоєнному романі Е. Хемінгуей «Прощавай, зброе» та виявлено їх функціональне призначення. Відображено різні типи пейзажу: статичні, які показують спокійне, врівноважене зображення природи, і динамічні, які розкривають зображення природи під час вирування стихійних сил або перебігу динамічних подій. Розглянуто образ дощу, який став ключовим для всього твору.

Ключові слова: творчість, природа, пейзаж, лейтмотив, «Прощавай, зброе», Ернест Хемінгуей.

Стрига Э. В., Варлан Т. Н. Функциональное назначение пейзажа в романе «Прощай, оружие» Э. Хемингуэя

Аннотация. В статье проведен анализ описания природы, дождя в антивоенном романе Э. Хемингуэя «Прощай, оружие» и выявлено их функциональное назначение. Отображены разные типы пейзажа: статические, которые показывают спокойное, уравновешенное изображение природы, и динамические, которые раскрывают изображение природы во время бушевания стихийных сил или течения динамических событий. Рассмотрен образ дождя, который стал ключевым для всего романа.

Ключевые слова: творчество, природа, пейзаж, лейтмотив, «Прощай, оружие», Эрнест Хемингуэй.

*Шахкермова Нияз Ахиллес кызы,
докторант кафедры азербайджанского языка и литературы
Азербайджанского университета языков*

МЕСТО ТВОРЧЕСТВА ВАГИФА САМЕДОГЛУ В ИСТОРИИ АЗЕРБАЙДЖАНСКОЙ ДРАМАТУРГИИ

Аннотация. В статье исследуются произведения Вагифа Самедоглу, который обратился к драматургии в 60-х годах прошлого столетия. В то время в творчестве писателей республик бывшего СССР наметилась новая тенденция – художественное исследование внутреннего мира человека.

Ключевые слова: азербайджанская драматургия, Вагиф Самедоглу, внутренний мир современника, национальные ценности.

Введение. В последней четверти прошлого столетия писатели, все больше отдаляясь от идеологического диктата, начали изображать человека, его внутренний мир, ощущения или, по крайней мере, делали попытку такого изображения; в целом, сформировалась тенденция отражения пробужденного сознания в соответствии с художественно-национальными ценностями. Вагиф Самедоглу в своем интервью, посвященном его пути в драматургию, рассказывал, что «в драматургию меня привел известный режиссер, обладающий своим собственным стилем работы, Гусейнага Атакишиев. С ним меня познакомил покойный композитор Эмин Сабитоглу. Готовилась постановка пьесы Сабита Рахмана «Невеста» в Шекинском Государственном Драматическом театре. Мы хотели поставить этот спектакль в виде мюзикла. По предложению Э. Сабитоглу я написал к этому спектаклю 14–15 стихотворений. После премьеры состоялся банкет. Я также выступил на этом банкете. После банкета ко мне подошел молодой человек с бухарской папахой на голове, весьма привлекательный, взял меня под руку и сказал: а почему вы сами не пишете пьесы? Я вижу, что у вас есть большой интерес к театру. Вы – сын известного поэта Самеда Вургуня. Вы знакомы с Сабитом Рахманом». В. Самедоглу затем признался, что и сам подумывал об этом, поскольку ему нравилось писать пьесы. Кое-какие наброски были. Однако слова Гусейнаги, признавался писатель, стали для него катализатором. После этого В. Самедоглу написал пьесу «Обручальное кольцо» [5, с. 7].

Начало пути. Драматургическое творчество В. Самедоглу можно смело назвать новым этапом в азербайджанской драматургии. Оно отличается оригинальностью, среди его отличительных черт: выдвижение на первый план нравственно-этических проблем, стремление раскрыть внутренний мир человека, выделение общественно-политических проблем, уверенное вторжение в жизненные события, желание выделиться, определиться, использование условности на самом высоком уровне.

Основные характеристики творчества В. Самедоглу. Вагиф Самедоглу очень точно охарактеризовал свое творчество: «подтверждают мою жизнестойкость именно те, которые рвут мои книги, не хотят их читать, опровергают их. Я хорошо знаю их мышление, мировоззрение и вкус; когда они мне говорят, что я написал нечто абстрактное, я знаю, что мои произведения чего-то стоят. В том числе и драматургия. Мои драмы играют, ставятся на сцене. Когда кто-то встает и уходит

с середины спектакля, мне становится понятным, что я написал нечто стоящее внимания» [2, с. 140].

Говоря о механизме написания своих произведений, писатель подчеркивает, что здесь творческий процесс длится непрерывно. Техника написания пьес известна давно: их надо писать за один присест. Это знают все, кто сочиняет драматургические произведения: сел и написал! Каким бы ты не был мастером или профессионалом, если ты ограничишься созданием 3–4 образов и написанием пяти страниц текста, выделив образ главного героя, после недельного перерыва утрачивается нить повествования, образность языка, сущность сознания героев, и восстановить все это очень трудно. Я после некоторых вынужденных перерывов был вынужден уничтожить ранее написанные несколько пьес. После перерыва возникает другая пьеса, которая никак не стыкуется с первой [6, с. 337].

Вагиф Самедоглу является автором 14 пьес: «Обручальное кольцо», «Игра в снежки летом», «Человек в зеленых очках – 1», «Человек в зеленых очках – 2», «Человек в зеленых очках – 3», «Последний приказ генерала», «Самоубийство», «Яйцо», «Зимняя сказка на юге», «Лоторея», «Сбережения», «Навершине», «Строим гору», «Повесть о беспамятной статуе».

Многие из этих пьес принесли ему заслуженную славу. Народную любовь принесли ему как сценические варианты пьес, так и кинофильмы и телевизионные спектакли. Все это давало возможность писателю проявить свой талант во всем его величии. Первая пьеса, написанная драматургом для сцены, была, как уже отмечалось, пьеса «Обручальное кольцо». Она стала родной и близкой духу народа, ее с любовью читали и с большим воодушевлением смотрели на сцене. В. Самедоглу как-то сказал, что «если бы я был французским драматургом, то за подобную популярную пьесу получил бы такой гонорар, на который бы смог купить остров в Средиземном море» [6, с. 272].

Пьесы В. Самедоглу полны комических сцен, и многие читатели удивляются тому, что поэт, являясь автором достаточно строгих и серьезных стихов, может смешить в пьесах до слез. Об этом он как-то писал, что «все мои произведения, как драматургия, так и стихи, есть сплошная поэзия. В моих пьесах смеются от начала до конца. Однако в конце все-таки появляются на глазах слезы. Трагикомедия является моим любимым жанром. Если меня называют пессимистом, то это так и есть» [6, с. 278].

Пьесы В. Самедоглу по некоторым свойствам отличаются от драматических произведений его современников. Здесь мы сталкиваемся с богатством образов и мыслей. Как драматург, он смог принести на сцену дух своего времени. Его пьесы не украшены стереотипами в духе социализма. Его герои являются живыми людьми со своими сильными и слабыми сторонами. Они веселые и грустные. Здесь парадоксально объединены юмор и трагизм [6, с. 277].

Уже был изложен вкратце путь прихода автора в драматургию. Возможно, что это событие действительно способствовало

появлению многих блестящих произведений на свет, ставших бессмертными на сцене. Первая пьеса была написана в 1976 году. Это пьеса «На вершине» («Тень от курицы»). В 1987 году была создана ее новая редакция. Впервые спектакль был поставлен на сцене Шекинского Государственного Драматического театра режиссером Гусейнагой Атакишиевым. В 1988 году спектакль был поставлен на сцене Сумгаитского Государственного Драматического театра им. Г. Араблинского [2, с. 317].

Хотя первой была написана именно эта вышеуказанная пьеса, первым сценическим произведением стало «Обручальное кольцо». В. Самедоглу вспоминал, что «эту пьесу я передал в Шекинский театр именно потому, что там был режиссером такая личность, как Г. Атакишиев. Спектакль был очень интересно поставлен. Представьте, что в таком небольшом, среднем по республиканским меркам городе спектакль шел с аншлагом в течение двух лет» [5, с. 7]. В одном из своих интервью писатель отмечал, что «мои пьесы не являются комедийными». Именно в этой пьесе, говорит писатель, он смог достичь вершины самовыражения: «Гусейнага не ставил эту пьесу именно как комедию. Как была написана трагикомедия, так она и была сыграна. Скажу еще, что кроме Гусейнаги, я бы пьесу никому бы не доверил. Я был спокоен за него. Отдав ему пьесу, я видел, что он не меняет ни слова в тексте, правильно расставляет акценты» [5, с. 7].

Г. Атакишиев высоко ценил творчество В. Самедоглу. Он писал, в частности, что «с первой встречи я отметил его тонкий юмор, высокий интеллектуальный уровень». Впоследствии им были поставлены на сцене также и такие трагикомические спектакли, как «Обручальное кольцо», «Игра в снежки летом», «Самоубийство», «Последний приказ генерала». За юмором и смехом чувствовалась скорбь, которая заставляла встряхнуться и призадуматься. Режиссер отмечал, что у Вагифа Самедоглу была сильная интуиция, чувствительность, благодаря которой он мог предвидеть развитие общественных событий. В целом же это был человек, который на печальные жизненные обстоятельства и события смотрел всегда оптимистично [2, с. 153].

Зрелый этап творчества. Пьеса «Обручальное кольцо» была поставлена в 1988 году на сцене Сумгаитского Государственного драматического театра. Драматург об этом писал так: «Этот спектакль стал интересен для зрителя. Как говорится, наделал много шума. Спектакль стал знаменитым также и благодаря актерам Валеху Керимову и Афаг Бешир кызы, а также всему ансамблю актеров в целом» [5, с. 7].

Эта пьеса имела свое продолжение и в кино. Но там она прожила совсем другую жизнь. В 2012 году фильму «Обручальное кольцо» исполнилось 20 лет. О нем написано много критических статей, высказано немало интересных мнений. Он был снят в 1990 году режиссером Рамизом Азизбейли. В эти годы тяжелого экономического кризиса, который переживала страна, создать фильм было непросто. Ассоциация «Черная скала» под руководством Садраддина Дашдамирова взяли на себя материальные расходы по созданию этого фильма. Фильм, созданный на основе пьесы В. Самедоглу и сценария Р. Азизбейли, стал необычайно популярным. В 1992 году за режиссерскую находку Азизбейли получил специальный диплом на кинофестивале стран Азии, Африки и Латинской Америки. Впоследствии фильм был удостоен премии «Золотая свеча». Драматург так говорил об этом: «Был снят фильм по пьесе «Обручальное кольцо. Сравнение этой пьесы с опереттами У. Гаджибекова меня очень порадовало» [6, с. 337].

Кинорежиссер Р. Азизбейли также подчеркивает, что съемки этого фильма стали новым этапом в его жизненной карьере. Он также стал популярным: «В своей жизни я два раза пережил очень ответственный этап. При этом испытывал огромную ответственность. Первое – это постановка рассказов Мирзы Джалила, второе – это экранизация пьесы В. Самедоглу «Обручально е кольцо». Я счастлив, что мой тяжелый труд вознагражден, что до сих пор этот популярный киновариант пьесы еще не утратил своей свежести. Я возил этот фильм в ряд стран, в том числе среднеазиатские республики. Образ Мошу очень привлек внимание узбеков. За многочисленные выражения похвалы я очень благодарен Вагифу, это все принадлежит ему, это его заслуга в том, что за этот фильм я был удостоен столько похвал и благодарностей» [2, с. 155].

Несомненно, следует отметить игру актерской труппы: начальник отдела полиции, забывший о высоких нравственных нормах (Джахангир Новрузов), поэт Мошу, который никак не может срифмовать слово «счастье» (Валех Керимов), дядюшка Танрыверди, потерявший свое здоровье, инвалид без ног (Насир Садыхзаде), Сара, которая вечно жалуется на свою судьбу, на неопределенное будущее (Гюльшад Бахшиева), яркая Сейлю (Афг Башир кызы), Расим, у которого все достоинство человека сводится к деньгам (Рафаэль Дадашев) в совокупности создали яркие, колоритные фигуры современников, образ их жизни.

В этом, как драматическом, так и экранизированном произведении мы стали свидетелями горькой драмы человека, его судьбы, вращающейся вокруг истории с пропавшим обручальным кольцом, которая не вписывается в устои советской идеологии. Искусствовед Самандар Рубаба подчеркивает, что «впервые в азербайджанском кино обручальное кольцо, которое является символом счастья, было представлено как окошко в мир, представленное людям советской действительностью, но это было фактически тюремным окном. Все, кто смотрели в это окно, являются символом тех, кто разулись на берегу моря, бросались в ее пучину, чтобы покончить с собой. «Обручальное кольцо» является социально-психологической драмой. Здесь на первом плане скрещивающиеся судьбы простых людей из разных семей. Это не комедия, а трагикомедия о социальных деформациях советского общества» [8, с. 72–74].

Следующая пьеса Вагифа Самедоглу – это «Игра в снежки летом». В 1988 году в Азербайджанском Академическом Драматическом Театре состоялась премьера этого спектакля. Режиссером стал Гусейнага Атакишиев. То, что происходило по сюжету в указанной пьесе, показывало, как советская идеология проникала в сознание людей, как беспочвенно шел поиск на основе ложных посылок прекрасного будущего, выдвигались необоснованные предположения и ожидания. Название пьесы несколько интригующее. Исследователи считают, что «это связано с отражением в сознании людей мировых событий, социального зла через многоцветную призму скрытых искажений, изображение противоречивых моментов восприятия, в том числе холод-тепло, свет-тьма, зима в лете, лето в зиме, в целом, все осмысленное и непонятое, все бессмысленное и ценное в этой жизни...» [11, с. 158].

В 1987 году писатель опубликовал пьесу «Человек в зеленых очках». В том же году была подготовлена телеверсия, которую телезрители восприняли с большим вниманием и симпатией. Пьеса стала настолько популярной, что в ходу были самые популярные изречения героев, различные реплики, слова. Об этом писали критики, в том числе Айдын Талыбзаде: «На

следующий день после выхода пьесы на телеэкран люди постоярли жесты фразы одного из героев в исполнении народного артиста страны Яшара Нури. На телеэкране фольклор подвергся синтезу, модернизировался, вернулся в народ, уже в виде телеюмора, телефольклора» [2, с. 149].

В своем интервью В. Самедоглу отметил: «Эта пьеса на самом деле называлась «Дракон». Советская идеология не восприняла данное название, и мы вынуждены были его сменить. Как раз тогда Рамиз Гасаноглу носил зеленые очки. Именно отсюда и произошло название пьесы. Роль человека в зеленых очках как раз и сыграл сам Рамиз Гасаноглу. Пьеса и теперь не утратила свою актуальность. Сейчас распадается много семей. Родные и близкие стремительно отдаляются друг от друга. В детстве мы с отцом много гостили, ходили к родственникам, как близким, так и далеким. Часто посещали Азербайджанский Драматический Театр. Отец пил с Адилем Искендеровым (директор, народный артист), играл в нарды. Мы же смотрели спектакль. Есть такие спектакли, которые я смотрел около тридцати раз. Подобное общение делало межличностные отношения очень близкими. Жаль, что теперь общение идет по телефону и Интернету. Моя пьеса состоит из трех частей, они отдельные» [1, с. 72–74].

Интересно, что пьесы В. Самедоглу при экранизации или инсценировке становились трамплином для успешного карьерного роста актеров, их широкой популярности, перехода на более высокую ступень.

В 1995 году в Азербайджанском театре юного зрителя состоялась премьера нового спектакля по пьесе В. Самедоглу «Самоубийство». Режиссером был Гусейнага Атакишиев. В период экономических затруднений, стремительных и бурных событий в жизни общества многие люди оставались в растерянности перед вопросом «что делать?». Эта пьеса также стала резонансной в культурной жизни азербайджанского общества. М. Османоглу об этом писал, что «пьеса «Самоубийство», чья постановка состоялась в Государственном Театре Юного Зрителя, стала значительным и запоминающимся событием последних лет театральной жизни страны. В постановке Гусейнаги Атакишиевой и в искреннем и пылком исполнении молодых актеров эта пьеса стала в хорошем смысле слова настоящим и редким образцом свободного изъяснения своих чувств и возможностей, как режиссера, так и актеров. Конец пьесы был построен на импровизации. Зрители при этом почувствовали себя участниками событий, происходивших на сцене. Спектакль завершается, зрители долго аплодируют как исполнителям, так и самому автору – Вагифу Самедоглу. Не знаю, как другие, но я думаю, что каждый аплодировал и себе самому, как переживавшему с актерами всю трагикомическую ситуацию, показанную в спектакле» [10, с. 23]. «На протяжении всего спектакля, да и после него в голове звучат слова, звуки, шепот: страна, дай мне достойную работу, зарплату... эти слова есть выражение того потрясения, которое пережило целое поколение людей, которое не могло через малый бизнес, торговлю с рук обеспечить себе достойное существование, живя полуголодной жизнью» [11, с. 160].

Еще одна пьеса В. Самедоглу, достойная рассмотрения – это «Последний приказ генерала». Впервые эту пьесу поставили на сцене Азербайджанского Государственного Театра Юного Зрителя в 1998 году. Как всегда, режиссером был Гусейнага Атакишиев. Режиссер сам сыграл заглавную роль – генерала. Об этом сам Атакишиев писал так: «Спектакль – настоящая мистерия. Есть высшие цели у каждого человека. Высшая цель генерала – ожи-

дание торжественных похорон после своей смерти. Пятьдесят лет он ожидал свою возлюбленную. В конце концов он понял, что фактически он любил Смерть... Когда Вагиф писал свою пьесу, то сразу сказал, что роль генерала предназначена для меня. В некотором смысле нравственные критерии, которыми жил генерал, мне близки, к примеру, его жизненное кредо, отношение к смерти, представления о молодости, образ его жизни» [3, с. 14].

При написании этого произведения Вагиф Самедоглу, возможно, постарался показать в жизненном пафосе генерала трудный период, переживаемый его собственной семьей при советском режиме. Об этом он писал так: «почему я обратился к произведению «Последний приказ генерала»? Я повествую о конфликте поколений, об антогонизме их взаимоотношений. Это – вечная проблема столкновений, свойственная в обществе человеческим взаимоотношениям. Если даже это понимать, как конфликт поколений, то если поразмыслить глубже, то можно понять, что это не столкновение поколений, а всего лишь борьба человека с самим собой. Пьеса завершается самоубийством генерала. Он выстрелил в солдата, дезертировавшего с поля боя. Однако попал в себя. Основная идея произведения состоит в том, что кровь не смывают кровью. Смывают водой. Есть и такой эпизод в пьесе: палач вешается сам. Казнила палача не истина. Ведь он сам казнит других. В мире нет абсолютного добра или абсолютного зла. Есть просто жизнь. Здесь сочетаются дьявол и ангел, они сражаются, борются друг с другом, расходятся и опять сражаются» [3, с. 14].

Премьера пьесы привлекла внимание литературных критиков. Эта премьера состоялась в конце театрального сезона. Неднократно этот спектакль ставился на скромной сцене Дома Актера, причем сопровождаясь искренним смехом, бурными аплодисментами и т.д. ведь по-другому и не могло быть. Ведь автором произведения был В. Самедоглу, написавший не менее знаменитые «Обручальное кольцо», «Человек в зеленых очках», «Игра лето в снежки» и проч. Произведение «Последний приказ генерала» было названо трагикомической мистерией.

Зрители смеялись. Почти, как в случае с «Обручальным кольцом». Каждая фраза, предложение вызвали смех. Это было самым большим вознаграждением для автора пьесы, режиссера и исполнителя главной роли Гусейнаги Атакишиевой, автора музыкального сопровождения, композитора Мобиля Бабаева, всех тех, кто участвовал в творческом процессе создания этого спектакля... Однако за смехом стояли более серьезные задачи. Оценить эти задачи могла лишь сама история [9, с. 12].

Последний этап. В литературной критике спектакль «Последний приказ генерала» вызвал закономерные, интересные идеи и мысли. Как отметил народный поэт Анар, это произведение отличается своим полифоническим многообразием. Здесь и сильный сарказм, и абсурд, и отражение в воображении зрителей сюрреалистических персонажей, это уникальное произведение, которое выводит на сцену мертвых, которые еще живы, и живых, которые уже мертвы [8, с. 61].

К концу жизни, уже тяжело больной, В. Самедоглу захотел вновь увидеть постановку своей этой пьесы. Режиссер Рамиз Гасаноглу с волнением ждал оценки своей работы: «когда я посмотрел на лицо Вагифа, слушающего бурные аплодисменты зрителей, стоя приветствовавших исполнителей, то понял, что все волнение уже позади. Цветы, которые преподнесли мне на сцене, я передал ему, я увидел в его глазах полный восторг, и это успокоило меня. Я был очень счастлив, и радовался больше за Вагифа, чем за себя» [8, с. 61].

Приведем мнение самого Вагифа Самедоглу о пьесе «Сны дядьки Мамоя»: «Я не знаю, есть ли подобные произведения в нашей литературе, но в мировой литературе они есть. Это произведение я написал на казахском диалекте азербайджанского языка, который хорошо знал. При этом старался не перегнуть палку. Здесь события происходят в одном селе, и потому я не выходил за рамки указанного диалекта. В азербайджанском языке есть такая положительная черта, которая состоит в том, что диалекты не делят людей на слои или группы. К примеру, произведения Эдуардо де Филлиро написаны на неаполитанском наречии итальянского языка. Когда его театр приехал со спектаклями в Рим, то потребовался переводчик. Каждый может воспринимать диалекты по-разному, однако у живого языка обязательно должны быть диалекты» [2, с. 164].

Эта пьеса также отличается своей оригинальностью; сюжетную канву произведения составляет мотив сна, как показатель митического размышления и истины. В лице изображаемой деревни предстает фактически весь Азербайджан. Эта пьеса стала одной из классических пьес, которую поставил на сцене Гусейнага Атакишиев в 2000 году на сцене Азербайджанского Государственного Драматического Театра. Можно сказать, что спектакль построен на знаковости, вечных понятиях литературного сюжета. Конец света, легенда о любви, внезапное богатство и прочее [4, с. 7]. В своих заметках о пьесе исследователь Сона Хейл отмечала свойственные Вагифу Самедоглу резкие, трагикомические реплики [11, с. 165].

Вагиф Самедоглу в 2003 году написал новую пьесу, которая называется «Яйцо». Это произведение также стало знаковым в творчестве знаменитого писателя. В 2003 году на основании этой пьесы режиссером Рамизом Гусейноглу был снят телевизионный фильм. В отличие от других пьес, здесь мы видим изображение автором событий своего времени. Сходство с другими пьесами состоит в том, что Вагиф Самедоглу как бы украшает пьесу художественными приемами, символами, связанными с политическими играми. На самом деле речь идет о появлении человека на свет, но аналогия с яйцом, создание имиджа яйца не может не вызвать смех. Среди героев и образов следует назвать Шахина, Дурну, политические партии, печатные органы; восприятие сюжета через призму смеха является фактором, способствовавшим формированию общенародной любви к драматургии В. Самедоглу.

Последние штрихи. Еще когда писатель был жив, никто не знал об одной пьесе, написанной им; она была создана еще в 1991 году, которая была напечатана лишь в 2015 году в журнале «Азербайджан», в пятом номере.

В этом произведении разговаривает лишь один герой. Писатель назвал эту пьесу монопьесой. Называется она «Повествование о беспамятной скульптуре». Падение в мире политических диктаторских режимов, разрушение памятников лидерам, тяжелые последствия советской диктатуры и распада СССР, которые пережил Азербайджан, выражаются языком памятника. Каменный памятник является молчаливым показате-

лем, образом, который видел все тяжелые события прошедших времен. Эти и подобные образы есть показатель молчания народа, который все понимал и видел, но правый голос которого душили, не позволяя произнести слово правды.

Заключение. Итак, анализ, проведенный в данной статье, позволяет сделать выводы, что драматургическое творчество известного писателя Вагифа Самедоглу является уникальным явлением в духовной культуре азербайджанского народа. Автор сумел выразить в своих произведениях внутренние переживания и душевное состояние людей из самых разных социальных слоев, поскольку лучше других сумел понять дух эпохи, в которой жил.

Литература:

1. Аллахвердиев Э. Экспромт в год Дракона / Э. Аллахвердиев // Газета «Экран-эфир». – 12 июня 2009 года.
2. Бабаева-Векилова Н. Поэт и время / Н. Бабаева-Векилова. – Баку, 2010. – 234 с.
3. Бейлер кызы Шахназ. Последний приказ генерала отдал Гусейнага Атакишиев // Газета «Резонанс». – 23–26 мая 1998 года.
4. Бейлер кызы Шахназ. Сны дядьки Мамоя // Газета «Ени Мусават». – 12–13 ноября 2000 года.
5. Идрисоглу Агалар. Взаимоотношения «режиссер-драматург» / А. Идрисоглу // Газета «Азад Азербайджан». – 2009.
6. Керемова Ш. После меня останется море / Ш. Керемова. – Баку: Зардаби ЛТД ММС, 2012. – 367 с.
7. Османоглу М. Постановка спектакля «Суицид» / М. Османоглу // Журнал «Улдуз». – 2009. – № 5. – С. 21–25.
8. Самандар Р. Приказ после смерти / Р. Самандар // Журнал «Кобустан». – № 4. – 2014.
9. Солтан Арзу. О Вагифе Самедоглу / А. Солтан // Газета «Азатлыг». – 27 мая 1998 года.
10. Талыбзаде А. Мастер и Айна / А. Талыбзаде. – Баку: Чинар-чап, 2004. – 291 с.
11. Хейл С. Вагиф Самедоглу / С.Хейл. – Баку: Юрд, 2006. – 357 с.

Шахкеремова Н. А. Місце творчості Вагіфа Самедоглу в історії азербайджанської драматургії

Анотація. У статті досліджуються твори Вагіфа Самедоглу, який звернувся до драматургії у 60-х роках минулого століття. У той час у творчості письменників республік колишнього СРСР намітилася нова тенденція – художнє дослідження внутрішнього світу людини.

Ключові слова: азербайджанська драматургія, Вагіф Самедоглу, внутрішній світ сучасника, національні цінності.

Shahkeremova N. The place of Vagif Samedoglu's works in the history of Azerbaijani dramaturgy

Summary. The article deals with the works of Vagif Samedoglu, who turned to drama in the 60's of the last century. At that time, in the work of writers of the republics of the former USSR, a new tendency emerged – the artistic study of the human inner world.

Key words: Azerbaijani dramaturgy, Vagif Samedoglu, inner world of our counterparts, national values.

ТЕОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ

Стернічук В. Б.,

кандидат філологічних наук, доцент,
доцент кафедри української та іноземної лінгвістики
Луцького національного технічного університету

ІНДИВІДУАЛЬНИЙ СТИЛЬ ЕПІСТОЛЯРІЮ ТА МЕМУАРИСТИКИ УВЕ ЙОНСОНА

Анотація. У статті розглянуто індивідуальну манеру та стиль оповіді Уве Йонсона. Надлюбов автора до конкретного та фрагментарного створюють своєрідний калейдоскоп із часткових аспектів, які потрібно співвіднести, щоб побачити цілісну картину твору. Завдяки накопиченню автобіографічного досвіду вдається здійснити зміну перспектив між минулим і теперішнім.

Ключові слова: автор, жанр, літературний стиль, Уве Йонсон, творчість.

Постановка проблеми та її зв'язок із важливими науковими завданнями. Питання дефініції стилю, зокрема визначення категорії індивідуального стилю письменника, у науковому літературознавчому дискурсі залишається відкритим. У «Літературознавчому словнику-довіднику» за редакцією Р.Т. Гром'яка знаходимо визначення стилю письменника як «сукупності особливостей його творчості, якими його твори відрізняються від творів інших митців» [10, с. 656]. Себто, іншими словами, стиль – це своєрідна система знаків, символів та характеристик, за якими потенційний читач зміг би орієнтуватися в літературному просторі, щоб пізніше назвати манеру письма, притаманну тільки певному письменникові.

Дослідниця теорії стилю Клаудія Лав стверджує, що письменник розкриває всі приховані грані своєї особистості «посередництвом справжнього стилю, «справжність» якого проявляється у правдивості кожного написаного слова» [8, с. 53]. Неправдивий стиль, на думку авторки, виникає через себелюбство та хизування письменника, через присутність надмірного авторського Я. З огляду на припущення дослідниці, можна, з одного боку, констатувати факт, що в документальній літературі, зокрема в епістолярії, особистість письменника, його характер та індивідуальність розкриті більшою мірою, позаяк адресат комунікує з адресантом про дійсність, достовірність, «справжність». А з іншого боку, надмірна «себепредставленість» може зашкодити правдивості стилю.

Авторський стиль дослідниця прирівнює до вибору письменником правдивого або ж хибного висловлювання. Однак відразу застерігає, що вибір стилю ніколи не буває повністю вільним. Він визначається літературними та суспільними нормами, мовними правилами, стилістичними прийомами тощо. Окрім того, завдяки своїй чіткій динаміці, стиль підпорядковується історичним змінам, зміні епох та характеру літературної доби. Тому дуже важливо під час прочитання письменницького епістолярію, мемуаристики та публіцистичних творів враховувати той момент, що закодовані в тексті віртуальні елементи авторського стилю можуть бути не поміченими при читанні і, як наслідок, – не будуть братися до уваги як стильові домінанти. Іронія, гра слів, повтори часто не тлумачаться як стилістичні одиниці.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Німецькі літературознавці, котрі в різні часи досліджували епістолярну

та прозову манеру Уве Йонсона (Грег Бонд, Тео Бук, Роберт Гіллєт, Ян-Крістоф Гайлінгер, Катя Льюхтенбергер, Сусанна Шанс, Ульріх Фріз), у своїх наукових розвідках наголошували на тому, що творча харизма автора може проявлятися не тільки в контексті усього творчого доробку письменника. Якраз навпаки: індивідуальний стиль досліджуваного автора потрібно шукати «на поверхні» – усамітнений спосіб життя, манера розмови та поведінки, заперечення стилю як способу самоствердження стають творчим кредо Йонсона. Репрезентація себе як автора ніколи не була для нього самоціллю. Тому його творчу манеру трактують як нерепрезентативну, «замовчувану».

Український читач тільки зараз має змогу познайомитися із творчістю письменника зі світовим ім'ям. Однак україномовних досліджень, які б стосувалися епістолярію, творчої манери та стилю письменника, і досі немає. Російський літературознавець І. Млечіна у єдиній на пострадянському просторі розвідці про Йонсона називає фірмовим знаком письменника «поетику домислів». Така особливість сюжетотворення, на думку дослідниці, з'явилася у Йонсона завдяки відчуттю надскладності сучасного світу, яку неможливо збагнути за допомогою лінійної оповіді.

Мета та завдання статті – визначити характер оповіді Йонсона, дослідити творчу манеру та стиль мекленбурзького автора.

Виклад основного матеріалу дослідження з повним обґрунтуванням отриманих результатів. Німецька літературна критика повоєнної доби досить прискіпливо оцінювала творчу манеру молодого письменника Уве Йонсона. Своєрідність його стилю часто пов'язували з особистістю автора. Мовляв, самотник у забутому людьми помешканні, що писав свої твори im Keller (у підвалі), створював власну версію реальності, котра аж ніяк не збігалася з уявленнями тогочасної літературної публіки. Роланд Бербіг називав Йонсона «хронікером подій», «підозрілою особою з іншої галактики», чий стиль письма «залишився далеким, чужим та стародавнім» [1, с. 39]. Томас Браш означив прозу Йонсона як «відкрити помсту комусь і за щось» [3, с. 43].

Старший наставник та друг Йонсона Макс Фріш назвав центральним поняттям естетики молодого мекленбурзького письменника «любов до правди» (Wahrheitsliebe). Із ним суголосний Тео Бук, який пов'язав об'єктивну оповідь модерного автора Йонсона з поняттям «пошуку правди» (Wahrheitssuche). Цей складний процес у Йонсона не обходиться без спогадів та пам'яті, які створюють «кристалізаційний центр» оповіді [5, с. 63]. «Світовий майстер любові до правди» завжди в арсеналі своєї оповіді «утримував прихований гумор, який не завжди було легко виявити, але який міг би з неприхованою легкістю роздратувати» [там само].

У пошуку прикладів літературного наслідування у Йонсона німецька критика зупинилася на Дж. Джойсові з його потоком

свідомості та В. Фолкнерові. Вплив останнього був настільки вагомим, що індивідуальний стиль Йонсона часто називали «vervaulkern» (фолкнерівським). Молодий автор, котрий завжди прагнув до «інтелектуальної незалежності» (Соня Гельцінгер), захоплювався Фолкнером, Прустом і Флобером та вважав їх прикладами для наслідування, однак заперечував будь-яке отождествлення та порівняння зі світовими метрами слова. Тільки якось у листі до Сари Леннокс він натякнув, що перейняв техніку Фолкнера, а саме: друкування курсивом (Kursivdruck) для позначення суб'єктивних процесів.

Сам Йонсон стверджував, що до писання творів його підштовхує «молода німецька історія», до забуття якої він не міг допустити: «Ich gehöre wahrscheinlich zu der letzten Generation, die noch durch die Verbrechen der Nazis kompromittiert ist. Danach wird wohl keine mehr kommen, die das als Last ansieht. Das gehört zum Bewusstsein, zum Selbstverständnis des Individuums dazu»¹ [2, с. 251]. Під пером Йонсона історія оживає, вона для письменника – ein umgänglicher Faktor («увічливий фактор»), für jede Person, für jede erfundene Person ist sie einer der wichtigsten Fragen («для кожної людини, для кожного вигаданого персонажа вона є одним із найважливіших питань») [9, с. 175]. Йонсон толерує Гюнтера Грасса з його прирівнюванням історії до Großmutter («бабусі») – «неможливо описати життя, не починаючи з портрета бабусі» [там само].

Проблема поділу Німеччини, повоєнний тягар спонукали автора до створення особливого оповідного стилю. Завдяки накопиченню автобіографічного досвіду Йонсону вдається здійснити зміну перспектив між минулим та теперішнім. І, хоча цей автор ніколи не писав спогадів та мемуарів, складається враження, що його твір – саме такого жанру. Йонсон шукає автентичність в об'єктивному, документальному, застосовуючи метод дистанції. Іншими словами, він є «дистанційним» спостерігачем, неодноразово наголошуючи, що для того, щоб писати, авторові потрібно зберігати дистанцію.

Створюючи «мультиперспективний спосіб оповіді», письменник представляє складну композиційну форму своїх творів. Його надлюбов до конкретного та фрагментарного створюють своєрідний калейдоскоп із часткових аспектів, які потрібно співвіднести для того, щоб побачити цілісну картину. Таким чином, нетрадиційність оповіді Йонсона спонукає читачів до підвищеної концентрації уваги, до вдумливого прочитання, до розгадування замовчуваних автором фактів. Сповідь сприйняття текстів Уве Йонсона, на думку критиків, відбувається за рахунок «невимовно хрящоподібних речень» (Тоніо Крюгель), завдяки «фіксованій загадці» та повній відсутності орієнтирів для виділення синтаксичних конструкцій. Манфред Дурцак відніс пунктуацію Уве Йонсона до проблематичних аспектів стилю, назвавши її «свідомим маньєризмом». Своєрідність оповіді сам письменник пояснює «невпинним доланням та взаємним схрещуванням перебігу часів» [2, с. 139]. Таким чином, об'єктивний час стає нескінченно тривалим, багатоплановим та несе в собі ненормовану кількість подій.

Творчий доробок Йонсона називали «ною інсценізацією минулого досвіду, яка представляє не пасивний спогад, а продуктивну його реконструкцію» [9, с. 148]. Водночас важкий зміст творів повністю підпорядковувався такій же оповідній техніці, що має форму «спіральної симетрії».

¹ «Я належу, очевидно, до останнього покоління, скомпрометованого злочином нацизму. Більше не буде нікого, хто б ще ніс цей тягар. Це є частиною свідомості, розумінням індивіда».

Відтак, оповідний стиль молодого мекленбурзького письменника Йонсона створює інсталяцію модерного автора, «який своїми мовними жестами регулює розмову персонажів» (Соня Гельцінгер). Окрім того, письменникові вдалося використати характерний момент сучасної оповіді в такий спосіб, щоб донести до свідомості читача, що правдивість сказаного лишається тісно пов'язаною з емпіричною особою автора. Тобто, саме автор у творі і є гарантом правди, а процес створення фікції функціонує однаково із процесом пам'яті та спогадів. У поєднанні вони слугують правдивим критерієм для розуміння внутрішнього світу людини.

Досліджуючи творчу манеру та стиль Йонсона, літературознавці сходилися на тому, що Wenn-Dann-Erzählsystem («оповідна система здогадок») спадкує найкращим традиціям теорії ймовірності та ґрунтується на трансформації історикографічних знань з німецької історії і гіпотетичних знань із життя т. зв. фіктивних персонажів. Такий тісний зв'язок фікційного та фактичного дає усі підстави говорити про модальний аспект оповіді у Йонсона. Категорія модальності тісно пов'язана із «зазіранням у минуле та передбачуванням майбутнього», що, власне, і мав за мету письменник, створюючи свої романи [7, с. 48].

Логіка модальності передбачає операторів, що перетворюють авторську сентенцію на вислів, який є або ж достовірним, або фальшивим. Звідси й логічний ланцюжок припущень Йонсона: або здогадатися, або переконати, або ж знати.

Складна форма оповіді письменника Йонсона певною мірою пов'язана з навіюваннями, тенденціями постмодерної доби. Різні авторські прояви в тексті є реакцією на «смерть автора». Тут варто було б зазначити, що тяжіння до самомаскування є свідомим авторським вибором, котрий слугує новою стратегією самопрезентації, яку літературознавець О.В. Рекут назвала «свідомим обранням автофікціоналізації як стратегії оповіді: бажанням розповісти правду про себе, демаскуючи її образом персонажа (замаскована під автофікціоналізацію автобіографія)» [11, с. 5].

Щоб налагодити зв'язок із читачем, автор перетворюється у наративну істанцію, яка, за М. Шеффелем, отримала назву Selbstreflektion (саморефлексія). Аналізуючи німецькомовні твори від Просвітництва до сьогодення, літературознавець відзначив, що феномен саморефлексії є типовим явищем сучасної літератури та вагомою ознакою літератури постмодернізму. Іншими словами, саморефлексія – це самовідзеркалення, само-спостереження. Цей процес у Йонсона пов'язаний, як уже було зазначено, із реконструкцією минулого. Genosse Schriftsteller / товариш письменник та персонажі твору визначаються вірогідністю, правдивістю ними ж висловлених фактів, застосовуючи потенційні складові модальності: іронію, коментар, критику.

Використовуючи реалістичний принцип, розроблений модерністами для відображення життя «простих людей» (einfachen Leuten) за умов у двох тоталітарних державах, Йонсон відбирає не тільки можливі письмові історикографічні матеріали, але й усні свідчення. Так, у листі до Елли Мор Йонсон благально просить адресата засвідчити свої спогади часів нацизму: «Von dieser Erinnerung hol dich sozusagen, nur das Skelett, kein lebendes Fleisch»² [6, с. 76]. Саме за допомогою таких опитувань Йонсон намагався зібрати «правдиві випадки», на яких могли би базуватися фіктивні епізоди його історичних оповідей. Власне, свої наміри щодо ідейного змісту, «скелету» майбутнього твору Йонсон ніколи не приховував, хоча й не хизувався

² «Зі спогадів я витягну, так би мовити, скелет, а не живе м'ясо».

ними публічно. Основним завдання письменства він вважав «віднайти правду» та «наблизитися до дійсного, фактичного життя» [2, с. 24]. Очевидно, звідси й бере початок та цим пояснюється його любов до конкретики, посилена увага до того, що пишеш, як пишеш і що цим писанням хочеш довести.

Дослідники творчості Йонсона вказують на циклічний характер його творів. Цей своєрідний авторський прийом забезпечує появу тих самих персонажів у різних творах письменника, що й слугує створенню реалістичної картини. Завдяки своїй манері письма Йонсон сконструював особливий універсум, у якому існують його фіктивні герої. Хоча автор із плином часу забуває про них та більше про них не пише, вони залишаються «жити» у цьому просторі доти, допоки не залишать цей світ [7, с. 86]. «*Mit diesen Personen versuche ich ein Bild der Gesellschaft zu geben. Das heißt: durch die Personen, durch das, was ihnen so passiert ist und passieren kann, und was die Gesellschaft ihnen für Mittel gegeben hat, um diesen Ereignissen zu widerstehen. Daraus entsteht eine Geschichte der Personen, und so hoffe ich auch eine Geschichte der Gesellschaft*»³ [2, с. 253].

Повторюваність та динамічність достовірних оповідей Йонсона є нічим іншим, як наслідуванням фолкнерівської риторички повторів. Саме така набута техніка відіграла центральну роль для літературного представлення так званого «травматичного досвіду». До слова, у «Днях року» Йонсона риторика повторень експліцитно пов'язана із «травмою Голокосту». Форма повторів Фолкнера, якою послуговувалися письменники повоєнної доби (Бюль, Грасс, Йонсон) стала темою «Мистецтва повторної оповіді» Поля Рікера. Саме вміння повторного відображення, переказування історії, на думку автора, служить правдоподібним ланцюжком під час нанизання фактів.

Кожна розказана історія, як зазначає літературознавець Уте Мюллер, «повторює дію як фігура, персонаж спогадів» [9, с. 163]. Кріста Вольф назвала письмову техніку митців постмодерної доби «фатальною схильністю до історії повторень».

Аналізуючи літературну та епістолярну спадщину Йонсона, слід наголосити на тому, що процес написання творів та листів стимулювався авторською потребою самовираження, був зумовлений неможливістю вести відкритий діалог із суспільною думкою. Письменник надавав особливо великого значення епістолярній комунікації, вважаючи жанр листа повноправною літературною формою. Лист для автора «Пір року» – це своєрідний спосіб заповнення лакун у творчому процесі, своєрідна межа віднайдіння свого творчого «Я» у світі, про який розповідаєш та про який розповідається у творі, це один зі способів долаання особистої кризи та можливість повноцінного діалогу для молодого автора, що лишався для всіх «річчю в собі».

Якщо розглядати листи як джерело інформації про автора, то тут одразу треба відзначити «небіографічність» листів Йонсона. Беручи до уваги листування письменника з Максом Фрішем, слід вирізнити надзвичайну інформативність, наповнену деталями з життя персонажів майбутніх творів, та легкий натяк на небажання розголошувати «приватність». За таких обставин діалог провокував би його автора до надмірної відвертості та небажаної публічної уваги. Тому на сторінках листів Йонсона часто йшлося про зовсім, здавалося б, сторонні речі, як, наприклад, опис свого помешкання та незнайомих для адресата людей.

Стиль епістолярної комунікації Йонсона повністю відповідає індивідуальності її автора: педантичний, строгий, відповідальний, закритий на емотивному рівні. «Інтонація вправного редактора» відчувається в епістолярному слові та в дотриманні єдиного стилю й манери під час написання листів. Тому особу автора можна легко розпізнати за його документальним та художнім словом, що є ознакою наявності стилю та особливої манери письма.

Епістолярні тексти Йонсона створені за принципом стилістичного маскуванню особи автора. Письменник свідомо уникає діалогів на теми особистого життя та часто заводить комунікацію у площину особи адресата. Тим самим намагається реалізувати не свої інтереси й амбіції, а на тлі двосторонньої комунікації репрезентувати співрозмовника. Навіть якщо така нагода і трапляється (у проміжках між рецензіями та редагуванням творів Фріша), Йонсон, щоб уникнути відвертих відповідей, заводить мову про сторонні речі, як, наприклад, про «ціни на тютюн» та про «доцільність підрізання троянд два рази на день» (лист Йонсона від 21.03.1976).

Листовні послання молодого письменника – це своєрідна органічна форма продовження власне літературної творчості. Складається враження, що автор листів відволікається на мить від праці всього життя, щоб донести адресатові свої ідеї та світовідчуття. Це «необхідний діалог» на шляху створення світових шедеврів: «*... ich habe noch jedes Mal nachdem Abschluss Einer Sache gemeint: jetzt wüsste ich nichts mehr. Es ist dann aber immer jemand da, der et was von einem wissen will, und se ies nie mandalsman selbst*»⁴ (лист Йонсона від 21.03.1976) [4, с. 160]. Тому у посланнях Йонсона часто звучать неорганічні думки, що характерно збігаються із потоком свідомості, звучить монологічний голос автора, який хоче бути почутим адресатом, щоб не втратити своєї значимості, але не особливо очікує можливої відповіді.

Характерна для Йонсона метафоричність слова, глибокий підтекст, структурованість, багатосюжетність, «свій» стиль листовних послань створюють ефект епістолярного спілкування з нетрадиційними, незаданими параметрами оповіді, що суголосні зі спонтанним мовленням. І хоча над листом-відповіддю Йонсон міг просидіти тиждень, на листовному діалозі це ніяк не відобразалося, у ньому (листі) – моментальність враження, легкість адресованого слова, експресія від якого часто виражалася за допомогою прихованої іронії та англіцизмів: «*May I wish you a birthday written on yellow&whitepaper. And many happy returns of this day! Since rely yours, Uwe Johnson*» (лист від 13.05.1971); «*Did you come by boat? or by train? How did you like?*» (лист від 08.05.1974); «*Where are you?*» (лист від 04.07.1974); «*It's a small house, but we love it*» (лист від 04.08.1974); «*Sherness is our home*» (лист від 20.12.1975); «*... why is it that you have to go to that country?*» (лист від 16.06.1981) [4, с. 30, 80, 234, 82]⁵.

Висновки дослідження і перспективи подальших розвідок. Враховуючи всю складність та важкість стилю Йонсона та незважаючи на те, що епістолярна увага концентрується на розв'язанні питань творчих, листи передають багато цінних фактичних деталей психологічного та побутового характеру. Епістолярій Йонсона – це специфічне поєднання філософії,

⁴ «... кожного разу після закінчення чергового твору я роздумую над тим, що робити далі: однак що – не знаю. Але кожного разу поряд з'являється хтось, хто хоче про тебе щось почути, навіть якщо цей хтось – ти сам».

⁵ «Дозвольте написати Вам побажання на біло-жовтому папері! Всього найкращого в день народження! Щиро Ваш, Уве Йонсон»; «Ви добиралися кораблем чи потягом? Як Вам більше подобається?»; «Шернес – це наш дім»; «...і чому Ви повинні їхати в ту країну?»; «Де Ви є?».

³ «Це означає, що за допомогою таких персонажів, завдяки тому, що з ними траплялося чи може трапитися, завдяки арсеналу, який надало їм суспільство, щоб протистояти подіям, я намагаюся відтворити картину суспільства. На основі цього створюється історія дійових осіб і, я сподіваюся, що й історія суспільства в цілому».

психології та водночас – поетичної лірики. Характер оповіді Йонсона критики назвали іронічним письмом з елементами гри та використанням прийомів монтажу, опису, кіно. Його листовна комунікація – це ненормоване в часі документальне кіно (як «Дні року»), повнометражна хроніка зі взаємною заміною подій та описів.

Література:

- Berbig R. Uwe Johnson. Befreundungen, Gespräche, Dokumente, Essays / R. Berbig, Th. Herold. – Berlin: Edition Kontext, 2002. – 544 S.
- Fahlke E. Ich überlege mir die Geschichte. Uwe Johnson im Gespräch / E. Fahlke. – Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 1988. – 360 S.
- Fries U. So noch nicht gezeigt. Uwe Johnson zum Gedenke / U. Fries. – Göttingen: Vanderhoeck&RuprechtGmbH & Co, 2006. – 377 S.
- Frisch M. Johnson, U.: Briefwechsel 1964-1983 / M. Frisch, U. Johnson. – Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 1998. – 438 S.
- Gruyter W. Uwe Johnson zwischen Vormoderne und Postmoderne / W. de Gruyter // Internationales Uwe-Johnson-Symposium / Carsten Gansel, Nicolai Riedel (Hrsg.) – Berlin: Verlag Walter de Gruyter, 1995. – 353 S.
- Johnson U. Die Katze Erinnerung. Eine Chronik in Briefen und Bildern / U. Johnson. – Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 1994. – 200 S.
- Kim Y. Modalität als Kategorie des modernen Erzählens / Yeon-Soo Kim. – Münster: Lit. Verlag, 2005. – 413 S.
- Law C. Sprachratgeber und Stillehren in Deutschland (1923-1967) / C. Law. – Berlin: GmbH & Co, 1993. – 272 S.
- Müller U. William Faulkner und die deutsche Nachkriegsliteratur / U. Müller. – Würzburg: Königshausen & Neumann Verlag, 2005. – 313 S.
- Літературознавчий словник-довідник / Р.Т. Гром'як, Ю.І. Ковалів та ін. – К.: Вид. центр «Академія», 1997. – 752 с.
- Рекут О.В. Автофікціоналізація як стратегія оповіді в італійському жіночому романі 80-90 рр. XX століття: автореф. дис. ... канд. філол. наук: спец. 10.01.04 «Література зарубіжних країн» / О.В. Рекут. – Київ: нац. ун-т ім. Т. Шевченка. – К., 2009 – 20 с.

Стерничук В. Б. Індивідуальний стиль епістолярного і мемуарного насліддя Уве Йонсона

Анотація. В статті розглянуто індивідуальну манеру і стиль повествовання Уве Йонсона. Сверхлюбовь автора к конкретному і фрагментарному створює своєобразний калейдоскоп із частинних аспектів, які потрібно соотнести для того, чтобы увидеть целостную картину произведения. Благодаря накоплению автобиографического наследия Йонсону удается осуществить смену перспектив между прошлым и настоящим.

Ключевые слова: автор, жанр, литературный стиль, Уве Йонсон, творчество.

Sternichuk V. Individual style of epistolary and memory Uwe Jonsons heritage

Summary. The article deals with individual style of Johnson's writing. The authors love to the specific and fragmented produce effect of original kaleidoscope of partial aspects need to correlate so that to see a complete picture of the work. Thanks to the accumulation of autobiographical experience Johnson is able to make a change in perspectives between past and present.

Key words: author, genre, literary, Uwe Johnson, writing.

ПОРІВНЯЛЬНЕ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

*Девдюк І. В.,
кандидат філологічних наук, доцент,
доцент кафедри світової літератури
і порівняльного літературознавства
ДВНЗ «Прикарпатський національний університет
імені Василя Стефаника»*

АМБІВАЛЕНТНІСТЬ СВОГО / ЧУЖОГО ПРОСТОРУ У РОМАНАХ «НЕВЕЛИЧКА ДРАМА» В. ПІДМОГИЛЬНОГО ТА «КОХАНЕЦЬ ЛЕДІ ЧАТЕРЛЕЙ» Д. ЛОУРЕНСА

Анотація. У статті здійснено типологічний аналіз амбівалентної семантики свого / чужого простору у романах «Невеличка драма» В. Підмогильного та «Коханець леді Чатерлей» Д. Лоуренса. Ідеальним своїм простором визначено сферу природних почуттів, їй протиставлено механічний світ зовнішньої реальності. У творах спостережено динаміку відчуження «свого» простору, спричинену втручанням зовнішнього «чужого», який руйнує гармонію природного буття.

Ключові слова: свій / чужий простір, семантика, амбівалентність, відчуження, природне буття.

Постановка проблеми. Опозиція свій / чужий є одним із базових концептів художнього простору, засобами якого літературний текст, згідно з Ю. Лотманом, виходить «за рамки лише просторовості», постаючи «одним з основних засобів осмислення дійсності» [4, с. 266–267]. Під кутом зору вказаної опозиції нашу увагу привернули романи «Невеличка драма» В. Підмогильного та «Коханець леді Чатерлей» Д. Лоуренса, в ідейно-художній парадигмі яких спостережено типологічні риси, які становлять підґрунтя для компаративного вивчення.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. В українському літературознавстві проблема просторової організації роману українського автора висвітлювалася у працях Ю. Бойка, В. Бібіка, С. Лушій, В. Мельника, Г. Кудрі, Н. Пашковської, Ю. Шереха та ін. Зосереджуючись здебільшого на вираженні внутрішнього та зовнішнього простору, дослідники не виокремлюють смислової площину свого / чужого, тож вказане питання досі залишається актуальним. Щодо роману Д. Г. Лоуренса «Коханець леді Чатерлей», то в останні десятиліття арсенал вітчизняного лоуренсознавства збагатився низкою досліджень (Н. Глінка, Н. Кудрик, В. Панченко, Н. Собецька та ін.), в яких акцент зроблено передусім на любовно-тілесному аспекті як провідному у світоглядно-філософській системі англійського автора. Натомість дихотомія свого / чужого залишилася поза увагою вчених, спонукаючи до пошуків у цьому напрямі. У поданий на розгляд статті ставимо **мету** здійснити типологічний аналіз амбівалентної семантики свого / чужого простору як сутнісного компонента авторської моделі світу у романах «Невеличка драма» В. Підмогильного та «Коханець леді Чатерлей» Д. Г. Лоуренса.

Виклад основного матеріалу. Простір як екзистенційно визначена категорія є передусім простором існування людини, що передбачає його розгляд крізь призму різнобічних зв'язків між персонажами та їх предметним оточенням. Відповідно семантика свого / чужого актуалізується в ідейно-змістовій площині персонажа, який, згідно з М. Гайдеггером, перебуває

«у чотирикутнику при речах» [1]. Відтак у різних ситуаціях один і той таки просторовий маркер може набувати протилежного смислового наповнення, оприявнюючи зміни світогляду персонажа чи виявляючи приховану сутність характеру.

Визначальним у цьому контексті постає протагоніст, крізь призму світосприйняття якого реалізується авторська концепція дійсності. В аналізованих романах головними героями виступають Марта Висоцька («Невеличка драма») та Констанція Чатерлей і лісник Олівер Мелорз («Коханець леді Чатерлей»), у сюжетній площині яких актуалізуються ідейно-змістові домінанти твору. Презентація героїнь в експозиційній частині оповідей безпосередньо пов'язана з просторовим аспектом, що формує у читача певний горизонт очікування. Стає відомо, що Марта винаймає кімнатку на Жилинській вулиці у м. Києві, а Констанція, яка родом зі Шотландії, після заміжжя переїжджає у володіння чоловіка – маєток Регбі-хол, який знаходиться у центральних графствах Англії. Обидві жінки фізично перебувають на території, яка не є для них рідною, що створює негативне конотативне поле, актуалізоване в авторських презентаціях будівель.

Будинок, де проживає Марта, не може априорі називатися «домом»: усі жильці орендують приміщення, тож не пов'язані родинними вузами. Відтак, у просторі будинку слід розмежовувати локальний «свій» простір Марти і зовнішній «чужий», до якого належать «інші» – подружжя Іванчуків і німкеня. В описі фасаду будинку оприявнюється образна семантика останнього, даючи уявлення про конкретне оточення Марти: «Одноповерховий крихітний будиночок на Жилинській вулиці, де вона жила, стояв із забитим на зиму парадним ходом. Це був захід проти зайвого холоду, бажання зберегти кілька дровин у суворому бюджеті мешканців. Убогий домок і вбогі пожилці його були дівчині доброю школою самостійного життя» [6, с. 11]. Згідно з висновками Ю. Лотмана, парадний хід виступає межею, що розділяє зовнішній і внутрішній простори, виконуючи функцію «обмеження проникнення, фільтрації й адаптаційної переробки зовнішнього у внутрішнє» [3, с. 265]. Блокування «парадного ходу» вказує на периферійність та ізолюваність мешканців будинку, їхню віддаленість від центрів суспільного буття. Недаремно автор розміщує їх на непримітній і вузькій вул. Жилинській, яка раніше мала назву Жаданівської на честь активного учасника революції 1905-1907 рр., події якої відійшли у минуле, тож втратили свою актуальність у умовах соціальних перебудов 20-х років.

Підкреслена убогість Мартиних сусідів, безпосередньо вказуючи на матеріальний стан та соціальний статус, імплікує їхню духовну обмеженість і дріб'язковість. Підтвердження цьо-

му знаходимо в яскравих характеристиках подружжя Іванчуків: «деградований» кооператор Давид Семенович нагадував «лиху, але немичну тварину» [6, с. 9], а Тетяна Ничипорівна складала враження жінки, що «скрізь приносила застиглість, лад і тишу вигоду» [6, с. 18]. Очевидна міщанська сутність людей, які, захищаючись від «холоду» зовнішньої нестабільності, перебували у стані очікування свого часу, коли відкриються парадні двері їхнього простору. Тоді під покровом принципів високої моралі вони пустять у хід весь арсенал підступності й лицемірства, що й справді стане суворою школою виживання для Марти.

Кімната дівчини, на відміну від будинку, подана у позитивному ключі – як тепла і Марти до вподоби, що підтверджує тезу про відокремленість локального простору героїні від усього помешкання як псевдодому. З кімнатою семантично пов'язаний топос чорного ходу, в якому імплікується романтичність, водночас внутрішня незахищеність Мартиної «фортеці чуття» [6, с. 183], одухотвореної мріями та любовними романами. Затишна атмосфера кімнати, контрастуючи із непривабливим простором будинку, захоплювала всіх, хто хоча б один раз тут опинявся. Частим гостем Марти був і кооператор Давид Семенович, якого гнітила безцінна пустота його буття. Сама ж дівчина рідко спілкувалася із сусідами, а на спільну територію кухні заходила лише тоді, коли там було порожньо. Власне у кухні вона вранці здійснювала обряд обтирання холодною водою, що було своєрідним аналогом купання у Дніпрі, на берегах якого пройшло її дитинство, залишивши незабутні спогади про рідний Канів, батька, риболовлю, дитячі забави тощо. Але все це відійшло у минуле, батько помер, а Марта після закінчення Київської комерційної профшколи влаштувалася у канцелярії махортресту, а відтак за старанність була переведена до статчастини. Посада давала дівчині матеріальний дохід, однак не задовольняла духовні потреби, тож її перебування на службі, попри виявлену кмітливість і старанність, зводилося до механічного виконання обов'язків. Найбільш комфортним місцем, де героїня могла себе реалізувати, й була орендована кімнатка. Саме там, в атмосфері тепла, яке йшло від грубки, вона віддавалася читанню і мріям, вибудовуючи власний світ і створюючи власний простір, який мав до себе, водночас був дуже ненадійно-хиткий і далекий від реалій зовнішнього буття.

На відміну від Марти, Констанція Чатерлей з роману Д. Лоуренса належала до заможного прошарку середнього класу, а після одруження із сером Кліфордом Чатерлеєм, батько якого мав титул баронета, ще й набула статусу «леді». На вигляд вона нагадувала сільську дівчину, насправді ж росла у висококультурному середовищі, де цінувалось мистецтво і свобода самовираження. На рівні з чоловіками Констанс могла вести дискусії на різні теми, без упереджень ставилася до вільних статевих стосунків, що у цілому було характерно для емансипованого покоління передвоєнних років. Однак війна, як підкреслено у перших рядках твору, «розстрошила дах над її головою» [5, с. 5], розмежувавши минуле «своє» і майбутнє «чуже». Семантика «розстрошеного даху» вміщує як трагедію всього повоєнного покоління, що повернулося з війни з душевними й фізичними травмами, так і особисту драму Коні, якій випало стати дружиною чоловіка-інваліда. Недаремно цей образ уводиться саме у контексті роздумів Констанції, вказуючи не лише на її розлучення з рідним домом як найбільш безпечним і комфортним місцем, а й втрату духовного захисту, свободи бути собою, що рівнозначно втраті себе як особистості й жінки. Тож маєток Чатерлейв Регбі-хол, в який 1920 року Кліфорд

і Констанс повернулися після дворічного лікування чоловіка, постає «чужим місцем» у своєму абсолюті, викликаючи вкрай негативні асоціації, про що свідчить його розлогий опис: *«Регбі являє собою довгий невисокий дім з коричневої цегли; його почали будувати у середині вісімнадцятого століття і добу-довували стільки разів, що він нагадував кролячню і втратив усякий вигляд. Він стояв на підвищенні у красивому старовинному дубовому парку, та, на жаль, неподалік виднілася труба Тевершелської копальні з хмарами пари й диму над нею, трохи далі від горба у вогкому тумані проступали поодинокі обдерті будиночки селища Тевершел. Воно починалося за самими воротами парку і безнадійно огидне тяглося довгу, бридку милю – будинки, рядки жалюгідних, маленьких, вкритих сажею цегляних будинків з чорними шиферними дахами, гострими кутами й зловісною, порожньою нудьгою»* [5, с. 18]. Не дивно, що територія Тавершела жінці видалася огидною й понурою, кімнати в маєтку гнітючими, іноді їй здавалося, що вона «живе у підземному царстві» [5, с. 19]. Особливо вражала пустота й ізольованість місця, яке було схоже на позбавлене живої енергії тіло Кліфорда. На прикладі Коні та Кліфорда спостерігаємо ситуацію, коли спільне середовище персонажів «характеризує їх як різних через те, що і вони сприймають його внутрішню по-різному, іноді навіть діаметрально протилежно» [2, с. 92]. Розміщення Регбі-холу на підвищенні ніяк не асоціювалось з центром всесвіту, лише було ознакою нездоланної прірви між гордовито-зверхнім господарем маєтку й мешканцями селища, що навіювало ще більшу нудьгу на звиклу до ліберальних стосунків Констанцію. Щоденний догляд за самозакоханим чоловіком-інвалідом обтяжував, позбавляв власного життя, а відтак зводився, як і у випадку з Мартою, до механічної рутини й одноманітності. Подібно до української героїні, яка сумувала за рідним Каневом, жінка з теплою згадувала «свою» Англію – шотландські пагорби й долини Сасекса, прозорі й чисті повітря яких не мало нічого спільного з приреченим смородом Тавершела. У стані неспокою й розпачу вона часто бігла через парк у ліс, який ставав їй «сховком, її святилищем», однак розуміла, що не має з ним зв'язку – ця територія їй не належала. Єдиним «веселим і сучасним місцем дому, єдиною точкою Регбі, де повністю розкривалася її особистість» [5, с. 36], була її кімната на верхньому поверсі будинку, де Коні знаходила душевну розраду, однак і там її не покидали думки втрати зв'язку з «предметним і живим світом» [5, с. 29].

Стан обох героїнь нагадував швидше зимову сплячку, недаремно основні події, якими розпочинаються оповіді, припадають саме на період зими. У Мартиній свідомості зима асоціювалася з чимось застиглим – дівчині вона «здавалась мертвою й лихою» [6, с. 6], а у Коні породжувала відчуття власного життя як подоби реальності чи сну [5, с. 27]. Її міцне й повновиде тіло, деформуючись під впливом мертвотної пустоти Регбі-холу, і само починало набирати його форм, ставало таким же немичним і позбавленим життя, їй «хотілося скопити у воду і плисти» [5, с. 29]. Ні регулярні візити Мартиних залицяльників, ні інтелектуальні дискусії гостей Регбі не здатні були привнести зміни у душевний неспокій героїнь, залишаючись лише примарними епізодами. Їхня активна й жива сутність, не вписуючись в існуючу модель буття, чинила внутрішній опір, що виражалось фізично у нападах душевної нудоти, внутрішньої розлагодженості [6, с. 5] чи безумного неспокою й збентеження, аж до судом у тілі [5, с. 29]. Звідси любов героїнь до води «як невичерпного джерела прагнення й сили» [6, с. 6], яка асо-

ціювалась зі свободою і вільним простором, була уособленням їхньої жіночої стихії.

Радикальні перетворення у буттєвому просторі Марти й Коні пов'язані з хронотопом «весни-кохання», ключовими концептами якого є пробудження та оновлення. Відтак зміна часових координат призводить до модифікації смислових маркерів оповіді. Так, з появою у житті Марти молодого вченого-біохіміка Юрія Славенка її кімната стає місцем втілення всього, про що вона так довго й наполегливо мріяла, уподібнюючи себе з героями любовних романів. Абсолютна ізольованість від зовнішнього світу наповнила камерний простір кімнати незвіданою магією, підносячи героїв до захмарних висот ідеального буття. Марті, однак, для повної гармонії не вистачало Канева, де степи, яри, гори й де все їй рідне. Саме тому хотіла «народитися жінкою там, де була народилася, коло великої ріки, серед великого степу в урочистому святі кохання й природи» [6, с. 149–150]. Вона із захопленням описувала Славенкові їхню уявну мандрівку до Канева: «А ввечері візьмемо човна і поїдемо Дніпром. Гребти не будемо, хай нас несе вода... Ти побачиш, як там гарно!» [6, с. 138]. Однак цього не сталося, що було сигналом профанності кохання, яке не отримало родової опіки, відтак було приречене.

Варті уваги у цьому контексті емоційно-просторові варіації Славенка, який під час першого візиту до Марти при вигляді її «халупи» не зміг стримати свого розчарування, зауважуючи зокрема: «Уявляю, які монстри тут мешкають! Цікава дівчина могла б добрати собі цікавішого приміщення. Ні, Льово, я зовсім перестаю вірити в її високі прикмети» [6, с. 62]. Оцінюючи людей за соціальним станом, він не бажав заводити контакти з представниками нижчих кіл, тож свідомо відмежовувався від їхнього простору як чужого, натомість під кутом зору науково-кар'єрної перспективи позитивно оцінював квартиру професора медицини Маркевича, де йому була відведена спеціальна кімната. Саме з меркантильних міркувань погодився на шлюб з Ірен, при цьому його багато що у домі Маркевичів дратувало, приміром безперервні чаювання чи музичні проби Ірен. У процесі закоханості зі Славенком відбуваються кардинальні метаморфози – кімната Марти стає йому все ріднішою, він проявляє інтерес до поезії, яку раніше вважав непотрібною, натомість візити до Ірен рідшають, а далі й повністю припиняються. Немилим видається Славенкові й науковий простір його власної кімнати, пустота якого дисонувала із затишком Мартиного помешкання. Закинувши досліди, він повністю поринув у біохімію кохання, продукуювану взаємодією різних компонентів, найактивнішим серед яких виявився фізіологічний. У результаті, механічна сутність Славенка не набула якісного оновлення, навпаки, стала більш переконливою у своїй потворності.

Для Констанції після знайомства з Мелорзом рідними стають «його» просторові координати – хатинка лісника, будинок і, зрештою, увесь ліс як сакральне місце. При будь-якій нагоді вона намагалася втекти туди з мастку, не задовольняючись навіть власною кімнатою, яка з появою у житті спорідненої людини втратила смислове наповнення «свого простору», асоціюючись із пустотою Регбі-холу. Приміщення Мелорза, як і кімната Марти у романі В. Підмогильного, були дуже скромними, однак охайними і затишними. На відміну від Славенка, Констанція відразу ж уподобала їхній простий побут, оточений квітами, травами і спокоєм лісу. Почуваючи себе частиною нового бажаного простору, вона була готова залишитися тут назавжди. Ліс для Коні й Олівера став єдиним притулком від посягань ворожого світу – мертвотного Регбі-холу разом з целулоїдним

Кліфордом, брудних шахт, механізованої цивілізації. Молоді люди воліли б розчинитися серед цього нестримного буяння трав, спокою лісів, ніжних порухів квітів, проте розуміли, що їм не вдасться уникнути руйнівних вторгнень.

Одним із ключових маркерів семантики руйнування постає спільна фотографія Мелорза та його колишньої дружини Берти, яка зловісно виділялася на голих стінах будинку, вказуючи на присутність сторонньої сутності. І хоча фотопортрет був Мелорзом знищений, осколки від потворної коричневої рамки у позолоті залишилися, попереджуючи про можливе посягання з боку зовнішнього світу. Після скандалу, влаштованого Бертою, простір лісу, як і всього Тавершелу, став для Коні і Мелорза недоступним у своїй агресивності й ворожості. Колишня дружина заявила про свої права на будинок, лісника було звільнено з роботи, тож він покинув все й виїхав до Лондона. Там, у найманій Мелорзом невеличкій кімнатці і відбулася їхня зустріч з Коні, ставши для обох межею між минулим і майбутнім. Перед закоханими відкривався незвіданий простір, вектор і перспективи якого залишилися невідомі – треба було знову чекати приходу весни, а з ним народження нового життя.

На відміну від гармонійних стосунків Коні і Мелорза, історія кохання Марти і Юрка у романі В. Підмогильного поступово набувала однобічного характеру. Спізнавши заборонений плід, Славенко почав одужувати від раптової пристрасті, повертаючись у власний простір науки й розрахунків. Цей процес у тексті увиразнено звуженням часових меж, відведених молодим ученим для побачень – він все рідше приходив до дівчини, а відтак припинив візити, остаточно перебравшись до Ірен. Втративши свою магію, виміряний простір постав перед Мартою «жалюгідним згарищем» [5, с. 264], виштовхуючи дівчину за межі своїх координат. Відтак «згарище» повернуло Марту у реальний світ, їй стала зрозуміла істинна сутність прагматичного оточення в особах Славенка, начальника підвідділу Безпалька, подружжя Іванчуків, кооператора – функціональних типів, які становили більшість тогочасної суспільної дійсності. Прагнення Марти оживити світ не лише привносило сум'яття в їхню сіру буденність, а й містило у собі загрозу, тож при першій нагоді вони постаралися звільнитися від її присутності. Подібно до героїв Д. Лоуренса, Марта опинилася на порозі нового незвіданого, яке мало постати перед нею після пробудження зі сну. Слова Льови «Прощайте, Марто» [6, с. 294], написані ним у записці до дівчини, містять конотацію смутку, сигналізуючи про тернистий шлях пошуку власного простору у світі, позбавленому почуттів і тепла людських стосунків.

Висновки. Таким чином, у процесі аналізу романів «Невеличка драма» та «Коханець леді Чатерлей» виявлено типологічні риси амбівалентної семантики свого / чужого простору, яка визначається ідейно-змістовою концепцією персонажів, їхнім моральним та духовно-інтелектуальним рівнем. В обох творах ідеальним своїм простором визначено світ природних почуттів, якому протиставлено механічний простір зовнішньої реальності. «Своїм» локальним простором, у координатах якого реалізуються природні почуття головних героїв, визначено кімнату Марти та помешкання лісника. В обох творах відбувається процес відчуження «свого» простору, спричинене втручанням зовнішнього «чужого», призводячи до руйнування гармонії природного буття. У розвідці виокремлено сакральний простір, який у Марти асоціюється з Каневом і Дніпром, де пройшло її дитинство, а у героїв Лоуренса – з будь-яким природним середовищем, не зганьбленим слідами цивілізації, що вказує на

варіативність авторських моделей світу з акцентуацією національно-родового аспекту у Валер'яна Підмогильного та космополітичного у Девіда Лоуренса.

Література:

1. Гайдеггер М. Будувати, проживати, мислити / Мартін Гайдеггер // «І». – 1989. – № 1. [Електронний ресурс] – Режим доступу: <http://www.ji.lviv.ua/n1texts/heid2>.
2. Копистянська Н. Х. Час і простір у мистецтві слова: [монографія] / Нонна Копистянська. – Львів, ПАІС, 2012. – 344 с.
3. Лотман Ю. М. Семиосфера: Культура и взрыв: Внутри мыслящих миров / Юрий Лотман. – СПб: Искусство–СПБ, 2000. – 704 с.
4. Лотман Ю. М. Структура художественного текста / Ю. М. Лотман. – М.: Искусство, 1970. – 384 с.
5. Лоуренс Девід Г. Коханець леді Чаттерлей / Девід Герберт Лоуренс; Пер. з англ. Соломія Павличко. – К.: Основи, 1999. – 462 с.
6. Підмогильний В. Невеличка драма: роман на одну частину / Валер'ян Підмогильний. – К.: Знання, 2014. – 294 с.

Девдюк І. В. Амбивалентність свого / чужого пространства в романах «Маленькая драма» В. Підмогильного і «Любовник леді Чаттерлей» Д. Лоуренса

Анотація. В статтю здійснений типологічний аналіз амбивалентної семантики свого / чужого про-

странства в романах «Маленькая драма» В. Підмогильного і «Любовник леді Чаттерлей» Д. Лоуренса. Ідеальним своїм пространством определена сфера естественных чувств, ей противопоставлен механический мир внешней действительности. В произведениях обнаружена динамика отчуждения «своего» пространства, вызванная вмешательством внешнего «чужого», которое разрушает гармонию природного бытия.

Ключевые слова: свое / чужое пространство, семантика, амбивалентность, отчуждение, природное бытие.

Devdiuk I. Ambivalence of our / their space in the novels "A Little Drama" by V. Pidmohylny and "Lady Chatterley's Lover" by D. Lawrence

Summary. In the article it has been investigated typological features of the ambivalent semantics of our / their space in the novels "A Little Drama" by V. Pidmohylny and "Lady Chatterley's Lover" by D. Lawrence. The world of natural feelings is considered an ideal space, it is opposed to the mechanical space of the outside world. The characteristic feature of the works is the alienation of "our" space, caused by the interference of an external "theirs", which destroys the harmony of natural existence.

Key words: our / their space, semantics, ambivalence, alienation, natural being.

*Дучимінська (Горенок) Г. Ю.,
кандидат філологічних наук,
доцент кафедри практики англійської мови
Дрогобицького державного педагогічного університету
імені І. Я. Франка*

ГАМЛЕТИЗМ ЯК ЯВИЩЕ І ПОНЯТТЯ, ЩО ХАРАКТЕРИЗУЄ СУСПІЛЬНІ НАСТРОЇ

Анотація. Статтю присвячено особливостям російського гамлетизму XIX століття. За допомогою висловлювань та літературно-критичних зауважень про Гамлета О. Герцена і М. Чернишевського продемонстровано, що ім'я Гамлета стало поняттям, що використовувалося для позначення певного соціально-психологічного комплексу. Гамлетизм у Росії XIX століття мав яскраво виражений суспільний характер і змінював своє забарвлення у відповідності до суспільної позиції російської інтелігенції.

Ключові слова: рецепція, інтерпретація, традиційні структури, традиційний образ, гамлетизм.

Постановка проблеми. Ідейно-художній світ «Гамлета» Шекспіра накреслює таку смислову перспективу інтерпретації, котру кожне покоління намагається зрозуміти по-своєму, відповідаючи на віковічні проблеми людського буття. Практично кожна національна європейська література має «свого» Гамлета і свій національний тип гамлетизму, причому дуже часто явище гамлетизму характеризує літературних персонажів без наявності прямих аллюзій чи цитат із трагедії Шекспіра. У Росії XIX століття прослідковувалася яскраво виражена тенденція тлумачити тогочасні соціальні і психологічні конфлікти за допомогою образу Гамлета, що розглядається нами як явище гамлетизму.

Аналіз досліджень і публікацій. Проблематика російського гамлетизму вже досліджувалась Ю. Левінін [1], який зазначав, що деякі з трактувань трагедії «Гамлет» призвели до виникнення гамлетизму, якому літературознавець давав таке пояснення: «страждання данського принца, відповідно осмислені, розглядалися як виявлення духовного життя певного покоління, суспільної групи, а інколи і цілої нації, яка переживала кризовий стан своєї історії» [1, с. 158]. Ю. Левін наголошував на тому, що хоч відправною точкою у виникненні гамлетизму був герой Шекспіра, гамлетизм, віддалившись від свого джерела, набуває автономності, з Гамлетом Шекспіра сучасного Гамлета «пов'язує лише морально-психологічний склад у тому вигляді, як його розуміє даний тлумачник гамлетизму» [1, с. 159]. Дослідниця М. Єлізарова у статті «Образ Гамлета і проблема «гамлетизму» у російській літературі кінця XIX століття (80-90 роки)» [2] розглядає гамлетизм як закономірне явище періоду переоцінки цінностей на межі двох епох, що полягає у «з'ясуванні сучасних відносин і найскладніших соціальних і психологічних конфліктів» [2, с. 46] через образ Шекспірового героя. Дослідниця зазначає, що російський Гамлет – нудьгуючий песиміст, який відкидає можливість змінювати дійсність. Ці риси інтелігента кінця даної епохи спочатку «виступали у певному ореолі, були героїзовані» [2, с. 48]. Згодом Гамлетом прикривали «духовну пустку і фальшивий героїзм» [2, с. 54]. Тому інтелігенти, які «спекулювали на імені Шекспірового героя» [2, с. 49], піддавалися гострій критиці. Проблема гамле-

тизму – це, як зазначає М. Єлізарова, проблема долі російської інтелігенції взагалі.

Актуальність дослідження зумовлена доцільністю вивчення літературознавчих процесів на матеріалі функціонування так званих традиційних структур.

Метою дослідження є осмислення гамлетизму як явища і як поняття, що позначає певний соціально-психологічний комплекс. У цій статті ми ставимо завдання розглянути інтерпретації Гамлета О. Герцена і М. Чернишевського і визначити особливості російського гамлетизму XIX століття.

Методологія дослідження базується на досягненнях українського і російського порівняльного літературознавства (М. Алексєєв, Ю. Левін, І. Журавська, М. Шаповалова, М. Ільницький, А. Волков, А. Нямцу).

Виклад основного матеріалу. Для формування російського гамлетизму вирішальне значення мав переклад «Гамлета» Н. Польового, здійснений у 1837 р., оскільки перекладач наблизив трагедію до російської дійсності 1830-х років XIX століття, надав Гамлету рис представників свого покоління, а саме дворянської інтелігенції. Немоżliвість активного прояву діяльності в обстановці реакції призвела до того, що духовно вільна інтелігенція не витримувала зіткнення з дійсністю. Молоде покоління 30-х років об'єднувалося у гуртки, де у гострих суперечках обговорювалися проблеми світового значення. Та поза межами гуртка молоді люди були безсилі і безправні. Прогресивна дворянська інтелігенція асоціювала себе з Гамлетом, який з'явився у перекладі Н. Польового. Трагізм власного положення ототожнювався ними з ситуацією Гамлета. «Прагнення високого і прекрасного, гостре відчуття добра і справедливості і страх за людину» [3, с. 369] – є визначальними рисами російського гамлетизму цього періоду.

У 40-і роки дворянська інтелігенція втрачає своє суспільне значення, оскільки повністю переходить від дій до апатії і розчарування, в яких бачить Гамлетові риси. Це покоління – шляхетні мрійники, бездіяльні ідеалісти, рефлексуючі Гамлети, слова яких не відповідають їхнім вчинкам. На противагу їм у Росії з'являються нові суспільні сили – різночинці. Ось чому після 40-х років Гамлетом перестають захоплюватися, він стає зайвим у суспільстві. Д. Пісарєв у статті «Ідеалізм Платона» (1861) зазначав, що «наших гризунів і гамлетиків, людей з обмеженими розумовими здібностями і з нескінченними прагненнями» породив ідеалізм, бо вони «не розуміли того, що ідея береться із життя, а не життя улаштовується згідно даної програми» [4, с. 82].

До нової хвилі гамлетизму призвела поразка у русі народників, яка викликала розчарування та песимізм. Народники, не бачачи шляхів перетворення дійсності, зневірившись у народному русі, звернулися до імені Гамлета для характеристи-

ки власного стану. Критик В. Воровський, характеризуючи суспільну ситуацію кінця 1870 років у статті «Зайві люди» (1905) писав: «донкіхотизму різночинців культурно-народницька течія протипоставляла гамлетизм» [5, с. 108]. Особливістю гамлетизму цього періоду є те, що акцент ставився на безсиллі і песимізмі Гамлета, решта рис данського принца не бралися до уваги. З образом Гамлета пов'язували зневір'я, песимізм, скептицизм. Н. Михайловський писав про те, що душевне життя людини природно вимагає, щоб думка переходила у дію, однак його сучасники, «кокетливі гамлетики і гамлетизовані поросята», «боягузи, лицеміри і ханжі» байдують «у гарній позі безвихідного розчарування і в ефектному костюмі ошатного смутку» [6, с. 421].

Коротко охарактеризувавши особливості російського гамлетизму XIX століття, для кращого висвітлення цієї проблеми перейдемо до розгляду тлумачень образу Гамлета найяскравішими особистостями цієї епохи.

Процес переходу від романтичної ідеалізації Гамлета до критики його рис можна простежити на прикладі висловлювань О. Герцена. «Гамлет» – «великий твір», трагедія, яка у собі «містить найпохмурішу сторону буття людини і цілу епоху людства» [7, с. 161], – писав молодий О. Герцен у листі (14.02.1837) до Н. Захар'їної, своєї нареченої. У листі від 17-21 квітня 1837 року О. Герцен продовжує інтерпретацію «Гамлета» і пише, що людство у різні епохи живе двома різними напрямками. Перший напрям – людство вірить у Бога, живе надією на кращий світ. Інший напрям має прояв в епохи, коли люди відвертаються від віри і в їхніх душах залишається лише пустеля. У такі епохи поету залишаються лише два почуття: «прокляття і відчай» [7, с. 162], бо навколо себе він бачить людей низьких, переповнених вадами, що є наслідком зречення віри у Бога. Саме у таку епоху жив Шекспір, його надихала «глибока зневага» до сучасників, яким він виносив вирок своїми творами, прямо вказуючи на «смердючі рани людини» [7, с. 162]. Таким твором є «Гамлет». Благородний принц заприсягнувся відомстити за батька, а потім дізнався, що вбивцею є його власна матір. Ось причина його відчаю, «його душа зламана і нема їй порятунку» [7, с. 162]. Для молодого покоління 1830-х років, кажучи словами О. Герцена, «характер Гамлета <...> до такої міри загальнолюдський, особливо в епоху сумнівів і роздумів, в епоху усвідомлення якихось чорних справ, які здійснилися поруч з ними, якихось зрад великому на користь нікчемному і вульгарному, що важко собі уявити, щоб його не зрозуміли» [8, с. 37]. У цей період О. Герцен симпатизував Гамлету, прекрасній особистості, яка, зіткнувшись з недосконалим, ганебним навколишнім, впадає у відчай.

Згодом змінюється ставлення О. Герцена до Гамлета, оскільки змінюється його бачення дійсності, він закликає, шукаючи та прагнучи високого і святого, перейти від теоретичних висловлювань до енергійної практичної діяльності, до життя. Письменник «В капризах і роздумах» (1842 р.) осмислював позицію свого покоління через призму образу принца данського. Вважаючи розмірковування «характерною рисою» своєї епохи, критик називав його «хворобою проміжних епох» [9, с. 49], проводячи паралелі між собою, своїм поколінням і Гамлетом, який безперервно рефлексує. У статті «З приводу однієї драми» він писав: «ми не хочемо зробити крок, не вимудрувавши його, ми безперестанно зупиняємось, як Гамлет, і думаємо, думаємо...», «ніколи діяти; ми переживаємо безперервно минуле і теперішнє, все, що трапилось з нами і з іншими, шука-

ємо виправдовувань, пояснень, дошукуємось думки, істини», «все, що оточує нас піддаємо випробовуючому погляду критики» [9, с. 49]. О. Герцен проектує образ Гамлета на сучасну йому дійсність, тлумачачи власний стан, стан свого покоління за його допомогою. Ставлення до образу Гамлета, до власної особистості, до своїх сучасників-Гамлетів має критичне забарвлення. У 60-і роки критик назве роки своєї молодості «гамлетівським періодом сумнівів, слів, суперечок, відчайдушних засобів», «задушливою епохою» [10, с. 238], коли громадянські і суспільні питання обговорювалися лише теоретично. На його думку, Росія вийшла з цього періоду, бо її молоде покоління стало «бійцями» [10, с. 239].

М. Чернишевський, письменник, літературний критик, філософ, історик та соціолог звертався у 1857 році до розгляду образу Гамлета при аналізі «Губернських нарисів» російського письменника-сатирика М. Салтикова-Щедріна. Літературний критик звертав увагу на те, що персонаж М. Салтикова-Щедріна Буеракін бачить себе Гамлетом. М. Чернишевський характеризує Гамлета так: «людина, яка є сильна лише у безплідній рефлексії, але слабка до справи, за причини відсутності волі» [11, с. 729]. На перший погляд, може здатися, що у своїй оцінці Гамлета письменник наслідує Гете. Однак, при подальшому розгляді, ми бачимо, що М. Чернишевський зазначає те, що багато людей, які наділені сильним розумом, слабкою волею та схильністю до рефлексії, тобто мають риси Гамлета, проживають своє життя щасливо, на відміну від Гамлета, який, маючи прекрасні якості, бажаючи всім добра, стає «мукою для самого себе і причиною загибелі для тих, чия доля залежить від нього» [11, с. 729].

Критик, звертаючи увагу на позитивні риси характеру Гамлета, зазначає, що принц є надто «чистим» [11, с. 527] для свого середовища, саме тому оточуючі, «погані люди», не можуть його зрозуміти, вважають божевільним і небезпечним. М. Чернишевський протиставляє Гамлета його сучасникам і стверджує, що причина трагедії Гамлета полягає у тому, що принц є у фальшивому, «ненатуральному» [11, с. 729] становищі, яке полягає у тому, що Гамлет повинен ненавидіти свою матір Гертруду, як вбивцю свого батька; щиро кохаючи Офелію, принц не бажає назвати її своєю дружиною, не вважаючи одруження з нею пристойним. Ось у чому ненормальність ситуації, в яку потрапив Гамлет. Критик переконаний, що навіть людину з сильною волею, не схильну до рефлексії такий стан речей може призвести до непослідовних вчинків, «згубних для неї самої і для інших» [11, с. 729]. На думку критика, лише негідник, або ж людина наділена стоїцизмом можуть бути щасливими і діяти розсудливо у ситуації Гамлета. Письменник переконаний, що дев'яносто дев'ять відсотків людей, опинившись у становищі Гамлета, мучилися б так само як він, діяли б як принц данський та своїми вчинками призвели б до таких самих бід. М. Чернишевський вважає, що у такій ситуації кожен чинитиме як Гамлет, незалежно від рис характеру, від темпераменту, від сильної чи слабкої волі, посередніх чи прекрасних розумових здібностей, схильності до рефлексії чи її відсутності. М. Чернишевський зазначає, що образ Гамлета є всесвітньо-актуальним, оскільки «у Гамлеті ви бачите самих себе у даному становищі, яким би не був ваш темперамент» [11, с. 729]. Отже, критик відводив важливе місце ситуації, зовнішнім обставинам, вважаючи, що обставини можуть бути сильнішими за характер, за волю, за розум людини, був переконаний, що зі зміною ситуації змінюється характер переконань людини, її точка зору. М. Чернишевський писав, що при усуненні згубних обставин «швидко про-

світліє розум людини і облагородиться її характер» [11, с. 727]. Письменник вірив у людину – «істоту, яка згідно своєї природи схильна поважати і любити правду; істоту, яка може порушувати закони добра і правди лише внаслідок незнання, помилки чи під впливом обставин, сильніших за її характер і розум, але ніколи не може, добровільно і свobodно, надати перевагу злу над добром» [11, с. 727]. Коли ми читаємо ці рядки, перед нами повстає революціонер-демократ шістдесятих років XIX століття, який був переконаний, що тогочасний устрій суспільного життя і його реальні умови перешкоджають здоровому розвитку людської особистості. Намагаючись змінити дійсність, М. Чернишевський закликав до ліквідації наявного порядку шляхом революції та демократичної перебудови життя країни.

Повернемося до статті, присвяченій «Губернським нарисам», в якій М. Чернишевський зауважує, що Буєракіну для його доброго імені вигідно уявляти себе Гамлетом і додає: «це вже не перший Гамлет з'являється у нашій літературі, – один з них навіть називав себе прямо на ім'я «Гамлет Щигровського повіту», а наш Буєракін, з усього видно, хоче бути «Гамлетом Крутогорської губернії», «видно не мало у нас Гамлетів у суспільстві, коли вони так часто з'являються у літературі, – у мало якій повісті ви не зустрінете одного з них, якщо лише повість стосується життя людей з так званими благородними переконаннями» [11, с. 729]. Появу таких Гамлетів, Гамлетів «з так званими благородними переконаннями» критик пояснював положенням людини у тогочасному суспільстві, яке вважав ненатуральним, «протиприродним» [11, с. 729]. Подібність російських Гамлетів до принца данського письменник пояснював тим, що Гамлети з різними характерами, з різними темпераментами є нещасними у суспільстві, де може бути щасливим лише один відсоток населення, а саме «негідники, обдаровані рідкісною безсовісністю, або ще менш чисельні щасливці, обдаровані залізним стоїцизмом» [11, с. 729]. Критик переконаний, що є життєва закономірність у залежності особистості від обставин життя, від суспільства. Причина трагічного у «Гамлеті» полягає в обставинах, які склалися навколо Гамлета, причина трагічного для Гамлета-сучасника М. Чернишевського – у реальній життєвій ситуації, у характері побудови суспільства. На думку письменника, поведінка тогочасних російських Гамлетів, їх моральні якості та переконання обумовлені їхнім положенням, суспільними законами та суспільною традицією, тобто залежать від об'єктивних факторів.

У статті «Росіянин на rendez-vous» М. Чернишевський піддав гострій критиці героя повісті І. Тургенєва «Ася», свого сучасника, який «обмежується прекрасними міркуваннями, доки не настане нагода взятися за виконання розмов, а тільки випаде нагода, прикусить язичок і складе руки, як роблять усі» [11, с. 740]. Однак, М. Чернишевський водночас виправдовує сучасних йому Гамлетів, адже, на його переконання, у такій поведінці слід звинувачувати не людину, а «обставини і звички суспільства» [11, с. 742], «бо неможливо не проїнятися дріб'язковістю волі тому, хто живе у суспільстві, яке не має жодних прагнень, за винятком дрібних життєвих розрахунків» [11, с. 745]. Письменник критикує сучасника-Гамлета, стверджує, що «без нього нам було б краще жити», оскільки «є люди, кращі за нього» [11, с. 746], які здатні здійснити революційні зміни, а саме нові демократичні сили. Такий рефлексуючий, бездіяльний герой є зайвим у нових соціальних умовах, коли настала необхідність у суспільній боротьбі. Отже, критика героя повісті І. Тургенєва «Ася» є для М. Чернишевського

ідейною критикою представника ліберальної дворянської інтелігенції, його безсилля письменник розглядає як симптом суспільної і психологічної неспроможності цього соціального типу, який не здатний на активну участь у перетворенні дійсності. Як бачимо, для критика література була об'єктом не лише естетичного, а й соціального дослідження. М. Чернишевський, організатор передових революційних сил тогочасної йому Росії, вимагав від свого сучасника-Гамлета певного роду діяльності, яка була б направлена на загальну користь, тобто громадянську діяльність, що передбачає участь у суспільних справах, а не лише життя приватними інтересами. Він був переконаний, що «краще не розвиватися людині, ніж розвиватися без впливу думки про суспільні справи, без впливу почуттів, які пробуджуються участю у них» [11, с. 744], закликав до відмови від задоволення окремих особистих інтересів, до активного перетворення дійсності в ім'я свободи людини. Інтереси суспільства і народу повинні стати для особистості її власними невіддільними інтересами – ось ідеал розвитку особистості. У 1859 році виникла революційна ситуація, яка, як відомо, не переросла у революцію, та кращі люди того часу думали про революційне перетворення життя. М. Чернишевський писав, що розчарується у сучасниках, втрачає надію на їх енергію і проникливість, вважав, що головне – «не пропустити сприятливу хвилину», «зрозуміти важливість теперішніх обставин і діяти у відповідності до здорового глузду» [11, с. 746]. Критик також писав про свої особисті вагання і сумніви, про те, що «мимоволі вкрадається у серце нерішучість від думки про те, що ось, можливо, доведеться мені прийняти високе рішення, сміливо зробити відважний крок не по пробитій стежинці щоденного моціону», «саме тому намагаєшся переконати себе, що ні, не прийшла ще необхідність ні у чому такому незвичайному, до останньої хвилини зумисне переконуєш себе, що все, що здається таким, що виходить зі звичної дріб'язковості – не більш ніж спокуса» [11, с. 745]. Як бачимо, письменник, подекуди, піддавався настроям Гамлетів своєї доби, оскільки був дитиною свого суспільства. Однак М. Чернишевський зміг подолати у собі всі риси сучасного йому Гамлета, про що свідчить його життя, повне героїчної самопожертви, його цілеспрямованість, воля, сильний дух, який не був зломлений ні арештом, ні ув'язненням у Петропавлівській фортеці, ні двадцятирічним засланням до Сибіру.

Висновки. Для виникнення гамлетизму у Росії вирішальне значення мали національні суспільно-літературні умови. Про утворення гамлетизму у Росії XIX століття свідчить те, що ім'я Гамлета стає поняттям, яке «відірвалося від свого першоджерела і використовувалося для позначення певного соціально-психологічного комплексу» [1, с. 170]. Гамлетизм у Росії XIX століття мав яскраво виражений суспільний характер і змінював своє забарвлення у відповідності до суспільної позиції російської інтелігенції. Ми відзначили романтичну ідеалізацію образу Гамлета у 30-40 роки цього століття, коли ім'я Гамлета пов'язувалося з представниками дворянської інтелігенції, прогресивним на той час прошарком суспільства. Такий Гамлет – ідеальна особистість, яка впадає у відчай, страждаючи через усвідомлення того, що суперечності реальної, недосконалої дійсності неможливо вирішити. Згодом Гамлет асоціювався з поняттям «зайва людина», а у 70-80 роки – Гамлет набуває двох різновидів, Гамлета і гамлетика, піддається осуду і гострій критиці. Російський гамлетизм мав індивідуальні риси, оскільки герой інтерпретувався у відповідності до національних суспільних умов.

Література:

1. Левин Ю. Д. Шекспир и русская литература XIX века / Ю. Д. Левин – Л.: Наука, 1988. – 327 с.
2. Елизарова М. Е. Образ Гамлета и проблема «гамлетизма» в русской литературе конца XIX века (80–90-е годы.) / М. Е. Елизарова // Филологические науки. – 1964. – № 1. – С. 46 – 56.
3. Урнов М. В. Шекспир и русская литература XIX века (Рецензия) / М. В. Урнов, Ю. Д. Левин // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. – 1989. – Т. 48. – № 4. – С. 365 – 370.
4. Писарев Д. И. Сочинения: в 4 т. / Д. И. Писарев. – М.: Гослитиздат, 1955. – Т. 1: Статьи и рецензии 1859-1862. – С. 75-96.
5. Воровский В. Лишние люди / В. Воровский // Литературная критика. – М.: Худ. лит., 1971. – С. 90-123.
6. Михайловский Н. К. Герой безвременья / Н. К. Михайловский // Литературная критика. Статьи о русской литературе XIX – начала XX века. – Л.: Худ. лит., 1989. – С. 402-448.
7. Герцен А. И. Сочинения: в 30 т. / А. И. Герцен. – М.: Изд. АН СССР, 1961. – Т. 21: Письма 1832-1838 годов. – 640 с.
8. Герцен А. И. Сочинения: в 30 т. / А. И. Герцен. – М.: Изд. АН СССР, 1956. – Т. 9. Ч. 4: Былое и думы. 1852-1868. – 355 с.
9. Герцен А. И. Сочинения: в 30 т. / А. И. Герцен. – М.: Изд. АН СССР, 1954. – Т. 2: Статьи и фельетоны. 1841 – 1846. Дневник 1842 – 1845. – 516 с.
10. Герцен А. И. Сочинения: в 30 т. / А. И. Герцен. – М.: Изд. АН СССР, 1958. – Т. 14: Статьи из «Колокола» и другие произведения 1859-1860 годов. – 701 с.
11. Чернышевский Н. Г. Избранные сочинения / Н. Г. Чернышевский – М.; Л.: Худ. лит., 1950. – 838 с.

Дучиминская (Горенок) Г. Ю. Гамлетизм как явление и понятие, которое характеризует общественные настроения

Аннотация. Статья посвящена особенностям русского гамлетизма XIX века. С помощью высказываний и литературно-критических замечаний о Гамлете А. Герцена и М. Чернышевского продемонстрировано, что имя Гамлета стало понятием, которое использовалось для обозначения определенного социально-психологического комплекса. Гамлетизм в России XIX века имел ярко выраженный общественный характер и менял свою окраску в соответствии с общественной позицией российской интеллигенции.

Ключевые слова: рецепция, интерпретация, традиционные структуры, традиционный образ, гамлетизм.

Duchyminska (Horenok) H. Hamletyzm as a phenomenon and a concept that characterizes social mood

Summary. The article is devoted to the features of hamletyzm in the XIX century Russia. With the help of O. Hertsen and M. Chernyshevskyi's statements and literary critical comments on Hamlet, it is demonstrated that the name of Hamlet was a concept used to refer to a particular socio-psychological complex. Hamletyzm in the XIX century Russia had a pronounced social character and changed its colour in accordance with the social position of the Russian intellectuals.

Key words: reception, interpretation, traditional structures, traditional image, hamletyzm.

Новиков А. О.,

доктор філологічних наук, професор,
завідувач кафедри української мови, літератури
та методики навчанняГлухівського національного педагогічного університету
імені Олександра ДовженкаДИСКУРС ЖЕРТОВНОСТІ І ЗРАДИ У ДРАМАТУРГІЇ
Л. СТАРИЦЬКОЇ-ЧЕРНЯХІВСЬКОЇ Й В. ШЕВЧУКА

Анотація. У статті робиться порівняльний аналіз головних і другорядних персонажів в історичних п'єсах Л. Старицької-Черняхівської «Іван Мазепа» і В. Шевчука «Брама смертельної тіні». Констатується, що у змальованні образу Мазепи в обох драматургів чимало спільного. Для них опальний гетьман є беззаперечним національним героєм, який на вівтар незалежної української держави поклав власне життя. Водночас в обох драмах категорично засуджується таке явище, як кочубейщина. І для Старицької-Черняхівської, і для Шевчука воно є синонімом зради.

Ключові слова: Мазепа, Кочубей, Петро І, Антихрист, московська окупація, Таємна Вечеря, зрада.

Постановка проблеми. Постать Івана Мазепи ніколи не була обділена увагою митців, оскільки це один із найвідоміших у світі українців. Усе його життя, наповнене неймовірними пригодами, зокрема любовними, – по суті, суцільний авантюристичний роман. При цьому це стосується як молодих років, так і останніх, коли літній гетьман, який упродовж двох десятиліть начебто вірою і правдою служив своєму сюзеренові, російському цареві Петру І, під час шведсько-московської війни разом із кількома підпорядкованими йому козацькими полками несподівано перейшов на бік шведського короля Карла XII.

Образ Мазепи упродовж століть знайшов втілення у десятках романів, поем, п'єс, інсценізацій, зокрема Дж. Байрона, К. Рилєєва, О. Пушкіна, В. Гюго, Ю. Словацького, Т. Булгарина, М. Старицького, Б. Лепкого, І. Карпенка-Карого, В. Чемериса та багатьох інших, не говорячи вже про чисельні музичні твори, портрети та гравюри з його зображеннями. При цьому ставлення до опального гетьмана у митців було неоднозначним. Воно істотно залежало від світогляду, наявності чи відсутності певних політичних мотивів в авторів, котрі створювали його образ. Так, у поета-романтика Байрона ставлення до цієї неординарної особистості, швидше за все, було нейтральним, оскільки його приваблювала в очільникові України, насамперед, ексцентрична поведінка, а надто небували любовні колізії в молоді роки. Саме цей період життя Мазепи він і віддзеркалив у своїй однойменній поемі. Водночас російський поет-декабрист Рилєєв шукав у постаті Мазепи близькі йому вільнолюбні мотиви. Отже, виклик гетьмана царю-тирану, його боротьба за українську державність сприймалися ним у позитивному контексті, свідченням чого є поема «Войнаровский». Зовсім в іншому світлі бачиться Мазепа Пушкіну, який щодо українського питання стояв на проімперських позиціях, для якого Петро І був незаперечним авторитетом. Тому цілком закономірно, що для автора «Полтави» український гетьман є однозначно зрадником, а отже, і змальовує він його, відповідно, у неприкрашених, чорних фарбах, навіть спотворює, цілком свідомо порушуючи

принцип історизму. У цьому погляді відомого російського поета повністю збігаються з офіційною державною ідеологією.

Вкрай негативне ставлення до постаті Мазепи з боку російської влади, підкріплене церковною анафемою, зберігалось і впродовж усієї радянської доби, хоча окремі українські письменники навіть у ці непрості часи намагалися змальовувати його образ правдивим. У цьому контексті варто згадати поему В. Сосюри «Мазепа» (1929–1960), а також драму Л. Старицької-Черняхівської «Іван Мазепа» (1928). З останньою багато в чому перегукується п'єса Валерія Шевчука «Брама смертельної тіні», яка, щоправда, була написана у середині 1990-х рр., тобто вже у добу незалежної України.

П'єса Л. Старицької-Черняхівської «Іван Мазепа» побіжно розглядалась у дисертаційному дослідженні В. Швеца «Історична драматургія Л. Старицької-Черняхівської (Проблематика і поетика)» (2008), а драмі В. Шевчука певна увага приділена А. Усовою (Скляр) у статті «Присягаю... для загального добра матері моєї Вітчизни: естетична цінність характеру І. Мазепи (на матеріалі п'єси В. Шевчука “Брама смертельної тіні”)» (2011). Проте жодного разу не було зроблено порівняльного аналізу згаданих творів.

Метою статті є порівняльний аналіз головних і другорядних образів у драмах Л. Старицької-Черняхівської «Іван Мазепа» і В. Шевчука «Брама смертельної тіні».

Виклад основного матеріалу. Впадає в око дещо нетрадиційна структура Шевчукового твору. Драма складається з двох дій та двох інтермедій – добре призабутого старовинного різновиду п'єси, попередниці сучасної комедії. Саме в інтермедіях автор намагається пояснити деякі моменти, які, можливо, не зовсім доречні в основному тексті. Вдається Шевчук і до деяких інших літературних прийомів, зокрема сновидінь Мазепи й пророкувань старої козацької ворожки, котра наділена можливістю заглядати в майбутнє, зокрема й далеке. Прикметно, що видіння ворожки побудовані за принципом кінематографу, де кадр змінює кадр. Вона має змогу спостерігати за майбутніми подіями, як у кіно, і розповідає про побачене гетьману.

Загалом персонажі Шевчука суттєво нагадують відповідні образи у п'єсі Старицької-Черняхівської. До певної міри це стосується й головного героя – Івана Мазепи. І там, і там це видатний політичний діяч, великий патріот, готовий принести своє життя в жертву заради визволення Вітчизни із-під влади Московії. Прикметно, що автори обох творів послідовно проводять думку, що той рішучий крок, котрий здійснив Мазепа на схилі років, не був спонтанним, а тим більше вимушеним, тобто прийнятим під тиском козацької старшини, на чому наполягають деякі історики, зокрема М. Грушевський. Тому важливо звернути увагу на те, що в останнє десятиріччя XIX – на

початку XX ст. у вітчизняній історіографії домінувала думка, що в дійсності Мазепа «не був ніяким яскравим репрезентантом українського автономізму» [1; 3], що його вчинок став лише логічним завершенням політики Богдана Хмельницького, який тримав курс на союзницькі відносини зі Швецією, «котрим забезпечувалася повна політична незалежність України» [1, с. 5]. Розриву стосунків із Московією вимагало від гетьмана його найближче військово-політичне оточення. Отже, Мазепі, мовляв, не залишалося нічого іншого, як виконати волю своїх сподвижників. Обґрунтовуючи свою позицію, М. Грушевський у праці «На українські теми. “Мазепинство” і “Богданівство”» наводить цитату із записок Пилипа Орлика, де наголошується, що «старшина нагадувала Мазепі честь і славу Богданову, за те, що він визволив Україну від Польщі, і грозила вічними прокльонами Мазепі, коли він упустить цей момент, не визволивши Україну від Москви» [1, с. 5].

Прикметно, що схожі слова в обох драмах авторикладають в уста прилуцького полковника Д. Горленка – одного з найрадикальніших прибічників збройного повстання. І це не випадково, оскільки останній на чолі п'ятитисячного козацького загону незадовго до цих подій на вимогу Петра І був відряджений Мазепою до Прибалтики, де у складі російської армії змушений був брати участь у Північній війні, а отже, був безпосереднім свідком сваволі щодо козаків і його самого з боку московських високопосадовців. Ось з якою промовою Горленко звертається до Мазепи у драмі Л. Старицької-Черняхівської:

Яка біда була на Україні,
Коли Богдан зібрав січовиків
І на ляхів, немов Давид той, рушив.
За те і ми, і діти наші всі,
І діти їх ублажимо його ймення...
І так тебе клястимемо усі,
Коли ти нас із царської неволі
Не визволиш тепер [2, с. 300].

У п'єсі В. Шевчука прилуцький полковник говорить Мазепі: «Як ми за душу Богдана Хмельницького завжди Бога молимо і ім'я його хвалимо, що Україну від лядського іґа звільнив, так у супротивний спосіб і ми, і діти наші у вічні роди душу й кістки твої проклинати будемо, коли нас за гетьманства свого після смерті своєї в такій неволі залишиш» [4, с. 60]

Так само в обох творах підштовхують до рішучих дій Мазепу й інші його найближчі соратники – генеральний писар П. Орлик, генеральний обозний І. Ломиковський, миргородський полковник Д. Апостол тощо. Притому і в Старицької-Черняхівської, і в Шевчука радикальні настрої козацької старшини лише укріплюють віру гетьмана у правильності вже давно прийнятого ним рішення щодо розриву відносин із Петром І.

Утім, в образах головних героїв творів, що аналізуються, не лише багато спільного, а й чимало відмінного. Мазепа Старицької-Черняхівської добре усвідомлює, що московська окупація є смертельною загрозою, власне, для самого існування його Вітчизни, що цар Петро хоче знищити в Україні будь-яке самоврядування («І на Москву хліб сіяти ми будемо!») [2, с. 270]. Водночас гетьман розуміє й те, що власними силами козакам таку орду не здолати. Отже, він, мудрий і передбачливий політик, заздалегідь продумав, здавалось би все, а головне, свої дії таємно скоординував із Карлом XII і лише напередодні збройного виступу зізнався своїм прибічникам у тому, що має

від шведського короля універсал, в якому останній гарантує Україні незалежність [2, с. 303–304].

Центральний персонаж п'єси Шевчука, на перший погляд, нагадує свого попередника з драми Старицької-Черняхівської. Він такий самий мудрий і втаємничений, спроможний діждатися слушного моменту, аби досягти мети. «Чи я ж дурень дочасно відступати від царя, поки не побачу крайньої потреби, – говорить Шевчуків Мазепа своєму вірному соратнику Пилипу Орлику. – Дочекаємося, поки царська величність не здатний буде не тільки України, але й держави своєї від потенції шведської оборонити. Поки що шведи б'ють царське військо. На це у мене й України цілої єдина надія – своєю силою ми ту махину не подолаємо» [4, с. 60]. Разом із тим під час змалювання образу свого героя автор «Брами смертельної тіні» вдається до старого вивіреного прийому. Аби надати йому ореол мученика, а боротьбі з царем-тираном святості, він апелює до Біблії, активно використовує теми вічного протистояння сил світла і темряви, добра і зла, Христа й Антихриста, один із найвідоміших епізодів, що фігурує в Євангелії як Таємна Вечеря, проектує на схожу сцену у своїй драмі. Неважко провести паралелі і поміж відповідними дійовими особами. Лік Спасителя чітко проступає крізь образ самого Мазепи, а апостоли – це, звичайно ж, найближче оточення гетьмана. Навіть сама назва твору запозичена з Біблії – книги Йова. Йдеться, зокрема, про главу 38, де Господь запитує Йова: «Чи для тебе відкриті були брами смерті, і чи бачив ти брами смертельної тіні?»

Готуючись до своєї великої місії, Шевчуків Мазепа переосмислює все своє життя, передусім бурхливу молодість, коли основним його заняттям при дворі польського короля було полювання за серцями численних красунь, і доходить висновку, що ту велику силу і красу, якими нагородив його Бог, він розтрачував «на порожнечу» [4, с. 45], а отже, настав час здійснити той вчинок, для якого, власне, Всевишній його й послав у цей світ.

Разом із тим гетьман усвідомлює, що повстання може закінчитися й поразкою («ми всі стоїмо перед брамою смертельної тіні. Чи ковтне вона нас, чи віддаляться, але станьмо перед нею з мужнім чолом!») [4, с. 58]. Недарма драма розпочинається з пророчого сну, під час якого Мазепа спостерігає за власною стратою, точніше, екзекуцією над лялькою, котра є його уособленням. Щобільше, стара козацька ворожка, яка має можливість заглядати в майбутнє, розповідає гетьманові про сумні його перспективи. Але і це його не зупиняє. «Інакше я зрадив би надію мою, – зауважує він, – а надія моя – на вічність, бо сказав Соломон: “Невинне прокляття не сповниться”» [4, с. 56]. Впевненості Мазепі додає те, що він точно знає (зі слів тієї ж ворожки): мине кілька століть і народ його зрозуміє й почне прославляти. Це точно знає автор «Брами смертельної тіні», оскільки створює образ свого героя вже в добу української незалежності, коли неординарний вчинок великого гетьмана насправді належним чином був поцінований.

Своє рішення кинути виклик тирану Мазепа, як уже йшлося, приймає заздалегідь, притому самостійно і цілком виважено. Доброю ілюстрацією до цього є його розмови з матір'ю, П. Орликом, П. Полуботком, тінню гетьмана-повстанця Петрика (П. Іваненка). Напередодні повстання гетьману конче необхідна їхня моральна підтримка. Він переконаний у своєму покликанні звільнити український народ від московської окупації. Для нього це свята справа, оскільки Петра І він сприймає як Антихриста. Недарма ж люди пошепки говорять, що насправді московський цар – не помазанник Божий, а диявол у людській

подобі, який «не тільки бідного мордує, але й багатого, і всю Вітчизну нашу» [4, с. 44].

Загалом роль Святого Письма у «Брамі смертельної тіні» має надзвичайно велике значення. Християнськими мотивами тут пронизано практично все, починаючи з відомого історичного рішення, яке приймає гетьман. Свої думки Мазепа підкріплює висловлюваннями апостола Якова: «Тож підкоріться Богові та спротивляйтеся дияволу – то й утече він від вас», одкровеннями інших біблійних персонажів. А сцена його наради з козацькою старшиною нагадує, як уже йшлося, біблійну Таємну Вечерю [4, с. 60].

Неважко провести й інші багатозначні паралелі. Спаситель приніс Себе в жертву за людські гріхи, і очільник України зійшов на Голгофу заради своїх співвітчизників. «Бог знає, – говорить він Орлику, – що я все не для себе чиню, але для вас усіх, жінок та дітей ваших» [4, с. 57]. Водночас у гетьмана, як у Сина Божого, чимало підстав остерігатися зрадника – «нового Іуди, нового Кочубея». Згідно з історичним моментом, він цитує Євангеліє від Матвія: «Усі ви через мене спокуситеся цієї ночі. Бо написано: уражу пастиря – і розпорошаться вівці отари» [4, с. 61].

Козацька старшина, як і Христові учні, запевняє Мазепу у своїй беззаперечній вірності і йому особисто, і тій великій справі, котрій усі вони служать. Однак у скрутний час чимало з них покинуть гетьмана, як, згідно зі Священним Писанням, відступився від свого Вчителя і святий Петро. Співвітчизники здебільшого не змогли гідно поцінувати велику жертву свого гетьмана. Не змігши позбавитись свого рабського стану, вони зрадили йому і, як безголові вівці, покійно пішли на заклання – стали присягати царю-дияволу без жодних умов («стоять і кланяються») [4, с. 68]. Піднялася за гетьмана лише волелюбна «Запорізька Січ із Костем Гордієнком» [4, с. 69].

Крім того, дехто з колишніх соратників гетьмана став справжнім Юдою. Серед останніх – передусім полковники Іван Ніс і Гнат Галаган. Перший показав ворогам таємний вхід до укріпленої гетьманської столиці Батурина, а другий повів царське військо нищити Запорізьку Січ.

Дуже швидко переорієнтувалася і вчена братія. Шевчук вельми вдало демонструє це у своїх інтермедіях. У першій зображується сцена вшанування Мазепи. У ній перед портретом гетьмана, увішаного гірляндами, виголошуються урочисті промови на його честь. А в другій проводиться вже так звана контрадедикація, і дія відбувається перед таблицею з написом «Зменник». Таблиця обкладена бур'яном, і вчені мужі тепер з усіх сил тужаться якнайвідчутніше принизити колишнього кумира. При цьому основні фігуранти першої і другої інтермедій одні й ті самі – професори Києво-Могилянської академії С. Яворський і Т. Прокопович.

Варто акцентувати й на тому, що в обох творах зрада асоціюється не тільки з Юдою, а й з Кочубеєм. Щоправда, у драмі Старицької-Черняхівської Кочубей є дійовою особою, а в Шевчуковій його образ присутній опосередковано. Крім того, в обох п'єсах, а надто у «Брамі смертельної тіні», ім'я Кочубея сприймається вже як загальне (кочубейщина), що цілком узгоджується з історичними реаліями, оскільки зрада тоді в українському суспільстві насправді набула масового характеру. Недарма Ю. Шевельов зауважив: «Політично і військово Переяслав став початком поразки тому, що різні українські кола втягали Москву в Україну, намагаючись використати її проти внутрішніх ворогів. Повне розуміння цього приписується ще Мазепі. <...>

Розріст цього комплексу змусив Мазепу до суворой конспірації, що не дала йому змоги військово підготуватися до бою під Полтавою. Бій під Полтавою виграв Росії не Петро I, а українські Кочубеї» [3, с. 15].

Заслугують на увагу і образи ворогів – Петра I й Олександра Меншикова. У п'єсі Старицької-Черняхівської Петро I поводить у Мазепиному палаці розв'язно – разом із Меншиковим пиячить і займається розпущою. Попри те, що гетьман вірно служить Московії впродовж двадцяти років, цар відкрито погрожує знищити залишки української автономії:

Я эту Сечь до камня разорю,
Гнездо воров, гнездо измены, бунта!
Полковников своих вам дам. <...>
Но только
Закроешь ты глаза, – гетманства здесь
Уж не видать; где двое правят – душно [2, с. 269].

У драмі Шевчука Петро I не є дійовою особою, проте його ім'я постійно згадується в розмовах персонажів, а надто у висловлюваннях головного героя. Притому так само зазвичай у негативному контексті. Натомість у п'єсі повноцінно фігурує Меншиков, який почувається у Мазепиній резиденції як господар, з козацькою старшиною поводить зверхньо, а самого очільника України називає *гетьманишкою* [4, с. 59].

По-різному змальовується драматургами Мотря. У Л. Старицької-Черняхівської Мазепина кохана палка патріотка, яка беззастережно любить Україну. На відміну від своїх батьків, вона не може і не хоче миритися з московською окупацією. Своїми розмовами й гострими запитаннями дівчина начебто підштовхує гетьмана до рішучих дій:

Ясновельможний гетьмане, скажіть,
Чого живуть ляхи, і турки, й німці,
І кожен з них свого лиш короля
І відає, й шанує, а над нами
Потенція московська? [2, с. 207].

Судячи з усього, головна героїня Старицької-Черняхівської, власне, й покохала гетьмана тому, що повірила у його спроможність звільнити Україну від ненависного їй московського ярма. Звертаючись до судженого, вона говорить:

Мій гетьмане! Тебе лише кохаю...
Що молодість! Нащо вона мені? <...>
Де будеш ти, – там буду й я. Всі муки,
Злигодні всі з тобою поділю,
І радощі, і славу, і неславу <...>
Впадем в безодню разом.
Життя чи смерть – з тобою і навік!
Та вірю я, що ти все переможеш,
Що зірвеш ти ненависне ярмо,
Що ти даси вінець державний <...>
З тобою завжди, скрізь,
І тут, і там! До смерті і по смерті! [2, с. 260–261].

Зовсім інший портрет Мазепиної пасії пропонує Шевчук, в якого, на відміну від його літературної попередниці, Мотря навіть не є центральним жіночим персонажем. В автора «Брами смертельної тіні» це пересічна дівчина, про кохання якої до

старого гетьмана навряд чи можна говорити взагалі. Драматург акцентує на тому, що його героїня не цікавиться ані державними справами судженого, ані його політичними поглядами. Навіть про його таємний задум вона дізнається (і то цілком випадково) лише у фіналі п'єси. Головна мета Шевчукової Мотрі вельми приземлена – якнайшвидше, а головне, вдало вийти заміж. Її почуття до Мазепи закінчується при першій же перепоні. Дівчина не тільки відмовляється перечекувати в монастирі, поки гетьман уладнає справу з їхнім шлюбом, а навпаки, досить швидко знаходить йому заміну й одружується з новим генеральним суддею В. Чуйкевичем. Не менш яскраво Мотрин прагматизм проявляється й тоді, коли, зрозумівши, що Мазепина справа програна, вона умовляє свого чоловіка відступитися від опального очільника України («бо старому втрачати нема чого, а нам є») [4, с. 65].

Висновки. Підсумовуючи, варто звернути увагу на те, що і в драмі Л. Старицької-Черняхівської, і в п'єсі В. Шевчука, за великим рахунком, протиставляються такі вічні філософські категорії, як добро і зло. Уособленням добра, а отже, і правди, світла є, звичайно ж, гетьман І. Мазепа, а також його вірні соратники П. Орлик, А. Войнаровський, кошовий отаман К. Гордієнко, запорізькі козаки. Всі вони беззастережно поклали свої життя на вівтар свободи, принесли себе в жертву заради Вітчизни. Водночас на боці зла, темних сил виступають московський цар Петро І та його незмінний поплічник О. Меншиков, які поставили собі за мету знищити щонайменші паростки української незалежності. Зі ще більшим злом асоціюється в обох драмах таке негативне явище, як кочубейщина, тобто зрадництво, що, ніби ржа, роз'їдає українське суспільство зсередини.

Література:

1. Грушевський М. На українські теми. «Мазепинство» і «Богданівство» / М. Грушевський // Київська старовина. – 1995. – № 6. – С. 2–7.
2. Старицька-Черняхівська Л.М. Драматичні твори. Проза. Поезія. Мемуари / Л.М. Старицька-Черняхівська / Вступ. стаття, упорядкув. та приміт. Ю.М. Хорунжого. – К.: Наук. думка, 2000. – 848 с.

3. Шевельов Ю. Москва, Маросейка / Ю. Шевельов // Шевельов Ю. Триптих про призначення України. – Харків: Видавець Савчук О.О., 2013. – С. 10–17.
4. Шевчук В. Брама смертельної тіні / В. Шевчук // Київська старовина. – 1995. – № 6. – С. 40–71.

Новиков А. А. Дискурс жертвенности и предательства в драматургии Л. Старицкой-Черняховской и В. Шевчука

Аннотация. В статье делается сравнительный анализ главных и второстепенных персонажей в исторических пьесах Л. Старицкой-Черняховской «Иван Мазепа» и В. Шевчука «Брама смертельной тени». Констатируется, что в изображении образа Мазепы в обоих драматургов много общего. Для них опальный гетман является безоговорочно национальным героем, который на алтарь независимого украинского государства возложил свою жизнь. В то же время в обеих драмах категорически осуждается такое явление, как кочубеевщина. И для Старицкой-Черняховской, и для Шевчука оно является синонимом предательства.

Ключевые слова: Мазепа, Кочубей, Петр I, Антихрист, московская оккупация, Тайная Вечеря, предательство.

Novykov A. Discourse of sacrifice and treachery in dramatic works by L. Staryts'ka-Cherniakhivs'ka and V. Shevchuk

Summary. The paper deals with the main and supporting characters that appear in the historical plays “Ivan Mazepa” by L. Staryts'ka-Cherniakhivs'ka and “Brama Smertel'noi tini” (“The Gate of the Deadly Shadow”) by V. Shevchuk, their comparative analysis is done. It is noted that the depiction of Mazepa's character by both playwrights has much in common. Both authors consider the out-of-favor hetman to be a national hero who has sacrificed his life for the sake of the independent Ukrainian state. At the same time in both dramatic works such phenomenon as kochubeivshchyna is categorically condemned. Both for L. Staryts'ka-Cherniakhivs'ka and V. Shevchuk it is synonymous to treachery.

Key words: Mazepa, Kochubei, Peter I, Antichrist, Moscow occupation, the Last Supper, treachery.

Чорний Р. П.,

кандидат філологічних наук,

доцент кафедри практики англійської мови

та методики її викладання

Тернопільського національного педагогічного університету

імені Володимира Гнатюка

ЖАНР НАРИСУ В ХУДОЖНЬОМУ ДОРОБКУ КЕТРІН СТОКЕТТ

Анотація. У статті розглядається функціонування жанру нарису в контексті української та американської літературної традиції. На прикладі творчості Кетрін Стокетт аналізуються особливості жанрового поєднання авторського нариса та післяслова.

Ключові слова: нарис, есе, нарис-післямова, мета-жанр, документалізм, автобіографічність, сповідальність.

Постановка наукової проблеми та її значення. Жанр нариса за своїми якостями та ознаками вважається найскладнішим, оскільки поєднує в собі особливості публіцистики та художньої літератури. Нарис у жанровій системі майстра художнього слова відіграє особливу роль, адже в ньому найбільш повно проявляється особистість митця.

Мета статті полягає у спробі охарактеризувати нарисову творчість сучасної американської письменниці Кетрін Стокетт.

Виклад основного матеріалу. В українському науковому вжитку сьогодні відсутній уніфікований термін на позначення малої форми художньо-публіцистичного жанру, тому побутує кілька варіантів назв цього художнього явища: «нарис», «есе», «есеї».

Зокрема М. Балаклицький, В. Берьозкіна, Л. Садикова, О. Ципоруха, Г. Швець у своїх студіях, присвячених генезису жанру, використовують термін «есе». У «Літературознавчому словнику-довіднику» есе визначають як «невеликий за обсягом прозовий твір, що має довільну композицію, висловлює індивідуальні думки та враження з конкретного приводу чи питання і не претендує на вичерпне і визначальне трактування теми» [5, с. 249]. Поряд із цим М. Гнатюк, В. Горбачук, М. Епштейн, М. Стріха, Б. Матіяш та інші науковці у своїх дослідженнях послуговуються терміном «есеї». С. Шебеліст, підтримуючи такий варіант назви оповідного художньо-публіцистичного твору, акцентує увагу на французькій етимології слова «есеї» – *essai*, яке походить від латинського *exagium* – «зважування», *exigo* – «зважую», і, посиляючись на авторитетну думку В. Горбачука, наголошує на точнішому відтворенні оригінальної вимови терміну на позначення цього художнього явища [7, с. 48]. Ф. Білецький, О. Бойченко, Р. Гром'як, Ю. Ковалів, В. Кузьменко, В. Теремко, М. Ткачук на позначення епічного виду малої форми вживають назву «нарис», апелюючи до термінологічного та загальнотеоретичного характеру поняття: «Нарис – оповідний художньо-публіцистичний твір, у якому зображено дійсні факти, події й конкретних людей. За обсягом наближається до невеличкого оповідання, новели, але позбавлений чіткої завершеної фабули, обов'язкової для новели, притаманної оповіданню» [5, с. 477].

Суголосним до цього формулювання є визначення: «Нарис – опис реальних подій, фактів. За своєю природою він близький до оповідання, однак нарисова творчість має свою специфіку. Образність у творах цього жанру виконує публіци-

стичну функцію. У ньому багато місця займають роздуми, певні статистичні викладки, економічний аналіз тощо. Вимисел у нарисі відіграє значно меншу роль, ніж в оповіданні» [4, с. 18].

Нарис як художнє явище поширився в Україні у XIX ст. Яскравими представниками українського нарисного письма є Г. Квітка-Основ'яненко, Є. Гребінка, І. Нечуй-Левицький, П. Мирний, Леся Українка, І. Франко, М. Хвильовий, Б. Лепкий, Г. Тютюнник, Ю. Мушкетик, В. Коротич, В. Дрозд.

Як самостійний літературний жанр нарис, або есей, починає набирати популярності в культурі США наприкінці XVIII ст., хоча виникнення англійської нарисової прози пов'язують іще з іменем Френсіса Бекона (1561–1626) та його працями «Of Youth and Age», «Of Truth», «Of Studies», «Of Revenge», «Of Parents and Children», «Of Marriage and Single Life», «Of Discourse» [8].

Осмилюючи історію розвитку та становлення жанру нариса в американській літературній традиції, можна виокремити такі етапи: XVII ст. – ранній американський та колоніальний період (Френсіс Бекон, Самуел Сіволл, Джон Вулмен); XVIII ст. (Бенджамін Франклін, Томас Пейн, Томас Джефферсон, Вашингтон Ірвінг); перша половина XIX ст. (Ральф Емерсон, Олівер Холмс, Маргарет Фуллер, Едгар По, Фредерік Дуглас); друга половина XIX ст. (Марк Твен, Джарред Дюбуа, Луїза Олкотт, Генрі Адамс, Мері Остін); початок – середина XX ст. (Ернест Хемінгвей, Вільям Фолкнер, Френсіс Скотт Фіцджеральд); середина XX ст. – початок XXI ст. (Норман Мейлер, Джордж МакФі, Джоан Дідіон, Едвард Хоугленд) [8].

Цікавою з цього приводу є класифікація жанру американського есею, запропонована С. Шебелістом:

1) *формальний есей*, якому притаманний розширений обсяг, серйозна мета, логічна організація структури, поважність, чітко організована експозиція особистих думок та ставлення до специфічних або неперсональних тем;

2) *неформальний есей* (або літературний) як єдиний суто літературний різновид, відмінні риси якого виявляються у високому ступені особистісного, де думка автора про предмет обговорення важливіша за сам предмет [7, с. 51–52].

Також науковець подає хронологічну типологію *неформального есею*:

1. Афористичний (XVI–XVII ст.), який складався із сентенцій і власних нотаток автора до них, які пізніше Ф. Бекон доповнив різноманітними цитатами та ілюстраціями. У XVI ст. в англійській літературі розвинувся характерний есей – короткий скетч, що описує характер або властивості людини.

2. Періодичний есей (перша половина XVIII ст.), який коротший за обсягом та відрізняється більш індивідуалістичним та інтелектуальним характером, що був зорієнтований на середній клас, постійно зацікавлюючи міського читача.

3. Особистісний есей (початок XIX ст.), який відрізнявся від попередніх типів інтимним стилем, автобіографічним інтересом, легким гумором і настроєм, вишуканістю та літературним смаком.

4. Формальний есей (початок XIX ст.) охоплював різні твори: від коротких серйозних журнальних статей до наукових трактатів, але все одно його головними критеріями були описовість, аполітичність і об'єктивність [7, с. 51–52].

Продовжуючи міркування С. Шебеліста, О. Ципоруха пропонує свою класифікацію американського есе другої половини XX ст., умовно поділяючи його на 6 видів (особистісний, описовий, інформативний, критичний, порівняльний, літературний) [6, с. 61–62].

Таким чином, кожен період американської літератури славиться своїми власними майстрами жанру нарису, роботи яких є яскравими прикладами сили й майстерності художнього слова, а різноманіття форм нарисного письма характеризується публіцистичною насиченістю нарисового образу.

Поділяємо думку О.О. Гусєвої, що на початку XXI ст. здійснюється подолання канону, відбувається модернізація нарису, набуття ним нових ознак і властивостей на межі руйнування традиційного жанру (есеїстичність, сповідальність, автобіографізм) [3, с. 66]. Продовжуючи думку науковця, М.М. Гнатюк вказує на метажанрову природу нарисової прози та, послуговуючись терміном есей, наголошує на синтезі його жанрових констант і маркерів та модифікованих (есеї-притча, есей-проповідь, есей-щоденник), додаючи, що форми жанрової дифузії есею представлені такими різновидами: роман-есеї, повість-есеї, оповідання-есеї, новела-есеї [2, с. 97]. Отже, поряд із класичними зразками нарисної літератури існують і жанрові різновиди, коли «синкретизм письменницького есею й жанрів літературної критики та документалістики продукує есей-рецензію, есей-передмову, есей-післямову» [2, с. 103].

Саме одним із таким зразків сучасної нарисової прози є «Занадто мало, занадто пізно. Кетрін Стокетт про себе» (TOO LITTLE, TOO LATE. Kathryn Stockett, in her own words) [9]. У формі особистісного повідомлення автор не тільки розкриває особливості письменницької індивідуальності, а й через власні спостереження, міркування залучає читача до співпереживання. «Післямова» Стокетт – це звернення-монолог. Документальність представлена у короткій біографічній довідці та інформації про публікацію роману письменниці. Зокрема, вказується, що Кетрін Стокетт народилася та виросла в штаті Міссісіпі на півдні США. Вивчала англійську мову та літературу в університеті штату Алабама, після закінчення якого переїхала до Нью-Йорку, де впродовж 9 років працювала у видавництві журналу, відповідаючи за маркетинг та випробовуючи свої сили в журналістиці.

Терористичний акт 11 вересня 2001 р., коли Стокетт опинилася відірваною від близьких і почувалася незахищеною, самотньою, як колись у дитинстві, згадка про свою темношкіру няню не тільки надала їй впевненості в собі, а й вилилася в рядки оповідання від імені Деметрі. Саме спогади про Деметрі стали поштовхом для написання роману.

У 2009 р. виходить дебютний роман письменниці «Прислуга», сюжетну основу якого складає драматична історія життя темношкірих жінок в роки сегрегації 1960-х рр. Гостротою поставленої проблеми роман викликав справжній шквал емоцій – як позитивних, так і негативних. Стокетт розкриває читачеві мету роману – надати право голосу темношкірій жінці, надати

їй можливість заявити про себе, дозволити розповісти свої власні історії про те, що означає бути чорною в суспільстві білих.

«Занадто мало, занадто пізно. Кетрін Стокетт про себе» (TOO LITTLE, TOO LATE. Kathryn Stockett, in her own words) – нарис, яким Стокетт супроводжує роман, і в якому розкриває свої авторські інтенції, не є простою даниною традиції. Для автора цей коментар несе особливе смислове навантаження. Назва післямови підсилюється графічним акцентом – капіталізацією слів, які привертають увагу реципієнтів до важливості закладеної інформації. Заголовок, у якому всі літери представлені великими буквами (шрифтове варіювання), вказує на важливість сприйняття інформації для читачів і на те, яке значення мають відомості такого повідомлення для самої письменниці.

Авторська післямова – це своєрідна сповідь Кетрін Стокетт, котра лише в дорослому віці стала соромитися того факту, що ні вона, ні будь-хто із членів її родини ніколи раніше не задумувалися і жодного разу не ставили питань темношкірій служниці про те, що означає бути темношкірою людиною, що відчувала Деметрі, працюючи на білих господарів. Стокетт наголошує, що під час написання книги «Прислуга» вона обдумувала, уявляла, якою б могла бути відповідь Деметрі.

Нарис Стокетт «Занадто мало, занадто пізно» – це спогади автора про власне дитинство, в якому особливу роль відіграла Деметрі МакЛорн, темношкіра служниця, яка завжди була поряд зі Стокетт під час численних мандрівок її матері. На думку самої письменниці, вона не зуміла повністю описати трагедію темношкірої жінки у роки сегрегації, а ще менше їй вдалося змалювати ту любов, щирі взаємини, які були не поодинокими між сім'ями білих родин та темношкірої прислуги, яка працювала на них. Занадто пізно автор усвідомила, що відповідь на свої питання вона могла б отримати лише від Деметрі.

Особливе місце у нарисі Кетрін Стокетт займає інформація про її малу батьківщину, штат Міссісіпі, який, незважаючи на всі недоліки, залишається дорогим для письменниці: «*Mississippi is like my mother. I am allowed to complain about her all I want, but God help the person who raises an ill word about her around me, unless she is their mother too*» [9]. Авторка пишається, що належить до числа найяскравіших представників свого краю – така громадянська позиція Кетрін Стокетт-письменниці та людини.

Висновки. Таким чином, жанр нарису, представлений у вигляді жанрового злиття письменницького нарису та післяслова, у творчій практиці Кетрін Стокетт продемонстрував її художню майстерність та вміння у стислій, лаконічній формі висловлюватися про головне.

Перспективи подальших досліджень вбачаємо в дослідженні стилістичної характеристики експресивних засобів ідіолекту Кетрін Стокетт.

Література:

1. Гетьманець М.Ф. Сучасний словник літератури і журналістики. / М. Гетьманець, І. Михайлин. – Х.: Прапор, 2009. – 384 с.
2. Гнатюк М.М. Жанрово-тематична парадигма сучасної есеїстики / М.М. Гнатюк // Літературознавчі студії. – 2015. – Вип. 1 (1). – С. 96–104. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Lits_2015_1%281%29__13.
3. Гусєва О.О. Жанр нарису на рубежі століть у ситуації трансформації соціокультурної парадигми / О.О. Гусєва // Держава та регіони. Серія «Соціальні комунікації». – 2014. – № 3. – С. 63–67. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/drsk_2014_3_16.
4. Кузьменко В.І. Словник літературознавчих термінів / В.І. Кузьменко. – К.: Укр. письменник, 1997. – 230 с.

5. Літературознавчий словник-довідник / за ред. Р.Т. Гром'яка, Ю.І. Коваліва, В.І. Теремка. – К.: ВЦ Академія, 2007. – 752 с.
6. Ципоруха О. Теорія есе: європейські та американські концепти / О. Ципоруха // Мандрівець. – 2000. – № 5–6. – С. 61–62.
7. Шебеліст С. Теоретичні аспекти жанру есею / С. Шебеліст // Слово і час. – 2007. – № 11. – С. 48–56.
8. Famous American Essay Writers: from Early Days to Contemporary Essayists [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://bid4papers.com/blog/famous-american-essay-writers/>.
9. Stockett K. The Help / Kathryn Stockett. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.scollingsworthenglish.com/uploads/3/8/4/2/38422447/the_help_kathryn_stockett.pdf/.

Чорний Р. П. Жанр ессе в художественній практиці Кетрін Стокетт

Анотація. В статті розглядається функціонування жанру очерка в контексті української та американ-

ської літературної традиції. На прикладі творчості американської письменниці Кетрін Стокетт аналізуються особливості жанрового поєднання авторського очерка та послеслов'я.

Ключевые слова: очерк, ессе-послесловие, метажанр, документальність, автобіографічність, проблемний очерк, ісповедальність.

Chornii R. Genre “essay” in Kethry Stockett’s fiction

Summary. The article deals with the functioning genre of essay in the context of Ukrainian and American literary tradition. Based on Kethryn Stockett’s fiction the peculiarities of genre combination of the author’s essay and afterword are analyzed in this work.

Key words: essay, sketch, essay-afterword, metagenre, documentary, autobiography, problematic essay, confession.

ЗАГАЛЬНЕ МОВОЗНАВСТВО

*Галаур С. П.,
кандидат філологічних наук,
доцент кафедри української мови
Полтавського національного педагогічного університету
імені В. Г. Короленка*

РЕГУЛЯТИВНІСТЬ ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТУ: ФУНКЦІЯ, КАТЕГОРІЯ, СТРАТЕГІЯ, ТЕОРІЯ

Анотація. Стаття є спробою проаналізувати регулятивність художнього тексту як його функцію, категорію, стратегію. Акцентовано на здобутках теорії регулятивності, спрямованої на дослідження здатності тексту «керувати» пізнавальною діяльністю адресата завдяки особливим засобам, структурам, способам їх організації та залучення читача до діалогу з автором.

Ключові слова: регулятивність тексту, регулятивні засоби, способи регулятивності, регулятивні структури, регулятивні стратегії.

Постановка проблеми. Глобалізація суспільного знання стала причиною багатьох революційних поглядів на унікальний і до кінця не пізнаний навіть в епоху цифрових технологій засіб спілкування – мову. Нагромаджений лінгвістами за кілька століть теоретичний матеріал про неї вже не сприймається як кодекс абсолютних істин, навпаки, оприявлюються факти, які через утрадиційненість інтерпретацій довгий час залишалися непомітними для дослідницького ока.

Так, вихід лінгвістики в необмежений міждисциплінарний простір уможливив заперечення пріоритетності комунікативної функції мови. Якщо абстрагувати мову від взаємодії з довкіллям і вивчати лише внутрішньосистемні закони її організації, то цей засіб спілкування варто розглядати як систему знаків, а його функціонування – як транслювання закріпленої за знаками інформації. Субстанційну дефініцію мови гармонійно увиразнює саме комунікативність. Водночас справжні факти спілкування potwierджують не так знакову, як інструментальну сутність розглядуваного феномену. «Уявлення про акт комунікації як про звичайний обмін інформацією видається ідилією та не відповідає реальності», – усе частіше твердять дослідники [1, с. 76]. Мовець, занурюючись у дискурсивний процес, демонструє свою світоглядну позицію і прагне, аби й реципієнт прийняв її. Щоб запрацював глибинний психологічний механізм комунікації – зараження, наслідування, навіювання й переконання, адресант послуговується мовою як неабиякою «соціальною силою», «засобом нав'язування поглядів», апелюючи до її здатності ефективно проникати «в когнітивну систему реципієнта» [2, с. 7]. Такі незаперечні факти наштовхнули багатьох сучасних дослідників, яким не байдужі психолінгвістичні чинники спілкування, на думку про комунікацію як передумову регуляції поведінки індивіда, отже, про виокремлення іншої домінантної функції мови – регулятивної (Р. Блакар, Л. Блумфільд, О. Леонтьєв, Б. Поршнев та ін.).

Метою статті є аналіз регулятивності художнього тексту як його здатності «керувати» пізнавально-естетичною діяльністю адресата.

Виклад основного матеріалу. Регуляція поведінки адресата художнього тексту не безпосередній, а опосередкований

процес, зорієнтований зазвичай не на миттєву, а затриману в часі реакцію. Безперечно, звернення письменника лише до спеціальних мовних засобів, які зазвичай ефективно оформлюють прохання, наказ, застереження, заборону, переконання тощо у процесі усного контактування, у цьому разі вочевидь буде безуспішним. Частіше регулятивність у художньому творі замаскована за текстовими одиницями, що, на перший погляд, слугують для досягнення іншої мети. Регулятивність варто пов'язувати з регулятивною перспективою будь-якого мовного знака й тими конкретними «прикладними використаннями мови, коли адресант прагне вплинути на адресата» [3, с. 83–84], аби той осягнув слово «у всій повноті художньої та естетичної значущості, не відхиляючись від визначеного ідейно-художнього змісту» [4, с. 116].

Не заперечуємо того факту, що панівні позиції в художній комунікації, як і в інших її видах, збережено за регулятивною функцією тексту. Попри суб'єктивне й варіативне сприйняття його адресатом, текст є водночас інваріантною змістовою величиною, яку визначає автор «програмою кордонів змістів і ціннісних орієнтирів» [5, с. 439], зреалізованою через специфічне структурно-мовне оформлення. Варто наголосити, що художній текст має специфічні ознаки, з-поміж яких майже аксіоматичною є його естетичність. Адресант як ініціатор естетичної діяльності «в художньо-образному мовленнєвому акті» експлікує свою реакцію на події та факти «не лише в комунікативно-пізнавальному напрямі, але й оцінно-чуттєвому, зображально-виражальному, щоб виявити настроєве, потаємно-суб'єктивне, уподобане» [6]. Із цією метою він, за словами В. Шкловського, удається до «конвенції» між «собою та одержувачами його повідомлень» [7, с. 96], застосовуючи різноманітні прийоми, покликані уникнути автоматизму в спілкуванні. Саме вони й створюють у процесі естетичної діяльності те надійне тло, яке продемонструє спрогнозованість та результативність читачкої «реакції на реакцію» (М. Бахтін) автора. Отже, регулятивність художнього тексту особлива, що зумовлено її «трансформацією <...> під впливом естетичної» функції [8, с. 125].

Проблема мовної регулятивності віднедавна стала об'єктом прискіпливої уваги комунікативної стилістики тексту, яка вияснювала спеціальну теорію регулятивності, що, за версією її розробників, «покликана відшукати ключі до тексту як до «генератора» інформації різного типу» [9, с. 29]. На жаль, теорія регулятивності не стала візитівкою української лінгвістики. Регулятивність лише побіжно згадують у переліку текстових ознак чи категорій (Н. Глінка, Р. Друженко, Г. Кицак, Г. Швець) та акцентують на застосуванні у процесі лінгвістичного аналізу методу регулятивного структурування (С. Богдан, О. Кравченко-Дзьондза). Оскільки теорія регулятивності продемонструвала свій евристичний потенціал та високу продуктивність у сві-

товий мовознавчій практиці, нарізла потреба заповнення такої лакуни у вітчизняній стилістиці, а це потребує, передусім, ретельного огляду вже досягнутих результатів й окреслення тих завдань, розв'язання яких сприятиме поповненню науки про текст новими безпрецедентними фактами.

Теорія регулятивності, розробленню якої завдячуємо Н.С. Болотновій та її послідовникам, спочатку була апробована в стилістиці поетичного мовлення. Така позиція науковців логічна й зрозуміла, оскільки невеликий за обсягом та стрункий за будовою віршований емпіричний матеріал уможливив усебічні та ґрунтовні спостереження за окремими регулятивними засобами й дав змогу сформулювати базові закони текстотворення. Згодом учені вдалися до «узагальнення й систематизації <...> даних про природу регулятивності різних текстів, її специфіки, можливостей у межах різних сфер спілкування з огляду на тип тексту, його мету й завдання, чинник адресата, інтенції автора, його ідіостилу» [10, с. 10]. Поліаспектний підхід до розгляду феномена регулятивності в прозових текстах різної жанрово-стильової належності ініціював випрацювання спеціальної методики із залученням загальнонаукових, загальнолінгвістичних та часткових стилістичних методів (зіставного, семантико-стилістичного, структурно-семіотичного, концептуального, інтертекстуального тощо). Особливе місце в цій методиці посіли експериментальні дослідження, оскільки виявилися найдоцільнішими у процесі встановлення регулятивного потенціалу мовних одиниць та їхньої значущості для інтерпретації тексту адресатом, та метод регулятивного структурування, що «передбачає вияв у тексті регулятивних структур (регулятивів), які стимулюють різні комунікативні ефекти і представляють собою текстові структури-стимули», формуються «на основі <...> засобів, співвіднесених у сприйнятті читача за принципом асоціативних зв'язків» [11, с. 19].

Ідея регулятивності тексту, зокрема й художнього, не нова. На регулятивність як онтологічну ознаку тексту вказував ще М. Рубакін [12, с. 30]. Є. Сидоров назвав регулятивність системною якістю тексту. Покликаючись на його лаконічне за формою, але глибоке за змістом визначення цього лінгвального факту [13, с. 44], Н. Болотнова чітко окреслила параметри текстової регулятивності, екстраполюючи її на рівні 1) тексту – як його ознака та функція, 2) макроструктури тексту – як прийоми організації текстових мікроструктур, регулювання процесу сприйняття на основі кореляції зі стратегічною програмою й специфікою каналу зв'язку з адресатом, 3) елементів тексту – як засоби, за допомогою яких виконується та чи та психологічна операція в інтерпретаційній діяльності адресата [14, с. 141–142]. Результатом плідної роботи лінгвістів стало чітке розуміння регулятивності як універсальної категорії будь-якого різновиду тексту.

Семантичною функцією регулятивності в тексті є контроль за мірою й способом репрезентації інформації з метою пізнавально-естетичного впливу на читача. У плані вираження регулятивність немає обмежень. За бажанням автора, керувати сприйняттям тексту можуть різні регулятивні засоби – як лінгвальні (фонографічні, лексичні, фразеологічні, словотвірні, морфологічні, синтаксичні), так і позалінгвальні (композиційні, логічні). Кількісний та якісний розподіл регулятивних засобів у тексті різними регулятивними способами сприяє оформленню регулятивних текстових мікроструктур, що надалі ієрархізують цілісний текст як регулятивну макроструктуру.

Регулятивні засоби (регулятеми) стимулюють мовно-мисленнєву діяльність читача і стають основою для майбутнього моделювання концептів. Таким засобам притаманна інформативність, обрамлена емотивністю, оцінністю, експресивністю. Вони функціонують у конкретній текстовій системі й відображають авторський світогляд, його творчий задум. За обсягом, структурою, значущістю й змістом вони не тотожні узуальним лінгвальним одиницям. Наукове вивчення таких елементів дає змогу «в актуалізованому текстовому утворенні вичленувати приховані механізми, що перед декодуванням текстового полотна не мислилися як можливі, проте імпліцитно, логікою сюжетного розвитку» переформатували художній твір в «антропологічне явище» [15, с. 102]. Регулятивними засобами можуть бути тропи, стилістичні фігури, прийоми, інтертекстуальні елементи, стилістично маркована лексика, ключові слова тощо. Експліцитні регулятивні засоби помітні вже на поверхневому рівні художнього тексту, глибинний же рівень, осягнення якого під силу «зразковому» читачеві, насичений регулятемами. Ці одиниці О. Бакланова, запозичивши термін зі стилістики декодування, номінує імплікатами [16, с. 28]. Імпліцитний зміст, наголошує вона, продукують особливі форми текстової когезії – асоціативна (алюзія), образна (розгорнена метафора), композиційно-структурна (порушення послідовності й логічної організації повідомлення), стилістична (хіазм, порівняння, метафора) [16, с. 28]. Він виявляється через текстові аномалії внаслідок порушення мовних норм, коли відчувається «стилістична напруга». Додамо, що сучасна лінгвопоетика та стилістика, потрапивши під потужний вплив «ситуації постмодерну», демонструє неоднозначне потрактування таких класичних понять, як тропи, стилістичні фігури та прийоми, виражальні й зображальні засоби мови (І. Арнольд, О. Бабелюк, М. Брандес, О. Воробйова, Л. Єфімов, Л. Мацько, О. Мороховський, J.-F. Lyotard, B. Marshall, L. McCaffery та ін.), тож розгляд їх із погляду регулятивної функції, на нашу думку, уможливить лінгвосинергічне розуміння тексту як упорядкованої симетрично-асиметричної мовної системи, елементи якої «не існують автономно, а, навпаки, фундаментально залежать від механізмів реальної мовної діяльності й від когнітивних структур, якими оперує <...> індивід» [17, с. 25].

Інвентаризація способів регулятивності передбачає апелювання до наукових теорій і концепцій, що пояснюють специфіку й принципи як продукування мовного повідомлення, так і його сприйняття. Важливим із цього погляду є залучення здобутків когнітивної теорії профілювання (Р. Ленекер, Дж. Лакофф, Г. Томпсон), а саме уявлень про ментальну операцію висування як про «відбір мовних форм позначення найбільш важливого змісту у процесі оброблення інформації, що спрямовує інтерпретаційну діяльність читача, полегшує пошук релевантної інформації, її сприйняття, активізує не лише ментальну, а й чуттєву сферу» [18, с. 62–63]. У комунікативній стилістиці висування вважають передумовою для побудови регулятивної текстової структури та асоціюють з авторською інтенцією.

Важливими способами регулятивності в тексті вважаємо 1) позиційне акцентування як висування елементів чи фрагментів тексту в сильні позиції – пре-, пост-, інтра-, інтерпозицію, ініціальну, фінальну, окрему), 2) повтор як використання однакових чи схожих регулятивних засобів у текстовій регулятивній мікроструктурі, 3) контраст як вирізнення в текстовому фрагменті мовних одиниць на тлі інших, 4) конвергенцію як «посилення виразності, що досягається концентрацією <...> зображальних

та виражальних засобів з однаковими стилістичними функціями» [19, с. 18], 5) дивергенцію як «розпорошення образів у тексті» [20, с. 136], що спричинює «особливу емотивність – ефект дифузії, розмитості та впливає на невизначеність змісту <...> тексту, а отже, неоднозначність інтерпретацій» [21, с. 71].

Регулятивні мікроструктури художнього тексту (регулятиви), конструйовані різними способами регулятивності, виокремлюють творчий задум автора, формують уявлення читача про загальний зміст художнього твору. Ці мікроструктури, що є окремими змістовими та прагматичними сегментами текстової макроструктури, розмежовують з урахуванням різних критеріїв, значущих для оптимальної організації пізнавальної діяльності адресата засобами тексту. Межі регулятивних структур варто установлювати за вольовою дією адресанта, яку адресат асоціює з проявом його регулятивної стратегії. Регулятивна стратегія відображає поетапний процес реалізації інтенцій мовця щодо досягнення конкретної мети спілкування через оптимальний вибір регулятивних способів організації регулятивних засобів тексту. Регулятивна стратегія тісно пов'язана зі стратегією інформування та модальною стратегією висловлення почуттів, емоцій, намірів, вона водночас є складником загальної комунікативної стратегії автора.

У науковій літературі виокремлено й схарактеризовано різні регулятивні стратегії. Свій дослідницький запал текстознавці спрямували передусім на ті, що зінтегровані навколо способів регулятивності: ошуканого очікування (за умови виявлення непередбачуваності текстового розгортання), послідовно-конвергентного типу (у разі поетапного сумісного представлення естетичної інформації), парадоксально-контрастивного типу (у процесі фіксації суперечливого змісту в текстовому розгортанні), мовної гри [22, с. 356–364]. Поступове залучення до регулятивного структурування текстів багатогранної стилістичної палітри посприяло уточненню четвертого різновиду стратегіями мовленнєвого портретування, утілення образу адресата.

Насамкінець скажемо, що від обраної автором регулятивної стратегії залежить вибір регулятивів та організація їх у текстовому просторі. Удкладнений аналіз регулятивних стратегій і тактик у сучасній художній прозі сприятиме розв'язанню питань 1) універсальних регулятивів – формантів тієї чи тієї регулятивної стратегії, 2) варіантності способів організації творчого діалогу автора й читача. Не викликає жодних застережень перспективність аналізованої теорії для конкретизації лінгвальних параметрів авторського ідіостилу.

Висновки. Отже, дискурсивно-орієнтований підхід до художнього тексту й залучення здобутків теорії регулятивності, а також знань про регулятивність як функцію, категорію та стратегію тексту вможливають дефінування його як регулятивної стратегічної макроструктури, що стимулює змістове розгортання й відображає взаємозв'язок регулятивних мікроструктур (регулятивів), сформованих на основі регулятивних засобів за допомогою способів регулятивності. Таке бачення тексту гармоніє із сучасним розумінням художньої комунікації як складного інтерактивного процесу, коли твір постає соціокультурним простором, де і автор, і читач задовольняють свої пізнавально-естетичні потреби.

Література:

1. Рудяков А.Н. Язык, или Почему люди говорят (опыт функционального определения естественного языка) / А.Н. Рудяков. – К.: Грамота, 2004. – 224 с.
2. Сергеев В.М. Когнитивные методы в социальных исследованиях / В.М. Сергеев // Язык и моделирование социального взаимодействия: сб. статей. – М.: Прогресс, 1987. – С. 3–20.
3. Норман Б.Ю. Теория языка. Вводный курс [учеб. пособие] / Б.Ю. Норман. – М.: Флинта: Наука, 2004. – С. 64–91.
4. Орлова О. Сприйняття як літературознавча проблема / О. Орлова // Рідний край: альманах Полтавського державного педагогічного університету. – Полтава: ПНПУ ім. В.Г. Короленка, 2011. – № 1 (24). – С. 115–126.
5. Боров Ю.Б. Эстетика / Ю.Б. Боров. – 4-е изд. – М.: Политиздат, 1988. – 496 с.
6. Ладинак Н.Б. Естетична функція синтаксису прози Івана Багряного: автореф... канд. філол. наук: спец. 10.02.01 «Українська мова» / Н.Б. Ладинак [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://referatu.net.ua/referats/7569/171767>.
7. Шкловський В. Повести о прозе; Размышления и разборы // Избранное: в 2-х т. / В. Шкловский. – Т. 1. – М.: Художественная литература, 1983. – 639 с.
8. Мельничук О.А. Стратегии художественного дискурса / О.А. Мельничук, Т.А. Мельничук // Вопросы когнитивной лингвистики. – 2013. – № 1 (034). – С. 125–135.
9. Болотнова Н.С. О связи теории регулятивности текста с прагматикой / Н.С. Болотнова // Вестник Томского гос. пед. ун-та. – № 2 (3). – 2008. – С. 24–30.
10. Болотнова Н.С. Коммуникативная стилистика текста: лексическая регулятивность в текстовой деятельности: коллективная монография / [Н.С. Болотнова, И.И. Бабенко, Е.А. Бакланова и др.]; под ред. Н.С. Болотновой. – Томск: Изд-во Томск. гос. пед. ун-та, 2011. – 492 с.
11. Богдан С.К. Методи й методика лінгвостилістичних досліджень: методичні рекомендації для слухачів і керівників секції української мови / С.К. Богдан. – Луцьк, 2011. – 28 с.
12. Рубакин Н.А. Психология читателя и книги / Н.А. Рубакин. – М. 1977. – 262 с.
13. Сидоров Е.В. Проблемы речевой системности / Е.В. Сидоров. – М.: Наука, 1987. – 140 с.
14. Болотнова Н.С. Филологический анализ текста: учеб. пособие / Н.С. Болотнова. – 4-е изд. – М.: Флинта: Наука, 2009. – 520 с.
15. Матвійчук Т.П. Текстосцентричний підхід у дослідженні мовної системи / Т.П. Матвійчук // Філологічні студії. Науковий вісник Криворізького державного педагогічного університету. – 2013. – Вип. 9(2). – С. 98–104.
16. Бакланова Е.А. Соотношение имплицата с близкими и смежными понятиями / Е.А. Бакланова // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота, 2011. – № 1 (8). – С. 25–29.
17. Бондарчук Н.О. Лінгвосинергетика як методологічна основа дослідження тексту / Н.О. Бондарчук // Науковий вісник Волинського національного університету імені Лесі Українки. Серія «Філологічні науки. Мовознавство». – 2011. – № 1. – С. 24–27.
18. Селіванова О.О. Сучасна лінгвістика: термінологічна енциклопедія / О.О. Селіванова. – Полтава: Довкілля-К, 2006. – 718 с.
19. Белоножко Н.Д. Аллюзия в стилистической конвергенции / Н.Д. Белоножко // Вестник Ленинградского государственного университета им. А.С. Пушкина. Серия Филология. – Санкт-Петербург: Изд-во «АРГУС», 2012. – № 2. Т. 7. – С. 15–24.
20. Белехова Л.І. Словесно-поетичний образ в історико-типологічній перспективі: лінгвокогнітивний аспект: [монографія] / Л.І. Белехова. – Херсон: Айлант, 2002. – 368 с.
21. Олімська А.К. Типи синтаксичних відносин і засоби їх реалізації у синтаксичному просторі англomовної поетичної драми / А.К. Олімська // Studia philologica. – 2014. – Вип. 3. – С. 70–75.
22. Болотнова Н.С. О связи регулятивной и концептуальной структур поэтического текста / Н.С. Болотнова // Вестник Томского гос. пед. ун-та. – Вип. 3 (105). – 2011. – С. 34–40.

Галаур С. П. Регулятивность художественного текста: функция, категория, стратегия, теория

Аннотация. Статья является попыткой проанализировать регулятивность художественного текста как его функцию, категорию, стратегию. Внимание обращено на достижение теории регулятивности, направленной на исследование способности текста «управлять» познавательной деятельностью адресата с помощью особенных средств, структур, способов их организации и привлечения читателя к диалогу с автором.

Ключевые слова: регулятивность текста, регулятема, способы регулятивности, регулятивы, регулятивные стратегии.

Halaur S. The regulatory of artistic text: function, category, strategy, theory

Summary. The article is an attempt to analyse the regulatory of artistic text as its function, category, and strategy. The attention was paid to the achievements of the theory of regulatory directing scientific researches to the ability of the text to «manage» the cognitive activity of the addressee by special means, structures, ways of their organization, and involvement of the reader to a dialogue with the author.

Key words: text regulatory, regulatory means, regulatory ways, regulatory structures, regulatory strategy.

Кротенко Л. Б.,*кандидат філологічних наук,**доцент кафедри філософії мови, порівняльного мовознавства та перекладу
Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова*

СУЧАСНИЙ ДИСКУРС-ТЕКСТ ІЗ ПОЗИЦІЇ ПСИХОЛІНГВІСТИКИ

Анотація. Статтю присвячено одному з аспектів психолінгвістики як реалізації категорії зв'язності в постмодерністському дискурсі на основі ситуативної синонімії лексем та експресивних конструкцій одного когнітивного поля в поєднанні з лінгво-епістемним компонентом. Ілюстративним матеріалом для статті слугує художній твір американського письменника-постмодерніста.

Ключові слова: категорія зв'язності, постмодерністський дискурс, синонімія, Аб'єкція, Символічне, Реальне.

Постановка проблеми. Людина та сучасний світ – дві взаємопов'язані, проте водночас майже протилежні парадигми. Їх співіснування видає неочікувані результати в культурі, науці, а також у мові.

Сучасні вчені наголошують на тому, що наукова думка ХХ – початку ХХІ ст. значною мірою зосереджена на антропоцентричних дослідженнях. Поведінка, а також мовні, мотиваційні, психічні, психологічні та інші особливості людини нині є основними предметами вивчення гуманітарних наук. У ХХ ст. було здійснено фундаментальні дослідження фізіології та функцій мозку, психіки й психології людини. Цей період ознаменувався також розвитком філософської думки, зокрема, екзистенціалізму, постмодернізму, появою мистецтва «потoku свідомості», впливом східних учень, ідей фрейдизму та неофрейдизму. Науковці почали вивчати Homo sapiens насамперед як особистість, що має складний внутрішній світ. Цим значною мірою зумовлені поява й розквіт таких наукових галузей, як комунікативна та когнітивна лінгвістика, когнітивна психологія, етнопсихолінгвістика, а також досліджень мовних картин світу, мовної свідомості, концептосфер. Особливе місце серед них посідає психолінгвістика, що має міждисциплінарний характер. Психолінгвістика вивчає глибинні знання й здібності, необхідні людині для того, щоб опанувати мову в дитинстві та впродовж життя послуговуватись нею [4, с. 55].

Метою статті є розгляд сучасного дискурсу-тексту з позиції психолінгвістики.

Виклад основного матеріалу. Сучасний дискурс не може не відображати нестабільність середовища, яке оточує людину. Навколишній простір включає в себе не лише природу та науку, а й таку важливу ланку людського існування, як взаємодієсності. Така нестабільність сучасного життя в інформаційному суспільстві, де відбувається загострення протиріч у спілкуванні [6], інколи не дає змогу встигнути думкою за плином формування того чи іншого образу. Людина інформаційного суспільства звикла до необмеженого шквалу інформації, несподіваних поєднань її та почала видавати власну інформацію подібно до телебачення – несподівано й швидко. Літературний критик С. Воложин вдало зазначає (подаємо мовою оригіналу – Л. К.): «Нормально, когда сразу не можешь признать, мол, ясно, что хотел сказать художник. Увы, нормально в этом не признаваться» [1]. Саме формування неочікуваного розвитку

дискурсу є предметом, що потребує дослідження, поетапного аналізу й вивчення.

Теоретик революційного лінгвопсихологічного аналізу Ю. Кристьян звернула увагу на довербальну стадію становлення «суб'єкта, що говорить» та розробила концепцію «аб'єкції» та «істинно-реального». Це етапи становлення суб'єкта, що хронологічно передують «стадії дзеркала», а перша – стадія Уявного з концепції Ж. Лакана. «Аб'єкція» – процес відпадання, у результаті якого виникає «аб'єкт» – «об'єкт, що відпав» (точніше «відсторонився»). І. Ільїн вказує на те, що він не є ні суб'єктом, ні об'єктом, а являє собою першу спробу майбутнього суб'єкта усвідомити факт відділення від до-едипівської матері з усім комплексом шоків відчуттів, пов'язаних із цією подією; при цьому стан аб'єкції поширюється не тільки на дитину, а й на матір [2, с. 115]. Лінгвістично можна сказати, що такі дитина та матір означають «нову думку», що вимагає реалізації й «вхідного дискурсу» відповідно.

«Істинно-реальне» є подальшим розробленням лаканівського «реального» та характеризує ступінь психічного становлення індивіда (під час визрівання самосвідомості дитини), особливий тип дорослої ментальності людини, що не здатна за знаком побачити референт [2, с. 117]. І. Ільїн бере до уваги вчення Ж. Лакана та запропоновану ним структуру людської психіки, яка у французького психоаналітика виглядає як сфера складної й суперечливої взаємодії трьох складників: Уявного, Символічного та Реального. Ж. Лаканом вони трактуються і як стадійний процес лінгвістичного становлення дитини, і як «основні виміри», у яких людина існує не залежно від свого віку. У загальному плані Уявне – комплекс ілюзорних уявлень, які людина створює сама про себе. Символічне – сфера соціальних і культурних норм та уявлень, які індивід засвоює переважно несвідомо, щоб мати можливість нормально існувати в суспільстві. Реальне – сфера біологічно породжуваних і психологічно сублімованих потреб та імпульсів. І. Ільїн наводить думку Д. Кернера: «У роботах Ж. Лакана такі лінгвістичні категорії, як *символічне*, *уявне* та *суб'єкт*, поєдналися разом із фрейдистськими концепціями у вражаючий та впливовий синтез лінгвістики й психоаналізу» [3, с. 87].

Синтезуючи погляди вчених, можна зробити висновок, що стадії *Аб'єкція*, *Уявне*, *Символічне*, *Реальне* відображають процес лінгвопсихологічного розвитку людини. Узагальнюючи всі відомості про такий феномен, як Аб'єкція, можна сказати, що *Аб'єкт* – новостворена лінгвістична формація, яка започатковує нову лінгвістико-дискурсивну лінію, а вже від неї відштовхуються подальші одиниці дискурсу, виражені тим чи іншим лінгвістичним засобом. *Аб'єкція* є процесом виникнення нового образу, нової лінгвістичної формації, бажаного або вже існуючого, проте того, що відокремлюється в результаті змін. Образ, що створюється, може бути взаємопов'язаним із попереднім «дискурсивним» досвідом мовця, однак здатний

нести конкретно новий семантико-когнітивний зміст. Функція *Аб'єкції*, що реалізується в дискурсивному просторі за допомогою певних мовних засобів, полягає в тому, що вона створює кардинально новий шар інформації, який водночас може бути пов'язаний із попереднім змістом. Постмодерністський дискурс уможливорює, таким чином, стрибок креативної свідомості мовця.

Розвиток такого когнітивного ланцюга може мати вираження в певній схемі (див. рис. 1).

Розглянемо *Аб'єкцію* в аспекті категорії зв'язності, з позиції сучасного постмодерністського дискурсу, де *Аб'єкція* – лінгво-епістемний компонент. Лінгво-епістемним компонентом (далі – ЛЕК) як інформативно-історичним складником, а також мовно-епістемним засобом реалізації, ключовим аспектом нашого дослідження вважатимемо мовну одиницю (мовну сполуку) зі стилістичною функцією та семантико-когнітивним значенням, через яку реалізується закладений у неї епістемний прошарок певної семіосфери в тексті (дискурсі). Спираючись на вищезазначене, розглянемо реалізацію категорії зв'язності через ЛЕК *Аб'єкція*, який у свою чергу реалізується на основі ситуативної синонімії лексем одного когнітивного простору дискурсивної ситуації. Адже в контексті нерідко відбувається так звана нейтралізація значень: як синоніми можуть використовуватися слова, які не належать у лексичній системі мови до одного синонімічного ряду. Слова, які наближаються за значенням в умовах одного контексту, можуть називатись *контекстуальними* (*ситуативними, okazіональними, авторськими*) синонімами [5].

Наведемо тепер ілюстративні приклади реалізації когезії за допомогою ЛЕК *Аб'єкція* на основі ситуативної синонімії лексем та експресивних мовних конструкцій в одному когнітивному просторі (НФЄ глави «День, коли прийшов кінець світу» роману американського письменника К. Воннегута «Cat's Cradle» [7]), де можна простежити розвиток лексеми – власної назви *Jonah* як «аб'єкта»:

Лексема *Jonah* (у цьому разі власна назва) є як вихідною точкою нового відокремленого на самому початку дискурсу образу, так і фінальним аспектом «аб'єктивного» ланцюга, завершальною ланкою, що об'єднує ситуативно синонімічні лексеми, виражені в цьому випадку власними назвами, різними іменами одного й того ж героя оповідання. *Jonah*, *Sam* та *John* – одна й та ж людина за різних обставин вибору її імені. У смислове поле цієї ситуативної обставини дискурсу залучені такі когнітивні значення, як «суспільство», «батьки» та «власна думка», які переплітаються й виштовхують на поверхню-фінал «власну думку» головного героя. В обох випадках «аб'єкт» слугує зв'язкою, що починає та завершує певний дискурсивний відрізок.

ЛЕК *Аб'єкція*, спираючись на значне психолінгвістичне підґрунтя, вміщує в себе поетапний процес формування новоствореної думки мовця. Етапи такого процесу покликані змальовувати як семантичне, так і когнітивне значення всіх мовних конструкцій, залучених у процес. Як наслідок, у поєднанні вони створюють можливість успішного досягнення перлокутивного ефекту.

Дослідження виявило одну з тенденцій реалізації категорії зв'язності за допомогою ситуативної синонімії лексем і мовних експресивних конструкцій одного когнітивного простору на основі ЛЕК *Аб'єкція*. Єдність та «єдиність» такого когнітивного простору виражається в тому, що воно змальовує одну ситуацію з певним одним когнітивним значенням і семіосферою.

Висновки. Виникнення в тексті кардинально нового «аб'єкта» (результату дії свідомості в сучасних інформаційних умовах), його розвиток у дискурсі й подальше приєднання нових лінгвістичних форм на основі ситуативної синонімії та, як наслідок, фінал-висновок, виражений лексичною формою з певним когнітивним значенням, створюють завершену думку, забезпечують зв'язок тексту та виступають як його структура й каркас.



Рис. 1. Розвиток «аб'єкта» в дискурсивному полі

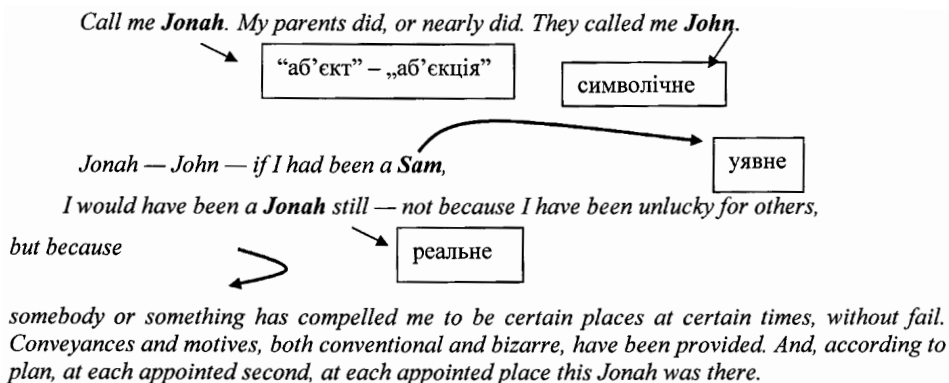


Рис. 2. Розвиток «аб'єкта» на прикладі НФЄ з роману К. Воннегута «Колиска для кішки»

Література:

1. Воложин С. Байрон, Сартр, Воннегут, Пригов, Зюскинд, Маркес и другие. Художественный смысл. Занозы / С. Воложин [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://art-otkrytie.narod.ru/bayron.htm>.
2. Ильин И. Постструктурализм, деконструктивизм, постмодернизм / И. Ильин. – М.: Интрада, 1996. – 256 с.
3. Ильин И. Постмодернизм: словарь терминов / И. Ильин – М.: Intrada, 2001. – 384 с.
4. Куранова С. Основы психолінгвістики: [навч. посібник] / С. Куранова. – К.: ВЦ «Академія», 2012. – 208 с.
5. Розенталь Д. Современный русский язык / Д. Розенталь, И. Голуб, М. Теленкова. – М.: Айрис-Пресс, 2002. – 448 с.
6. Соловьев Э. Новая философская энциклопедия: в 4 т. / Э. Соловьев; под ред. В. Стёпина. – М.: Мысль, 2000–2001.
7. Vonnegut K. Cat's Cradle / K. Vonnegut [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://readr.su/kurt-vonnegut-cats-cradle.html>.

Кротенко Л. Б. Современный дискурс-текст с позиции психолінгвістики

Аннотация. Статья посвящена одному из аспектов психолінгвістики как реализации категории связности

в постмодернистском дискурсе на основе ситуативной синонимии лексем и экспрессивных конструкций одного когнитивного поля в сочетании с лингво-эпистемным компонентом. Иллюстративным материалом для статьи служит художественное произведение американского писателя-постмодерниста.

Ключевые слова: категория связности, постмодернистский дискурс, синонимия, Абъекция, Символическое, Реальное.

Krotenko L. A modern approach to discourse and text from the standpoint of psycholinguistics

Summary. The article is devoted to one of the aspects of psycholinguistics as an implementation of the category of coherence category in postmodern discourse on the basis of situational synonymy of lexemes and expressive constructions of one cognitive field in conjunction with a lingho-epistem component. Illustrative material for this article is the artwork of an American postmodernist writer.

Key words: coherence category, postmodern discourse, synonymy, Ab-jection, Symbolic one, Real one.

*Меньшиков И. И.,
доктор филологических наук,
профессор кафедры общего и славянского языкознания
Днепропетровского национального университета имени Олеся Гончара*

РЕЧЕВАЯ ИНТЕНЦИЯ И КОММУНИКАТИВНОЕ ЗАДАНИЕ ВЫСКАЗЫВАНИЯ

Аннотация. Речевая интенция и цель высказывания образуют неразрывное единство, но представляют собой разные лингвистические явления, первое из которых категориально проявляется в плане содержания, второе представляет собой главным образом план выражения, форму предложения с варьируемым его коммуникативным заданием.

Ключевые слова: речевая интенция, цель высказывания, план содержания, план выражения, форма предложения.

Постановка проблемы. В общем случае под интенцией (и это фиксирует «Большой толковый словарь современного украинского языка») понимается направленность сознания на определённый объект; намерение, замысел, конкретная направленность психической активности человека на некий объект [3, с. 500]. В «Советском энциклопедическом словаре» интенция определяется как намерение, цель, направление или направленность сознания, воли, чувств на какой-либо предмет [12, с. 495]. В философии в таком же смысле используется термин интенциональность (тоже от лат. *intentio*), что, как и при общем толковании интенции, означает направленность сознания на предмет, своеобразное полагание предмета в мысли; специфическое свойство сознания, выражающее его сущность [16, с. 291]. В психологии несколько иная акцентация направленности интенции, и толкуется интенция как любое желание, план, цель, задача или убеждение, которые ориентируются на некоторую цель, некоторое конечное состояние [2, с. 320]. Цель при этом, по-видимому, может быть сведена, как это принято в логике, к тому, что представляется в сознании и ожидается в результате определённым образом направленных действий [5, с. 586].

В психолингвистике и лингвопрагматике, как это указано в «Полном словаре лингвистических терминов», составленном Т.В. Матвеевой, интенция квалифицируется как субъективное желание говорящего строить высказывание с определённой целью, как коммуникативное намерение, целевая установка. Интенция, как считает автор указанного словаря, формируется под влиянием мотива – доречевого психологического импульса речевой деятельности. Хотя коммуникативное намерение и получает некую речевую экспликацию, оно остаётся в большей степени психологическим, нежели лингвистическим феноменом. Интенция принадлежит отправителю речи и в силу неявной речеповеденческой оформленности в значительной степени остаётся «вещью в себе», малопроницаемой для восприятия [7, с. 129–130].

Лингвисты при толковании интенции оперируют более конкретными категориями и прямо связывают это понятие не столько с неким предметом, сколько с целью, или коммуникативным заданием, высказывания. Так, в «Лингвистической энциклопедии» Е.А. Селивановой интенция определяется как

предшествующее словесному, осмысленное намерение (цель) говорящего, обуславливающее коммуникативные стратегии, внутреннюю программу речи и способы её реализации. Интенция является основным структурным признаком сознания и любого его акта [11, с. 203].

Некоторые лингвисты при этом в понятие интенции вкладывают несколько суженное содержание, сводя, как это делает А.М. Ломов, весь комплекс проблем, касающихся соответствующего понятия, по сути своей, только к речевой, или коммуникативной, интенции, которая определяется как присущая предложению направленность на достижение определённой задачи общения; намерение, предположение сделать что-нибудь, желание, замысел. При этом три основных вида коммуникативной интенции обобщены русской грамматикой в синтаксической категории целевого назначения, различающей повествование, вопрос и побуждение. Остальные виды интенции выражаются неграмматическими средствами [6, с. 126].

В.Д. Стариченок тоже толкует речевую (коммуникативную) интенцию как целевую установку речевого акта, замысел, намерение говорящего, но полагает, что степень реализации речевой интенции, а соответственно, и возможность осуществить речевой акт зависят от уровня владения языком, от умения использовать экспрессивно-стилистические и образные возможности языка, а также невербальные вспомогательные средства [13, с. 522].

Таким образом, интенция как своего рода коммуникативное задание высказывания – это определённая цель коммуниканта как инициатора диалога или какого-либо иного акта коммуникации, которую он ставит перед собой, обращаясь к своему собеседнику, и эта цель схематично может быть сведена, как правило, к следующим трём основным установкам говорящего:

- 1) проинформировать собеседника, т.е. что-то сообщить ему,
- 2) получить от собеседника нужную информацию в виде ответа на поставленный ему вопрос,
- 3) выразить своё волеизъявление, которое направлено на осуществление или неосуществление собеседником некоего действия, указанного говорящим.

Лингвистическая маркировка этих установок соотносится с тремя основными типами предложений при их традиционной классификации по цели высказывания: повествовательными, вопросительными и побудительными.

К этим же типам предложения можно, по всей вероятности, свести и те лингвистические фигуры, которые, раскрывая суть соответствующего понятия, так или иначе иллюстрируют речевую интенцию. Такую попытку делает И.П. Суима применительно к современному английскому языку, когда представляет интенцию тремя её грамматическим разновидностям, непосредственно связанными с коммуникативным заданием соответствующих речевых образований и противопоставленными друг другу в таких основных типах интенции, как 1) ин-

тенция-информирование, 2) интеррогативная интенция и 3) интенция-волеизъявление [14, с. 443]. Уместен, правда, вопрос, правомерно ли при наличии самых разных систем классификации простых предложений по цели высказывания регламентировать интенцию только тремя указанными её типами и не приведёт ли это к нивелировке толкования речевой интенции и коммуникативного задания. высказывания. Тем не менее мы полагаем, что при должной разработке собственно лингвистических аспектов интенции указанная её трактовка внесла бы в проблематику, связанную с этим понятием, больше определённости и существенно упростила бы её метаязыковую составляющую хотя бы в той части, где речь идёт об ориентации нашего сознания на конкретный объект в его, надо полагать, вербальном представлении.

Цель статьи – определить лингвистическую сущность понятия интенции и, в частности, речевой интенции как грамматической категории целевого назначения и показать те лингвистические параметры, которые дают возможность противопоставить соответствующий термин тому, что принято называть целью, или коммуникативным заданием, высказывания.

Изложение основного материала. Свести воедино лингвистические и психологические параметры интенции как общенаучной категории, подвести методологическую базу языковедения под методологию психологии, а в особенности логики или, скажем, философии, в силу целого ряда объективных причин чрезвычайно трудно. И поэтому мы считаем необходимым развести, как минимум, две, на наш взгляд, совершенно различные, хотя и пересекающиеся как в плане содержания, так и в плане выражения сущностные ипостаси интенции – её психологическую составляющую в соответствующем речевом проявлении и собственно лингвистическую.

В психологии и при общенаучном толковании понятия интенции ведущие её свойства и характеристики лежат, очевидно, в плоскости семантики, а конкретнее – функциональной семантики. И это совершенно естественно, поскольку психологическая установка на определённого рода результат общения как межличностного контакта, на достижение какой-то цели должна быть обозначена, прежде всего, содержательно. У коммуникантов есть цель, а значит, должна быть и конкретная прагматическая установка на её достижение, требующая чёткого содержательного осмысления всего, что касается не только самой этой установки, но и её речевой, вербальной репрезентации. Нужно осмыслить реалии соответствующей коммуникативной ситуации, вникнуть в логику проблемы и, наконец, построить алгоритм своего речевого поведения, что возможно только при полном погружении в семантическую составляющую мыслительной деятельности, а значит, и в сопутствующие ей речевые образования интенционального характера. Интенция при этом может проявить себя в той или иной из самых разных её форм, максимально способствующих осуществлению намерения определённого субъекта и достижению поставленной им при соответствующих обстоятельствах цели. Доминирует здесь, в конечном итоге, план содержания.

В речевой же практике, как правило, требующей адекватного обозначения характера используемых коммуникантами лингвистических фигур, довольно часто могут доминировать какие-то формальные, связанные главным образом с планом выражения, грамматические и стилистические их параметры. Так, интеррогативная, по И.П. Суиме, интенция как установка на получение информации или, скажем, волеизъявление могут

быть актуализированы не только в каком-то из типов вопросительного и, соответственно, повелительного предложения (например: *Где ты был?* и *Всем оставаться на местах!*), но и во фразах с явными, во всяком случае фрагментарно, формальными показателями как вопросительности (*Не скажете ли Вы мне, когда отправляется поезд в Киев?*), так и иной цели высказывания, т.е. при информировании (*Мне сказали, когда отправляется поезд в Киев*) и волеизъявлении (*Скажите мне, когда отправляется поезд в Киев*). И доминирует при квалификации такого рода фраз уже не столько содержание соответствующих речевых образований, поскольку, по существу, в этих разнооформленных конструкциях одна и та же интенциональная направленность, ориентированная на информацию о времени отправления поезда в Киев, сколько их план выражения, позволяющий, исходя из собственно лингвистических параметров соответствующих речевых образований, свести их к грамматической целевой установке, а уже затем так или иначе определиться с их реальной интенциональностью. Предложения типа *Я хочу уснуть* и *Дайте мне возможность уснуть* мы должны, по-видимому, квалифицировать в соответствии с такой логикой, да и правилами грамматики как повествовательное и побудительное, а не как оптативные, хотя в первом из них явно выражено некое желание говорящего, а во втором – его волеизъявление. Установка же на определённый тип интенции формально ничем не обозначена, и актуализируется она в результате осмысления конкретного высказывания в определённой коммуникативной ситуации.

Думается при этом, что именно грамматические, а, по возможности, ещё и формально обозначенные характеристики соответствующих речевых образований могут предоставить исследователю возможность указать дифференциальные признаки этих фигур, осуществить типологическую классификацию различных интенциональных построений в заданном языке и описать объективно мотивированную систему тех коммуникативных единиц, которые прямо или опосредованно соотносятся с такими построениями, описать, например, как это делает И.П. Суима, систему респонсивных предложений [15, с. 49–84]. Другое дело, можно ли свести интенцию к трём основным типам её функционального проявления: информированию, интеррогативу и волеизъявлению – и абсолютизировать трёхкомпонентную систему классификации предложений по цели высказывания. У лингвистов на этот счёт разные точки зрения.

О. Есперсен разделял предложения в зависимости от их коммуникативного задания (коммуникативного влияния) на две группы: 1) наличие влияния, дифференцирующиеся на просьбу и вопрос, и 2) отсутствие влияния, как это имеет место в предложениях утверждения, восклицательных и желательных, которые могут быть высказаны при отсутствии собеседника [4, с. 233–236].

О. Мельничук выделил семь различных по их коммуникативному заданию типов предложения: повествовательные, вопросительные, побудительные, оптативные, пересказательные, вероятные, гипотетические [8, с. 58–67], К. Бругман – восемь: восклицательные, желательные (оптативные), призыв, уступка, угроза, отказ, заявление о воображаемой реальности, вопросительные [17, с. 123–145]. Некоторые же лингвисты по цели высказывания противопоставляют только два основных типа предложений:

Авторы «Русской грамматики», например, выделяют вопросительные и невопросительные предложения [10, с. 88]; Л.С. Бархударов – побудительные и непобудитель-

ные [1, с. 156–157]; И.П. Распопов – только вопросительные и повествовательные [9, с. 24–25].

Следует, однако, заметить, что, с одной стороны, практически все типы предложений, выводимых за рамки трёхкомпонентной системы, без сколько-нибудь существенных для изучения и описания грамматического строя какого-либо конкретного языка потерь могут быть, по нашему мнению, подведены под какое-то из предложений трёхкомпонентной системы. С другой же стороны, и более общие системы, скажем, предложенная авторами «Русской грамматики» двухкомпонентная система, противопоставляющая невопросительные и вопросительные предложения [10, с. 418–467], расширяется во второй её составляющей таким, скажем, подтипами, как предложения общевопросительные, частновопросительные и др. [10, с. 462–467], а в первой – двукомпонентными и однокомпонентными предложениями [10, с. 418–459].

И в этом плане традиционная трёхкомпонентная система, включающая в себя повествовательные, вопросительные и побудительные предложения, имеет, очевидно, не меньше, чем любая другая, оснований представлять грамматическую категорию целевого назначения.

Выводы. Лингвисты зачастую выделяют только три основных вида речевой интенции: повествование, вопрос и волеизъявление – и реально соотносят их в русской грамматике с тремя типами предложений, традиционно квалифицируемых по цели высказывания в качестве повествовательных, вопросительных и побудительных. При этом лингвистически значимые параметры интенции, соотносящейся с тем или иным типом предложения, и характер коммуникативного задания соответствующего высказывания как синтаксической категории целевого назначения чётко друг другу не противопоставляются. Довольно часто, особенно в теоретических разработках, соответствующие понятия вообще нивелируются и связываются с одним и тем же лингвистическим явлением, одинаковыми речевыми фигурами, по-разному, правда, интерпретируемыми. В принципе, речевая интенция и цель, или коммуникативное задание, высказывания – это совершенно разные, хотя и образующие неразрывное единство, вещи, относящиеся к содержанию и форме некоего речевого акта.

По сути своей, интенция категориально проявляет себя в плане содержания и может быть соотнесена с различным её материальным представлением, разными типами предложения, тогда как лингвистическая сущность цели высказывания представляет собой, главным образом, план выражения, модель построения того или иного речевого образования и является своего рода формой предложения, с варьируемым его коммуникативным заданием, а, соответственно, и с возможностью различной речевой репрезентации разных намерений, установок и целей говорящего.

Литература:

- Бархударов Л.С. Структура простого предложения современного английского языка / Л.С. Бархударов. – М.: Высшая школа, 1966. – 201 с.
- Большой толковый психологический словарь / Робер Артур (Penguin). Т. 1 (А–О): Пер. с англ. – М.: Вече, АСТ, 2000. – 592 с.
- Великий тлумачний словник сучасної української мови (з дод. і допов.) / Уклад. і голов. ред. В.Т. Бусел. – К.; Ірпін: ВТФ «Перун», 2005. – 1728 с.
- Есперсен О. Философия грамматики / О. Есперсен. – М.: Издательство иностранной литературы, 1958. – 331 с.
- Кондаков Н.И. Логический словарь / Н.И. Кондаков. – М.: Наука, 1971. – 656 с.
- Ломов А.М. Словарь-справочник по синтаксису современного русского языка / А.М. Ломов. – М.: Восток-Запад, 2007. – 416 с.
- Матвеева Т.В. Полный словарь лингвистических терминов / Т.В. Матвеева. – Ростов-на-Дону: Феникс, 2010. – 263 с.
- Мельничук О.С. Развитие структуры слов'янського речення / О.С. Мельничук. – К.: Наукова думка, 1966. – 324 с.
- Распопов И.П. Строение простого предложения в современном русском языке / И.П. Распопов. – М., 1970. – 131 с.
- Русская грамматика / под ред. Н.Ю. Шведовой и В.В. Лопатина. – 2-е изд., испр. – М.: Рус. яз., 1990. – 340 с.
- Селіванова О.О. Лінгвістична енциклопедія / О.О.Селіванова. – Полтава: Довкілля-К, 2011. – 844 с.
- Советский энциклопедический словарь / под ред. А.М. Прохорова. – 2-е изд. – М.: Сов. энцикл., 1983. – 1600 с.
- Стариченко В.Д. Большой лингвистический словарь / В.Д. Стариченко. – Ростов-на-Дону: Феникс, 2008. – 811 с.
- Суима И.П. Речевая интенция и речевая реакция как функциональная сущность речевого акта / И.П. Суима // Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. – Серія: Філологічні науки. – 2017. – № 3 (352). – С. 441–446.
- Суима И.П. Понятие респонсивного предложения в английском языке / И.П. Суима // Лінгвістика. Лінгвокультурологія. – Т. 10. – Дніпро: Акцент ПП, 2017. – С. 49–84.
- Философская энциклопедия / гл. ред. Ф.В. Константинов. – М.: Сов. энцикл., 1962. – Т. 2. – 576 с.
- Brugman K. Verschiedenheiten der Satzgestaltung nach Maßgabe der seelischen Grundfunktionen / K.Brugman. – Sachs: Ges. D. Wiss., 1918. – 372 s.

Меньшиков І. І. Мовленнєва інтенція та комунікативне завдання висловлювання

Анотація. Мовленнєва інтенція і мета висловлювання утворюють нерозривну єдність, але являють собою різні лінгвістичні явища, перше з яких категоріально проявляється в плані змісту, друге являє собою головним чином план вираження, форму речення з варіюванням його комунікативним завданням.

Ключові слова: мовленнєва інтенція, мета висловлювання, план змісту, план вираження, форма речення.

Menshikov I. Speech intention and communicative task of the utterance

Summary. The speech intention and the purpose of the utterance form an inseparable unity, but they represent different linguistic phenomena, the first of which is categorically manifested in terms of content, the second is mainly the plan of expression, the form of the sentence with its varied communicative task.

Key words: verbal intention, purpose of utterance, plan of content, plan of expression, form of sentence.

Огієнко К. О.,

викладач кафедри іноземних мов із латинською
та українською мовами

ДЗ «Луганський державний медичний університет»

МЕТОД ПИТАНЬ ЯК ОСНОВНИЙ СИНТАКСИЧНИЙ ЗАСІБ РОЗМЕЖУВАННЯ ТЕМИ Й РЕМИ

Анотація. У статті підсумовано дослідження актуального членування речення XIX – XXI ст. і вказано п'ять засобів сигналізації теми й реми. Розглянуто метод питань як основний синтаксичний засіб та вперше висвітлено його в діяхронічному вимірі із застосуванням актуалістичного методу. Автор простежує становлення методу питань у надрах психологічного синтаксису та його подальший розвиток у межах функціонального синтаксису. Зроблено висновок про універсальність цього засобу порівняно з іншими засобами.

Ключові слова: актуальне членування речення (АЧР), тема, рема, засоби АЧР, метод питань.

Постановка проблеми. Студії В. Матезіуса викликали резонанс та спричинили появу досліджень, присвячених так званому актуальному членуванню речення (далі – АЧР), спочатку в межах Празького лінгвістичного гуртка, а пізніше – в інших країнах. Це явище викликало багато суперечок, починаючи від природи та підходів до його трактування і завершуючи питаннями АЧР на матеріалі конкретних мов. Суперечки виникають не лише в термінології, а й у принципах та засобах розмежування теми та реми. Нині АЧР стало невід'ємною складовою частиною сучасного мовознавства (як теоретичного, так і прикладного). Саме через це необхідно всебічно висвітлити як саме явище, так і певні його аспекти, враховуючи еволюцію інтерпретацій лінгвістів.

Аналіз останніх досліджень і публікацій загалом та його засобів зокрема показав, що більшість лінгвістів зупиняється на синтаксичних засобах (переважно порядок слів) [1; 2] та лексичних [3]. Метод питань висвітлено у деяких працях [4; 5].

Актуальність нашої статті визначається теоретичними та прикладними потребами розвитку сучасного мовознавства, зокрема, важливістю узагальнення історії лінгвістичних учень у зв'язку з їх сучасним станом.

Метою статті є комплексний розгляд та вивчення досліджень засобів АЧР загалом та методу питань зокрема.

Виклад основного матеріалу. Питанням засобів розмежування теми й реми під час АЧР займалося багато лінгвістів (зокрема українських). Більшість експлікує три-чотири засоби, які мають різні назви. Спираючись на найбільш ґрунтовні праці [6–12], загальну систему засобів можна накреслити в такому вигляді:

1. Синтаксичні засоби: а) найкоротшою відповіддю, яка дається на займенникове питання з конситуації, є рема (*монорема* за Г.А. Вейхманом [9]); саме цей засіб часто називають *методом питань*; б) порядок слів (разом із пасивними конструкціями) (проектно-синтаксичні засоби [13]); за умов немаркованого актуального членування (тобто коли логічний наголос відсутній або збігається з фразовим) ремою виступає останній елемент; в) особливі конструкції (морфосинтаксичні засоби [13]).

2. Інтонаційні засоби: а) сегментація, б) логічний наголос (ритмічні [7], фонетичні (логічний наголос, темп вимови, паузи) [14], просодичні [15; 11], фонетичні (паузи, емпізи, скандування, умовчання, рематичний наголос) [12], інтонаційні (система звуків, склад добудови, словесного наголосу та інтонації, яка розуміється як діалектична єдність фразової мелодики, фразового наголосу, швидкості чи темпу вимови фраз і голосового тембру) [16]. Т.М. Ніколаєва говорила про нульовий випадок акцентованості – ті речення, в яких не представлені як яскраво акцентовані ані тема, ані рема, а логічний наголос збігається з фразовим і розташовується в межах останнього наголошеного слова [17].

3. Лексичні засоби: значення а) слова, яке аналізується, наприклад, емпатичне *до* в англійській мові, б) сусідніх слів, наприклад, неозначений артикль для реми; означений артикль для теми; підсилювально-видільні частки для виділення як теми, так і реми; уточнювальні форманти; особові займенники як тема; низка займенників-ремагізаторів; дієслова певної семантики (виникнення, наявність); форма дієслова; інфінітивні конструкції; розгортання дієслівного присудка (заміна дієслова словосполученням); використання дієслівних пар, які перебувають у відношеннях конверсії; лексичні повтори [9].

4. Паралінгвістичні засоби: міміка, жести, знаки, поява предмета в полі уваги мовців тощо [12].

5. Змішані засоби (комплексний засіб [18]): а) синтаксично-інтонаційні (емпатична та питальна інверсія одночасно з логічним наголосом на препозитивному елементі), б) синтаксично-інтонаційно-лексичні (спеціальні конструкції плюс логічний наголос на ремі, якому іноді передують неозначений артикль чи якийсь інший лексичний сигнал наступної реми).

Є. Гаїчова та П. Сгалл назвали такі групи засобів: 1) порядок слів, 2) емоційно немаркована інтонація, синтаксичні конструкції, 3) частки та афікси, які в деяких мовах Східної Азії та частково в африканських мовах належать до основних морфологічних засобів [19, с. 54–56].

Деякі дослідники наголошують на тому, що засоби АЧР в письмовому та усному мовленні різні [20]. В усному мовленні основний засіб вираження актуального членування – інтонація.

Рема виділяється: 1) різким зниженням частоти коливань основного тону висловлення (мелодика, перепад частоти); 2) порівняним підсиленням напруги органів мовлення (тобто більшою чіткістю вимови); 3) порівняним збільшенням тривалості та інтенсивності вимови [20, с. 113].

Основним засобом вираження АЧР у письмовому мовленні є порядок слів [20, с. 115].

Проте які б засоби не мала мова у своєму розпорядженні, «метод питань все ще залишається одним із найбільш ґрунтовних методів визначення інформаційної структури» [5].

Становлення методу питань відбулось вже в надрах психологічного синтаксису. Терміни *психологічний підмет* та *психо-*

логічний присудок, запроваджені Г. Габеленцем, були підтримані багатьма дослідниками. Г. Габеленц висловив думку про наявність трьох так званих підгрунть, які представляють психологічний підмет: *Що сталося тоді? Що сталося тоді там? Що сталося тоді там із тим-то й тим-то?* [21, с. 356].

Г. Пауль, як і сучасні дослідники АЧР, уважав, що найважливішим елементом, метою повідомлення є психологічний присудок (сучасна рема), на який падає найсильніший наголос. Як приклад лінгвіст використав речення *Karl fährt morgen nach Berlin*, в якому кожен із чотирьох членів речення може стати особливо виділеним присудком [22, с. 339]. Чотири варіанти речення, що складаються з тих самих слів, відповідають чотирьом різним питанням: *Куди їде завтра Карл? – Коли Карл поїде до Берліна? – Як відправиться Карл до Берліна? – Хто їде завтра до Берліна?* Відповіді на ці питання перетворюються на психологічні присудки [22, с. 340].

Варто також пам'ятати, що кожне з цих речень матиме різну відому та невідому слухачеві інформацію. Так, для першого речення відомою є поїздка, а мета цієї поїздки – невідомою; для другого речення невідомим є час майбутньої поїздки Карла; у третьому реченні невідомим є спосіб подорожі; а в четвертому реченні – особа, яка поїде завтра до Берліна [22, с. 340].

Такі думки пізніше можна зустріти в таких доробках [8; 19; 23–25].

Термін «питання, що мається на увазі» (underlying question) уперше бачимо в праці А. Хетчер [26, с. 238]. Намагаючись встановити погляд предикації, А. Хетчер припустила, що будь-яке судження можна вважати відповіддю на питання, що мається на увазі.

На метод питань спирався І.П. Распопов [27, с. 50]. Так, у конструкції *Вчера вечером заходил ко мне мой друг* граматичне членування не зміниться від перестановки слів. Для того, щоб ця конструкція стала реченням, вона має отримати певне комунікативне значення. Лексико-граматичний склад цієї конструкції дає змогу використовувати її, наприклад, як відповідь на такі питання: *Що трапилося вчора ввечері? Що робив ваш друг? Коли до вас заходив ваш друг? Що робив вчора ввечері ваш друг?*

Щоб завершити оформлення речення, необхідно виразити й актуальне членування, тобто застосувати відповідний порядок слів: *Вчера вечером – заходил мой друг, Мой друг – вчера вечером заходил ко мне, Мой друг заходил ко мне – вчера вечером, Вчера вечером мой друг – заходил ко мне.*

Ю.К. Щеглов намагався точно та чітко визначити поняття *логічний суб'єкт* та *логічний предикат*, тому що визначення більшості лінгвістів уважав недостатніми. Трансформаційне визначення логічного предикату базується на тому факті, що майже будь-яке розповідне речення може бути представленим як відповідь на деяке гіпотетичне питання, тобто трансформуватися в питальне речення. Трансформація робиться носієм мови з урахуванням якихось розставлених у реченні формальних індикаторів логічного предиката. У грубому вигляді правило визначення логічного предиката дослідник сформував так: логічним предикатом речення є та його частина, яка під час трансформації в питання замінюється питальним словом [28, с. 111].

Крім того, у питальних реченнях може бути свій логічний предикат, як і в розповідному. Цікавою є думка лінгвіста про те, що навіть можна поставити «питання до питання», щоб з'ясувати логічний предикат питального речення шляхом нової питальної трансформації. Логічним предикатом питального речення може виявитися не лише питальне слово, а й будь-який інший член.

Ту частину речення, яка під час трансформації цього речення в питальне стає логічним предикатом останнього, Ю.К. Щеглов назвав *власне логічним суб'єктом* [28, с. 114].

І.Ф. Вардуть як ілюстративний матеріал використав три відрізки усного російського тексту: *Петр уехал в Москву* (відповідь на питання *Що зробив Петро?*), *Петр уехал в Москву* (відповідь на питання *Хто поїхав до Москви?*), *Петр уехал в Москву* (відповідь на питання *Куди поїхав Петро?*) [23, с. 115] (жирним шрифтом виділено наголошені слова).

Е. Бенеш виокремив контекстуально незалежні, напівзалежні та залежні речення. Один із типів напівзалежних речень представлений простими відповідями на запитання: питання складає мінімальний попередній контекст. Питання та відповідь становлять порівняно незалежну комунікативну одиницю, оскільки відповідь містить рему, яка не вимагає подальшого контексту.

Сюди також, на думку мовознавця, належать речення, які відповідають певній ситуації та визначаються нею. На відміну від відповідей на запитання, вони виражаються лінгвістично більш явно. Наприклад, можна розглянути ситуацію, коли батьки повернулися додому і побачили, що діти розбили вазу. Якщо вони запитають *Kdo tu vázu rozbil?*, то відповідь може бути просто слово *Petr*. Якщо ж діти самі повідомлять, що сталося, то потрібна буде вся фраза *Tu vázu rozbil Petr* [29, с. 269].

В. Дресслер також висловив думку, що питання часто виступає засобом організації членів речення в тему або рему [30, с. 89]. Тобто до наявного речення можна поставити питання, які вкажуть на тему або рему. Питання типу *Що сталося?* відкривають рему. Але лінгвіст одразу зробив кілька зауважень. По-перше, такі питання не підходять для речень, які містять зв'язку: *Prag ist schön*. По-друге, його цікавить питання, чи сприймає слухач рематичний полюс у реченні, чи все речення цілком і тільки його. По-третє, для В. Дресслера залишається незрозумілим, як можна відокремити питання, які спрямовані на тему, потім на топік (логічний або психологічний підмет), а потім – на граматичний підмет. Крім того, цікавить дослідника і теоретичний статус таких «невід'ємних» питань [30, с. 90].

Більш важливим для дослідника видався тест «на опускання слів у відповіді», після чого у відповіді залишається лише рема: *Wen hat Hans gesehen? – Maria (hat Hans gesehen)* [30, с. 91].

П. Адамец використав поняття *діагностичне питання*. Лінгвіст зазначив, що якщо взяти три елементи – агенс, дію та об'єкт дії, то їх можна, залежно від поданої конситуації та цього інформаційного наміру мовця, організувати в речення з шістьма головними варіантами актуального членування:

1) *Директор / изучает проект* (діагностичне питання *Що робить директор?*) 2) *Директор изучает / проект* (діагностичне питання *Що вивчає директор?*) 3) *Проект / изучает директор* (діагностичне питання *Що відбувається з проектом?*) 4) *Проект изучает / директор* (діагностичне питання *Хто вивчає проект?*) 5) *Директор проект / изучает* (діагностичне питання *Що робить директор з проектом?*) 6) *Директор проект / изучает* (діагностичне питання *Чи вивчає директор проект?*) [31, с. 189].

Матеріал російської мови дає змогу чітко простежити кореляцію питання з порядком слів: у разі зміни порядку слів змінюється зміст речення, а отже, і питання, на яке відповідає це речення. І.І. Ковтунова навела такий приклад [8, с. 6]. У реченні *Андрей поехал в Ленинград* мовець повідомляє дещо про

дії Андрія, а саме – що він поїхав до Ленінграду. Це речення відповідає на питання *Що зробив Андрій?*

Речення *В Ленінград поїхав Андрей* набуває іншого змісту. В ньому повідомляється про те, хто поїхав до Ленінграду. Передбачається, що слухач знає про поїздку до Ленінграду, проте не знає, хто саме туди поїхав. Тому це речення відповідає на питання *Хто поїхав до Ленінграду?*

Речення *Поїхав Андрей в Ленінград* має метою повідомити, куди поїхав Андрій. Слухач може знати про поїздку Андрія, проте не знає, куди саме він поїхав. Речення відповідає на питання *Куди поїхав Андрей?*

Найкоротшу відповідь, яка дається на займенникове питання з конситуації, Г.А. Вейхман назвав предикатом, або монореомою. Питальний елемент самого питання учений уважав предикатом. Водночас необхідно враховувати, що питальний елемент може бути суб'єктом, по-перше, при маркованому предикативному членуванні (коли предикатом стає який-небудь інший член), а, по-друге, при клішуванні: звороти типу *what's more/worse* з логічним наголосом на останньому елементі, риторичні питання типу *Why should he? How can/could/would she?* з логічним наголосом на модальному дієслові. Те, що останній є предикатом, підтверджується конситуацією: *She must understand thoroughly what she's doing. How can she?*, де важливо взяти під сумнів спроможність особи до розуміння, а не з'ясовувати спосіб, яким це розуміння буде здійснюватися [9, с. 53].

Л. Юхансон спирався на поняття АЧР, досліджуючи порядок слів у турецькій мові. Лінгвіст стверджував, що суб'єкт може не знаходитись у звичайній для нього позиції на початку речення, через що він не буде *темою* (=данім), за якою знаходиться твердження, коментар, *рема*.

Різний порядок слів спричиняє різне розуміння граматично однакових речень, і, відповідно, різні питання до цих речень. Так, речення *Makbuzlar bugün geldi* слід розуміти як “(Ці) квитанції надійшли сьогодні”, а речення *Bugün makbuzlar geldi* – як “Сьогодні надійшли квитанції”. У першому реченні тематичність суб'єкта спричиняє значення визначеності, а у другому психологічна значущість концентрується на *новому*, яке розуміється як невизначене. Перше речення ніби відповідає на питання «Де залишилися квитанції?», а друге речення є відповіддю на питання «Що сьогодні сталося?» [24, с. 408].

Є. Гаїчова та П. Сгалл висловили думку, що місце актуального членування в описі системи мови знаходиться на рівні тектограматичної структури речення, тому що деякі семантичні відмінності пов'язані саме з різним актуальним членуванням [19, с. 40–41]: *В Моравіи говорять по-чеськи* (речення є відповіддю на питання *Якою мовою говорять в Моравії?*); *По-чеськи говорять в Моравії* (речення є відповіддю на питання *Чеською говорять в Моравії чи в Словаччині?*) (жирним шрифтом виділено реми).

Розглядаючи комунікативну будову речення, А.П. Загнітко розбирав речення *Оксана заспівала*, яке може вживатися у кількох типових ситуаціях і бути поясненим, спираючись на типові питання: 1. *Що зробила Оксана?* 2. *Хто заспівав?* 3. *Що трапилося?* Даючи відповіді на кожне з поставлених питань, речення певним чином пристосовується, модифікується в інтонаційному і смислово-плані до своєї мети, свого комунікативного завдання [18, с. 122].

В.В. Гуревич розглядав питальне речення типу *Куда уехал Петр?*, в якому рема представлена питальним займенником, а тему становлять підмет та присудок. На думку дослідника,

ставлячи таке питання, ми заздалегідь знаємо, що Петро кудись поїхав, отже, ця частина речення не охоплюється питальною модальністю – факт від'їзду Петра не підлягає сумніву, а вважається істиною [25, с. 69].

Висновки. Отже, АЧР – це важлива складова частина сучасного синтаксису, яка має кілька засобів вираження: синтаксичні, інтонаційні, лексичні, паралінгвістичні, змішані. Для кожної окремої мови та кожного окремого виду мовлення (писемного чи усного) ці засоби різні. Найбільш універсальним засобом є так званий метод питань: питання до речення можна поставити в будь-якій мові. Допоміжним засобом для відповіді на це питання (якщо це не однослівна відповідь, тобто монореомою) стає або порядок слів, або інтонація. Питання, яке ставиться до речення, лінгвісти називають гіпотетичним, діагностичним або типовим. Крім того, деякі мовознавці відзначають можливість поставити «питання до питання».

Перспективи подальших досліджень у напрямі АЧР загальною та методі питань зокрема вбачаємо в уніфікації термінології АЧР та залученні матеріалів більшої кількості мов, які дадуть змогу встановити загальнолінгвістичні теоретичні засади цього явища.

Література:

1. Загнітко А.П. Український синтаксис: теоретико-прикладний аспект / А.П. Загнітко. – Донецьк, 2009. – 137 с.
2. Хворостяна М.І. Актуальне членування речення та порядок слів в англійській мові / М.І. Хворостяна // Освіта, наука та виробництво: розвиток і перспективи: матеріали І Всеукраїнської науково-методичної конференції, присвяченої 15-й річниці заснування Шосткинського університету (Шостка, 21 квітня 2016 р.). – Суми: Сумський державний університет, 2016. – С. 102–103.
3. Стрига Е.В. Лексичні засоби виділення теми і реми в англійській та українській мовах / Е.В. Стрига // Записки з романо-германської філології. – 2014. – Випуск 2 (33). – С. 114–118.
4. Вінтонів М. Статус реми в структурі висловлення / М. Вінтонів // Типологія та функції мовних одиниць: науковий журнал. – Луцьк: Східноєвропейський національний університет імені Лесі Українки. – 2015. – № (2) 4. – С. 31–40.
5. Heusinger K. von. Information Structure and the Partition of Sentence Meaning // Travaux du Cercle Linguistique de Prague n. s. / Prague Linguistic Circle Papers / ed. by E. Hajičová, P. Sgall, J. Hana, T. Hoskovec. – Amsterdam; Philadelphia: Benjamins, 2002. – № 4 – P. 275–305.
6. Novák P. Remarks on Devices of Functional Sentence Perspective / P. Novák // Papers on Functional Sentence Perspective / ed. by F. Daneš. – Prague: Academia, 1974. – P. 175–178.
7. Пала К. Отношение между порядком слов и актуальным членением в чешском языке / К. Пала // Prague Studies in Mathematical Linguistics. – 1967. – № 2. – P. 51–64.
8. Ковтунова И.И. Современный русский язык. Порядок слов и актуальное членение предложения [учеб. пособие] / И.И. Ковтунова. – 2-е изд., стереотип. – М.: УРСС, 2002. – 238 с.
9. Вейхман Г.А. Предикативное членение высших синтаксических единиц / Г.А. Вейхман // Вопросы языкознания. – 1977. – № 4. – С. 49–56.
10. Шевякова В.Е. Современный английский язык. Порядок слов, актуальное членение, интонация / В.Е. Шевякова. – М.: Наука, 1980. – 384 с.
11. Кочерган М.П. Основи зіставного мовознавства: підручник / М.П. Кочерган. – К.: Академія, 2006. – 423 с.
12. Меркулова Н.О. Засоби тема-рематичного поділу висловлення [Текст]: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.02.01 / Н.О. Меркулова; Дніпропетровський національний ун-т. – Д., 2006. – 20 с.

13. Леонтьев А.А. Актуальное членение предложения и способы его выражения в русском языке / А.А. Леонтьев // Теория языка, методы его исследования и преподавания. К 100-летию со дня рождения Льва Владимировича Щербы: сб. статей / отв. ред. Р.И. Аванесов – Л.: Наука, 1981. – С. 167–172.
14. Вихованець І.Р. Граматика української мови. Синтаксис / І.Р. Вихованець. – К.: Либідь, 1993. – 222 с.
15. Гак В.Г. Коммуникативные трансформации и системность средств логического выделения во французском языке / В.Г. Гак // Филологические науки. – 1975. – № 5. – С. 49–59.
16. Васильев В.О. Про інтонаційні засоби вираження реми (на матеріалі англійської і російської мов) / В.О. Васильєв // Інтонація як мовний засіб вираження думки; за ред. А.Й. Багмут. – К.: Наукова думка, 1975. – С. 7–17. – (Монографія).
17. Николаева Т.М. Актуальное членение – категория грамматики текста / Т.М. Николаева // Вопросы языкознания. – 1972. – № 2. – С. 48–53.
18. Загнітко А.П. Основы українського теоретичного синтаксису / А.П. Загнітко. – Горлівка: ГДПІМ, 2004. – 254 с.
19. Гаичова Е. Актуальное членение языка и его место в описании языка / Е. Гаичова, П. Сгалл // Формальное описание структуры естественного языка: сб. науч. трудов. – Новосибирск, 1980. – № 10. – С. 39–60.
20. Сиротинина О.Б. Лекции по синтаксису русского языка [учеб. пособие для филол. спец. ун-тов] / О.Б. Сиротинина. – М.: Высш. школа, 1980. – 141 с.
21. Gabelenz G. von der. Die Sprachwissenschaft, ihre Aufgaben, Methoden und bisherigen Ergebnisse / G. von der Gabelenz. – Leipzig: T.O. Weigel Nachfolger (Ch. Herm. Tauchnitz), 1891. – 529 S.
22. Пауль Г. Принципы истории языка / Г. Пауль; пер. с нем. под ред. А.А. Холодовича; вступит. статья С.Д. Кацнельсона. – М.: Изд-во иностр. лит., 1960. – 500 с.
23. Вардуть И.Ф. К обоснованию актуального синтаксиса / И.Ф. Вардуть // Язык и мышление: сб. статей / отв. ред. Ф.П. Филин. – М.: Наука, 1967. – С. 115–122.
24. Юхансон Л. Определенность и актуальное членение в турецком языке / Л. Юхансон; пер. с нем. И.М. Богуславского // Новое в зарубежной лингвистике / Составление А.Н. Барулина; общ. ред. А.Н. Кононова; вступ. статья А.Н. Кононова и А.Н. Барулина. – М.: Прогресс, 1987. – Вып. XIX. – С. 398–425.
25. Гуревич В.В. Актуальное членение предложения в его разных проявлениях / В.В. Гуревич // Вопросы языкознания. – 2004. – № 3. – С. 69–87.
26. Hatcher A.G. Syntax and Sentence / A.G. Hatcher // Word. – 1956. – Vol. 12, no. 2. – P. 234–250.
27. Распопов И.П. Актуальное членение предложения (На материале простого повествовательного предложения преимущественно в монологической речи) / И.П. Распопов. – Уфа: Изд-во Башкир. гос. ун-та им. 40-летия Октября, 1961. – 163 с.
28. Щеглов Ю.К. К понятиям логических субъекта и предиката / Ю.К. Щеглов // Машинный перевод и прикладная лингвистика. – 1964. – № 8. – С. 109–124.
29. Beneš E. On Two Aspects of Functional Sentence Perspective / E. Beneš // Travaux linguistiques de Prague. – Prague. – 1968. – V. 3. – P. 267–274.
30. Dressler W. Funktionelle Satzperspektive und Texttheorie / W. Dressler // Papers on Functional Sentence Perspective / ed. by F. Daneš. – Prague: Academia, 1974. – P. 87–105.
31. Адамец П. Актуальное членение, глубинные структуры и перифразы / П. Адамец // Papers on Functional Sentence Perspective / ed. by F. Daneš. – Prague: Academia, 1974. – С. 189–195.

Огиенко Е. А. Метод вопросов как основное синтаксическое средство разграничения темы и ремы

Аннотация. В статье обобщены исследования актуального членения предложения XIX – XXI вв. и указано пять средств сигнализации темы и ремы. Метод вопросов рассмотрен как основное синтаксическое средство и впервые отображен в диахроническом плане с применением актуалистического метода. Автор отслеживает становление метода вопросов в пределах психологического синтаксиса и его дальнейшее развитие в функциональном синтаксисе. Сделан вывод об универсальности этого средства по сравнению с другими средствами.

Ключевые слова: актуальное членение предложения (АЧП), тема, рема, средства АЧП, метод вопросов.

Ohienko K. Question Test as the Main Means of Distinction between Theme and Rheme

Summary. The article summarizes the researches of the actual division of sentence of XIX – XXI cent. and specifies five means of theme-rheme demarcation. These means are different for different languages as well as for different styles. The question test is treated as the main means while word order and intonation are also very popular and sometimes they are closely connected with the question test. For the first time the question test is viewed diachronically with the usage of actualistic method. The author traces the appearance of the question test within the framework of psychological syntax and its further development in functional syntax. In the naming of questions there is also no unity as questions are called either hypothetical, or diagnostic, or typical. Besides some linguists point out the possibility to put “a question to a question”. The analyzed works give an opportunity to draw a conclusion that the question test is universal practically for all languages comparing with other means because a question can be put to a sentence in any language.

Key words: actual division of the sentence (=functional sentence perspective, FSP), theme, rheme, means of FSP, question test.

Чорний А. Л.,
аспірант кафедри англійської мови
Чернівецького національного університету
імені Юрія Федьковича

МОВНІ ДЕВІАЦІЇ ЯК КРИТЕРІЙ КОМУНІКАТИВНОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ ПОСЕРЕДНИКА

Анотація. У статті розглянуто поняття мовної девіації як результату неуспішної комунікації. Досліджено класифікацію комунікативних невдач мовців у процесі спілкування. Розглянуто лінгвістичні аспекти виокремлення комунікативної помилки в межах взаємодії та проблеми декодування мовного коду. Проаналізовано мовленнєву складову частину медіативної компетенції медіатора, особливості мовних девіацій у професійній діяльності посередника.

Ключові слова: мовна девіація, комунікативна невдача, комунікативна помилка, комунікативний збій, комунікативна компетентність посередника.

Постановка проблеми. Сучасні тенденції щодо мирного врегулювання конфліктів або ж вирішення суперечностей передбачають залучення третьої особи, яка сприятиме веденню ефективного діалогу. Розглядаючи процес комунікації загалом та медіації зокрема, звертаємо увагу на компетентнісні характеристики посередника, психологічні та комунікативні. Важлива роль належить комунікативним знанням, якими послуговується посередник у процесі діалогу, адже, окрім організаційних форм ведення процесу медіації, роботи зі сторонами спільно та окремо, роботи із потенційними та наявними конфліктогенами, медіатор як комунікант є потенційним збудником ескалації конфлікту, що пов'язано із принципами самої медіації, засадами об'єктивності, нейтральності та рівноправності. Недостатня компетентність посередника щодо реалізації таких принципів може втілюватися у формі мовних девіацій.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Вивченням мовних девіацій займалися такі вітчизняні вчені, як Ф.С. Бацевич, А.Д. Белова, О.В. Вечкіна, О.І. Морозова, В.Ю. Парашук, Г.Г. Почепцов, Т.В. Радзівська, О.А. Семенюк, Л.Л. Славова, О.В. Фадєєва, І.С. Шевченко, О.В. Яшенкова. Серед іноземних лінгвістів слід згадати Г. Кларка і Т. Карлсона.

Ф.С. Бацевич визначає комунікативну невдачу, або «комунікативну девіацію», як недосягнення адресантом комунікативної мети; відсутність взаєморозуміння і згоди між учасниками спілкування [2, с. 239]. До таких комунікативних невдач науковець зараховує нездійснення або неповну реалізацію комунікативного наміру адресанта через повне або часткове нерозуміння його повідомлення адресатом, а також непередбачуваний і небажаний ефект, що виникає під час спілкування [6, с. 498].

О.В. Вечкіна розглядає комунікативну невдачу як явище, що є причиною зниження ефективності комунікації [3, с. 6].

Сучасні американські дослідники Г. Кларк і Т. Карлсон виокремлюють чотири етапи мовленнєвого спілкування, на яких трапляються комунікативні збої або провали, визначаючи, що неуспішність мовної комунікації може бути зумовлена такими причинами: адресат не отримав повідомлення; адресат не сприйняв отриманого повідомлення; адресат не зрозумів отриманого повідомлення; адресат не розділяє поглядів адресанта щодо реалізації певної ситуації [5, с. 278].

Мета статті полягає у розкритті поняття мовних девіацій та його типології, взаємозв'язку комунікативних помилок посередника у процесі переговорів та неуспішним процесом медіації.

Виклад основного матеріалу. Теорія мовної комунікації ґрунтується на функціональному підході, який розглядає мову як засіб комунікації. Її об'єктом є людська природна мова у всіх можливих виявах, а предметом – мовна комунікативна діяльність у реальних ситуаціях людського спілкування [4, с. 2]. Ефективна комунікація – спілкування, яке здійснюється через вплив інтенцій одного суб'єкта на іншого, результатом яких є когнітивні, ментальні зміни у сприйнятті мовного коду адресантом [3, с. 6].

Причинами неякісної комунікації можуть бути: стереотипи щодо певних осіб чи ситуацій, що порушує принцип об'єктивності та можливості аналізу ситуації щодо поведінки комунікантів; заперечення адресатом того, що не відповідає його внутрішнім переконанням; відсутність зацікавленості у спілкуванні зі стороною, за винятком тих позицій, які викликають додатковий інтерес у посередника; формування висновків, за недостатньої кількості фактів, на власних припущеннях; помилки у побудові комунікативних реплік; неправильно дібрані стратегії та тактики спілкування [7, с. 34]; особисті характеристики комунікантів; обставини спілкування; процеси вербалізації та розуміння; труднощі досягнення комунікативних і практичних цілей; порушення принципу комунікативної контактності [9, с. 180]. Результатом впливу таких факторів, на думку Ф.С. Бацевича, є явище комунікативної невдачі.

О.В. Вечкіна наголошує, що більшість комунікативних невдач виникають як результат взаємодії декількох факторів одночасно; власне мовні невдачі є менш важливими, ніж екстралінгвістичні, оскільки мовці враховують комунікативний контекст та комунікативну ситуацію [3, с. 8]. До лінгвістичних факторів належать: помилка декодування інформації, неправильний вибір коду передачі повідомлення, характер комунікативної дії; до екстралінгвістичних – пресупозиція (фонд загальних знань комунікантів, на який опираються мовці у розмові), невербальні компоненти спілкування та психічний феномен «увага» [8].

Відповідність чи невідповідність пресупозиційних фондів визначає доцільність чи недоцільність висловлювання для реципієнта. Невиправдані комунікативні дії викликають збої у спілкуванні, оскільки неточності щодо розуміння спільного обсягу знань перешкоджають прямій реалізації комунікативних намірів мовця. Так, виділяють 4 підтипи пресупозиційного фонду: пресупозиційний фонд адресата перевищує пресупозиційний фонд адресанта; адресант помилково завищує обсяги

пресупозиційного фонду адресата; адресант помилково занижує обсяги пресупозиційного фонду адресата; пресупозиційний фонд адресанта ширший за пресупозиційний фонд адресата [8]. У якості механізму корекції комунікативних невдач таких типів, окрім завищення пресупозиційного фонду співбесідника, застосовують уточнення пресупозиційного фонду одного із комунікантів [8].

Факт неприйняття адресатом комунікативної установки співбесідника, що виявляється в ухиленні, є формою ігнорування повідомлення в той час, коли альтернативним рішенням може виступати реакція на репліку-стимул. Адресант може коригувати повідомлення шляхом використання репліки-ініціювання. У разі втручання у комунікативний акт співбесідника мовець повинен або вибачитися за таку поведінку, або ж реалізувати свою мовленнєву інтенцію на пізнішому етапі діалогу [8].

Важливим елементом у комунікативній ситуації є загроза викривлення повідомлення через неналежне акустичне забезпечення (якщо інтонаційно повідомлення не відповідає вербалізованому змісту або якщо в адресата завищений поріг сприйняття певних звукових характеристик мовлення). Механізм подолання може бути репрезентований у формі повторення з урахуванням індивідуальних особливостей співрозмовника [8].

Ще одним елементом є невербальна поведінка. Невдачі можуть виникати, якщо актуалізований невербальний компонент невидимий для реципієнта або кінесичний елемент мовлення не вважається значущим, відсутні вказівки про взаємозв'язок контексту та невербального компонента, наділеного семантичним змістом. Відтак адресант спонтанно створює кінесично значущий елемент, необхідний для розкриття змісту, але не доступний адресатові. Також часто, в умовах міжкультурної комунікації, ігноруються відмінності кінесичних форм. Подоланням таких комунікативних невдач може стати вербалізація висловлювань або ж інтерпретація кінесичних елементів [8].

Ще одним фактором є явище «уваги», оскільки важливим компонентом ефективної комунікації є забезпечення взаємної уваги до реплік один одного. Так, невдачі можуть виникати з вини адресата, увага якого, на момент передачі повідомлення, переключена на сторонній предмет, через відсутність або невербальний прояв вокативних елементів повідомлення, коли прояв адресності повідомлення є необхідним. Подоланням такого збою є повторюваність повідомлення із урахуванням наявності контакту зі співрозмовником. Важливим для подолання комунікативних невдач є застосування метакомунікативних реплік, що можуть виконувати як коригувальну, так і превентивну функцію, підтримуючи згоду між партнерами і попереджаючи наявність комунікативних невдач [8].

У своєму дослідженні О.В. Вєчкіна зазначає, що комунікативні невдачі можна поділити на дві групи: мовні та прагматичні. Згідно з таким поділом, до мовних помилок належать: фактори, пов'язані із репрезентацією самого мовного коду; фактори, пов'язані із відмінностями комунікантів; фактори, зумовлені різними прагматичними критеріями. Однак, аналізуючи комунікативні невдачі та виявляючи елементи, котрі можуть вплинути на процес спілкування, важливо звертати увагу на прагматичний аспект, оскільки за будь-якої діалогічної взаємодії кожен із мовців обирає для себе оптимальний варіант комунікативної ролі, яка супроводжується певними можливостями та правилами поведінки [3, с. 7]. Так, до прагматичних невдач можна віднести різні соціальні характеристики мовців, порушення етичних норм спілкування, зміну фізичного та емоцій-

ного стану спілкування, невдале використання невербальних жестів, неправильне трактування намірів комуніканта.

Відповідно до **сфер комунікації**, виділяють групу комунікативних невдач, пов'язаних із дитячим мовленням, взаємодією людини та комп'ютерних технологій, міжкультурним спілкуванням та розвитком комунікативних підходів у межах художнього тексту [3, с. 8]; відповідно до **мовних рівнів** – комунікативні невдачі, пов'язані із **фонетичними** (порушення орфоепічних норм та правил вимови), **морфологічними** (вживання експресивних модифікацій власних назв, використання дейктичних та субстантивованих слів), **лексичними** (вживання okazionalizmів, вузькопрофільних слів, жаргонізмів і т. д., неврахування денотативної відповідності лексем, наявність омонімії лексичних значень) та **лексико-семантичними факторами**, представленими недостатнім вираженням змісту висловлювання, відсутністю преференціальної визначеності, мовною надлишковістю [3, с. 8].

Важливим є особистий характер медіативної компетенції, зміщення акцентів щодо цілей та цінностей, соціальної взаємодії один з одним, що реалізується через комунікативну компетенцію медіатора [1, с. 57].

Комунікативна невдача провокаційного мовлення – це негативний результат процесу інформаційного обміну, коли реципієнт здогадується про справжні наміри та інтенції провокатора, і, як наслідок, останній не досягає своєї комунікативної цілі. До причин виникнення комунікативних невдач, яких зазнає адресант-провокатор, належать: суб'єктивний фактор, небажання реципієнта ділитися певною інформацією; легковажне ставлення провокатора до комунікативної позиції реципієнта, до рівня його комунікативної компетенції, емоційного та психологічного стану, оскільки в процесі провокаційного спілкування можна натрапити як на необізнаного комуніканта, який може не володіти бажаною інформацією, так і на значно вправнішого співрозмовника, і тоді провокація набуває зворотного характеру, нечітко сформований стратегічний план, коли комунікант обирає хибні та неефективні способи мовленнєвого впливу [6, с. 499].

Помилки, що виникають у процесі примирення сторін, можна поділити на три групи: помилки, що виникають із загального контексту комунікативної події; помилки, пов'язані зі змістом повідомлення; помилки, наближені до суджень, наприклад, норми етикету чи непорозуміння. Найбільш поширеними у реалізації кризових переговорів є останні 2 групи, оскільки вони стосуються винного і можуть призвести до зриву переговорів. Із метою передбачення наслідків впливу цих помилок варто змінити сприйняття однією зі сторін роботи посередника.

Існує декілька підходів щодо способів виправлення комунікативних помилок. Зокрема, Н.Л. Дордрехк у своїй роботі «Останні тенденції дискурсу та діалогу» пропонує використовувати такі форми відповіді, як повторення, перефразування, зміна та спростування. Інші науковці, такі як Дж. Реб та Б. Крей, наполягають на застосуванні технік пояснення, вибачень, матеріальної компенсації. Однак усі техніки є надійними за конкретних обставин і важко імплементуються у контекст перемовин.

Комунікативними виправленнями невдач у межах процесу переговорів можуть бути заперечення або спростування; ухилення від відповідальності; зменшення образи в межах події; дії, спрямовані на виправлення помилок. Якщо перші дві категорії спрямовані на зменшення ролі відповідальності, то інші – на ідею примирення [10].

Висновки. Таким чином, професійна компетентність посередника у процесі переговорів передбачає врахування як комунікативних, так і психологічних та інших профільних знань. Однак важливим є те, що основу реалізації будь-яких намірів адресанта щодо адресата становлять комунікативні конструкції. Вживання правильних мовленнєвих інструментів дозволяє посереднику проводити ефективну комунікацію, і, навпаки, некомпетентне послугоування комунікативними прийомами може стати причиною появи комунікативних збоїв. Комунікативні помилки, або ж мовні девіації, є комплексом лінгвістичних та екстралінгвістичних елементів, які реалізуються лише за умов неналежної співпраці між комунікантами і можуть бути вираженими як вербальними, так і невербальними засобами комунікації. Подальші дослідження вбачаємо у вивченні трансформації мовних девіацій у категорію конфліктогенів, які можуть слугувати факторами ескалації міжособистісних конфліктів.

Література:

1. Ардовская Р.В. Сущность понятий «медиативная деятельность» и «медиативная компетентность» / Р.В. Ардовская // Труды СГА: Изд-во СГУ. – 2009. – № 3. – С. 47–65. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.edit.muh.ru/content/mag/trudy/03_2009/06.pdf
2. Бацевич Ф.С. Основы коммуникативной лингвистики: [підручник] / Ф.С. Бацевич. – К.: ВЦ «Академія», 2009. – 376 с.
3. Вечкина О.В. Коммуникативные неудачи в повседневном речевом общении: автореф. дис. ... канд. филол. наук: спец. 10.02.01 «Русский язык» / О.В. Вечкина. – Саратов, 2010. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://cheloveknauka.com/kommunikativnye-neudachi-v-povsednevnom-rechevomobschenii#ixzz522189gw4http://cheloveknauka.com/kommunikativnye-neudachi-v-povsednevnom-rechevom-obschenii>
4. Джунусалиева Г.Д., Ковальська Н.А. Комунікативні девіації в контексті теорії мовної комунікації Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М.П. Драгоманова. Серія 9: Сучасні тенденції розвитку мов. – 2011. – Вип. 6. – С. 68–71.
5. Кларк Г.Г. Слушающие и речевой акт / Г.Г. Кларк, Т.Б. Карлсон; пер. с англ. // Новое в зарубежной лингвистике / под общ. ред. Б.Ю. Городецкого. – М.: Прогресс, 1986. – Вып. 17. – С. 270–321.
6. Мельник І.В. Причини комунікативних невдач провокаційного мовлення // Мовні і концептуальні картини світу / відп. ред. А.Д. Бєлова. – К., 2013. – Вип. 46. – Ч. 2. – С. 497–506.
7. Пронина Е.В. Психологические основы медиации: новый способ решения проблем: [учеб. пособ.] / Е.В. Пронина, С.Ю. Попова (Смолик). – Владимир: Изд-во ВлГУ, 2016. – 84с. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://e.lib.vlsu.ru/bitstream/123456789/5127/1/01549.pdf>
8. Смирнова М.Н. Коммуникативные неудачи в неофициальном диалоге: На материале английского языка: дис. ... канд. филол. наук: спец. 10.02.04 «Германские языки» / М.Н. Смирнова. – Москва, 2003. – 165 с. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.disscat.com/content/kommunikativnyeneudachivneofitsialnomdialogenamaterialeangliiskogoyazyka#ixzz523FUXsErhttp://www.disscat.com/content/kommunikativnye-neudachi-v-neofitsialnom-dialogenamaterialeangliiskogoyazyka>
9. Яшенкова О.В. Основы теории мовой комунікації: [навч. посіб.] / О.В. Яшенкова. – К.: ВЦ «Академія», 2010. – 312 с.
10. Oosting M.S.D. An error is feedback: the experience of communication error management in crisis negotiations / M.S. D. Oosting // Police Practice and Research. – 2017. – P. 17–30. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/15614263.2017.1326007>

Чорний А. Л. Языковая девиация как критерий коммуникативной компетенции посредника

Аннотация. В статье рассмотрено понятие языковой девиации как результата неуспешной коммуникации. Исследовано классификацию коммуникативных неудач собеседников в процессе общения. Рассмотрено лингвистические аспекты определения коммуникативной ошибки в рамках взаимодействия и проблемы декодирования языкового кода. Проанализировано языковую составляющую медиативной компетенции медиатора, особенности лингвистической девиации в профессиональной деятельности посредника.

Ключевые слова: языковая девиация, коммуникативная неудача, коммуникативная ошибка, коммуникативный сбой, коммуникативная компетентность посредника.

Chornii A. Language deviation as a criterion of the negotiator's communicative competence

Summary. The article deals with the notion of language deviation that can be represented as a communicative error within a dialogue. Linguistic deviation is a complex notion that reflects both linguistic and pragmatic aspect of interaction and totally depends on the fact of realization communicator's intention. Current approaches toward the classification of communication errors define the criteria of linguistic level of interaction (lexical, morphological, syntactical levels), non-verbal means of communication, communicative context, code content, extralinguistic aspects.

Key words: language deviation, communicative mistake, communicative error, communicative competence of a mediator.

ПОРІВНЯЛЬНО-ІСТОРИЧНЕ,
ТИПОЛОГІЧНЕ МОВОЗНАВСТВО

Громовенко В. В.,
старший викладач кафедри іноземних мов
професійного спілкування
Міжнародного гуманітарного університету

ОСОБЛИВОСТІ СЛОВОТВОРЕННЯ ПОЛІТИЧНИХ НЕОЛОГІЗМІВ В УКРАЇНСЬКІЙ ТА АНГЛІЙСЬКІЙ МОВАХ

Анотація. Статтю присвячено розгляду особливостей словотворення політичних неологізмів в українській та англійській мовах, що потребує висвітлення у курсах порівняльної типології англійської та української мов. Підкреслено, що творення політичних неологізмів у сучасній англійській та українській мовах виявляє аломорфні риси, що стосується як набору словотворчих способів і засобів творення, так і ступеня їх частотності. Різноструктурність зіставлених мов пояснює наявність способів деривації неологізмів, специфічних для кожної з мов.

Ключові слова: політичний дискурс, політичний неологізм, способи і засоби творення, частотність.

Постановка проблеми. У сучасній українській мові спостерігається тенденція до розгляду лексико-семантичного, лексико-синтаксичного, морфолого-синтаксичного та морфологічного словотвору. Досліджуються напрямки інтенсивного поповнення української мови іноземними запозиченнями, насамперед англо-американського походження, зміни у суспільно-політичній термінології, особливості мови засобів масової інформації (далі – ЗМІ), що останнім часом має величезний вплив на сучасну українську мову.

Поповнення словникового складу – закономірний процес, адже у кожній мові закладений потенціал для її вдосконалення та збагачення. Як засіб відображення об'єктивної реальності, мова перебуває у стані постійної зміни і розвитку, оскільки сама дійсність є динамічною і лабільною. Яскравими факторами, що засвідчують її динамічний характер, є неологізація її лексичного складу та інноваційні процеси, пов'язані з реалізацією нових можливостей мовної системи, зокрема словотвірних.

У роботі описано особливості словотворення нових лексичних одиниць у політичному дискурсі української та англійської мов. На нашу думку, саме політичний дискурс є одним з найпомітніших джерел появи та фіксації нових слів, оскільки завдяки своїй мобільності, швидкості реакції на суспільно-політичні зміни життя саме він реагує на всі внутрішні та зовнішні мовні трансформації.

Тексти політичного дискурсу є цікавими досить великому колу читачів. Тому вважаємо за доцільне проаналізувати особливості словотворення нових слів при зіставленні двох мов (української та англійської) у текстах саме політичного дискурсу. Зіставлення результатів такого аналізу дасть вагомий матеріал для розвитку цієї проблематики у рамках теорії міжкультурної комунікації.

Саме словотвірний аспект викликає найбільше зацікавлення лінгвістів, оскільки індивідуальні лексичні одиниці засвідчують ті значні потенційні можливості, закладені у системі словотвору мови, дають змогу побачити асистемні інтенції креативної особистості – письменника, журналіста, політичного митця, навіть пересічного громадянина держави [1, с. 135].

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У сучасному мовознавстві вивченням оказіональних лексичних одиниць у мові публіцистичного стилю, особливо у мові ЗМІ, займалися О. Стишов [1], Ж. Колоїз [2], А. Левицький [3], А. Нелюба [4], О. Сербенська [5].

Вивченням англійської неології займалися такі дослідники, як Ю. О. Жлуктенко [6], В. І. Заботкіна [7], Ю. А. Зацний [8], Дж. Ейто [9], L. Bauer [10], D. Crystal [11].

Мета статті – зіставний аналіз особливостей словотворення неологізмів у політичному дискурсі української та англійської мов.

Матеріалом дослідження є 2555 неологізмів (1240 англійських, 1315 українських), зібраних методом суцільної вибірки з україномовних та англійськомовних електронних словників неологізмів (World Spy, The Rice University Neologisms Database, Відкритий словник новітніх термінів на сайті mova.info, Великий тлумачний словник сучасної української мови / Проект СЛОВНИК.НЕТ онлайн).

Об'єктом роботи є неологізми політичного дискурсу англійської та української мов.

Предметом дослідження виступають способи деривації неологізмів політичного дискурсу в англійській та українській мовах.

Виклад основного матеріалу. Творення неологізмів політичного дискурсу англійської та української мов виявляє ряд аломорфних рис щодо набору словотворчих способів, а також ступеня їхньої продуктивності (див. табл. 1). Так, в українському політичному дискурсі творення неологізмів відбувається за допомогою 4 способів словотвору, а в англійському політичному дискурсу – за допомогою 6 способів (див. табл. 1).

Таблиця 1
**Способи творення політичних неологізмів
в досліджуваних мовах**

Способи творення \ Мови	Англ. Кількість	Укр. Кількість
Афіксація	273 (22%)	925 (70,3%)
Словоскладання	363 (29,3%)	210 (16%)
Телескопія	275 (22,2%)	80 (6,1%)
Абревіація	254 (20,5%)	100 (7,6%)
Усічення основ	50 (4%)	-
Конверсія	25 (2%)	-
Всього	1240 (100%)	1315 (100%)

Як свідчать дані таблиці 1, в англійській мові у творенні політичних неологізмів переважає словоскладання (29,3%), в українській мові – афіксація (70,3%), наприклад: *trouble-free, perpetual war, державовбивця, газообмін*.

В обох мовах найпродуктивнішими структурними типами політичних неологізмів є прості словосполучення, утворені за моделями N + N (де N – іменник): *victim* (N) + *disarmament* (N) → *victim disarmament*; *Кернес* + -о- + *Добкін* → *Кернесодобкін*; A + N (де A – прикметник, N – іменник): *moral* (A) + *clarity* (N) → *moral clarity*; *дикий* + -о- + *капіталістичний* → *дико капіталістичний*.

На відміну від української мови, виявлено англійські неологізми, утворені за допомогою чотирьох основ (за моделлю Num + N + N + N): *fourth* (Num) + *generation* (N) + *war* (N) + *fare* (N) → *-generation warfare fourth*.

Використання голосного звуку як з'єднувального елемента є більш поширеним в українській мові, що є очевидним з огляду на її синтетичну будову, наприклад: *грати* + -о- + *терапія* → *гратотерапія*, *економний* + -о- + *центризм* → *економоцентризм*.

Як свідчать отримані дані, в англійській мові афіксальні неологізми утворено за допомогою суфіксального, наприклад: *Bush* + -ism → *Bushism*; префіксального засобів, наприклад: *non-* + *union* → *non-union*.

В українській мові до афіксації відносимо префіксальний засіб, наприклад: *a-* + *хронологічний* → *ахронологічний*, суфіксальний засіб, наприклад: *зрада* + -оньк- → *зрадонька*; префіксально-суфіксальний засіб, наприклад: *о-* + *минуле* + -и(ти) → *оминулти*, безафіксний засіб, наприклад: *прикноп-и(ти)* → *прикноп*. Префіксально-суфіксальний та безафіксний засоби творення політичних неологізмів не виявлено в англійській мові.

Спільною рисою досліджуваних мов є дериваційна активність запозичених афіксів порівняно з питомими: *-phobia*, *-philia*, *-ist*, *-ism*, *-ize*, *-nik*, *de-*, *non-*, *anti-*, *tera-*, *mega-*, *giga-*; *-філія*, *-фобія*, *-ист*, *-изація*, *євро-*, *анти-*, *мікро-*, *міні-*, *екс-*.

Досить активним способом творення політичних неологізмів в англійській мові є телескопія (див. табл. 1), наприклад: *European* + *bureaucrat* → *Eurocrat*; *information* + *mania* → *informania*; *private* + *utopia* → *privatopia*. В українській мові цей спосіб словотворення почав використовуватися під впливом англійської мови (див. табл. 1), наприклад: *Азія* + *Європа* → *Азіона*, *Кучма* + *комунізм* → *кучмунізм*.

Загальною тенденцією в обох мовах є творення нових слів шляхом злиття повної основи одного вихідного слова з усиченою основою іншого (*biology* + *politics* → *biopolitics*; *перепутати* + *Путін* → *Перепутін*), шляхом злиття двох усичених основ вихідних слів (*China* + *Germany* → *Chermany*; *Москва* + *ностадльгія* → *Москальгія*), злиття аббревіатури з усиченою основою (*LOL* + *libertarian* → *lolbertarian*; *PYI* + *руїна* → *PY-Іна*); злиття трьох усичених основ вихідних слів (*Minnesota* + *Wisconsin* + *Iowa* → *Minnewisowa*; *Міністерство доходів і зборів* → *Мінздох*).

Як свідчать отримані дані, при творенні неологізмів шляхом телескопії виявлено поодинокі випадки, коли одна основа вихідного слова вливається у середину основи іншого, наприклад: *портфоліо* + *торба* → *портторбіо*, *Єнакієве* + *Київ* → *Єнакієве, прикріплюватися* + *сгар* → *присгарлюватися* (друге слово є іншомовним, англ. «мотлох»).

Абревіація як спосіб творення політичних неологізмів переважає в англійській мові у порівнянні з українською (пор.: 20,5% і 7,6% відповідно) (див. табл. 1), наприклад: *ЛНР* – *Луганська народна республіка*, *DMCA* – *Digital Millennium Copyright Act*.

Спільною рисою обох досліджуваних мов є тенденція до поширення ініціального типу складноскорочених слів, тобто скорочення, складені з початкових букв. Найчастіше абревіації позначають терміни, назви груп і організацій та утворюються за початковими літерами: *Business Communication Centers* → *BCCs*; *Anti-Iraqi Forces* → *AIF*; *post-feminist woman* → *PFW*; *КМ*, *ЦБК*, *АП*.

Найменш продуктивними виявилися в англійській мові усичення основ (4%), наприклад: *burb* – *suburb*, та конверсія (2%), наприклад: *brain* → *to brain*, *to print* → *a print* (за моделями: N → V, V → N, де N – іменник, V – дієслово); в українській мові такі способи творення політичних неологізмів взагалі не було виявлено (див. табл. 1).

Висновки. Творення політичних неологізмів у сучасній англійській та українській мовах виявляє аломорфні риси, що стосується як набору словотворчих способів і засобів творення, так і ступеня їх частотності. Так, англійські неологізми політичного дискурсу утворено за допомогою 6 способів, які розташовані за наступною частотністю: 1) словоскладання; 2) телескопія; 3) афіксація; 4) абревіація; 5) усичення основ; 6) конверсія (див. табл. 1).

За результатами дослідження встановлено, що творення політичних неологізмів за допомогою усичення основ і конверсії має місце тільки в англійській мові (див. табл. 1).

В українській мові на протигагу англійській, творення неологізмів політичного дискурсу відбувається за допомогою 4 способів словотворення (див. табл. 1). Найбільш частотним способом творення є афіксація, друге місце за частотністю посідає словоскладання, третє і четверте місця належать абревіації та телескопії відповідно (див. табл. 1).

Різноструктурність зіставляваних мов пояснює наявність способів деривації неологізмів, специфічних для кожної з мов. Так, префіксально-суфіксальний засіб утворення нових слів та афіксальний засіб деривації іменників зафіксовано лише в українській мові, а усичення основ і конверсія є властивими тільки англійській мові.

Література:

1. Стишов О. А. Сучасне українське словотворення: основні тенденції розвитку / О. А. Стишов // Мовознавчий вісник. Зб. наук. праць. – Черкаси, 2009. – Вип. 8. – С. 135–146.
2. Колоїз Ж. В. До питання про диференціацію основних понять неології / Ж. В. Колоїз // Вісник Запорізького державного університету: Філологічні науки. – 2002. – № 3. – С. 78–83;
3. Левицький А. Е. Функціональний аспект неактивних типів словотворення: українсько-англійські та англо-українські паралелі / А. Е. Левицький, А. В. Шелудько // Записки з романо-германської філології. – Вип. 25. – 2010. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.nbuv.gov.ua/portal/soc_gum/zrgf/2010_25/Articles/Levit.pdf.
4. Нелюба А. М. Осново- і словоскладання в контексті словотвірної номінації / А. М. Нелюба // Вісник Запорізького національного університету. Філологічні науки. – 2006. – № 2. – С. 179–184.
5. Сербенська О. А. Інновації у мові сучасних мас-медіа / О. А. Сербенська // 125 років Наук. тов. ім. Шевченка: Зб. наук. праць і мат. – Львів, 2001. – С. 138–157.
6. Жлуктенко Ю. О. Порівняльні дослідження з граматики англійської, української та російської мов / За ред. Ю. О. Жлуктенко. – К.: Наукова думка, 1981. – 354 с.
7. Заботкина В. И. Новая лексика современного английского языка: [учеб. пособ. для ин-тов и фак. иностр. яз.] / В. И. Заботкина. – М.: Высшая школа, 1989. – 126 с.

8. Зацний Ю.А. Неологізми англ. мови 80-90-х років XX століття / Ю. А. Зацний. – Запоріжжя: Тандем-У, 1997. – 396 с.
9. Эйто Д. Словарь новых слов английского языка / Дж. Эйто. – Спец. изд. – М.: Рус. яз., 1990. – 425 с.; 22 см.
10. Bauer L. English Word-Formation: [monography] / L. Bauer. – Cambridge: Cambridge University Press, 1996. – 296 p.
11. Crystal D. English as a Global Language / D. Crystal. – Cambridge: Cambridge University Press, 2003. – 212 p.

Громовенко В. В. Особенности словообразования политических неологизмов в украинском и английском языках

Аннотация. Статья посвящена рассмотрению особенностей словообразования политических неологизмов в украинском и английском языках, которые освещаются в курсах сравнительной типологии английского и украинского языков. Подчеркивается, что создание политических неологизмов в современном английском и украинском языках выявляет алломорфные черты касательно как набора способов и средств словообразования, так и степени их частотности. Разноструктурность

сопоставимых языков объясняет наличие специфических для каждого из языков способов деривации неологизмов.

Ключевые слова: политический дискурс, политический неологизм, способы и средства словообразования, частотность.

Hromovenko V. Peculiarities in word-building of political neologisms in Ukrainian and English

Summary. The article has been devoted to the peculiarities in word-building of political neologisms in the Ukrainian and English languages, which should be analyzed in the courses of Contrastive Typology of English and Ukrainian. It has been stated that the formation of political neologisms in modern English and Ukrainian displays alomorphic features which concerns both a set of word-building methods and means and their frequency degree. The heterogeneity of the comparable languages' structure explains the existence of the derivation ways of neologisms specific to each language.

Key words: political discourse, political neologism, ways and means of word-building, frequency.

Діброва В. А.,
кандидат філологічних наук,
старший викладач кафедри іноземної філології
Київського національного університету культури і мистецтв

ОНОМАСІОЛОГІЧНИЙ ПОТЕНЦІАЛ МОВЛЕННЄВИХ ЛЕКСИЧНИХ ЗАСОБІВ ВИРАЖЕННЯ ЗАПЕРЕЧЕННЯ В АНГЛІЙСЬКОМУ Й УКРАЇНСЬКОМУ ОФІЦІЙНО-ДІЛОВОМУ ДИСКУРСІ

Анотація. Статтю присвячено описові лексичного способу вираження заперечення, використанні можливостей внутрішньої форми слова, що має у своєму семному складі негативну семантику. У статті за допомогою прикладів проведено порівняльний аналіз внутрішньолексемного заперечення, що активно використовується в англійському та українському діловому мовленні. Розглянуто загальну заперечну семантику лексем, за допомогою словникових дефініцій.

Ключові слова: внутрішньолексемний потенціал, заперечна семантика, процесуальність, дискурс судочинства.

Постановка проблеми. Як відомо, мова – це історично сформована система звукових, словникових та граматичних засобів і є знаряддям спілкування, обміну думками та взаємного розуміння людей у суспільстві. Кожна мова, у тому числі і англійська та українська – це динамічна система, яка має характерний для неї граматичний склад, складовими частинами якого є два пов'язаних між собою розділу: морфологія і синтаксис. Дана стаття спрямована на розгляд одного з явищ такого граматичного розділу як синтаксис, який розглядає слова з заперечною семантикою у реченні, його структуру. Так само приділяється чимала увага морфологічній та лексичній складовій заперечного слова в англійській та українській мовах.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Заперечення як одна з форм мислення людини, що засвідчує високий рівень роботи її свідомості в осягненні явищ буття, є однією з найважливіших мовних категорій, без використання засобів якої сьогодні неможливо уявити повноцінне людське спілкування будь-якою мовою. Онтологічне значення і функціональна активність категорії заперечення, яка знаходить своє вираження у системах усіх природних мов, дає дослідникам підстави відносити заперечення до **мовних універсалій** (Л. Бархударов, В. Бондаренко, А. Вежицкая, О. Есперсен, А. Паславська, В. Ярцева та ін.) як таких функціонально-семантичних утворень, що зумовлені прагненням людини до диференціації (насамперед і шляхом заперечення) явищ буття і відображенням цього процесу в мові.

Отже, **мета** даної статті – розгляд і дослідження одного зі складних граматичних явищ англійської та української мов – заперечення в англійському й українському офіційно-діловому дискурсі.

Поставлена мета передбачає вирішення таких **завдань**:

- зіставити мовленнєві засоби англійської та української мов, що набувають заперечної семантики;
- встановити загальнокультурні тенденції у сфері офіційно-ділового спілкування носіїв англійської та української мов.

Виклад основного матеріалу. Насамперед, **лексичне** заперечення, як наголошує у своєму дослідженні А. Паславська, «має операційною ділянкою <...> значення окремої лексичної одиниці» [4, с. 85-86]. В українській та англійській мовах таке заперечення може реалізовуватися за допомогою словотвірних засобів, насамперед префіксів, а також суфіксів – таких, як, наприклад, англійський суфікс *-less* [4, с. 85-86]. Водночас А. Паславська розрізняє лексичне заперечення у *вузькому* розумінні, яке виражається лексемами, семантична структура яких *імпліцитно* включає заперечний компонент [4, с. 86], потенціал якого розкривається, за нашими спостереженнями, у мовленнєвій ситуації.

Лексичний спосіб вираження заперечення полягає у використанні можливостей внутрішньої форми слова, що має у своєму семному складі негативну семантику. У дослідженні мовленнєвий лексичний потенціал вираження заперечного значення витлумачено як внутрішньолексемне заперечення, що активно використовується в англійському та українському діловому мовленні. Розглянемо наступні приклади.

1. <...> *Should a teacher believe a selection decision is in violation of the agreement, the Union may appeal to the Chancellor* [5] – У випадку, якщо вчитель вважатиме, що комісія по відбору **порушила** угоду, профспілка може звернутися до окружного інспектора.

2. *Teachers hired in the fall will be offered three choices by the principal from the menu* [6].

3. *The Agreement shall not preclude prohibitions or restrictions on imports, exports or goods in transit justified on grounds of public morality, public policy or public security* [5];

4. *Nothing in this Title or in Title V shall be construed to prevent the adoption or enforcement by the Parties of any measure aimed at preventing the avoidance or evasion of taxes pursuant to the tax provisions of agreements to avoid double taxation and other tax arrangements, or domestic fiscal legislation* [5].

У наведений групі контекстів заперечне значення передається за допомогою внутрішньолексемного потенціалу іменників:

Violation – an action that *breaks* a law, agreement, principle [7, с. 1040];

Fall – decrease [7, с. 565];

Prohibitions – the act of saying that something is *illegal* [7, с. 1300];

Restrictions – a rule or law that limits or control what people can do [7, с. 1000];

Avoidance – the act of avoiding someone or somebody; *avoid* – to prevent something bad from happening [7, с. 87];

4. *Knowingly false accusations of misconduct against employees will not be tolerated* [6].

False – wrong; based on incorrect information or ideals; not real; not sincere [7, с. 567].

5. Unless a principal **denies** the placement, an excessed teacher will be placed by the DOE into a vacancy within his/her district/superintendency; or if such a vacancy **is** not available, then in a vacancy within his/her region [6].

6. The applicant roundly **denied** the allegations against him [5] – Позивач цілковито **відкидає** голослівні звинувачення, висунуті проти нього;

7. If, as a result of the consultations, the Parties do not reach agreement within 30 days of referral to the Cooperation Committee on actions to **avoid** the situation, the Party which requested consultations shall be free to restrict imports of the products concerned or to adapt other appropriate measures to the extent and for such time as is necessary to **prevent** or remedy the injury [5].

8. In applying the principles of paragraph 1, the Parties shall **abolish**, upon entry into force of this Agreement, all unilateral measures, administrative, technical and other obstacles which could constitute a disguised restriction or have discriminatory effects on the free supply of services in international maritime transport [5].

9. The most-favoured-nation treatment granted in accordance with the provisions of this Title or of Title V shall not apply to the tax advantages which the Parties are providing or will provide in the future on the basis of agreements to **avoid** double taxation, or other tax arrangements [5].

10. The applicant roundly **denied** the allegations against him [5].

Abolish – to officially end a law, system, etc [7, с. 3];

Avoid – to prevent something bad from happening [7, с. 87];

Deny – say something is not true [247, с. 419];

Prevent – stop (not continue) something from happening [7, с. 419].

Внутрішньолексемний потенціал вираження заперечення активно використовується в українському офіційно-діловому дискурсі судочинства:

1) Мені відома суть справи, в якій може бути обрано цей запобіжний захід, а також те, що у разі **ухилення** підсудного Онисько В.М. від явки за викликами до суду, внесена застава звертається у дохід держави [2];

2) Як зазначено у п. 6, статті 26, Закону України «Про житлово-комунальні послуги», у разі **зникнення** потреби в отриманні послуги або **відмови** споживача від користування послугою виконавця/виробника, споживач має право розірвати договір у порядку, встановленому законом [2];

3) Позивач у своїй скарзі не вказав ім'я та адресу свого представника та дату подання заяви про апеляційне **оскарження** [3];

4) Ознайомившись з касаційною скаргою, повідомляю про свої **заперечення** проти доводів скаргника з наступних підстав [2];

5) У майбутньому треба зосередити зусилля на **усуненні перешкод** до рівного доступу до освіти та переходу від циклу до циклу, належному впровадженні системи ECTS, що ґрунтується на результатах навчання та навчальному навантаженні студентів [2];

Ми обіцяємо дотримуватися цих принципів і **виключати** будь-які прояви дискримінації по відношенню до студентів, викладачів чи адміністрації [3];

Не погодившись з ухвалою суду апеляційної інстанції, АК «Київенерго» **оскаржує** її у касаційному порядку, посилаю-

чись на **порушення** норм процесуального права, викладених у ст. 5 та ст. 206 КАС України [2];

Вважаємо, що висновки, покладені в основу постанови Харківського апеляційного господарського суду, не відповідають матеріалам справи, а також Харківським апеляційним господарським судом **проігноровано** суттєві факти, які мають значення для справи [3].

Таким чином, Господарським процесуальним кодексом України не передбачено участі у господарському процесі, зокрема, позовному провадженні (крім корпоративних спорів), фізичних осіб, що із врахуванням положень ст. 12 Господарського процесуального кодексу України та суб'єктного складу сторін **виключає** розгляд спору у господарському суді [3].

На підставі вищевикладеного, прошу суд: **скасувати** рішення Харківського апеляційного господарського суду від «24» червня 2008 р. [3].

Апеляційний суд дійшов до висновку, що формування комунальної власності територіальних громад міста Києва за рахунок власності, що належить іншим особам, є неприпустимим, а тому суд першої інстанції правильно визнав недійсним та **скасував** розпорядження відповідача [2].

Ми розуміємо важливість для ЄПВО розробки та підтримки великої кількості різноманітних докторських програм, що базуються на загальній системі кваліфікацій, **уникаючи** при цьому надмірного регулювання [2];

Суд зазначає, що він вже **відхиляв** такі ж аргументи Уряду у багатьох своїх рішеннях <...> [2];

Суд **відхиляє** попередні зауваження Уряду [2].

Наведені вище текстові фрагменти з офіційно-ділових документів засвідчують, що найбільш частотними в українському діловому мовленні є випадки використання як мовленнєвих засобів із семантикою заперечення іменників (**відмова**, **зникнення**, **перешкода** тощо), більшість з яких є іменниками віддієслівного походження зі значенням процесуальності (**ухилення**, **оскарження**, **заперечення**, **усунення**, **порушення**), а також має самостійне термінологічне значення (**оскарження**). Загальну заперечну семантику цих лексем підтверджують і словникові дефініції [1]:

Відмова – відповідь про небажання або неможливість виконати прохання, наказ;

Перешкода – те, що не дозволяє вільно рухатись у потрібному напрямку чи здійснити якийсь намір; поява у процесі комунікації **незапланованого** втручання середовища або спотворення;

Ухилення – дія за значенням **ухилятися**, тобто (перен.) намагатися **не** робити чого-небудь;

Зникнення – дія за значенням **зникнути** / **зникати**, тобто **непомітно залишати** яке-небудь місце, іти звідкись; губитися, пропадати не відомо куди;

Оскарження – дія за значенням **оскаржити**, тобто офіційно подавати скаргу у вищу інстанцію, протестуючи проти якогось-небудь рішення (тобто **не** погоджуючись з ним);

Заперечення – дія за значенням **заперечувати**, тобто **невизнання** існування значення, доцільності чого-небудь;

Усунення – дія за значенням **усувати** / **усунути**; позбутися когось чи чогось;

Порушення – **недотримання** умов (угоди), норм, зобов'язань тощо.

Подані тлумачення засвідчують, що кожен з наведених вище іменників містить у собі елемент заперечної семантики,

як мовного засобу, який у процесі тлумачення ретранслюється синонімами, передусім з негативним оператором *не* у функції заперечно префікса чи прислівної частки, а також інших слів із заперечною семантикою.

Аналогічно наявність заперечного компонента встановлено і у дієсловах, а також дієприслівниках і словах категорії стану з поданих вище контекстів [так само, 232]:

Виключати – «робити неможливим що-небудь, не допускати наявності чогось»;

Відхиляти – «не приймати чого-небудь»;

Скасувати – «скасовувати» – визнавати що-небудь незаконним, недійсним».

Проігноровано – дієприсл. від *ігнорувати* «навмисно не помічати кого-, чого-небудь, не звертати увагу на когось, щось, нехтувати чимось // не брати до уваги чого-небудь».

Уникаючи – дієприсл. від *уникати* «намагатися не спілкуватися з ким-небудь, утримуватися від когось, не бажати чогось».

З огляду на особливості писемної офіційно-ділової комунікації пріоритетним мовним рівнем актуалізації категоріальної архісеми 'заперечення' та індивідуальних сем вираження заперечної семантики у досліджуваному матеріалі виявився граматичний.

У сучасній англійській та українській мовах заперечення може виражатися афіксами, заперечними словами, частками, заперечною формою дієслова (синтетичною та/чи аналітичною); воно може не мати окремого вираження, а бути компонентом значення слова або навіть цілого запереченого речення.

При цьому і в англійській, і в українській мові «матеріальність» експліцитного заперечення забезпечується використанням передусім лексико-морфологічних (заперечні афікси та словотвірні морфеми) та синтаксичних засобів.

Висновки. Проведені спостереження над текстами англійської і української офіційно-ділової комунікації підтверджують загальне положення щодо продуктивності морфологічного способу творення слів із заперечною семантикою у його префіксальному і суфіксальному (англійська мова), (суфіксально-префіксальному) різновидах. Основним засобом вираження заперечення виступають генетично пов'язані між собою заперечні частки *no/not* та *ne/ní*.

Основними словотвірними засобами вираження категоріальної архісеми 'заперечення' є генетично пов'язані між собою заперечні префікси *no-, non-* / *ne-, ní-*, а також їхні варіанти: в англійській мові *dis-, mis-, un-, in-, de-*, в українській – *без-*. Суфіксальні засоби вираження заперечної семантики характерні лише для англійської мови (суфікс *-less*).

Морфологічними засобами вираження категоріальної архісеми 'заперечення' є займенники *nobody, nothing / ніхто, ніщо*. В українській мові наявна ще суплетивна форма заперечного займенника *жоден*, яка вживається у загально заперечних реченнях у функції означення, підсилюючи заперечення суб'єкта/об'єкта, виражене за допомогою придієслівної частки *не*, на відміну від англійської мови, яка таких форм немає.

Перспектива подальших пошуків у даному науковому напрямку пов'язана із розробкою когнітивно-дискурсивних засад вивчення міжкультурного офіційно-ділового спілкування та когнітивної семантики.

Література:

1. Великий тлумачний словник сучасної української мови (з дод. і доп.) / уклад. і голов. ред. В. Т. Бусел. – К.; Ірпін: Перун, 2005. – 1728 с.
2. Касаційна скарга [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://lawlib.at.ua/>
3. Комюніке Конференції Міністрів європейських країн [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.univd.edu.ua>
4. Паславська А. Й. Заперечення та сфери його дії: семантика, синтактика, прагматика, просодика: дис. на здобуття наук. ступеня д-ра філол. наук: 10.02.15 / Алла Йосипівна Паславська; Київський національний ун-т ім. Тараса Шевченка. – К., 2006. – 498 с.
5. Agreement on partnership and cooperation [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://eur-lex.europa.eu/>
6. European Convention on Human Rights [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://en.wikipedia.org/wiki/European_Convention_on_Human_Rights#Protocol_4_-_civil_imprisonment.2C_free_movement.2C_expulsion
7. Longman Dictionary of Contemporary English. – London: Longman, 1992. – 1303 p.

Диброва В. Ономаσιологический потенциал языковых лексических средств выражения отрицания в английском и украинском официально-деловом дискурсе

Аннотация. Статья посвящена описанию лексического способа выражения отрицания, использованию возможностей внутренней формы слова, которое имеет в своем семном составе негативную семантику. В статье с помощью примеров проведен сравнительный анализ внутри-лексемного отрицания, которое активно используется в английской и украинской деловой речи. Рассмотрена общая отрицательная семантика лексем, с помощью словарных дефиниций.

Ключевые слова: внутри-лексемный потенциал, отрицательная семантика, процессуальность, дискурс судебного производства.

Dibrova V. Onomasiological potential of speech lexical means of expressing objections in the English and Ukrainian official-business discourse

Summary. The article has been devoted to the description of the lexical method of expression of negation, using the possibilities of the internal form of the word, which has negative semantics in its seminal composition. In the article, with the help of examples, a comparative analysis of the intra-axial denial, which is actively used in the English and Ukrainian business speeches, was conducted. The general negative semantics of lexemes, with the help of vocabulary definitions, is considered.

Key words: intracellular potential, negative semantics, processuality, discourse of legal proceedings.

Nagaitseva N. I.,

Candidate of Philology, professor,
Department of Humanities,

National Technical University "Kharkiv Polytechnic Institute"

Romanov Yu. O.,

Candidate of Philology, associate professor,
Department of Humanities,

National Technical University "Kharkiv Polytechnic Institute"

RUSSIAN ADVERB AS THE "THING IN ITSELF"

Summary. The article gives an analysis of the specific lexical and grammatical group of words, adverbs, in terms of teaching Russian as a foreign language; the comparison of Russian and English adverbs is given; the conclusions concerning the methods of teaching Russian adverbs to international students are made.

Key words: adverb, qualitative adverbs, circumstantial adverbs, predicative adverbs, synonymy, antonymy, homonymy, Russian as a foreign language.

Introduction. Among the traditionally distinguished parts of speech, a very unique, diverse and semantically rich lexico-grammatical group of adverbs takes a special place.

The general meaning of this lexico-grammatical group, which can be described as "attribute of attribute", is almost the only semantic core that integrates around itself the words which are different in etymology, morphological structure, and derivational characteristics.

Etymologically, adverbs are heterogeneous: from the most archaic ones, positioned today as non-derivatives (*вчера, там, иногда, ныне* (yesterday, there, sometimes, nowadays)), through obsolete ones (*намедни, доколе, все, отсель, втуне* (the other day, how long, in vain, from here, in vain)), through relatively morphologically (but not semantically) available ones (*босиком, вдогонку, в потемках* (barefoot, after, in the dark)), through the obscure ones, that are nowadays idiom segments (*сбить с панталыку, решать с кондачка, дел невпроворот, жить на куличках* (to throw into confusion, to decide off-hand, to have too many things to do, to live in the boonies)) – to later adverbs with petrified inflexions which go back to completely transparent and well-known to international students forms, such as *весной, вечером, осенью, внизу, замужем, досуха, нехотя* (in spring, in the evening, in autumn, at the bottom, married, to dryness, reluctantly).

The diversity in the morphological structure, reflecting the historical formation, as well as today's permanent replenishment of adverbs due to adverbialization of the words and forms of many parts of speech, and occasionalisms of artistic speech, undoubtedly, supports considering adverbs as a living lexico-grammatical group, albeit with a diverse of morpheme inventory involved.

Against the backdrop of such an abundance of morphological signs of Russian adverbs, grammarians sought for "the internal unity of this category on the paths of its semantic and syntactic study" [1, p. 272].

Syntactically, the adverb performs in the sentence the function of adverbial modifier, qualitative / quantitative characteristics of actions, intensity, measure, degree, etc., and from the communicative-syntactic point of view, it becomes an adverbial determiner (being in the absolute beginning or end of the utterance).

Despite all of the above, the adverb is superficially studied not only in the course of Russian as a Foreign Language (RFL), but also in the course of modern Russian philology in general. Reviews of ways to represent the category of adverbs in RFL text-books [2–3] allow us to join the conclusion that "the adverb still remains on the periphery of the attention of the authors of text-books and study guides" [3, p. 183]. As examples, simplest and "flattest" adverbs (*дома, обычно, интересно* (at home, usually, interesting)) are usually used, but they are frequency adverbs though, that is methodologically advisable at the initial stage of the international students' training. However, not returning to the systemic study of adverbs later, unfortunately, forever deprives the adverb semantics of its expressive component.

Adverbs comprise a large in number, varied in structure and functioning group of significant words having a tendency to replenish. As for the quantity of adverbs, there are more than 8.5 thousand words and more than 10 thousand semantic units (according to the dictionaries [4–5]) in modern Russian literary language, let alone numerous occasional adverbs given to us by word painters.

Main body of the research. The most important theoretical notions on the nature of Russian adverbs the international students need to learn are as follows.

1. An adverb is unchangeable part of speech, denoting a non-process characteristic of an action, quality, or object (*нужатся всухомятку, дом наискосок* (to live on cold food without liquids, a kitty-corner house)).

2. The main formal characteristic of an adverb is the absence of word change. The words of other parts of speech, that become adverbs, do not lose their correlations with motivating forms: with cases of nouns (*зурьбой, бегом, наизнанку* (in a crowd, at a run, inside out)), with adjectives (*мудрено, по-новому* (ingeniously, in a new way)), with numerals (*надвое, вчетвером* (in two, the four of us / them)), with pronouns (*по-нашему, незачем* (our way, no need)), with verbs (*шутя, играючи* (easily, effortlessly)). There are also non-derivative adverbs (*теперь, тут, завтра* (now, here, tomorrow)).

3. Adverbs do not have grammatical categories of either a noun, or a verb. They can depend on the verb (*знать понаслышке* (to know by hearsay)), on the adjective (*весьма приятный* (very pleasant)), on the noun (*дверь нараспашку* (the door is wide open)), on the sentence as a whole (*Формально он прав* (Formally, he is right)), i.e. syntactic characteristics of adverbs are: 1) the ability to combine with significant words by parataxis; 2) the use in a function of adverbial modifier.

Adverbs adjoin the verb (*упоминать вскользь* (to mention in passing)), the adjective (*чересчур грустные глаза* (too sad eyes)),

the participle (*набекрень надетая шапка (with one's hat cocked)*), the adverb (*смотреть совсем по-детски (to look quite childishly)*), the category of state (*было нестерпимо больно (it was unbearably painful)*), the adverbial participle (*ушел, вдребезги разбив посуду (on breaking dishes into pieces, he left)*), to the comparative (*вдвое дороже (twice as expensive)*). Adhering to the noun, adverbs act as an uncoordinated definition (*прогулка пешком (a walk on foot)*).

The adverbs' ability to government is limited. In this case, the connection is strong in a significant part of the circumstantial adverbs (*вразрез с общим мнением, наперекор судьбе (contrary to the general opinion, in defiance of fate)*). Qualitative adverbs have a weak ability to government, and it is of unnecessary character (*обидно до слез, важно для дела, легко на сердце (to be so upset one could cry, it is important for business, to be light of heart)*). The comparative strongly governs the nouns: 1) in Genitive case (*белее снега (whiter than snow)*); 2) in Accusative case with the prepositions *в / на* (*быстрее в 2 раза, старше на 5 лет (2 times faster, 5 years older)*).

4. Qualitative and circumstantial adverbs fundamentally differ not only in the type of grammatical connection, but also in other characteristics including the actual meaning (the degree of its abstraction). So, qualitative adverbs denote the quality of a characteristic / action, or indicate quantitative shades of action / quality, and circumstantial adverbs express temporal, local, causal, and other relationships.

5. Qualitative (attributive) adverbs are tens of times greater than circumstantial ones. In form, they are correlative with nomina and participles. They are adverbs ending in *-о, -е, -ски*, and primitive adverbs. They answer the questions: *как? каким образом? (how? which way?)* From qualitative adverbs, comparatives and superlatives are formed (*строго – строже – строжайше (strictly – more strictly – the most strictly)*); from qualitative adverbs, one can make the forms of subjective evaluation (*давненько, тихонечко, маловато, давным-давно (for quite a while, very quietly, not quite enough, long long ago)*).

Qualitative adverbs include quantitative ones too; they indicate the degree of quality, intensity of action and answer the questions: *сколько? / как много? до какой степени? (how much? to what extent?)* (*очень умный, вдвое больше, идти вдвоем, гораздо интереснее (very clever, twice as many, to go together, it's much more interesting)*).

Sometimes, adverbs, intermediate between qualitative and circumstantial ones, are distinguished; they are qualitatively-adverbial adverbs that combine the qualitative characteristic of an action with an indication of the way of its accomplishment (*вдруг, наизусть, вприпрыжку (suddenly, by heart, skipping)*). That also includes adverbs with the meaning of assimilation (*по-свойски – как свой (in a familiar way – as a relation)*) and adverbs formed from the Instrumental case of a noun (*стоять столбом (to stand like a statue)*).

6. Circumstantial adverbs denote time (*спозаранку, исстари (very early, from olden times)*), place (*за пазухой, на часах behind (in one's bosom, on guard)*), cause (*сгоряча, сослени (in temper, due to poor sight)*), purpose (*назло, нарочно (to spite smb., purposely)*), compatibility (*сообща, наедине (in common, privately)*).

7. Among the adverbs, there are predicative adverbs which differ from others in syntactic function, have the form of time (with the verb to be), and express predicates in non-subjective sentences. They can be accompanied by circumstantial words and objects, infinitives, combinations with Dative case indicating a person who experiences a condition indicated by a predicative adverb (*надо*

есть, нам весело, ему невдомек (we must go, we have fun, it doesn't occur to him)).

8. In addition, adverbs can be characterized by:

- unique combinatory, which is close to a stable one (*бежать наперез, знать наперечет, говорить наперебой, отказаться наотрез, жить на отшибе (to run to intercept smb., to know every single one of them, to vie with each other in telling, to refuse point-blank, to live in a remote)*);

- active synonymy (*слишком = чересчур, всюду = сплошь, настезь = нараспашку, ненароком = нечаянно (too much = excessively, everywhere = nothing but, wide open = unbuttoned, inadvertently = by accident)*);

- synonymy with idioms (*мало = кот наплакал, много = дел по горло, легко = без сучка и без задоринки, быстро = во весь дух (little = dribs and drabs, many (things to do) = on the go, easily = without a hitch, quickly = at a great lick)*);

- antonymy (*втридорога ≠ втридешева, тайком ≠ без утайки, в розницу ≠ оптом, черне ≠ набело, недавно ≠ давным-давно (triple the price ≠ dirt cheap, secretly ≠ frankly, in the foreground ≠ ntom, vcherné ≠ nabelo, nedavno ≠ a long time ago)*);

- homonymy (*Ты верно говоришь! – Ты, верно, не здорова?; Сегодня мне грустно. – Лицо её было грустно. (You are telling right! – You aren't well, are you?; I'm sad today. – Her face was sad)*);

- stylistic nuances: a) use of various logical constructions in discourse (*Она по-русски плохо знала.; Летала птичка высоко, да села недалеко. (She did not know Russian well; Look high and fall low)*) which may contain a description, statement of fact in literary works, or inference based on collective, historical experience; b) use of dialect variants of adverbs in proverbs and sayings (*Далеко, да легко – близко, да склизко; Сказал бы словечко, да волк недалеко (The longest way around is the shortest way home; I've a word for your ear, but the wolf is prowling near)*); c) use of a significant concentration of adverbs and occasionalisms in poetic texts for an emotional impact on the reader (*Сквозь волны – навывлет! (right through) Сквозь дождь – наугад! (at random) В свистящем гонимые мыле, Мы рыщем на оурунь... (gropingly) Навзрыд (uncontrollably) и не в лад (out of tune) Хранят полотняные крылья; И вот уже сумеркам невтерпь (can't wait), И вот уж за дымом вослед (after), Срываються поле и ветер... (poetry examples by Eduard Bagritsky, and Boris Pasternak)*).

Conclusions. All of the above-mentioned theoretical notions require special approaches and close attention, methodological breakthroughs, accumulation of experience in the reception and production of adverbs in written and verbal texts. The unique etymology and dispersion of necrotic morphemes, which create additional difficulties for foreign trainees and even for teachers, often position Russian adverbs as the "thing in itself". And indeed, it is hardly possible for international learners to understand (without a particular preparation) such Russian adverbs as *ничком, кубарем, впопыхах, взалб, внакладе, впритык, врасплох, навзничь, насмарку, подспудно, опрометью (prone, head over heels, hastily, excitedly, lose, tight, unawares, on one's back, down the drain, surreptitiously, headlong)*.

The authors' practical experience in this field is reflected in a special study guide which contents theoretical background, explanatory dictionary of the most difficult to understand adverbs (450 units), and 200 exercises (communicative, training and illustrative ones) of varying degrees of complexity. These exercises include synonymy and antonymy of adverbs, homonymy of ad-

verbs and other words in the sentence, formation of the comparative and superlative adverbs, compatibility of adverbs with verbs and nouns, interpretation of idioms through adverbs, and other materials on Russian adverbs [6]).

References:

1. Виноградов В.В. Русский язык / В.В. Виноградов. – М.: Высшая школа, 1972. – 616 с.
2. Степаныхева Е.М. Лингводидактические основы представления русской адвербиальной лексики в иноязычной аудитории (на материале кванторных наречий): дис. ... канд. пед. наук: 13.00.02 / Е.М. Степаныхева. – М., 2011. – 291 с.
3. Гулидова Е.Н. Грамматика русских наречий: лингводидактический аспект (на материале работы во франкоязычной аудитории): дис. ... канд. пед. наук: 13.00.02 / Е.Н. Гулидова. – М., 2016. – 277 с.
4. Ефремова Т.Ф. Новый словарь русского языка. Толково-словообразовательный: в 2 т. / Т.Ф. Ефремова. – М.: Русский язык, 2000. – 1209 с.
5. Большой толковый словарь русского языка / Гл. ред. С.А. Кузнецов. – СПб.: Норинт, 1998. – 1534 с.
6. Нагайцева Н.И. Наречие: учебное пособие для иностранцев / Н.И. Нагайцева. – Харьков: НТУ «ХПИ», 2015. – 192 с.

Нагайцева Н. И., Романов Ю. О. Російський прислівник як «річ у собі»

Анотація. У статті надано аналіз специфічної лексико-граматичної групи слів – прислівників – із точки зору викладання російської мови як іноземної; проводиться порівняння російських і англійських прислівників; зроблені висновки, що стосуються методики викладання російських прислівників іноземним студентам.

Ключові слова: прислівник, означальні прислівники, обставинні прислівники, предикативні прислівники, синонімія, антонімія, омонімія, російська як іноземна.

Нагайцева Н. И., Романов Ю. А. Русское наречие как «вещь в себе»

Аннотация. В статье представлен анализ специфической лексико-грамматической группы слов – наречий – с точки зрения преподавания русского языка как иностранного; проводится сопоставление русских и английских наречий; сделаны выводы, касающиеся методики преподавания русских наречий иностранным студентам.

Ключевые слова: наречие, качественные наречия, обстоятельственные наречия, предикативные наречия, синонимия, антонимия, омонимия, русский как иностранный.

*Рыжих В. И.,**кандидат филологических наук,
доцент кафедры германских и восточных языков
Международного гуманитарного университета*

НИГЕР-КОНГОЛЕЗСКАЯ МАКРОСЕМЬЯ И АРАБСКИЙ ЯЗЫК

Аннотация. Статья посвящена исследованию генетических связей африканских языков. По классификации Дж. Гринберга, на африканском континенте имеется четыре макросемьи: афразийская, нило-сахарская, нигеро-конголезская и койсанская. Автор статьи предлагает новое деление африканских языков на основе их типологических связей с арабским языком.

Ключевые слова: нигеро-конголезская макросемья, арабский язык, семитские языки, хамитские языки, язык фула.

Постановка проблемы. Африканский континент по праву занимает первое место по количеству и разнообразию языков. Известный американский исследователь Джозеф Гринберг выдвинул гипотезу о распределении всех африканских языков между четырьмя макросемьями: афразийской, нило-сахарской, нигеро-конголезской (ранее часто именуемой нигеро-кордофанской или конго-кордофанской) и койсанской. В 1963 г. вышла в свет его работа, в которой он с помощью своего оригинального метода «массового сравнения» провел контуры генеалогической классификации огромного количества – около двух тысяч – языков Африки. Поскольку классификацией Гринберга были охвачены все языки Африки, обозначены границы и состав нигеро-конголезской семьи, а также предложен и сам термин «нигер-конго», именно 1963 г. можно считать датой появления такой области африканистики, как нигеро-конголезское языкознание.

Сам автор этой классификации не считал свою работу доказательством генетического родства полутора тысяч языков Африки и рассматривал ее как эмпирическое исследование, которое не отвечает требованиям сравнительного языкознания. В этой связи возникает необходимость в дополнительных исследованиях африканских языков и новых взглядах на проблему.

Цель статьи – отметить особую роль арабского языка на африканском континенте и исследовать типологические связи арабского языка с другими африканскими языками.

Изложение основного материала. Гипотеза Гринберга о существовании четырех макросемей на африканском континенте была позитивно воспринята большинством африканистов. Перечисленные здесь четыре макросемьи существенно различаются не только по количеству языков в каждой макросемье, но и с точки зрения сравнительно-исторического метода обоснования для их выделения [1, с. 7].

Наиболее изученным объединением является афразийская макросемья. Именуемая ранее семито-хамитской, она объединяет семитскую, берберскую, кушитскую, чадскую, омотскую семьи, древнеегипетский язык и произошедший из него коптский. Исследования последних десятилетий позволили реконструировать базовый лексический состав, фонологию, основы грамматической системы афразийского праязыка, выдвинуть

ряд гипотез о локализации прародины и реконструкции элементов культуры и образа хозяйствования его доисторических носителей. Количество неописанных афразийских языков исчисляется единицами. Степень изученности афразийских языков и общий уровень сравнительно-исторических исследований в области афразийского языкознания могут служить своеобразным ориентиром для специалистов, изучающих языки трех других макросемей африканского континента [1, с. 8]. Ранее эти афразийские языки назывались семито-хамитскими, потому что делились на две основные семьи: семитскую и хамитскую. Позже их объединили из-за наличия многих общих свойств. В этой связи будет уместным вспомнить и о различиях, существующих между хамитскими языками и семитскими. «Если, например, на тех территориях, где впоследствии выработалась структура семитских языков, все больше усиливалась тенденция к закреплению в языках корней, состоящих из трех согласных звуков, то чем дальше от этих районов, тем в меньшей степени эта тенденция выступала, а на территории будущих хамитских языков она совсем отсутствовала, и там утвердились главным образом корни односложные, состоящие из двух согласных и гласного звука» [2, с. 8–9]. Таким образом, основное отличие между семитскими и хамитскими языками заключается в том, что корень семитских слов состоит из трех согласных букв, а корень хамитских слов – из двух, т.е. одна согласная буква в корнях хамитских слов была утрачена.

Говоря о семито-хамитских языках, нельзя не отметить особую роль арабского языка, обладающего самой развитой грамматической системой, в которой представлены все основные грамматические категории в завершеном и даже совершенном виде. Наше предыдущее сравнительное исследование арабского и аккадского языков позволило сделать вывод о первичности арабского языка по отношению к аккадскому [3]. Уникальность арабского литературного языка была давно отмечена арабскими филологами – основателями арабской грамматической системы, которые «сплошь да рядом для разрешения спорных вопросов обращаются к устной речи неграмотных бедуинов, не отмечая никаких диалектных расхождений» [2, с. 38]. Ни один ученый до сих пор не объяснил, каким образом неграмотные бедуины стали носителями по сути языка-эталона, богатого грамматическими формами: «Флексии падежей и наклонений, как можно судить по стихотворным размерам, еще полностью представлены <...>, но некоторые тенденции к ослаблению или исчезновению гласных окончаний уже намечаются, по крайней мере, в паузе. Это видно из того, что в рифме отсутствует нунация, часто двухпадежное имя имеет окончание трехпадежного, усеченное наклонение может принимать гласное окончание, краткие гласные окончания могут быть в рифме долгими и, наоборот, длинные становятся краткими <...>, иногда все гласные окончания в рифмах отпадают и т.д.» [2, с. 38]. Все перечисленные выше перемены, нарушающие стройную грамматическую

систему, появились позже, а вначале бедуины пользовались совершенным высокоразвитым арабским литературным языком. Это обстоятельство позволяет выделить арабский язык из семитских языков как наиболее организованный и системный, а остальные афразийские языки сравнивать с арабским как с языком-эталоном. И в этой связи важно исследовать, в какой степени этот язык-эталон связан с другими объединениями африканских языков.

В последнее время исследователи-африканисты стали уделять особое внимание нигеро-конголезским языкам. Носители этих языков проживают южнее Сахары в Западной и Южной Африке, а также на востоке Судана [4, с. 235]. «Сравнительно-историческое изучение и реконструкция праязыка макросемьи нигер-конго представляют собой весьма сложную задачу. Сравнительный анализ любой генетической общности языков такой глубины родства (не менее 10 тыс. лет) – дело весьма непростое. В данном случае оно осложняется тем, что нигеро-конголезская – самая крупная в мире макросемья, к которой сегодня причисляют более 1 500 языков. К тому же, подавляющее большинство языков, входящих в нее, являются бесписьменными, многие являются малоизученными или не изучены вовсе» [5, с. 184].

Согласно гипотезе Дж. Гринберга, в состав нигеро-конголезской макросемьи входят десять крупных семей: бенуэ-конго (включающей в свой состав, в том числе, более пятисот языков банту), ква, кру, гур, адамауа-убанги, иджондкая, догон, манде, атлантическая (или западноатлантическая), кордофанская. Состав этих семей, обоснованность их объединений до сих пор являются предметом дискуссии, однако при этом за полвека существования гипотезы эта макросемья не пополнилась ни одним языком и не потеряла ни одного из входящих в ее состав объединений [1, с. 9].

«Метод «выделения сходств», «массового» или «многостороннего сравнения», принятый автором гипотезы для выявления общего генетического происхождения отдаленно родственных языков, является лишь эмпирическим, субъективистским подходом к одной из сфер языка – лексике – и не может считаться методом для такой парадигматической по своей природе науки, как сравнительное языкознание. Фактически Гринберг подобрал некоторый массив единиц базовой лексики (конкретно в работе 1963 г. приведены соответствия из 186 языков по 49 лексемам: именам существительным, глаголам, прилагательным и числительным, а также – в отдельной работе – соответствия 52 «нигеро-конголезским» лексемам в языках кордофанской семьи) на основании их более или менее очевидного внешнего сходства в глазах исследователя. При этом не учитывались ни регулярность фонетических соответствий, ни близость семантики лексемы в различных языках» [1, с. 9]. Исходя из этого, было бы неверно воспринимать работу Гринберга как доказательство родства языков, тем более, что сам автор вовсе не считал свою работу доказательством генетического родства полутора тысяч языков Африки. Он всегда подчеркивал: «Его метод «массового сравнения» является лишь предположением родства, некоторой пунктирной линией, которую еще предстоит верифицировать с помощью собственно сравнительно-исторического метода, активным поборником которого Дж. Гринберг оставался до конца своих дней» [1, с. 10].

По каждой из семей нигеро-конголезских языков проходят самостоятельные исследования по реконструкции соответствующих праязыков. Об этом шла речь на Международном

конгрессе «Нигеро-конголезский праязык: сравнение и реконструкция», проходившем в Париже в 2012 г. Участники конгресса выступали с докладами, посвященными реконструкции праязыков как различных семей в целом, так и отдельных языков нигеро-конголезской макросемьи. Поскольку нигеро-конголезские языки уже выделились в самостоятельное нигеро-конголезское языкознание, ни в одном из представленных докладов практически не указывалось на какие-либо связи этих языков с языками афразийской макросемьи [5]. В действительности такие связи существуют, и в этой связи необходимо обратить внимание на язык фула.

Язык фула – «один из западноатлантических языков. Распространен в Нигерии, Гвинее, Сенегале, Мали, Камеруне, Буркина-Фасо, Нигере и других странах Западной Африки. Общее число говорящих – около 19 млн человек <...> Общей литературной нормы не существует, хотя имеются очаги письменной традиции: в XVII – XIX вв. использовалась арабская графика» [4, с. 564].

О несовершенстве классификации, предложенной Гринбергом, свидетельствует также и тот факт, что один из крупнейших специалистов по языкам банту К. Майнхоф включил в состав хамитской семьи, помимо прочих, языки фула, нама, маасаи и сомали, т.е. представителей всех четырех макросемей языков Африки [1, с. 28].

Особенно ценным является точка зрения профессора Б.М. Гранде, который прямо указывал на то, что язык фула можно было бы рассматривать «как соединительное звено между хамитскими языками и банту» [2, с. 6–7]. Профессор Б.М. Гранде, поставивший язык фула между хамитскими языками и языками банту, фактически подтвердил наличие связи между семито-хамитскими языками и нигеро-конголезской макросемьей. Наличие этой связи подтверждается также тем, что многие нигеро-конголезские языки, получившие латиницу в период колонизации этих районов европейцами, до этого пользовались арабской вязью [4, с. 333]. И это еще один существенный аргумент в пользу того, что нигеро-конголезские языки имеют отношение к арабскому языку.

Таким образом, язык фула, а также связанные с ним языки хауса, масаи и готтентотские языки (нама) сформировали группу языков, которая не только стала очередной третьей группой по степени удаленности от арабского языка, но и проложила своеобразную «дорожку» к четвертой, наиболее многочисленной группе языков нигеро-конголезской макросемьи. А тот факт, что в языках нигеро-конголезской макросемьи типологически не обнаружено никаких свойств, присущих семито-хамитским языкам, как раз и подтверждает наличие закономерности, в соответствии с которой языки в процессе трансформаций удалялись от арабского языка: на первом месте идут семитские языки, на втором – хамитские, на третьем – небольшая группа языков (хауса, масаи, готтентотские языки, фула), в которой самым исследованным является язык фула. Четвертой, замыкающей группой, окончательно утратившей связь с арабским языком, и стали языки нигеро-конголезской макросемьи.

В предложенном здесь новом делении африканских языков (по степени типологической удаленности от арабского языка) многие языки и даже целые макросемьи (нило-сахарская и койсанская) оказались вне рамок исследования. Этот факт не следует рассматривать как нарушение закономерности, так как эти языки до сих пор не достаточно исследованы, чтобы

определять их место в какой-либо системе, и поэтому есть все основания полагать, что многие из них могут оказаться в той самой пока еще малочисленной третьей группе, связывающей хамитские языки с нигер-конголезскими.

Уровень исследования нило-сахарских языков, несмотря на их относительную малочисленность (около 200), очень низкий, надежные генетические связи между различными семьями установить пока не удается.

По поводу языков койсанской макросемьи исследователи также выражают неуверенность в ее обоснованности. Лексические расхождения между этими языками чрезвычайно велики, а сходства вполне могут быть результатом многотысячелетнего процесса языковой конвергенции [1, с. 8].

Выводы. Африканские языки никогда не исследовались с точки зрения их отношения к арабскому языку. Их исследование, направленное на подтверждение выявленной здесь закономерности, имеет большое значение не только для языкознания, но и для истории.

Литература:

1. Бабаев К.В. Нигеро-конголезский праязык: личные местоимения / К.В. Бабаев. – М.: Языки славянской культуры, 2013. – 608 с.
2. Гранде Б.М. Введение в сравнительное изучение семитских языков / Б.М. Гранде. – 2-е изд., репринтное. – М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 1998. – 439 с.
3. Рыжих В.И. Арабский и аккадский языки в сравнительно-историческом освещении / В.И. Рыжих // Науковий вісник МГУ. Сер.: Філологія. – 2016. – № 20, т. 1. – С. 116–118.

4. Языкознание. Большой энциклопедический словарь / Гл. ред. В.Н. Ярцева. – 2-е изд. – М.: Большая Российская энциклопедия, 1998. – 685 с.
5. Хачатурян М.Л. Нигеро-конголезский праязык: сравнение и реконструкция Международного конгресса. Париж, 18–21 сентября 2012 г. / М.Л. Хачатурян // Вопросы языкового родства. Международный научный журнал. – 2013. – № 10. – С. 184–187.

Рижих В. І. Нігеро-конголезька макросім'я та арабська мова

Анотація. Стаття присвячена дослідженню генетичних зв'язків африканських мов. За класифікацією Дж. Грінберга, на африканському континенті є чотири макросім'ї: афразійська, ніло-сахарська, нігеро-конголезька та койсанська. Автор статті пропонує новий розподіл африканських мов на основі їх типологічних зв'язків з арабською мовою.

Ключові слова: нігеро-конголезька макросім'я, арабська мова, семітські мови, хамітські мови, мова фула.

Ryzhykh V. Niger-Congolese macrofamily and the Arabic

Summary. The article is devoted to the study of genetic relationships of African languages. According to J. Greenberg's classification on the African continent, there are four macrofamilies: Afrasian, Nilo-Saharan, Niger-Congolese and Khoisan. The author of the article proposes a new division of African languages on the basis of their typological links to the Arabic.

Key words: Niger-Congolese macrofamily, Arabic, Semitic languages, Hamitic languages, Fula language.

Сінна Л. Ю.,
старший викладач кафедри філології,
перекладу та мовної комунікації
Національної академії Національної гвардії України

КОНОТАТИВНІ РОЗБІЖНОСТІ СЛІВ НА ПОЗНАЧЕННЯ КОНЦЕПТУ «ЛЮБОВ» В УКРАЇНСЬКІЙ ТА АНГЛІЙСЬКІЙ МОВАХ

Анотація. Статтю присвячено компаративному аналізу конотативних лексичних одиниць на позначення концепту «любов» в українській та англійській мовах. У статті виявлені спільні й відмінні явища в структурі та змісті концептуальних уявлень українців і англійців про любов, а також у вербалізації концепту та його репрезентації у мовах. Подано детальний семантичний та зіставний аналіз лексичних одиниць на позначення концепту «любов» за частинами мови, виявлено їх конотативні розбіжності за 4 семами.

Ключові слова: концепт, любов, вербалізація, конотація, емоція, семантичний аналіз.

Постановка проблеми. У центрі уваги сучасної лінгвістики знаходяться проблеми, пов'язані з відображенням національної культури у мовах. Важливою складовою частиною мовних картин світу є вербалізація етнічних концептів. Зацікавленість лінгвістів феноменом кохання можна пояснити тим, що етнічно-культурне відображення емоцій у мові, співвідношення універсального та етноспецифічного в уявленнях про почуття належать до популярних, але не повністю висвітлених питань у лінгвістиці.

Тема цього дослідження присвячена питанню виявлення конотативних розбіжностей одного з емоційних концептів у мовних картинах світу різних народів, а саме концепту «любов» в англійській та українській мовних свідомостях.

Аналіз останніх досліджень. Як відомо, у лінгвістичній літературі активно досліджуються питання, що стосуються особливостей відображення картини світу в кожній із мов. У працях Дж. Лакоффа, Н.Д. Арутюнової, О.С. Кубрякової [2; 3; 7] переконливо доведена необхідність вивчення мови з опорою на когнітивне підґрунтя. Доведено у науці є і факт відмінностей в уявленнях різних етносів про одні й ті ж явища, які завжди зумовлюють відмінності мовного плану і не можуть не впливати на вибір відповідника перекладу. Реальним стає питання специфіки концептуальних уявлень про любов у різних народів, їх вербальної реалізації та врахування відповідних лінгвістичних чинників у комунікації.

Актуальність обраної теми пояснюється не тільки відсутністю її наукового висвітлення, а й тим, що вона, по-перше, відповідає напрямкам сучасних лінгвістичних досліджень, по-друге, сприяє поглибленню знань у галузі взаємозв'язку мови й культури, виявленню особливостей сприйняття світу різними народами та його категоризації.

Мета роботи – виявити конотативні розбіжності лексичних одиниць на позначення концепту «любов» в англійській та українській мовних свідомостях.

Виклад основного матеріалу. Звертаючись до аналізу лексичних одиниць на позначення концепту «любов», розглянемо спочатку термінологічний апарат.

На сьогодні немає єдиної загальноприйнятої дефініції поняття «концепт». Концепт розглядається як «категорія розуму, що не спостерігається, і це дає великий простір для її тлумачення» [10, с. 9]. Ю.С. Степанов зазначає, що «цей термін слугує для пояснення одиниць ментальних чи психічних ресурсів нашої свідомості й інформаційної структури, відбиває знання і досвід людини» [9, с. 90].

На наш погляд, найбільш повним і всеохоплюючим визначенням є формулювання О.С. Кубрякової, згідно з яким концепт – це «термін, що слугує для пояснення одиниць ментальних та психічних ресурсів нашої свідомості і тієї інформаційної структури, що виражає знання і досвід людини; оперативна змістова одиниця пам'яті, ментального лексикону, концептуальної системи і мови мозку, всієї картини світу, відображеної у людській психіці» [7, с. 90]. Будь-який концепт у мові вербалізується за допомогою лексичних одиниць.

Ядром лексичного значення є концептуальне значення (мисленнєве відображення певного явища дійсності, поняття). Крім концептуального значення (його ще називають денотативним), слово може мати конотативне значення (від лат. *con* – «разом із» і *notatio* – «позначення»), тобто емоційні, експресивні, стилістичні «додатки» до основного значення. Концептуальне й конотативне значення є загальноприйнятими, тобто належать мові й зафіксовані у словниках [6].

Розглянемо концепт «любов» та його вербалізацію у двох мовах.

Дослідження засвідчило, що в українській мові для позначення концепту «любов» функціонує приблизно 34 слова, серед яких 16 іменників (*любов, любові, роман, фіглі-міглі, амури, шури-мури, пристрасть* та ін.), 12 прикметників (*коханий, улюблений, милий, дорогий, любий, сердечний* та ін.) та 6 дієслів (*кохати, любити, обожнювати, симпатизувати, боготворити, жалувати*) [4].

Слід зауважити, що поняття «любов» для українців має два значення: *любов як стосунки* та *любов як почуття*, причому, в першому значенні використовуються такі іменники, як *любові, роман, амури*, а в другому – *пристрасть, захоплення, відданість* тощо [5, с. 676].

Синонімічні ряди свідчать про те, що українці розмежовують поняття «любов» за преференцією чуттєвої чи духовної її сутності, а також за матеріальністю чи ідеальністю об'єкта, на який спрямоване почуття. В українській мовній свідомості розмежовується світле і добре почуття до родичів чи близьких, яке позначається словами *любов, любити*, та до особи протилежної статі, яке позначається двома словами: *любити* і *кохати*. При цьому слова *кохати, кохання* у своєму значенні репрезентують інформацію про чистоту, щирість, благородність почуття. Іноді дієслово *кохати* вживається у похідних одиницях – *викохати*. Тоді воно вже не стосу-

ється особи протилежної статі і означає ставлення батьків до дітей [1].

Для позначення поняття «любов» в англійській мові функціонує приблизно 37 слів, серед яких 19 іменників (*love, affection, fondness, amour, love affair, favourism, endearment* та ін.), 12 прикметників (*beloved, darling, favourite, amatory, erotic, loving, affectionate, fond, loved*) та 6 дієслів (*love, adore, like, cherish, revere*) [8]. Цікавим є факт, що одне зі значень концепту «любов» в англійській мові є «нуль у грі в теніс». Це значення невідоме українцям і не викликає ніяких асоціативних зв'язків.

Досліджуючи емоційний концепт «любов» в українській та англійській мовах, виявимо розбіжності лексики за такими конотаціями: оцінка, емоції, почуття, асоціації.

Під розумінням концепту «любов» українці використовують такі словосполучення: *шури-мури, фіглі-міглі, амури* [4]. Актуалізується конотація за почуттям та оцінкою. Усі вищезазначені синоніми концепту мають дещо негативний відтінок, як щось несерйозне та пусте, без сили емоцій, без глибини почуттів.

Наступна конотація іменника «любов» – це емоції. Такі слова як *жага, пристрасть, захоплення* вербалізують це почуття здебільшого в емоційному плані як щось чуттєве, палке. Але такі компоненти експлікують інформацію про несерйозність почуттів та неглибоке ставлення, про щось швидкоплинне.

Такі іменники, як *інтерес, симпатія, прихильність, уподобання* збігаються за позитивною оцінкою та ставленням українців. Але *інтерес, уподобання, симпатія* не вербалізують глибину почуттів та силу емоцій. *Прихильність* актуалізує конотацію за емоційним забарвленням та глибиною почуттів.

Такі іменники як *пасія, роман, любові* не викликають в українців серйозного ставлення та не асоціюються із чимось довготривалим, вічним та глибоким. Наразі еспікується інформація про зневажливе, негативне оцінювання цих компонентів концепту «любов». *Відданість* відображає позитивне відношення, серйозність та глибину почуттів, емоційне забарвлення, тобто цей компонент вербалізує лише позитивне.

Розглянемо докладніше концепти «любов», «кохання». Для українців це безмежне, сильне почуття, яке потребує великої самовіддачі емоцій, має серйозне підґрунтя та асоціюється із чимось чистим та вічним. Тобто, українська мовна свідомість сприймає концепт «любов» як найсильніше, найсвітліше почуття на світі.

Таке уявлення збігається з англійським, відповідно до якого концепт «love» ототожнюється з емоційним початком та оцінюється позитивно. Вербалізація концепту «love» майже повністю збігається з вербалізацією концепту «любов», але англійці не мають окремого слова, що номінує почуття глибокої сердечної прихильності до особи протилежної статі, у той час, як в українській мові використовується іменник *кохання*.

Розглянемо інші слова із синонімічного ряду концепту «love». Наприклад: *love affair* та *amour* мають відтінок чогось зневажливого, негативного. Вони номінують несерйозні, нестійкі почуття та негативне ставлення. А такі слова як *passion, obsession, infatuation* відрізняються від інших слів синонімічного ряду за емоційним забарвленням, висвітлюючи концепт «love» з іншого боку, як щось нерозважливе, безрозсудне та всеохоплююче. Також розглянемо такі слова, як *affection, fondness, endearment, sympathy, flame*. Емоційно вони менш забарвлені, ніж концепт «love», але дуже широко використовуються для вербалізації почуття близькості, спорідненості, ніжності та га-

рячої любові. Іменник *favouritism* не має остаточної оцінки чи ставлення. Можна лише зазначити, що він не ототожнюється з глибоким та сильним почуттям.

Виявимо конотативні розбіжності у дієслові *любити* та у словах синонімічного ряду. Значення таких слів, як *обожнювати, боготворити* має конотативну сему «почуття» (причому дуже посилене). Завдяки цим дієсловом розкривається емоційний стан людини, яка кохає; підкреслюється її самовідданість та безмежне почуття, надмірне захоплення та шанобливе ставлення. *Любити, кохати* повністю збігаються за усіма семами, тобто не мають ніяких конотативних розбіжностей. Дієслова *симпатизувати, подобатися* для українців ототожнюються із чимось приємним (позитивне ставлення), із чимось, що надалі може призвести до серйозних, глибоких стосунків.

Дієслово *жалувати* є найцікавішим із синонімічного ряду концепту «любити». Воно має декілька різних за змістом значень, які викликають дещо розпливчасті асоціації. Перший лексико-семантичний відповідник (далі – ЛСВ) має значення «виявляти ласку, любов», тобто це дієслово вербалізує позитивні почуття. Другий ЛСВ має нейтральне забарвлення, а вже третій та четвертий ЛСВ номінують почуття жалю, зневажливе ставлення до об'єкта.

В англійській мовній свідомості такі дієслова як *cherish, revere, adore* вербалізують почуття не лише до людини, а і до тварин, предметів, об'єктів тощо. *Cherish* можна перекласти як *пестити, викохувати, дбайливо ставитися* (ставлення до тварини, предмету побуту тощо). *Revere* ототожнюється з чимось більш шанобливим, поважним. Це є синонімом дієслова *любити*, але *любити з повагою, шанувати та схилиати голову перед чимось*.

Значення дієслова *adore* майже збігається зі значенням дієслова *revere*. Але існують деякі розбіжності щодо асоціацій. Перше дієслово асоціюється не лише з пошаною. Воно має ще одне значення – *обожнювати*. Інша відмінність ґрунтується на ставленні до цих дієслів. *To adore* та *to revere* вербалізують більш глибоке за силою прояву почуття, мають більш доброзичливе ставлення, позитивну оцінку. Отже, можна зазначити, що головною конотативною розбіжністю між дієсловами *to adore, to revere* та *to cherish* є глибина почуття та асоціативний зв'язок.

Дієслова *love* і *like* мають розбіжності за семами «емоції» та «почуття», які вони номінують. Якщо людина або предмет подобаються комусь, але глибокі почуття до них не виявляються, то використовується дієслово *like*. Якщо існує велика прихильність чи симпатія, яка згодом переродиться у стійке, палке почуття, англійці вживають *to love* (хоча це може стосуватися і предметів, явищ тощо). Ці два дієслова розрізняються за емоційним забарвленням та силою прояву почуття.

To sympathize має розбіжності з іншими синонімами за конотацією «глибина» та «сила емоцій». Це слово використовується у випадку, коли людина хоче підкреслити приязнь, симпатію до когось, але ще не планує зв'язати себе зобов'язаннями (несерйозне ставлення).

Розглянемо конотативні розбіжності у прикметників, що вербалізують концепт «любов». Такі прикметники, як *коханий, любий, милий, дорогий, рідний, ненаглядний, сердечний* не мають конотативних розбіжностей за усіма семами, які подані у таблиці. Вони є рівноправними, можуть взаємозамінятися та не викликають труднощів під час підбору синоніма.

Амурний, полюбовний за значеннями не збігаються, але мають спільні конотативні семи «глибина», «несерйозність», «не-

гати́вне ставле́ння», «негати́вна оці́нка». Вони характеризують почуття, як щось пусте та ненадійне.

У англійців такі слова як *beloved, darling, sweet, dear* відображають позитивне ставлення до об'єкта. Вони асоціюються між собою як рівні синоніми, але в деяких ситуаціях можуть мати більше або менше емоційне забарвлення.

Прикметники *loving, devoted* вербалізують ніжне, віддане ставлення, викликають позитивні асоціації. На відміну від них, прикметники *amorous* та *amative* мають більш негативну оцінку. Вони використовуються тоді, коли почуття поверхневі, зневажливі.

Amatory, affectionate, fond, precious ототожнюються з почуттям ніжності, чистої любові, коли емоції на вищому рівні. Хоча прикметник *amatory* має розбіжності за семою «глибина», конотативне значення «сила емоцій» підкреслює значущість почуття та ставить це слово нарівні з іншими.

Favourite має декілька значень, тому англійці можуть ставитися до цього слова як позитивно, так і негативно. Значення «улюбленець, фаворит» не викликає теплих почуттів у більшості людей. Воно ніби вирізняє індивіда з маси, причому несправедливо, за примхою якоїсь однієї людини (начальника, наприклад). Друге значення «любий, коханий, милий» викликає добрі, теплі почуття, відображає прозорість, серйозність намірів, їх глибину та емоційне забарвлення.

Висновки. Отже, аналіз засвідчив, що як в англійській, так і в українській мовах існують конотативні розбіжності. Іноді їх виявлення є дуже серйозною проблемою. Треба спочатку виявити сфери вживання слів, потім ретельно проаналізувати та дослідити особливості їх вживання, і лише потім проводити компаративний аналіз. Виявлено, що зі 140 співвідношень «сема – слово» 42 мають розбіжності за оцінюванням, 31 – за семою «глибина почуттів», 40 – «сила емоцій», 13 – «несерйозність» та 14 розрізняються за конотацією «ставлення або асоціація».

Таке дослідження є значущим для аналізу питання про вибір синоніма у мові перекладу, який би максимально передавав когнітивну та прагматичну інформацію з мови оригіналу.

Перспективою дослідження вважаємо виявлення специфіки відтворення концептуальних уявлень англійців про любов в аспекті перекладу.

Література:

1. Collins Cobuild English language dictionary. – London, Glasgow: Collins, 1990. – XXIV. – 1703 p.
2. G. Lakoff. *Metaphors We Live By* Chicago / G. Lakoff, M. Johnson. – University of Chicago Press, 1980. – 256 p.

3. Арутюнова Н.Д. Язык и мир человека / Н.Д. Арутюнова. – М.: Языки русской культуры, 1999. – 896 с.
4. Бурячок А.А. Словник синонімів української мови / [А.А. Бурячок, Г.М. Гнатюк, С.І. Головашук]. – Київ, 2000. – 1040 с.
5. Бусел В.Т. Великий тлумачний словник сучасної української мови / В.Т. Бусел – Київ, Ірпінь: Перун, 2005. – 1728 с.
6. Вступ до мовознавства [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://pidruchniki.com/1875050848091/dokumentoznavstvo/znachennya_slova.
7. Кубрякова Е.С. Типы языковых значений: Семантика производного слова / Е.С. Кубрякова. – М.: Наука, 1981. – 199 с.
8. Сінна Л.Ю. Способи відтворення концептуальних уявлень про любов в англійських та українських художніх текстах / Л.Ю. Сінна // Ученые записки Таврического национального университета имени В.И. Вернадского. – Том 26 (65). – № 4, ч. 2. – Серия «Филология. Социальные коммуникации». – Симферополь, 2013. – С. 189–194.
9. Степанов Ю.С. Константы: Словарь русской культуры / Ю.С. Степанов. – М., 1997. – 250 с.
10. Стернин И.А. Лексическое значение слова в речи / И.А. Стернин. – Воронеж: Изд-во Воронежского ун-та, 1985. – 171 с.

Сенная Л. Ю. Коннотативные расхождения слов на определение концепта «любовь» в украинском и английском языках

Аннотация. Статья посвящена компаративному анализу лексических единиц на определение концепта «любовь» в украинском и английском языках. В статье выявлены общие и отличительные явления в структуре и содержании концептуальных представлений украинцев и англичан о любви, а также в вербализации концепта и его репрезентации в языках. Подано детальний семантичний і сопоставительний аналіз слів на определение концепта «любовь» по их частям речи, выявлены коннотативные расхождения по 4 семам.

Ключевые слова: концепт, любовь, вербализация, коннотация, эмоция, семантический анализ.

Sinna L. Connotative differences of the words denoting concept “love” in the Ukrainian and English languages

Summary. The article is devoted to the comparative analyses of connotative meaning of the words denoting concept “love” in the Ukrainian and English languages. It is pointed out the common and distinguishing features in the structure and content of conceptual perception about love by the Ukrainians and English. It is given a detailed semantic and comparative analyses of the lexical units according to their parts of speech, defined their connotative differences according to 4 semes.

Key words: concept, love, verbalization, connotation, emotion, semantic analyses.

ЗМІСТ

СЛОВ'ЯНСЬКІ МОВИ ТА ЛІТЕРАТУРА

<i>Беценко Т. П.</i> ТЕКСТОВО-ОБРАЗНІ КОНСТРУКЦІЇ В УКРАЇНСЬКОМУ ТА СЛОВАЦЬКОМУ ПІСЕННОМУ ФОЛЬКЛОРІ.....	4
<i>Білічак О. І.</i> СТИЛІСТИЧНІ ФІГУРИ В ПОЕТИЦІ ЄВГЕНА ПЛУЖНИКА.....	7
<i>Болотнікова А. П.</i> КАТЕГОРІЯ ОСОБИ ЯК ЗАСІБ ВИРАЖЕННЯ ВВІЧЛИВОСТІ.....	11
<i>Бондар Н. В.</i> НАЦІОНАЛЬНА СПЕЦИФІКА СУБФРЕЙМУ «ЛОКУСИ СЕЛА» У ТВОРЧОСТІ БРАТІВ ТЮТЮННИКІВ.....	14
<i>Дорошина Л. Ф.</i> АРХЕТИП ЗЕМЛЯ ЯК ВИЗНАЧАЛЬНА СУТНІСТЬ УКРАЇНСЬКОЇ МЕНТАЛЬНОСТІ У ЛІТЕРАТУРНІЙ ТВОРЧОСТІ ОЛЕКСАНДРА ДОВЖЕНКА.....	17
<i>Єщенко Н. О., Бондаренко Ю. С.</i> БІБЛЕЇЗМИ У ХУДОЖНЬОМУ ТЕКСТІ (НА МАТЕРІАЛІ УКРАЇНСЬКОЇ ПРОЗИ ХХ-ХХІ СТ.СТ.).....	21
<i>Жовнір М. М.</i> СВІТСЬКА БЕСІДА У ПАРАДИГМІ МОВЛЕННЄВИХ ЖАНРІВ.....	26
<i>Ли Ли</i> НОВЫЕ СПОСОБЫ СУБЪЕКТИВАЦИИ ПОВЕСТВОВАНИЯ В СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ ЖЕНСКОЙ ПРОЗЕ.....	30
<i>Матушкіна Д. Д.</i> ІНТЕРПРЕТАЦІЯ УРБАНІСТИЧНОГО ПРОСТОРУ (НА МАТЕРІАЛІ РОМАНУ «ЩОДЕННИЙ ЖЕЗЛ» Є. ПАШКОВСЬКОГО).....	33
<i>Михалевич І. Ю.</i> ОБРАЗ СВЕКРУХИ В УКРАЇНСЬКІЙ ЖІНОЧІЙ ЛІРИЦІ.....	36
<i>Оскірко О. П.</i> НОМІНАЦІЯ БОРЦУ В СХІДНОПОДІЛЬСЬКИХ ГОВІРКАХ.....	39
<i>Панченко В. А.</i> НОВЫЕ КОНЦЕПТЫ В СОВРЕМЕННОМ ПЕСЕННОМ ТЕКСТЕ.....	42
<i>Панченко Е. И.</i> РОЛЬ ЦИТАТЫ В СОВРЕМЕННОМ ПОПУЛЯРНОМ ТЕКСТЕ.....	45
<i>Радіонова Т. М.</i> АКТУАЛЬНІ НОМІНАТИВНО-СЛОВОТВІРНІ ЯВИЩА В СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ МОВІ.....	48
<i>Рибцева О. Ю.</i> ЛІТЕРАТУРНО-КРИТИЧНА Й НАУКОВА РЕЦЕПЦІЯ ЖИТТЄВОГО ТА ТВОРЧОГО ШЛЯХУ ВІКТОРА ПОЛОЖІЯ.....	51
<i>Чередник Л. А.</i> КОНЦЕПТУАЛЬНА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ОБРАЗУ МИТЦЯ У ЦИКЛІ ПОЕЗІЙ ЛІНИ КОСТЕНКО «СИЛУЕТИ».....	54
<i>Шепель Ю. А.</i> СТАТУС И ПРИНЦИПЫ КЛАССИФИКАЦИИ БИНОМОВ В СОВРЕМЕННОМ РУССКОМ ЯЗЫКЕ.....	58
<i>Яковлева І. В.</i> НЕВІДОМА ЗАМАЛЬОВКА Б. ГРІНЧЕНКА ЯК СПРОБА АЛЮЗІЇ НА ТВІР М. КОЦЮБІНСЬКОГО «ЦВІТ ЯБЛУНІ».....	62

ЛІТЕРАТУРА ЗАРУБІЖНИХ КРАЇН

<i>Кязымова Кенуль Ибрагим кызы</i> ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОТРАЖЕНИЕ КАРАБАХСКОЙ ТРАГЕДИИ В ПРОЗЕ ЭЛЬЧИНА.....	68
---	----

<i>Медвідь Н. О.</i> ОБРАЗОТВОРЧА РОЛЬ СИМВОЛІВ КОЛЬОРУ І ЗВУКУ В ДЕТЕКТИВНИХ ОПОВІДАННЯХ Е. ПО.....	71
<i>Могилко Ю. О.</i> ЖАНРОВІ ФОРМИ СУЧАСНОЇ КОРЕЙСЬКОЇ ДИТЯЧОЇ ЛІТЕРАТУРИ.....	74
<i>Пшеничная М. С.</i> «РОМАН О ХУДОЖНИКЕ» В ПОСТМОДЕРНИСТСКОМ ЛИТЕРАТУРНОМ ДИСКУРСЕ.....	77
<i>Редчиць Т. В.</i> МАРГІНАЛЬНІ СИТУАЦІЇ І ПЕРСОНАЖІ В «МАЛІЙ ПРОЗІ» ГАЙМІТО ФОН ДОДЕРЕРА.....	81
<i>Рыбенко В. В., Полювяная О. В.</i> ОБРАЗ РЕБЕККИ ШАРП В РОМАНЕ «ЯРМАРКА ТЩЕСЛАВИЯ» КАК ЯРКИЙ ПРИМЕР СВОЕОБРАЗИЯ ЛИТЕРАТУРНОЙ ОНОМАСТИКИ В ТВОРЧЕСТВЕ У. М. ТЕККЕРЕЯ	84
<i>Stryga E. V., Varlan T. M.</i> FUNCTIONALITY OF THE LADSCAPE IN THE NOVEL “A FAREWELL TO ARMS” BY E. HEMINGWAY.....	88
<i>Шахкермова Нигяр Ахиллес кызы</i> МЕСТО ТВОРЧЕСТВА ВАГИФА САМЕДОГЛУ В ИСТОРИИ АЗЕРБАЙДЖАНСКОЙ ДРАМАТУРГИИ.....	91

ТЕОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ

<i>Стернічук В. Б.</i> ІНДИВІДУАЛЬНИЙ СТИЛЬ ЕПІСТОЛЯРНЮ ТА МЕМУАРИСТИКИ УВЕ ЙОНСОНА.....	96
---	----

ПОРІВНЯЛЬНЕ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

<i>Девдюк І. В.</i> АМБІВАЛЕНТНІСТЬ СВОГО / ЧУЖОГО ПРОСТОРУ У РОМАНАХ «НЕВЕЛИЧКА ДРАМА» В. ПІДМОГИЛЬНОГО ТА «КОХАНЕЦЬ ЛЕДІ ЧАТЕРЛЕЙ» Д. ЛОУРЕНСА.....	102
<i>Дучимінська (Горенок) Г. Ю.</i> ГАМЛЕТИЗМ ЯК ЯВИЩЕ І ПОНЯТТЯ, ЩО ХАРАКТЕРИЗУЄ СУСПІЛЬНІ НАСТРОЇ.....	106
<i>Новиков А. О.</i> ДИСКУРС ЖЕРТОВНОСТІ І ЗРАДИ У ДРАМАТУРГІЇ Л. СТАРИЦЬКОЇ-ЧЕРНЯХІВСЬКОЇ І В. ШЕВЧУКА	110
<i>Чорній Р. П.</i> ЖАНР НАРИСУ В ХУДОЖНЬОМУ ДОРОБКУ КЕТРІН СТОКЕТТ.....	114

ЗАГАЛЬНЕ МОВОЗНАВСТВО

<i>Галаур С. П.</i> РЕГУЛЯТИВНІСТЬ ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТУ: ФУНКЦІЯ, КАТЕГОРІЯ, СТРАТЕГІЯ, ТЕОРІЯ.....	118
<i>Кротенко Л. Б.</i> СУЧАСНИЙ ДИСКУРС-ТЕКСТ ІЗ ПОЗИЦІЇ ПСИХОЛІНГВІСТИКИ.....	122
<i>Меньшиков И. И.</i> РЕЧЕВАЯ ИНТЕНЦИЯ И КОММУНИКАТИВНОЕ ЗАДАНИЕ ВЫСКАЗЫВАНИЯ.....	125
<i>Огієнко К. О.</i> МЕТОД ПИТАНЬ ЯК ОСНОВНИЙ СИНТАКСИЧНИЙ ЗАСІБ РОЗМЕЖУВАННЯ ТЕМИ Й РЕМИ.....	128
<i>Чорній А. Л.</i> МОВНІ ДЕВІАЦІЇ ЯК КРИТЕРІЙ КОМУНІКАТИВНОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ ПОСЕРЕДНИКА.....	132

ПОРІВНЯЛЬНО-ІСТОРИЧНЕ, ТИПОЛОГІЧНЕ МОВОЗНАВСТВО

В УКРАЇНСЬКІЙ ТА АНГЛІЙСЬКІЙ МОВАХ.....136

ЗАПЕРЕЧЕННЯ В АНГЛІЙСЬКОМУ Й УКРАЇНСЬКОМУ ОФІЦІЙНО-ДІЛОВОМУ ДИСКУРСІ.....139

RUSSIAN ADVERB AS THE “THING IN ITSELF”142

НИГЕР-КОНГОЛЕЗСКАЯ МАКРОСЕМЬЯ И АРАБСКИЙ ЯЗЫК.....145

В УКРАЇНСЬКІЙ ТА АНГЛІЙСЬКІЙ МОВАХ.....148

НАУКОВИЙ ВІСНИК МІЖНАРОДНОГО ГУМАНІТАРНОГО УНІВЕРСИТЕТУ

Серія: ФІЛОЛОГІЯ

Науковий збірник

№ 30 том 1, 2017

Серію засновано у 2010 р.

Коректор – Вишнякова Я.І.

Комп'ютерна верстка – Калабухова С.Ю.

Підписано до друку 28.12.2017 р. Формат 60х84/8. Обл.-вид. арк. 19,75, ум.-друк. арк. 17,90.
Папір офсетний. Цифровий друк. Наклад 200 примірників. Замовлення № 2812-17.

Надруковано: Видавничий дім «Гельветика»

(Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК № 4392 від 20.08.2012 р.)

Україна, м. Херсон, 73034, вул. Паровозна, 46-а, офіс 105. Тел. (0552) 39-95-80

E-mail: mailbox@helvetica.com.ua