

МІЖНАРОДНИЙ ГУМАНІТАРНИЙ УНІВЕРСИТЕТ



НАУКОВИЙ ВІСНИК МІЖНАРОДНОГО ГУМАНІТАРНОГО УНІВЕРСИТЕТУ

Серія:
ФІЛОЛОГІЯ

ЗБІРНИК НАУКОВИХ ПРАЦЬ

Випуск 39 том 1

Одеса
2019

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 6 від 21.05.2019 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.; **М.З. Згуровський**, акад. НАН України, д-р техн. наук, проф.; **В.А. Кухаренко**, д-р філол. наук, проф.; **Г.П. Пекліна**, д. мед. наук, проф.; **О.В. Токарев**, Засл. діяч мистецтв України.

Головний редактор серії – доктор філологічних наук, професор **В.Я. Мізецька**

Редакційна колегія серії «Філологія»:

О.К. Гадомський, доктор філологічних наук, доктор габілітований гуманітарних наук в області мовознавства, професор (Республіка Польща); **С.В. Голик**, кандидат філологічних наук, доцент; **І.І. Дмитрів**, кандидат філологічних наук; **М.І. Зубов**, доктор філологічних наук; **В.В. Корнєшук**, доктор педагогічних наук, професор; **А.П. Ладиненко**, кандидат філологічних наук; **Г.В. Савчук**, кандидат філологічних наук.

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.

Свідectво про державну реєстрацію KB № 16819-5491P 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», 2019

© Міжнародний гуманітарний університет, 2019

СЛОВ'ЯНСЬКІ МОВИ ТА ЛІТЕРАТУРА

Беценко Т. П.,
доктор філологічних наук, професор,
професор кафедри української мови і літератури
Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка

СТРУКТУРНО-СЕМАНТИЧНІ Й СТИЛІСТИЧНІ ФУНКЦІЇ ПЕРІОДУ В УКРАЇНСЬКИХ НАРОДНИХ ДУМАХ

Анотація. Для таких широкомасштабних епічних творів, як думи, що відзначаються монументальним описовим стилем, докладним зображенням подій і пластикою, закономірними є конструкції з періодом, які реалізують розгорнуту, багатокомпонентну, гармонійно організовану синтаксичну побудову, що характеризується цілісністю теми, повнотою і динамізмом змісту, елементами образності і широкими асоціативними зв'язками. Суттєвим для осмислення мовно-стильової організації дум є з'ясування специфіки функціонування в означених текстах періодичних конструкцій.

У статті розглянуто періодичні конструкції як структурно-стилістичні елементи текстової організації народних дум. Подано дефініцію періоду. Охарактеризовано різновиди означених структур. З'ясовано їхні стилістичні функції.

З'ясовано, що конструкції з періодами реалізують універсальний прийом стилістичного, художньо-образного вираження думки, який базується на семантичній цілісності, визначеному структурному оформленні та своєрідній інтонаційній завершеності. Вкотре спостережене «переломлення» в одному комплексі (макрознак) кількох площин (граматична, семантична, стилістична) свідчить водночас про універсальність мови як знакової системи і мовлення – як конкретної реалізації цієї знакової системи.

Періодичні конструкції виступають ознакою книжної мови. Функціонування їх у думах, власне побудова дум на основі періодичних структур засвідчують прямий зв'язок досліджуваних творів із книжними джерелами.

Період – насамперед універсальний стильовий прийом моделювання художніх текстів, що виявився провідним у конструюванні думового мовленнєвого універсуму. Надзвичайна вага періодичних структур у думах зумовлена тим, що думи призначалися для усномовного виголошення. Така властивість періодичних структур, як потенційна здатність створювати урочисто-піднесений, величний колорит оповіді, цілком адекватна стильовій організації дум. Неабияку роль тут відігравала притаманна періодичним конструкціям специфічна інтонаційна універсальність.

Періодична мова в думах – чинник не тільки стильовий, а й стилістичний. Стилiстична вага конструкцій із періодом зумовлена трьома нерозривно пов'язаними чинниками, що виступають у тісній взаємодії і дають підстави зараховувати періоди до текстово-образних універсалій: структурним оформленням, семантикою та інтонацією, у результаті чого витворюються найрізноманітніші як зі структурного, так і з ідейно-змістового погляду інтонаційно завершені конструкції, що характеризуються певним емоційно-експресивним забарвленням, здатні викликати відповідні емоції, почуття у слухачів.

Ключові слова: мова дум, період, фольклорний текст, стилістичні функції періоду.

Постановка проблеми. Для таких широкомасштабних епічних творів, як думи, що відзначаються «розмашистим описовим стилем, докладним зображенням подій і пластикою» [13, с. 36], закономірними є конструкції з періодом, які реалізують розгорнуту, багатокомпонентну, гармонійно організовану синтаксичну побудову, що характеризується цілісністю теми, повнотою і динамізмом змісту, елементами образності і широкими асоціативними зв'язками [25, с. 435]. Суттєвим для осмислення мовно-стильової організації дум є з'ясування специфіки функціонування в означених текстах періодичних конструкцій.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Періодичні структури, що інтегрують синтаксичні та стилістичні ознаки, були предметом аналізу С.П. Бевзенка, А.П. Коваль, Л.І. Мацько й ін. Про період як ознаку мовно-образної організації дум писали Ф.М. Колесса, П.Г. Житецький.

Мета статті – окреслити специфіку функціонування періодичних конструкцій як структурних елементів текстової організації епічної оповіді.

Виклад основного матеріалу. Періодичні конструкції за своєю природою – оригінальні структури текстово-образної, художньої мови.

О.І. Єфімов розглядає період як синтаксичну конструкцію, побудовану за принципом колоподібно замкнених і гармонійно організованих частин, які творять у логічному й інтонаційному відношенні цілком закінчену одиницю мовлення. Це переважно складне речення, у якому кілька підрядних, зазвичай однотипних реченнєвих утворень ніби замикаються (гр. *peri-odos* – «коло») головним або ж кілька рівноцінних головних, об'єднаних за способом сурядності, утворюють цілісну у змістовому і закінчену в інтонаційному плані гармонійну одиницю [10, с. 451].

Лінгвісти загалом однастайні у визначенні сутності періоду і стилістичних функцій цього мовно-поетичного явища [19, с. 61; 12, с. 306; 16, с. 246–248; 25, с. 435–437; 8, с. 430; 4, с. 391–393; 3, с. 241–242; 1, с. 260–261 та ін.]. Період вважається категорією стилістичного синтаксису: «Він не становить окремих структурних типів речення і в кожному випадку формується як стилістично активізований варіант простого речення або складного речення» [25, с. 436]. І.Р. Вихованець розглядає період у розділі «Складні речення з різними видами синтаксичного зв'язку»: «У сукупності неелементарних складних речень, як і неелементарних простих, вирізняється така форма організації розгорнутих побудов, як *період*, що його найширше вживано в мові художньої літератури. Він має чітке членування на дві частини й симетричну будову частин. За своєю структурою період найчастіше є неелементарним складно-

підрядним реченням, кілька однорідних підрядних частин якого перебувають у підрядному зв'язку щодо головної частини (зовнішній зв'язок) і у стосунках компонентів сурядного ряду (внутрішній сурядний зв'язок)» [7, с. 353–354].

Л.І. Мацько періодом вважає риторичну фігуру, у якій цілісна, завершена думка подається не тільки в ускладненому простому, багаточленному складному реченні, а і в «кількох реченнях, що структурно й інтонаційно поділяються на дві частини – члени періоду» [18, с. 362]. Порівняймо такі два періоди думового епосу – виражений складним ускладненим реченням та складним синтаксичним цілим:

«То як будуть, сестро, о Петру ріки замерзати,
А об Різді калина в лузі білим цвітом процвітати,
А об Василю ягоди зроджати,
Жовтий пісок на білому камені сходжати
Та синім цвітом процвітати,
Хрещатим барвінком камінь устилати, –
То тоді я буду до вас, сестро, в гості прибувати!» [24, с. 319];
«Братіку милий,
Як голубонько сизий!
Прибуди же ти до мене.
Темний луженьки ясененьким соколеньком перелети,
Широкий поля малим-невеликим перепелоньком перейди,
Бистрий річеньки й озера білим лебедоньком перепливи,
Сядь-пади у моїм дворі сивим голубоньком,
Головку склони,
Жалібненько загуди.
Нехай я буду виходжати,
Ой по голосу познавати,
Родиною сердешною називати
І на хліб, на сіль закликати,
І наздоров'я тебе, брате, буду питати» [24, с. 329–330],

де помітна схожість цих синтаксико-стилістичних одиниць у плані тяжіння до єдиного змістового (тематичного) й інтонаційного наповнення, що однаково становлять цілком завершені і своєрідні структури, які з боку форми відзначаються впорядкованим розташуванням компонентів і ритмічністю.

На функціонування в думках структур із періодом звернув увагу ще П.Г. Житецький [11, с. 15–18]. У свою чергу, Ф.М. Колесса встановив, що за відсутності звичайного для пісень строфічного поділу в думках наявні поділи на періоди, або тиради, тобто такі групи віршів, з яких кожна містить закінчений образ або закруглену думку, які він ще назвав «періодами кобзарської рецитації» [13, с. 45]. Проте і на сьогодні це питання належно не висвітлено, і найперше – у площині стилістичній, яка для дум із багатьох причин є, за словами Ф.М. Колесси, найціннішою [14, с. 31].

Конструкції з періодами реалізують універсальний прийом стилістичного, художньо-образного вираження думки, який базується на семантичній цілісності, визначеному структурно оформленні та своєрідній інтонаційній завершеності. Укотре спостережене «переломлення» в одному комплексі (макрознак) кількох площин (граматична, семантична, стилістична) свідчить водночас про універсальність мови як знакової системи і мовлення – як конкретної реалізації цієї знакової системи.

Періодичні конструкції взагалі виступають ознакою книжної мови. Функціонування їх у думках, власне побудова дум на основі періодичних структур засвідчують прямий зв'язок досліджуваних творів із книжними джерелами.

Те, що зазначені одиниці мови є органічними складниками поетичних епічних жанрів, підтверджують фольклорні зразки інших слов'янських народів, зокрема сербського епосу:

«Кажуть люди, повідають, синку:
Від Мрамора до Явор-планини,
Від Явора, сину, до Сазлії,
Від Сазлії до Кривого Мосту,
А від Мосту, сину, до Звечана,
Від Звечана, кажуть до Чечана,
Від Чечана до верха планини,
Все Косове захопили турки» [21, с. 41];

болгарських юнацьких пісень:
«Сон приснився Зринянину-бану
Во Карловце во городе белом:
Будто солнце жаркое померкло,
Будто месяц ясный мгла закрыла,
Будто пала на землю Денницы,
Будто звезды с неба опустились» [22, с. 229–230].

Поруч із класичною моделлю періоду думи репрезентують велику кількість варіантних та комбінованих форм [25, с. 437]. Варіативність побудов думових періодів представлена як класичними зразками у формі складного ускладненого речення:

«Орли мої, орли сизопері!
Стойте ви, обождіте,
Як буде з низу з Дністра, тиці буйний вітер повівати,
Чорна хмара наступати,
Дрібен дощик накрапати,
Тоді моя душа з тілом буде розпрошенне мати» [24, с. 169],
так і різними формами незамкнених (обернені, неповні періодичні, обрамлені конструкції):

«Тоді ж то Івась Удовиченко,
Як од Хвилона, корсунського полковника,
Благословеніє приймав,
Сам на доброго коня сідав,
Міждо козацькими табурами пробігав,
Шлик із себе скидав,
Хрест на себе слагав,
Отцеву і матчину молитви споминав,
Із усяким козаком сердешне прощення мав,
Старого козака рідним отцем узивав.
На турецькі табури пробігав,
Турецькі намети поперевертав,
Турок п'ятдесят під міч узав,
Дев'ятеро живцем ізв'язав,
Перед Хвилона, корсунського полковника, в намет приставляв» [24, с. 251];

«Ей, як будеш ти, братко, на чужій стороні проживати,
Будеш ти пити і гуляти,
Будуть ранньою зорею і вечірньою
До тебе куми і побратими приходжати,
Будуть тебе рідним братком називати <...>» [24, с. 318];
«Ой як-то тяжко та як-то важко
Землі без трави, риби без води,
Пташці без ліса пробувати, –
То так-то тяжко, то так-то важко
Людині на чужій чужині, при лихій годині,
Без батька й неньки, без близького роду
На світі проживати!» [24, с. 332].

Мовна організація дум характеризується частим «переплетенням» періодів: два періоди поєднуються між собою в одне ціле. Майже кожна дума будується на періодах, які представлені в конструкціях із прямою мовою, що сприяє природному розгортанню оповіді, градаційності висловлювання:

Тогді-то вдова стиха словами промовляє:

«Ей, Івасю Удовиченку, дитя моє!

Чи тобі в мене нічого спити,

Чи нічого з'їсти,

Чи ні в чім хороше сходити?

Чи тебе городова старшина не знає?

Чи міщанська челядь не поважає?

Єсть у нас коні воронії

І чотири воли плуговії –

Будем ми у полі хліб пахати,

Будем панів і козаків на хліб, на сіль затягати, –

Будуть нас без лицерствія добре знати» [24, с. 247–248].

Це зразок так званого періоду з подвійною градацією.

В епічних творах може бути подвійна, потрібна градація. Періодичні конструкції здатні передавати різноманітні інтонаційні відтінки, наприклад, запитання з відтінком прохання-заклику:

Мати його розважає, к сирій землі припадає:

«Сину мій, Івасю Вдовиченку,

І єдинчику, дитя молодес!

Чи в тебе ні за що пити-гуляти,

Чи тобі ні в чому походити,

Чи тебе челядь за отамана не має,

Що ти пойдеш на Черкес-долині гуляти

І козацької слави дознавати?» [24, с. 255];

спонукання:

«Ой станьмо ми, брате,

Да своїх коней тут попасімо,

Да свого брата, пішого-пішаниці, підождімо,

Да з собою на коні візьмімо,

Да в городи християнські

До свого отця-матері підвезімо» [24, с. 220];

власне розповідь:

«Як став із низу літній вітер повівати,

Став його нещасний хміль ізнемагати,

Став він коневі на гриву ізлягати,

Став і поводи з рук упущати <...>

Стали його турки у хмелю познавати,

Стали по комишах засідати,

Стали його з коня збивати <...>

Став його кінь по Черкенів-долині сам гуляти <...>» [24, с. 252].

Об'ємність структури будь-якого періоду, зокрема і думового, спрямована зазвичай на вираження однієї теми (мікротеми). У названих творах такими найзагальнішими мікротемами є «прохання щось зробити» (надзвичайно уживаний різновид, що в кожній окремій ситуації має свій план вираження), «неможливість щось вдяти, заподіяти, звершити», «умовляння-прохання діяти певним чином», «запевнення в чомусь», «побажання чогось комусь», «заклик до якихось дій», «схвалення чиєсь поведінки», «прокльон» тощо, що в кожному окремому випадку представлені різними текстово-образними універсалими.

Пор., наприклад, період із загальною семантикою «ніколи» – так звана формула неможливого:

«Братіку, – каже, – милий

Як голубонько сизий!

Не тепер я на ногах стала,

Од старих людей приповісті такої не чувала,

Щоб о Петрі бистрій ріки-озера замерзали,

Щоб обРіздів каліна в лузі процвітала,

Щоб жовтий пісок на білому камені зіходжав,

Щоб синім цвітом процвітати

Хрещатим барвінком біленький камінь устилати,

Разними красними цвітами украшати:

А лиш, братіку, тебе до віку сподівати!» [24, с. 330].

Тут значення «те, що ніколи не здійсниться», виражене за допомогою введення казкових, фантастичних реалій, які образно-конкретно, нетрадиційно-символічно, шляхом алогічного розгортання оповіді передають водночас і логіку повідомлюваного, і власне емоційний (душевний) стан героя. Обраний спосіб висловлювання, що обов'язково супроводжується неодмінним атрибутом – інтонацією градації, яка створює напругу негативного плану, дозволяє відтворити внутрішній стан, силу емоційних переживань і трагізм ситуації, у яку потрапляють герої. Іншим важливим складником цього періоду є його лексико-семантична організація, що відзначається особливою образністю, зокрема багатством фольклорних епітетів: *бистрій ріки-озера, жовтий пісок, білий (біленький) камінь, синій цвіт, красні цвіти*. Домінантними є прикметники-кольороназви з відповідним символічним наповненням, як-от: *білий* – чистота почуттів і страждання; *синій* – молодість, чистота почуттів, мрійливість; *червоний* – любов, приязнь і водночас страждання; *жовтий* – розлука; прикметник *бистрій* у поєднанні зі складним прикладковим іменником *ріки-озера* символізує швидкоплинність життя, незворотність людських літ, що минули. Гаму емоційно-експресивних відтінків привносять зменшено-пестливі суфікси у словах *біленький* та *братіку*, за допомогою них передається і ставлення героїв один до одного. На родинний зв'язок вказує й епітетне словосполучення *хрещатий барвінок*: барвінок символізує любов, міцні родинні стосунки [15, с. 65]. Художньо увиразнює й емоційно забарвлює висловлене тавтологія *цвітом процвітати*, а також анафоричний повтор сполучника *щоб*. Констанція того, щоб о Петрі (12 липня) – замерзали водойми, а взимку (на Різдво) – каліна в лузі процвітала, пісок на камені зіходжав і процвітав, – не лише привертає увагу своєрідністю образно-міфологічної оповіді, а й тим, що ці найменування містять часові характеристики, в яких, окрім усього, надзвичайно стисло і містко закодований циклічний період національного життєснування з урахуванням моментів господарського та, найбільше, духовного значення. О Петрі – так в народі називають свято на честь святих апостолів Петра і Павла (12 липня), яким знаменується закінчення відповідного посту; цей день, що ще пов'язаний із літнім сонцестоянням, в Україні святкували особливо урочисто [20, с. 89–91], у багатьох місцях були храмові свята, тому згадка про цей час і події, пов'язані з ним, викликає надзвичайно теплі і зворушливі спогади. Різдво ж – одне з найбільших християнських свят зимового циклу, закінчення Пилипівського посту, яке також відзначали досить урочисто. Образ каліни – символ батьківщини, любові до рідної землі, України – завжди позначений емоціями позитивного змісту і є знаком національно-мовної культури. Інший приклад обрамленого періоду:

«Тяжко, – каже, – братіку!..

Як птиці пернатій в чистім полі без древа ночувати,

Як тяжко та важко живій рибі без води проживати,

Як тяжко та важко білий камінь з сирої землі проти себе
ізняти, –

Ой так тяжко та важко на чужій чужині без кривної родини помирати!» [24, с. 331], має загальну семантику «страждання». Ключовими словами цієї структури є синонімічні прислівники *тяжко* та *важко*, з допомогою яких не лише передається внутрішній стан ліричного героя, а й здійснюється групування всіх інших компонентів періоду. Концептуалізація зазначених лексичних одиниць на позначення стану особи не випадкова і не ситуативна: вона не просто підпорядкована композиції твору, а є відображенням етнопсихології українців, – «наявний досить тісний зв'язок між життям суспільства і лексикою мови, якою воно говорить. Це однаково стосується і зовнішньої, і внутрішньої сторін життя» [5, с. 14].

Винесені в епіцентр мотиви страждання і переживання, складних душевних мук, що якнайвиразніше репрезентують лексичні одиниці *тяжко* та *важко*, у свою чергу, становлять основу складнопідрядних обставинних порівняльних речень, покликаних розкрити – у градаційному вираженні – глибину психічних переживань ліричного героя. Це досягається шляхом художньо-образного відображення в синтаксичній конструкції періоду всього навколишнього простору, який оточує людину: водного, наземного, повітряного. Таким чином, широта зображення дорівнює широті усвідомлення й обсягу страждання від перебування на чужині і позбавлення права мати *кривну родину*. Тут, окрім концепту *страждання*, набувають особливої актуалізації концепти *чужина* і *родина* (*рідна країна*).

Період за своєю природою «властивий піднесеній мові» [16, с. 248], що передбачає урочистість, афористичність, що споріднює думи із творами книжними:

«Которий чоловік отцевську й матчину молитву штить,
шанує, поважає,

То отцевська-матчина молитва зо дна моря винімає

І од великих гріхів одкупляє,

До Царствія Небесного проводить» [24, с. 362].

Наведений візирок періодичної конструкції із семантикою «повчання діяти певним чином (своєрідна мораль, настанова)» характеризується урочисто-піднесеним емоційним забарвленням, що досягається шляхом лексичної організації (актуалізацією одиниць релігійного змісту (елементів церковнослов'янської (книжної) мови): *молитва*, *гріхи*, *Царствіє Небесне*, уведенням семантико-стилістичних синонімів *штить*, *шанує*, *поважає*, акцентуацією уваги на богорівних поняттях *отцівства*, *материнства*).

Емоційно-експресивне забарвлення нижченаведеного періоду визначене насамперед його семантикою:

«Ой у святю неділеньку

То рано-пораненько,

То не сива зозуля кувала,

Не дробна птиця щебетала,

А не в борі сосна зашуміла,

Як та бідна вдова

А в своєму домі гомоніла» [24, с. 372].

Лексичні компоненти цього періоду виступають змістовими центрами-образами, навколо яких розгортається оповідь: шляхом називання й одночасного нанизування у формі запереч-

чення характеристичних ознак, що супроводжують центральний образ жінки-вдови: *не сива зозуля кувала* (у фольклорі *сива зозуля* – символічне позначення особи жіночої статі – матері чи сестри), *не дробна птиця щебетала* (пташка, разом зі сталим епітетом *дробна* також у фольклорі, українському, слов'янському, символізує жінку), *не в борі сосна зашуміла* (образ сосни також має жіноче начало і, окрім того, символізує тугу, сум). Експресія періодичної мови досягається завдяки інтонації наростання-нагнітання звукових вражень, спостережених у тваринно-рослинному світі, порівняння їх із людською мовою, нанизуванням сурядних заперечних та підрядного порівняльного речень. Загалом період конденсує почуття болю, туги і спрямований на те, щоб викликати емоції співчуття, співпереживання тощо.

Здатність конструкцій періодичної мови створювати емоційно насичені картини психологічного змісту досить виразно передає період із семантикою «прокльон»:

Стала мати плакати-ридати,

Свого сина йвася проклинати:

«Щоб же ти на дорозі руку, ногу зламав,

Щоб же ти на війну не став,

Щоб же ти на дорозі здоров'я збувся,

Щоб же ти назад вернувся,

Щоб же тебе куля перша не минула –

При нещастію лихая година обгорнула!» [24, с. 255].

Наведений приклад прокльону позначений особливо загостреними емоціями розчарування поведінкою сина, який пішов до війська без материнського благословіння, душевним болем, стражданням і муками матері. Окрім того, цей прокльон – своєрідна незгода-відчай із тими умовами життя, що склалися історично в Україні: постійний захист рідної землі від нападників, повсякчасні втрати та смерть близьких і рідних людей, одвічні сльози у зв'язку з оплакуванням чиеїс смерті. У градуєваних прокляттях, що їх посиляє мати, помітна певна алогічність: *Щоб же ти на війну не став, щоб же ти назад вернувся*, водночас: *Щоб же тебе куля перша не минула – При нещастію лихая година обгорнула*, яку можна пояснити афективним станом ліричної героїні. Загалом же в цих рядках простежуємо інший зміст – глибинний, сприйнятний і зрозумілий якнайліпше на генетично успадкованому рівні: усі прокляття (тобто нагромаджені емоції негативного плану, увиразнені ампліфікацією) підпорядковані одному – прагненню зберегти життя синові.

Стильові особливості дум, що надзвичайно активно будуються на основі періодичної мови, зумовлені об'єктивними чинниками і пов'язані із традиціями стародавніх поетик і риторик, які знайшли відгук також у літературі Київської Русі і продовжилися в подальшій книжній традиції в наукових і літературних творах, а також в ораторському, викладацькому мистецтві професорів Києво-Могилянської академії: «Ще з найдавніших часів період як ланцюг колообразно замкнених речень був закріплений переважно за ораторськими стилями літературного мовлення. Це його основна стилістична функція <...>» [10, с. 455]. Конкретні зразки застосування періодичного мовлення в літературній творчості України (XVII ст.) містять літописи Г.І. Грабянки, Самовидця, С.В. Величка, де «обробка фрази і з'єднання фразових одиниць <...> має виразний літературно-мистецький характер» [23, с. 395]; пор.: «Щоб свята Софія, катедральна церква, як й інші всі церкви й монастирі,

що будуть у Києві та в інших місцях, згідно старожитних прав, лишалися в усіх своїх, кожній церкві й монастирю належних, добрах і ґрунтах без жодного порушення і ніхто щоб їх не забрав – це стосується усіх монастирів і Божих церков» [6, с. 117] та ін.

М.І. Марченко припускає, що «авторами і першими виконавцями дум виступали самі учасники військових походів та інших героїчних подій і подвигів. Серед творців дум могли бути освічені особи, талановиті поети» [17, с. 191], можливо, «вихованці братських шкіл та інших освітніх закладів України XVII ст.» [17, с. 191].

Вихованці тодішніх освітніх закладів студіювали церковнослов'янську мову і добре знали релігійну літературу. А ознакою конфесійного мовлення є «стилістично навантажені в усіх текстах (підстилях) модифікації: нанизання речень у межах певного відрізка тексту; «підхоплення» семантично важливого члена речення; інверсія різних членів речення (здебільшого означень; повтор (особливо присудків і обставин)); дистантне розташування підмета і присудка <...>» [2, с. 33], названі ж стилістичні фігури синтаксису функціонують зазвичай у межах періоду [2, с. 34].

Думи, особливо ті, що виникли пізніше, за стилем пов'язані з бароковою поезією взагалі, для якої властиві такі риси, як «рухливість, динамізм, у пластичному мистецтві <...>, любов до складної кривої лінії, у протилежність до простої лінії та гострого куту чи півкола готики та ренесансу» [26, с. 249], у мові ж художньої літератури – це використання вигадливих, вишуканих, складних форм. Саме «у XVI–XVIII ст. поети часто користувалися складними конструкціями, які набували характеру високих зразків словесного мистецтва», до яких належали і періоди, «що свідчило про високу майстерність володіння словом. Саме в періодичному мовленні найширше виявляються можливості мови» [9, с. 141].

Проаналізоване вище дає підстави стверджувати, що період як ознака книжної мови органічно входить у структуру думових текстів. Це, у свою чергу, свідчить на користь зв'язку дум із книжними джерелами, говорить про вплив останніх на їх творення.

Висновки. Отже, період – це насамперед універсальний стильовий прийом моделювання художніх текстів, що виявився провідним у конструюванні думового мовленнєвого універсуму. Надзвичайна вага періодичних структур у думах зумовлена тим, що думи призначалися для усномовного виголошення. Така властивість періодичних структур, як потенційна здатність створювати урочисто-піднесений, величний колорит оповіді, цілком адекватна стильовій організації дум. Неабияку роль тут відігравала притаманна періодичним конструкціям специфічна інтонаційна універсальність.

Періодична мова в думах – чинник не тільки стильовий, а й стилістичний. Стилістична вага конструкцій із періодом зумовлена трьома нерозривно пов'язаними чинниками, що виступають у тісній взаємодії і дають підстави зараховувати періоди до текстово-образних універсалій: структурним оформленням, семантикою й інтонацією, у результаті чого витворюються найрізноманітніші як зі структурного, так і з ідейно-змістового погляду інтонаційно завершені конструкції, що характеризуються певним емоційно-експресивним забарвленням, здатні викликати відповідні емоції, почуття у слухачів.

Література:

1. Бабайцева В.В., Максимов Л.Ю. Современный русский язык. Т. III: Синтаксис. Пунктуация. Москва: Просвещение, 1981. 271 с.
2. Бабич Н.Д. Стилістичні особливості організації фрази у текстах конфесійного стилю. *Актуальні проблеми синтаксису*: матеріали Всеукраїнської наукової конференції, присвяченої 85-річчю проф. І.І. Слинька / ред. кол.: Н.В. Гуйванюк (відп. ред.) та ін. Чернівці: ЧДУ, 1997. С. 33–34.
3. Бевзенко С.П., Литвин Л.П., Семеренко Г.В. Сучасна українська мова. Синтаксис. Київ: Вища школа, 2005. 270 с.
4. Бевзенко С.П. Період. *Сучасна українська літературна мова* / за ред. М.Я. Плющ. Київ: Вища школа, 1994. С. 391–393.
5. Вежбицкая А. Понимание культур через посредство ключевых слов. Москва: Языки славянской культуры, 2001. 288 с.
6. Величко С. Літопис. *Українська література XVII ст.* Київ: Наукова думка, 1987. Т. 2.
7. Вихованець І.Р. Граматика української мови: Синтаксис: підручник. Київ: Либідь, 1993. 368 с.
8. Голуб И.Б. Стилистика русского языка. Москва: Айрис, 1997. 442 с.
9. Гуцуляк І.Г. Поетичний синтаксис бароко. *Актуальні проблеми синтаксису*. Чернівці: ЧДУ, 1997. С. 140–141.
10. Ефимов А.И. Стилистика художественной речи. Москва: Наука, 1961. 520 с.
11. Житецкий П.И. Мысли о народных малорусских думах. Киев: Киевская старина, 1893. 249 с.
12. Коваль А.П. Практична стилістика сучасної української мови. Київ: Вища школа, 1978. 376 с.
13. Колесса Ф.М. Про генезу українських народних дум (укр. нар. думи у відношенні до пісень, віршів, похоронних голосінь). Львів, 1921. 144 с.
14. Колесса Ф.М. Формули закінчення в українських народних думах у зв'язку з питанням про навершення дум. Львів, 1935. 67 с.
15. Костомаров М.І. Слов'янська міфологія. Київ: Либідь, 1994. 384 с.
16. Кулик Б.М. Курс сучасної української літературної мови. Ч. II. Київ: Радянська школа, 1961. 288 с.
17. Марченко М.І. Історія української культури. Київ: Радянська школа, 1961. 286 с.
18. Мацько Л.І., Сидоренко О.М., Мацько О.М. Стилiстика української мови. Київ: Вища школа, 2003. 462 с.
19. Мельничайко В.Я. Стилістичні функції періоду. *УМЛШ*. 1975. № 7. С. 61–67.
20. Скуратівський В.Т. Місяцелік. Київ: Мистецтво, 1993. 208 с.
21. Сербська народна поезія. Київ: Державне вид-во худ. л-ри, 1955. 347 с.
22. Славянський фольклор. Тексти / сост. Н.А. Кравцов, А.В. Кулагина. Москва: Из-во Моск. у-та, 1987. 376 с.
23. Сучасна українська літературна мова: Стилiстика / за заг. ред. І.К. Білодіда. Київ: Наукова думка, 1973. 588 с.
24. Украинские народные думы / изд. подгот. Б.Н. Кирдан; отв. ред. серии «Эпос народов СССР» А.А. Петросян; отв. ред. тома В.М. Гацак; вст. ст. Б.П. Кирдана. Москва: Наука, 1972. 560 с.
25. Українська мова: Енциклопедія. Київ: Укр. енциклопедія імені М.П. Бажана, 2000. 750 с.
26. Чижевський Д.І. Історія української літератури: від початків до доби реалізму. Тернопіль: Феміна, 1994. 479 с.

Becenko T. Structural-semantic and stylistic functions of the period in Ukrainian folk thoughts

Summary. For such large-scale epic works as thoughts marked by a monumental descriptive style, a detailed depiction of events and plastic, regular designs with a period are realized, which implement a deployed, multicomponent, harmoniously organized syntactic structure characterized by the integrity of the theme, the completeness and dynamism

of the content, the elements of imagery and broad associative ties. Essential for understanding the linguistic-stylistic organization of the Dumas is the elucidation of the specificity of functioning in the identified texts of periodic designs.

The article deals with periodic designs as structural-stylistic elements of the text organization of folk dumas. Definition of period is given. Varieties of the indicated structures are described. Their stylistic functions are revealed.

It was found out that periodic designs implement a universal method of stylistic, artistic expression of thought, based on semantic integrity, determined by structural design and original intonational completeness. Once again, the observed "refraction" in one complex (macrosignal) of several planes (grammatical, semantic, and stylistic) testifies at the same time about the universality of language as a sign system and speech – as a concrete implementation of this sign system.

Periodic designs serve as a sign of the book language. Their functioning in the thoughts, the actual construction of dumas on the basis of periodic structures, testifies to the direct connection of the studied works with book sources.

The period – first of all, the universal stylistic method of modeling of artistic texts, which turned out to be the leading in the design of the Duma speech universe. The extraordinary weight of periodic structures in the thoughts is conditioned by the fact that the dumas were intended for oral speech. This property of periodic structures, as a potential ability to create solemnly exalted, magnificent coloring of the narrative, is quite adequate to the style organization of the Dumas. A peculiar role played here by the specific intonational universality inherent in periodic structures.

The periodic language in Dumka is a factor not only stylistic but also stylistic. The stylistic weight of structures with a period is determined by three inextricably linked factors that act in close interaction and give reason to count periods to text-shaped universals: structural design, semantics and intonation, resulting in the most diverse forms of both structural and ideological-Contemplative view intonationally completed designs characterized by a certain emotional and expressive color, can cause relevant emotions, feelings at the listeners.

Key words: language of thoughts, period, folklore text, period stylistic functions.

Гандзюк О. М.,
кандидат філологічних наук,
доцент кафедри української мови
Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки

СПЕЦИФІКА ЗАСОБІВ НЕВЕРБАЛЬНОГО СПІЛКУВАННЯ В РОМАНІ ПАВЛА ЗАГРЕБЕЛЬНОГО «СМЕРТЬ У КИЄВІ»

Анотація. У статті йдеться про засоби невербального спілкування, використані в романі Павла Загребельного «Смерть у Києві». Названо імена вчених, які вивчають проблему невербальних знаків. Пояснено, що явище невербального спілкування становить предмет обговорень, дискусій і досліджень. Зокрема підкреслено, що про цей феномен ідеться в підручниках Ф. Бацевича «Основи комунікативної лінгвістики» та «Вступ до лінгвістичної прагматики». Види невербального спілкування з їхніми характеристиками представлені у праці С. Шевчук та І. Клименко «Українська мова за професійним спрямуванням». Це явище є предметом зацікавлень й інших лінгвістів. Пояснено поняття невербальної комунікації. Підкреслено, що невербальною комунікацією прийнято називати тлумачення людьми інформації, що «передається за допомогою невербальних кодів: зовнішність та її оформлення, міміка, жести, рухи тіла, звукове оформлення мовлення, оточення, матеріальні предмети, що мають символічне значення тощо». Наголошено на тому, що явище невербального спілкування є предметом обговорень, дискусій і досліджень. Невербальна комунікація може бути також репрезентована виразом «невербальна поведінка». Підкреслено частоту вживання невербальних знаків. Проаналізовано невербальні засоби спілкування у структурі роману. Пояснено, що погляд – важливий кінетичний засіб. Він дозволяє точно відтворити стан персонажа. Погляд показує, людина каже правду чи обманює. Уміння декодувати погляд співрозмовника допомагає зрозуміти поведінку персонажа. Зроблено висновки про найбільш і найменш поширені види засобів невербального спілкування у тексті цього твору. Говориться про те, що в романі найширше представлено такі групи засобів невербального спілкування, як кінетика, тактика і проксемика. Естралінгвістика представлена тільки у формі сміху. Серед кінетичних засобів найменше вживано серед невербальних одиниць у романі є міміка. Рекомендовано дослідження засобів невербального спілкування продовжити в інших історичних творах Павла Загребельного.

Ключові слова: комунікація, інформація, невербальна комунікація, немовні знаки, групи невербальних засобів.

Постановка проблеми. Невербальною комунікацією прийнято називати тлумачення людьми інформації, що «передається за допомогою невербальних кодів: зовнішність та її оформлення, міміка, жести, рухи тіла, звукове оформлення мовлення, оточення, матеріальні предмети, що мають символічне значення тощо» [5, с. 289]. Існує також слушна думка про те, що невербальні засоби спілкування становлять собою таку систему немовних знаків, які уможливають обмін інформацією між людьми [4, с. 157]. Коли йдеться про невербальну комунікацію, можливе також вживання терміна «невербальна поведін-

ка». У цей зміст вносять поняття значення поведінки індивіда, який передає певну інформацію поза стосунком до того факту, усвідомлюється це індивідом чи ні [6, с. 3]. Доведено, що, вдаючись до слів, передають лише 7% інформації, звуковими засобами – 38%, а через міміку, жести й пози – 55% [4, с. 157]. Між вербальними та невербальними одиницями спілкування існує така відмінність: слова мовця дозволяють співрозмовникові отримати інформацію в «чистому» вигляді, а вживання невербальних знаків показує ставлення до партнера [4, с. 157].

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Явище невербального спілкування є предметом обговорень, дискусій і досліджень. Зокрема, про цей феномен ідеться в підручниках Ф. Бацевича «Основи комунікативної лінгвістики» [1] та «Вступ до лінгвістичної прагматики» [2]. Види невербального спілкування представлені у праці С. Шевчук та І. Клименко «Українська мова за професійним спрямуванням» [4]. До виявів засобів невербального спілкування звертається лінгвіст О. Гандзюк [3].

Мета статті полягає в детальному аналізі невербальних засобів спілкування, ужитих у романі Павла Загребельного «Смерть у Києві».

Виклад основного матеріалу. Для характеристики засобів невербального спілкування ми використали роман Павла Загребельного «Смерть у Києві» (Твори в шести томах. Т. 3. Київ: Дніпро, 1980. С. 7–679).

Проаналізувавши мову роману, виявили такі невербальні засоби, як:

– **тактика:** 1) **поцілунок:** як вияв жаги: Він [Дуліб] **поцілував її розпачливо і задихнувся від того поцілунку** (с. 343); доказ дружби: Дуліб розбудив Стварника, **поцілувався з ним напередхрест** (с. 326); прояв пошани: – Дозволь, **поцілую тобі руку, дівчино?** – сказав і, не очікуючи згоди, доторкнувся губами до ласкавої чистої шкіри (с. 285); демонстрація покорі: <...> і вже коли вони всі [князі] **цілували хрест Ізяславові, то підуть тепер за ним повсюди і не відступляться від нього, бо душею не можна гратися <...>** (с. 248); <...> і Гліб вимушений був вийти з Городка, вклонитися Ізяславу, **цілувати хреста поневолі** (с. 240); свідчення подяки: Ізяслав при всіх обійняв і **поцілував Ростислава за такі благочестиві слова** (с. 255); вияв доброго ставлення: Але Ольга сама **цмокнула Манюню в щоку, не давши своїй руці, а кожен з чоловіків з жалем подумав, чому він не опинився на місці княжни і чом йому не судилося доторкнутися губами до отой ніжної щічки** (с. 173); прояв служіння комусь: і вже коли вони всі [князі] **цілували хрест Ізяславові, то підуть гратися <...> тепер за ним повсюди і не відступляться від нього, бо душею не можна** (с. 248); 2) **усмішка:** Ростислав **усміхався на ту мову зверхньо-зневажливо**

(с. 277); <...> і той на півусміх ледь розсував золотисті вуса, злагіднював суворі кілька війовничої бороди, була в ньому радість від зустрічі з такими вельможними гостями і водночас вичитувалася легка засоромленість за оту неувважність юрмовища <...> (с. 201); Силька всміхнувся з почуттям переваги над цим занадто прямодушним хлопцем, який перевищував його літами, але не розумом (с. 167); <...> а Ростислав знову зверхньо всміхнувся на батькове простацтво <...> (с. 101); Ростислав усміхнувся зневажливо (с. 102); <...> Ростислав, якому не вельми смакувала така, на його гадку, занадто простацька похвальба, не подав голосу, прикривши срібним кубком зневажливу посмішку (с. 118); <...> Ростислав трохи розворушився і зігнав з лиця кислий усміх (с. 120); – Бо звук більше писати, – дошкульно всміхнувся Ростислав, – філософом любо йому зватися (с. 76); Дружини стояли на протилежних берегах Трубежа і дивилися одна на одну з деякою усмішкою цікавості й жаху від думки, що муситимуть битися брат з братом (с. 361); 3) динамічні дотики: Послав слуг [Петрило], аби мерці прибрали вбитих, занесли в двір до Войтишича, сам побіг до старого воеводи, плакав, каявся, бив себе в груди, рвав на собі волосся (с. 412); – Дай допоможи тобі, – сказав тихо Дуліб і в темряві наосліп помандрував до її руки, і вперше пережив удар першого доторку до її тіла. Ойка не випустила свого начиння, і вийшло так, що Дуліб просто тримав її за руку, та й годі; безглузде становище, яке стало ще безглуздішим, коли дівчина вдала, ніби не впізнала його і навіть злякалася (с. 339); Стварник приходив, гладив шовковисту бороду, пропускав її поміж пальцями <...> (с. 315); Якийсь п'ятий ієрей, здається, з печерської братії, зваблений гордим виглядом Ростиславом, причалапав, вмочаючи в чашу з вином бороду, вхопився, щоб не впасти, за Дулібове плече, розвів жалі <...> (с. 277); Він [Дуліб] підійшов до дівчини, взяв її за руку (с. 285); Дуліб підійшов до нього [хлопця], легко повернувшись, повів до його повалуші (с. 286); Вона [Ойка] жартома ляснула його [хлопця] рукою по щоці, крутнулася, побігла кудись знову вдовж вулиці, зникла не знати як і де (с. 264); <...> вдавав розгубленість, яка дуже йому личила, Берладник, гарно вклоняючись Ользі й підтримуючи її за руки <...> (с. 204); – Уподобав тебе, – ляпнув Іваницю по плечу Петрило <...> (с. 380); Іваниця поправив на дівчині біле корзно, доторкнувшись пальцем до ніжної Ойчиної шиї, відсмикнув руку, ніби опікся (с. 44); – Чернець? – Микита почував за вухом. – Монахи не бігають через міст ніколи (с. 49); 4) обійми: як вияв приязні: Обіймалися з Вячеславом хрест-на-хрест, цілувалися довго, старанно, з смаком, мізинцями змахували зрадливі сльози, що так і рвалися вискотитися з старечих очей (с. 412); виправдання: А Долгорукий, наче виправдовуючись і перед князями, і перед власними дітьми, і перед осудливими поглядами ієреїв, пригорнув рукою до себе Дуліба <...> (с. 382); гостинності: Долгорукий пішов назустріч старому бояринові, той здався розкрилив для обіймів руки <...> (с. 383); вдячності: – Дай поцілю тебе! – крикнула зраділо Оляндра і обійняла Долгорукого за шию (с. 387); заспокоєння: Дуліб хотів обняти його [Іваницю] для заспокоєння, але збагнув, що то було б святотатством: тими самими руками, якими обіймав Ойку, пробувати втішати товариша (с. 344); жаги: <...> мовив князь Юрій і обійняв дівчину за стан, напівжартома, грайливо і водночас достатньо міцно, щоб відчувати рукою її могутнє тіло, а вона мала б відчувати невимовне пожадання в кожному пальцеві князевому (с. 178); спокути:

<...> вклякнув [Дуліб] коло ніг Маріїних, обхопив їх руками, припав обличчям до жіночих колін, готовий на все: на гнів, зневагу, кару, відразу (с. 67);

– екстралінгвістика: сміх: Перший засміявся Ізяслав, тоді зареготали бояри, пустили смішки ієреї, захихотіли лакизи й лестивці (с. 329); Кузьма зареготав гучно й охоче (с. 213); <...> і тільки найтохмуріша душа не заяскріла від того щирого, дзвінкого, майже дитячого сміху, і хто б то там згадував про суворе, мало не чернецьке правило: «Непристоїно голосно сміятися, показувати зуби, як хижий звір» (с. 205);

– проксеміка: 1) дистанція: Та коли карликів було випущено з кліток, вони за звичаєм вчепилися один у одного, гидко закублилися мало не під ногами в Долгорукого, Юрій гидливо відступився од них <...> (с. 400); Петрило вдень метушився, сповнюючи волю Долгорукого, хоч і уникав занадто часто попадатися йому на очі <...> (с. 402); <...> Оляндра посунула на нього [Петрила] грудьми, засміялася <...> (с. 380); Ойка наблизилася до нього [Дуліба] на відстань досить небезпечну, але трималася лише стільки, щоб устигнути вимовити: «Іди за мною» (с. 342); Князь Володимир зблід, Мстислав Ізяслович щось говорив йому гнівно, Войтишич стиха кляв, чотири Миколи тулилися до Войтишича і до Рагуїла, тисяцького князя Володмира <...> (с. 275); Оляндраловко відхитнулася вбік <...> (с. 392); <...> жінка витковизмійнилася, висвітлила темний куток (с. 392); – Хоч і бояриня, а поїдеш зі мною. – Петрило насунувся на жінку темно й невідступно (с. 393); Юрій відвернув коня, поминаючи Оляндру, але вона не відставала, бігла за вершинами, плуталася в розшматованій сорочці, безсоромно світила наготю, кричала зухвало <...> (с. 371); Вацьо хотів одігнати її [Оляндру] бодай вбік, але вона не дала, закричала на нього <...> (с. 371); Іваниці ще й не вірилося, підійшов ближче, став позад жінки, вона відчула його присутність, обернулася до нього всім тілом; тверда круглість тіла відчувалася під сорочкою-тісною так, ніби Іваниця доторкнулася до жінки <...> (с. 379); Голосом тим мовби вдарила Долгорукого в груди. Він похитнувся, наставив на тих двох руки з розчепіреними пальцями, ніби відганяв від себе лихе видиво, почав задкувати, потім важко повернувся й, пригорблений, постарілий, знищений, посував з темного переходу (с. 181); Дуліб відіпхнув сп'янілого отця, той, заточуючись більше, ніж личило б, посував кудись у другий кінець гридниці (с. 277); 2) просторове розміщення співрозмовників: за статусом: <...> за столи всідалися довго, в розклекотаному веселому гомоні, в перемовлянні з князем Юрієм, влаштовувалися, як велося тут десять і сто літ тому: незначних спихано до дверей, коло князя по праву руку сини та особливо цінні люди, по ліву руку – служителі бога, ліпші люди суздальські та київські <...> (с. 383); Сіли за столи, боярин Кисличка по праву руку від Долгорукого, Манюня ліворуч од великого князя, між Дулібом і князем Андрієм була бояриня, мовчазна й зняжковіла від таких високих гостей (с. 174); як прояв особливої милості: Дуліб опинився за столом поруч з Ростиславом. Їх Долгорукий посадовив разом, ніби для того, щоб показати всім двох найцінніших для нього людей, завдяки яким, як вважав, здобуто Київ (с. 383); для організації захисту: Петрило їде повільно, два його прислугувачі тримаються позаду, мовби прикриваючи свого пана від несподіваного нападу <...>

(с. 391); для нападу: Дуліб мерцій вискочив з-під теплого хутра, встиг саме вчасно, бо ті двоє вже **стояли один проти одного найжачені й загрозливі, готові взятися за мечі** (с. 188); А Ростислава **вмить оточили Ізяслові отроки з оголеними мечами** і мовчки показали, щоб вертався до човна (с. 330); для спинення руху: – **Не привітався, лікарю, – запобігливо промовив Петрило, наміряючись перепинити дорогу Дулібові** (с. 270); Петрило підскачав до Іваниці, **затулюв йому рота долонею** (с. 265);

– **кінетика**: 1) **поза**: як вияв покори: **Ростислав урочи-сто схилив голову й тримав її так час, саме достатній для того, щоб Ізяславове серце вдовольнилося покорю** <...> (с. 254); запобігання: **Петрило зігнувся мало не вдвоє, блиснув на Юрія вже й не перлистими, як на всіх, хто нижче, а по-собачому гострими очима** <...> (с. 381); – **А ви ж ненадовго? Ненадовго?** – поквалітивно поспитав боярин, виходячи назустріч Долгорукому і **переламуючи в поклоні свою високу, суху, як палик, постать** (с. 170); <...> поспитав боярин, виходячи назустріч Долгорукому і **переламуючи в поклоні свою високу, суху, як палик, постать** (с. 170); Однак стояв Ізяслав, і вклонявся Ростислав (с. 253); невдоволення: **Всі випили, Оляндра ж від нестримних веселощів ударилася в смуток, захлипала, намірялася досить виразно сховати своє обличчя на грудях Долгорукого, той повів плечем** (с. 387); – **То й що?** – тупнула ніжкою княжна (с. 388); доказ непокори: **Дідуган став перед Долгоруком і дивився на нього мовчки, не схилив голови, не вклонявся, і ніхто з його селищан не вклонився** (с. 160); демонстрування поваги: **Це стало особливо помітно, коли чоловік, завбачивши, що наближається до нього Долгорукий з сином, донькою і дружиною, підвівся з свого стільчика і пішов назустріч великому князеві** (с. 201); прояв шаноби: **Петрило вичовгав з-позад боярства, шанобливо вклонився великому князеві, очі в нього блищали по-собачому, з них зникла утопленницька перлистість, яку виказував усім, кого вважав нижчим за себе** (с. 357); 2) **жести**: зображувальні жести: – <...> **А колись і я теж – ого!** – Войтишич **розкинув руки, мовби наміряючись обійняти цілий світ** (с. 36); вказівні жести: – **Що це?** – **показав на накілля рукою** князь, звертаючись до кучки, який не відставав від Долгорукого впродовж ловів (с. 193); **Ростислав знову мовчки показав стяговикові, щоб без про гайки підняв над шатром стяг з суздальським левом** <...> (с. 329); – **Маю гінців від самого Ізяслава, – показав Юрій на Дуліба й сонного ще Іваницю** <...> (с. 98); **І повів рукою широко, охоплюючи всіх, хто був за столом, так що й Ізяслав не стримався, простежив за рукою Ростиславою, на кого вона вказувала, однак то були все вірні люди** <...> (с. 330); **жести-символи**: Ізяслав **перехрестився** (с. 250); Ізяслав **перехрестився, перехрестилися його брати князі, прехрестилися воєводи, перехрестилися дружинники** (с. 80); – **Князеньку!** – **склав ніби до молитви долоні боярин** <...> (с. 183); Долгорукий **лягнув у долоні, отроки кинулися зсовувати столи, носити припаси, готувати учту** (с. 172); Дуліб **торкнув коня, змахнув Петрові на прощання рукавицею** (с. 310); – **Земля пухом!** – **підняв Юрій свою чашу, – випиймо за упокій душ воїнів наших полеглих** (с. 387); **емоційні жести**: **Князь Андрій, коли проїздив повз Дуліба, змахнув йому трипалою червоною рукавицею з добродушністю, не жданою для нього, надто ж коли згадати обіцянку прибити лікаря до брами й розстріляти власноручно з найтугішого в Суздалі лука** (с. 129)

<...> **князь Андрій лукаво посварився пальцем** <...> (с. 173); **Кузьма довго сопів мовчки, вертів страхітливо білками, нарешті байдуже махнув рукою** <...> (с. 225); – **Живеш, князю, – потираючи з холоду руки, змикнув Долгорукий** (с. 220); – **Господь з тобою!** – **злякано замахав на Войтишича князь Вячеслав. – Насильств не допущу ніколи!** (с. 413); **Першою порушила мовчанку княжна Ольга. Вихилившись з сідла назустріч Іванові Берладнику, кинувши повід, забувши про все на світі, вона заляпала своїми білими рукавичками, закричала в неприхованому збудженні** <...> (с. 202); **Втупившись у стільницю [Кузьма], сидів набурмосений, вісупате обличчя поїнялося йому мідяно-червоною барвою, дихав важко, тоді трахнув зненацька своїми кулаками по столу, однак голосу з нього не видобулося** (с. 227); **імперативні (наказові) жести**: заклик до виконання наказу: **Князеві літав під вусами сміх, хотілося співати, і він вже був подав знак своєму вірному Вацьо** <...> (с. 384); **Вацьо і собі підскачав, махнув руками до своїх, і вони дружно проспівали** <...> (с. 155); – **Тільки одягатися, снідати і гайда до князя Івана, – майже весело промовив князь Юрій, помахом руки випроваджуючи синів з тісної баньки** <...> (с. 100); **Тоді князь махнув рукою, відвертаючи дружину, і погнав коня від своєї невдачі, від ганьби, а може, від поразки** (с. 361); – **Киш!** – **перелякано наставив на неї [Оляндру] руки Петрило** <...> (с. 380); **жести-декодвання**: **Петро махнув своєю короткою рукою, мовби показуючи Ізяславові, серед яких дурнів доводиться йому стояти** (с. 358); **Іваниця враз штовхнув злегка свого товариша в спину, показуючи тому, щоб далі блукав по Києву без нього** <...> (с. 379); 3) **міміка**: – **Ну, – скривився Ростислав. – При рабові пробуєш докоряти князеві?** (с. 306); – **Ну?** – **скинув брови, вдаючи цікавість і наляканість Ростислав** (с. 306); – **І маємо нидіти в сьому бруді?** – **гидливо скривився Ростислав** (с. 105); 4) **хода**: **Сторожа поволі обходить вулиці, площі** <...> (с. 391); **Кричко з Іваницею теж блукали по торгових і поміж дворами** <...> (с. 378); **Вона [Ойка] крутнулася, виврала руку, прошигнула до хижі, поставила те, що принесла, відразу вийшла** (с. 340); **Дівчина метнулася по хижі, зазирнула до посуду, в якому приносила їжу, помітила, що там усе неторкане з учорашнього дня** (с. 345); **Прив'язав коня до воріт [вершник] на вулиці і пішов через двір, почовгуючи ногами, ніби розгрібав сніг** <...> (с. 323); **Всунувся до гридниць, тягнучи ноги почовгом, мов розгрібав ними сніг, дебелий Петрило** <...> (с. 265); **Петрило почовгав трохи по гридниць, вийшов на світло, придивився до Іваниці** (с. 266); **У гридниць тинялися, обминаючи один одного, Іваниця й Петрило** (с. 269); **Він [Іван] ішов назустріч Долгорукому швидко, гарно, легко, нечутно, з якоюсь неповторною гідністю ніс своє неповторне тіло, з гордо піднятою головою** <...> (с. 201); <...> **дивилися, як підходить княжа дружина і як пишно, в маєстатичній повільності виступає їй назустріч князь Іван** (с. 202); **Іваниця, бурмочучи собі щось під ніс, поплентав за Дулібом** <...> (с. 155); **Так почовгом добрався [Ярослав] до намальованої на стіні величезної дволезової сокири** <...> (с. 127); 5) **погляд**: як вияв занепокоєння: **Дуліб занепокоєно глянув на Долгорукого** (с. 388); **переляку**: **Князь Борис глянув на брата злякано й осудливо водночас** (с. 389); **Іваниця сів, злякано втупився в Дуліба** (с. 282); **поєднання ознак**: **При світлому волоссі й бороді цілком несподіваними видавалися його [Івана] великі чорні очі, які вражали розумом, насмішкую-**

містю, відвагою і щирістю, – все це вичитувалося, щойно ти зазірав у ці очі, при першій зустрічі, з одного лиш погляду (с. 201); ніжності: – Купатися? – вона [Ольга] дивилася тепер у великі чорні Берладникові очі своїми сірими, добрим, ніжними очима (с. 204); підозри: Тут він [Кузьма] прикусив язика, з підозрою поглянув на Іваницю (с. 213); байдужості: Кузьма байдуже зиркнув на нього [сина Долгорукого] <...> (с. 228); пильності: <...> князь Андрій пожбував свого лука, всівся за стіл навпроти Дуліба, підпер щоки кулаками, вступився в лікаря своїми великими очима, в яких нуртував гнів <...> (с. 104).

Висновки. У романі широко представлено такі групи засобів невербального спілкування, як кінетика, таксика і проксемика. Найважливішим кінетичним невербальним засобом є погляд. Адже його декодування допомагає зрозуміти душевний стан персонажа, його правдивість, навіть прочитати думки особи. Екстралінгвістика представлена лиш у вигляді сміху. Серед кінетичних засобів найменше вживаною серед невербальних одиниць у романі є міміка. Дослідження засобів невербального спілкування варто продовжити в інших історичних творах Павла Загребельного.

Література:

1. Бацевич Ф. Основи комунікативної лінгвістики : підручник. Київ : ВЦ «Академія», 2004. 344 с.
2. Бацевич Ф. Вступ до лінгвістичної прагматики : підручник. Київ : ВЦ «Академія», 2011. 304 с.
3. Гандзюк О. Невербальні маркери у творах Степана Васильченка. *Типологія та функції мовних одиниць* : науковий журнал. Луцьк : Східноєвропейський нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2014. № 1. С. 39–46.
4. Шевчук С., Клименко І. Українська мова за професійним спрямуванням : підручник. Київ : Алерта, 2012. 696 с.
5. Яшенкова О. Основи мовної комунікації : навчальний посібник. Київ : ВЦ «Академія», 2010. 312 с.
6. Riggio R. Applications of Nonverbal Communications. Mahwah ; New Jersey ; London : Lawrence Erlbaum Associates Publishers, 2005. 310 p.

Handziuk O. Specificity of means of non-verbal communication in the novel by Pavel Zagrebelsky "Death in Kiev"

Summary. The article deals with means of non-verbal communication, used in the novel by Pavel Zagrebelsky "Death in Kiev". The names of scientists involved in the problem of non-verbal signs are given in this article. The phenomenon of non-verbal communication is the subject of discussions and research. In particular, this phenomenon is mentioned in the textbooks by F. Batsevich "Fundamentals of communicative linguistics" and "Introduction to linguistic pragmatics". Types of nonverbal communication are presented in the work of S. Shevchuk and I. Klymenko "Ukrainian language for professional orientation". This phenomenon is also studied by other linguists. Explains the concept of non-verbal communication. Non-verbal communication is commonly known as "information transmitted by non-verbal communication": appearance and design, facial expressions, gestures, body movements, sound recording, surroundings, material objects of a symbolic significance, etc. are underlined. In the case of nonverbal communication, the term "non-verbal behavior" may also be used. Frequency of use of non-verbal signs is emphasized the phenomenon of non-verbal communication is the subject of discussion, debate and research is noted. Non verbal means of communication in the structure of the novel are analyzed. The look is an important kinetic remedy are showed. It allows you to accurately reproduce the status of a character. A view shows a person telling the truth or deceiving. The ability to decode the interlocutor's view helps to understand the character's behavior. The conclusions about the most and the least common types of non-verbal means of communication in the test of this work are made. In the novel very widely represented such groups of means of non-verbal communication, as kinetics, taxicks and proksemiks are revealed. Extralinguistics is presented only as a laugh. The facial expressions be long to those kinetic means what are not very of ten use in this novel. Research of means of non-verbal communications should be continued in other historical works of Pavel Zagrebelsky is recommended.

Key words: communication, information, non-verbal communication, non-verbal signs, groupsof non-verbalmeans.

Garachkovska O.,*Doctor of Philological Sciences, Associate Professor,
Professor of the Department of PR and Journalism
Kiev National University of Culture and Arts*

THE GENRE OF COMEDY IN UKRAINIAN LITERARY DISCOURSE OF 20–30^S OF XX CENTURY

Summary. The article is dedicated to the coverage of the artistic features of the comedy genre in literary discourse of 20–30^s of XX century. Under review is the update of repertoire and innovative forms of theatrical interpretation of “*Molodyi Teatr*” headed by Les Kurbas (it became the theater, which began fighting traditionalism in several directions at once; first, it was a complete upgrade of the stage repertoire, secondly, a completely new form of theatrical interpretation) and “*Berezil*” theater – was established – being the only living “organism” of Kurbas’ supporters and associates. L. Kurbas involves talented young artists – A. Petrytsyi and B. Meller to work in the theater.

Through the prism of specifics of the genre the sideshow of “*Viy*” play “*Ukrainisation*” by Ostap Vyshnia, “*Mina Mazaylo*” and “*The People’s Malakhii*” play by M. Kulish and “*In the steppes of Ukraine*” comedy by O. Korniychuk, and also works of other Ukrainian playwrights are analyzed. Branded as nationalistic “mixed with counterrevolutionary Trotskyism”, “*Mina Mazaylo*” and “*The People’s Malakhii*” plays were banned in Ukraine up to 90 years of XX century. M. Kulish still remains unsurpassed Ukrainian comedy dramatist 20–30-ies of XX century, which, together with L. Kurbas made a revolution in the practice and theory of drama. Attaching dynamism to the plays’ composition, comedy dramatist tried to reform the form, fill it with still not fully used music’s, rhythm, color, associations, overtones. Korniychuk entered literature with clearly defined principles of publicness of art, which gained chimerical meaning of “partisanship” in the culture of socialist realism.

The Modern epochue comprehend time and space in the genre of comedy in a special way. Deformed reality mythologized consciousness, the idea of the world as crazy house, thinking by categories of absurd, theatricality of life, violation of ethical and aesthetic principles that seemed inviolable, and carnivalization as one of the action-creating means – are the main features of the genre of modern Ukrainian comedy of 20–30-ies of XX century.

Key words: genre, dramatic art, sideshow, comedy, tragicomedy, vaudeville, performance, kitsch, plot, comedy dramatist.

Statement of the problem. The dramatic art in general and the comedy genre in particular occupy the significant place in the Ukrainian humor and satire of the 20–30^s of XX century. By the weapons of laughter playwrights fought against the remnants of bourgeois psychology, against everything old that in their opinion interfered with the construction of a new society.

However modern literary criticism does not have specific works on Ukrainian comediography of “*Executed Renaissance*” period in its arsenal.

Analysis of recent researches and publications which contain solutions of the designated problem. The dramatic art activities

of such comedy playwrights as I. Kocherga, M. Kulish, O. Korniychuk and some others have repeatedly been within the field of scientific researches. Thus, N. Kuzyakina initiated the conception of Soviet realities satirical description in dramas by M. Kulish [4; 5]. The researchers G. Kostiuk [3] and M. Kodak [2] dedicated their studies to understanding tragic and comic features in M. Kulish’s play “*Pathetical Sonata*” [2]. O. Gudzenko investigated romantic elements of Ukrainian drama of 20^s of XX century. T. Sverbilova examined dramatic works by I. Mikitenko and O. Korniychuk in terms of mass culture of 30^s of XXth century [6; 7]. Though up till now in literature studies, there have been no special works, which would have covered the specifics of the comedy genre in Ukrainian literary process of the 20–30-ies of XX century.

Thus, the actuality of the article is caused by acute need to fill in the gaps in the study of Ukrainian comediography’s art features of “*Executed Renaissance*” period and also by the absence of literary critical works on the problem.

The aim of study is to analyze the specific genre of comedy in Ukrainian literary discourse of 20–30-ies of XX century.

The main material of the research. In the first two decades after the October Revolution in Petrograd (1917) in Ukrainian comediography a few age categories of writers were represented. The older generation writers – E. Krotevych, Y. Mamontov V. Tal’ (Tovstonis) – mostly directed satire against bourgeois life and its remnants in their contemporary time, but ridiculing bourgeois ladies “marriageable daughters”, etc. (“*Sentimental devil*” by E. Krotevych, “*Pink web*” by Y. Mammoth) did not go beyond everyday life satire.

Being in exile, Olexander Oles’ also wrote “*Inspector of Kame-netz*” theatrical comedy for four acts, “*People’s Court*” tragic comedy, “*Bourgeois*” farce – that was the reaction of the individual author’s consciousness and collective perception of the characters, unreal “bourgeois” of October revolution in Russia and the coming of new most advanced party – the “cannibals” to power. Also a series of vaudevilles and grotesques (“*For Muller*”, “*The Patriot*”, “*The next concert*” and others).

Of course, not all of plays written by Oles’ are perfect, not all survived, such as the “*The Last patience*” play on the Zaporizh’ska Sich destruction (amateur artist, author played one of the secondary parts in it). Nevertheless poetic theater of O. Oles, highly spiced with Ukrainian humor and satire – is substantially groundbreaking phenomenon of not only Ukrainian drama.

Many comic plays of 20^s were dedicated to antireligious issues. Ostap Vyshnia, the representative of the younger generation of writers severely ridiculed religious prejudices in his “grotesques” (“*God’s Work’s Got Confused*” 1924, “*Heaven’s Issues*” 1924 etc.). This issue takes the significant place in the works of D. Bedzyk

("In my grandmother's arms", "Behind the scenes of the church" and so on).

Some works were dedicated to the Ukrainianization topic. Thus, in a sideshow for "Viy", "Ukrainization" play Ostap Vyshnia depicts Underyud or "Soviet madam", a female city dweller who does not know what "villagers" are ("Though, it's not so important" – notes the head of Commission). The logic way of thinking of the madam is extremely limited. In her opinion, the Ukrainianization "is held to keep all in their positions, because if the Ukrainianization didn't take place, they would have to drive everything out". The history of Ukraine and its people for that person is associated only with borshch (beetroot soup) and galushky (Ukrainian dumplings).

In the late 20-ies of XX century in Ukraine there were 74 professional theaters. The rapid development of theatrical art led to the search for unique art forms and the variety of genres.

"*Molodyi Teatr*" was a conspicuous phenomenon in the Ukrainian drama of the 1920s. Headed by Les Kurbas, it became the theater, which began fighting traditionalism in several directions at once; first, it was a complete upgrade of the stage repertoire, secondly, a completely new form of theatrical interpretation.

In January 1922 "*Berezil*" theater was established – being the only living "organism" of Les Kurbas' supporters and associates. There was a training studio for directors, stage-painting studio that trained Anatoliy Petrytskyi and Vadym Meller, a dramaturgic group, also the first in Ukraine theater museum was arranged, its own magazine was published.

The real "*Berezil*" climax was associated with the L. Kurbas – M. Kulish – B. Meller (director – playwright – artist) triumvirate. Performances staged by them such as "*The People's Malakhii*", "*Myna Mazaylo*" by Mykhola Kulish, confirmed the fact of birth the philosophical theater in Ukrainian stage, the fact of the final overcoming of the crisis, Ukrainian theatrical art's provinciality. Les Kurbas' dream – to bring Ukrainian Theatre on the European level was carried out.

Les Kurbas was entranced by directing ideas of G. Craig, G. Fucs and M. Reinkhardt, was interested in the T. Pavlikovskyi's practice and work of the Viennese theaters of 1907–1911⁸⁵. Yet G. Craig's thoughts appeared to be the most consonant to Les Kurbas' ideas. The director finds in his ideas the same primitive everyday life objection in the theater, which, in his view, distorts the essence of performing arts.

This postulate also calls denial of literary work literal adherence. G. Craig concludes that the interpretation of the play should be the director's own achievement. This is how a cult of a new director's vision on stage is formed – a part instead of the whole. The form in the theater is created by movement, its first principle is flexibility and mobility of design. That is what innovation of "*Molodyi Teatr*" consisted of – L. Kurbas involves talented young artists – A. Petrytsyi and B. Meller to work in the theater.

L. Kurbas finds like-minded person in the figure of Mykola Kulish (1892–1937) the playwright, and theater greets him as its founder. Each satirical play by M. Kulish – "*The People's Malakhii*", "*Myna Mazaylo*" – instantly became the epicenter of literary and artistic debate, which fell into the view field of not only the author but also critics, theater. Those passionate discussions immediately gained political nature.

Extremely complex innovative play by Mykola Kulish – "*The People's Malakhii*" tragicomedy (1927) was carefully concealed over sixty years.

Every part of it, every phrase of the work was very difficult to create for the playwright. After all, everything had been revealed for the first time, starting with problematics – ruthless criticism of totalitarianism – ending with unusual compositional organization and creation of unique characters-images. Having translated from the Hebrew *Malakhii* in Ukrainian means "My Herald"; in other words "Messenger of God".

Biblical *Malakhii* not only mercilessly exposes those priests who went wrong, declined from faith, in fact, betrayed it, but, speaking contemporarily, predicts, foresees the glory of the second temple – the coming of the Messiah; predicts persistent and just Judgment for all faith and goodness apostates.

The author of tragicomedy claimed that he had intended to depict *Malakhii* as a person who perceives form not a content of revolution, and to his mind he had succeeded to do it. What does a newly-brought to light "messiah" proposes "for a higher purpose"? Which implementation methods of his "reforms" he applies? *Malakhii* promises the patients of Saburovka to fulfill all their whims. It was at this very moment when the "Ukrainian delegate" comes up with a brilliant "idea" of the "second decree"; "Attention, attention, attention <...> to remove immediately all portfolios and folders. And when officials will ask where they put statements and complaints, please answer: from now on all singular people's complaints, applications and request to carry: 1) in a head; 2) in heart sacs-neither in portfolios nor in folders. "*Malakhii* Small-glass sincerely believes that his "reforms" immediately improve the man's inner world ("the Urgence of man's reform <...>").

The nature of the "reformer" is ambiguous. Complex and contradictory. Deeply philosophical. "Rooted" in ancient times (this name the thirteen of the Old Testament low prophets had). *Malakhii* is eternal and at the same time clearly individualized. M. Kulish hyperbolically generalize his image using metaphors, elements of symbolism, and above all – language's plasticity, scintillating replicas of the characters, the organic unity of word and gesture.

In April of 1929 the world saw a new masterpiece by M. Kulish – language-masterly comedy "*Myna Mazaylo*". Based on skillful selecting of words, folk humor vividness play was a great success. Incomparable vision of space by Vadym Meller theatre artist organized the space in such a way that the scenery emphasized but not occupied it; the furniture served only as conventional lines on the stage. Actor in "*Myna Mazaylo*" play got the complete freedom of speech, procreating the actorish masterpiece (Yoseph Hirnyak as the main lead).

The plot arises very popular in the 20 years issue in Ukraine – change of surname by denationalized commoners like the protagonist of the play. Ukrainian-born Mina Mazaylo strongly opposed Ukrainianization as he hated his belonging to the "second-class" people enslaved for centuries, so that he could not get a promotion at work.

Y. Sherekh was the first who drew attention to the typological similarity of the "*Myna Mazaylo*" play by M. Kulish with "*Le Bourgeois Gentilhomme*" by Moliere. Similarly to Mr. Jourdain, *Myna Mazaylo* strongly seeks to enter the "higher society", hires a teacher of "correct pronunciations". All the characters of the comedy without exceptions are concerned only in mode of life that is characteristic for the philistine.

The tragedy of the epochue became its comedy. Ukrainianization, Russification, philological aspect comprised a certain helplessness of the authorities in resolving of urgent social problems,

attempts of simply not noticing it. Even nowadays the “Myna Mazaylo” play by M. Kulish remains topical on this point.

Branded as nationalistic “mixed with counterrevolutionary Trotskyism”, “Mina Mazaylo” and “The People’s Malachiy” plays were banned in Ukraine up to 90 years of XX century.

M. Kulish still remains unsurpassed Ukrainian comedy dramatist 20–30-ies of XX c., which, together with L. Kurbas made a revolution in the practice and theory of drama. Attaching dynamism to the plays’ composition, comedy dramatist tried to reform the form, fill it with still not fully used musics, rhythm, color, associations, overtones.

The satirical comedy named “Katia’s Love or Construction Propaganda” (1928) was written by Mychailo Yalovy (alias – Yulian Shpol, 1895–1937).

O. Ushkalov believes that the only dramatic work by Yulian Shpol thematically and stylistically reminds the language-virtuosal comedy by Mykhola Kulish called “Myna Mazaylo”, published also in 1928. Firstly, in both works the primary topic is “Ukrainization” and secondly, both authors display the issues in the absurd-comic light. The play by M. Yalovy was weak in artistic terms, especially in comparison with the comedy by Kulish, thus it was not shown on the stage, and after collapse of “Ukrainization” there was no chance left for its stage production.

The dramatic works by Olexandr Korniychuk (1905–1972), one of the apologists of socialist realism in Ukrainian literature, need new revisions and significant correlations now. Life and creative career of the odious playwright-nominee, same as Ivan Mykytenko’s and Leonid Pervomaiskyi’s, emerged from the ranks of the “Molodnyak” and VUSSP Komsomol workers’ literary groups represents great interest in terms of scientific understanding of the Ukrainian Soviet-style culture – a phenomenon still being objectively studied in mass culture discourse. This Ukrainian author with his impeccable sense of theatre managed to create a reference type of socialist realism dramaturgy. It will be remembered that that plays by O. Korniychuk were not only on the main stages of Kyiv and Moscow, but also in almost all theaters of the former Soviet Union. Each play of the playwright became all-Union “hit”. Korniychuk entered literature with clearly defined principles of publicness of art, which gained chimerical meaning of “partisanship” in the culture of socialist realism. There is no wonder that his first artwork was a story about Lenin “He was great” (1925).

However, the substitution of artistic and aesthetic factors by imperial demagoguery adversely affected the value of art works.

The real “professionally made kitsch” [7, p. 46] about the “Happy Ukrainian village was a comedy by O. Korniychuk named “At the steppes of Ukraine” (1940). One of the fundamental characteristics of kitsch, as known, is intertextuality, focus on the areas of plastic models, styles, genres, creating later versions, targeted at undemanding tastes of people without sufficient cultural education. Comedy and vaudeville, including comedy by O. Korniychuk called “At the steppes of Ukraine” often became such genres in the 1930s.

By bitter irony of fate the article named “A Work of Great Truth of Life” on the play by O. Korniychuk “At the steppes of Ukraine” was published in the main Moscow newspaper “Pravda: in June 22, 1941, the day of the beginning of the most tragic war for Ukraine.

Conclusions. So, under the conditions of thematic and also stylistic literary practice unification the choice of life-based material for artistic implementation for writers was small. However, in literary discourse of 20–30s of XX century humorous-satirical work of Ukrainian writers was a unique phenomenon, which expanded

the theme and genre range of national literature. In general, the genre modifications palette of comedy of 20–30-ies of XX century was quite varied: language and virtuoso comedy (“Myna Mazaylo” by M. Kulish), tragicomedy (“The People’s Malachiy” by M. Kulish), satirical comedy (“Katya’s Love or Construction Propaganda” by Y. Shpol, “Republic on Wheels” by I. Mamontov, “Flute Solo”, “Days of Youth”, “Girls of Our Country” by I. Mikitenko) kitsch (“At the steppes of Ukraine” by O. Korniychuk) and others.

The Modern epochue comprehend time and space in the genre of comedy in a special way. Deformed reality mythologized consciousness, the idea of the world as crazy house, thinking by categories of absurd, theatricality of life, violation of ethical and aesthetic principles that seemed inviolable, and carnivalization as one of the action-creating means – are the main features of the genre of modern Ukrainian comedy of 20–30-ies of XX century.

References:

1. Gudzenko O. Romantic Basics of Ukrainian Drama of 20s of XX Century: Synopsis : Dis. ... Candidate of Philology Sciences: 10.01.01. Kiev, 2002. 20 p.
2. Kodak M. Dramatic Art of Mykola Kulish (“Pathetique Sonata”). Lutsk : LDPE “Tverdnyia”, 2011. 112 p.
3. Kostyuk H. The Fourth Heroic Act of A. Tairov (By the 26th Anniversary of “Pathetique Sonata” Play by M. Kulish in the Chamber Theater). *H. Kostyuk Literary and Artistic Crossroads (Parallels)*. Washington ; Kyiv, 2002. P. 345–349.
4. Kuzyakina N. Plays by Mykola Kulish: Literary and Theatrical History. Kiev : Soviet Writer, 1970. 234 p.
5. Kuzyakina N. Archive Pages ... Kiev : National Association of Ukrainian Studies, 1992. 186 p.
6. Sverbilova T. Ivan Mykytenko (1887–1937) as a Mirror of Ukrainian Kitsch. *Word and time*. 2007. № 9. P. 35–47.
7. Sverbilova T. Plays by Alexander Korniychuk of the 30s in the Mass Culture Prospective (“The Death of Squadron”, “Platon Krechet” and “At the steppes of Ukraine”). *Word and time*. 2007. № 12. P. 34–47.

Гарачковська О. О. Жанр комедії в українському літературному дискурсі 20–30-х років XX століття

Анотація. Стаття присвячена висвітленню художніх особливостей жанру комедії в літературному дискурсі 20–30-х років XX століття. Розглядається оновлення репертуару та новаторські форми сценічної інтерпретації в «Молодому театрі» на чолі з Лесем Курбасом (він став тим театром, у якому розпочалась боротьба із традиціоналізмом одразу в декількох напрямках: по-перше, ішлося про цілковите оновлення сценічного репертуару, по-друге, про абсолютні нові форми сценічної інтерпретації) та в театрі «Березіль» – єдиному живому «організмі» прихильників, однодумців Л. Курбаса. Л. Курбас залучає до роботи в театрі молодих талановитих художників – А. Петрицького та В. Меллера.

Крізь призму жанрової специфіки аналізуються інтермедія до п’єси «Вій» «Українізація» Остапа Вишні, п’єси М. Куліша «Мина Мазайло» та «Народний Малахій», комедія О. Корнійчука «В степах України», твори інших українських драматургів. Затавровані як націоналістичні «з домішкою контрреволюційного троцькізму» вистави «Мина Мазайло» та «Народний Малахій» були заборонені до показу в Україні аж до 90-х років XX століття. М. Куліш до сьогодні залишається неперевершеним українським комедіографом 20–30-х років XX століття, який разом із Л. Курбасом здійснив переворот у практиці і теорії драматичного мистецтва. Надавши динамізму композиції п’єс, комедіограф намагався реформувати форму, наповнити

її досі не використовуваними вповні музикою, ритмом, кольорами, асоціаціями, підтекстом. О. Корнійчук увійшов у літературу із чітко окресленими принципами суспільності мистецтва, які в культурі соціалістичного реалізму набули химерного значення «партійності».

Доба модерну осмислювала час і простір у жанрі комедії в особливий спосіб. Деформована реальність, міфологізована свідомість, уявлення про світ як божевільню,

мислення категоріями абсурду, театралізація буття, порушення етичних і естетичних принципів, що здавалися недоторканими, гра та карнавалізація як один із засобів творення дії – основні ознаки жанру модерної української комедії 20–30-х років XX століття.

Ключові слова: жанр, драматургія, інтермедія, комедія, трагікомедія, водевіль, вистава, кітч, сюжет, комедіограф.

Донік О. М.,
*аспірант кафедри українського мовознавства і прикладної лінгвістики
Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького*

ПОРІВНЯЛЬНИЙ ЗВОРОТ ЯК СИНТАКСИЧНИЙ ЗАСІБ ВИРАЖЕННЯ ПОРІВНЯННЯ У ПРОСТОМУ РЕЧЕННІ

Анотація. Статтю присвячено дослідженню формально-граматичної організації порівняльного звороту. Актуальність роботи виражає відсутність єдиного погляду на спектр теоретичних питань стосовно природи, структурної організації та функціональних ознак порівняльного звороту. Мета роботи полягає в комплексному аналізі лінгвальних особливостей порівняльних зворотів. Реалізація мети дослідження передбачає розв'язання таких завдань: виявити диференційні ознаки порівняльних зворотів; здійснити структурний аналіз порівняльних зворотів; визначити морфолого-синтаксичні особливості порівняльних зворотів. У пропонованій статті кваліфіковано порівняльний зворот як окремий структурний елемент простого речення, що вносить відтінок порівняння й може мати імпліцитний та експліцитний показники порівняння. З'ясовано, що у простому реченні порівняльна модальність охоплює всі його члени і визначає зміст і форму їх вираження, визначено структурні складники порівняльних зворотів, досліджено його формально-синтаксичні функції. Використання різних за семантикою і структурою порівняльних зворотів сприяє досягненню точного, яскравого передавання явищ, предметів, подій. Визначено, що для порівняльного звороту характерні такі диференційні ознаки: семантичні (не комуникативна одиниця, а смисловий фрагмент-образ; не виражає твердження чи повідомлення, а лише називає предмет, із яким порівнюють); граматичні (не має граматичної основи, предикативності, темпоральності; йому не притаманна інтонаційна завершеність; формальні: опорний компонент порівняльного звороту може бути виражений іменником, дієприкметником, прикметником, прислівником, дієприслівником, фразеологічним та синтаксично нечленованим словосполученням; у реченні вживається переважно біля того слова, яке пояснює, конкретизує. Дискусійним залишається проблема розмежування порівняльних зворотів та підрядних частин складнопідрядних порівняльних речень. Також перспективу подальших наукових пошуків убачаємо в дослідженні специфіки семантико-синтаксичного функціонування порівняльних сполучників.

Ключові слова: порівняння, порівняльна модальність, порівняльний зворот, формально-граматична організація, просте речення.

Постановка проблеми. Порівняння належить до категорії мовного плану, є важливим елементом складної семасіологічної системи. Воно є результатом мовленнєвих процесів відображення дійсності, що спирається на практичну діяльність людини, дає змогу з'ясувати тотожність, подібність чи відмінність предметів, явищ, ознак, станів, дій, поглибити пізнання буття, філософськи осягнути й узагальнити. На думку О. Потебні, «<...> процес пізнання є процесом порівняння» [7, с. 255].

Порівняння – це особливий різновид категорії модальності, що полягає в установленні відношення висловлення до дійс-

ності не прямо, а опосередковано, з огляду на подібність чи відмінність із чимось іншим. Феномен порівняння у проекції на мовну систему репрезентований порівняльними конструкціями, які є матеріальним утіленням категорії порівняння. На думку О. Селіванової, порівняння – це стилістична фігура, представлена різними синтаксичними конструкціями, що відображають мисленнєву операцію поєднання двох предметів, явищ, ситуацій, ознак на підставі їхнього уподібнення, установлення аналогій між ними [10, с. 475]. Порівняльним конструкціям властива структурна неоднорідність. Структурно-семантичну порівняльну одиницю можуть утворювати предмет порівняння – основа порівняння – образ порівняння. Предмет порівняння – це певний суб'єкт, ознаки якого вираженні за допомогою іншого суб'єкта; ознака порівняння – це властивість, яка є підґрунтям порівняння і може бути й не вербалізована в окремих структурних типах порівняльних конструкцій, але водночас зрозуміла з контексту; образ порівняння – це предмет чи явища, що має яскраво виражені та відомі ознаки. З огляду на це доцільно говорити й про показник порівняння, який може бути імпліцитний (прихований) або експліцитний (виражений).

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Формально-граматичну природу порівняльних структур з'ясовано у працях М. Заборної [3], І. Кучеренка [6], М. Черемисної [11], Н. Широкової [12]. Функційний статус і структурно-семантичні особливості синкретичних порівняльних конструкцій досліджено у студіях Л. Шитик [13], порівняльні конструкції в межах простого речення проаналізовано у працях Л. Прокопчук [8], однак треба констатувати, що багато проблем, пов'язаних із лінгвальною природою порівняльних конструкцій, зокрема порівняльних зворотів, залишаються не до кінця з'ясованими. Актуальність теми нашої студії зумовлена відсутністю єдиного погляду на цілий спектр теоретичних питань щодо структурної організації та функційних ознак порівняльних зворотів.

Мета статті полягає в комплексному аналізі лінгвальних особливостей порівняльних зворотів. Реалізація мети дослідження передбачає розв'язання таких завдань: виявити диференційні ознаки порівняльних зворотів; здійснити їх структурний аналіз; визначити морфолого-синтаксичні особливості порівняльних зворотів.

Виклад основного матеріалу. Досліджуючи порівняння як різновид категорії модальності, М. Каранська виокремлює 4 різновиди порівняння у простому реченні.

1) метафоричне порівняння, яке виникло внаслідок заміни прямої назви на опосередковану. Метафоричне порівняння характерне для головних і другорядних членів речення, напр.: *Інеєм порозцвітали дерева стоять одухотворено ясні* (Є. Гуцал) – тут порівняльна обставина *інеєм* вжита замість

прямої назви *білі квіти*; *Тануть сльози тихі на покосах житніх* (Тала Пруткова) – порівняльний підмет *сльози* – замість *роса*.

Використання метафоричних порівнянь додає порівняльної модальності до основної модальності речення і входить до предикативності речення;

2) заперечно-протиставне метафоричне порівняння, яке функціонує у двох різновидах речень:

а) у реченнях, де підмет і присудок (обов'язково метафоричний, заперечний) виражені іменною частиною мови або інфінітивом, напр.: *Кров людська – не водиця* (М. Стельмах), *Душа – не свита* (В. Сторожук);

б) у реченнях із двома однорідними присудками, коли перший із них – заперечний і є прямою назвою предмета, а другий – стверджувальний і є порівняльною метафоричною назвою, до того ж другий із першим поєднаний сполучником *а*, напр.: *Педагогіка – не наука, а мистецтво* (К. Ушинський);

3) сполучниковий порівняльний зворот: *<...> і зелена, мов кобилічка, ріка, неприродно мічена смугастими стовпами, робить той дзвін тріснутим надвоє* (М. Матіос); *Степ був сизий, мов крило орла* (Г. Косинка); *<...> Максим прислухався, як вовк, аж у вухах дзвеніло від напруження <...>* (І. Багрянний);

4) сполучникове порівняння при однорідних членах речення: а) порівняння тотожності (як *<...>* так і; так само, як і; такий самий, як і): напр.: *Українські збірні з футболу продовжують радувати вболівальників як грою, так і результатом* (З газ.);

б) порівняння для заперечення тотожності, напр.: *Не так старається біля плуга, як біля миски* (Н. тв.);

в) порівняння для зіставлення кількості, міри, якості (*ніж*, як (у знач. *ніж*)), напр.: *Ставка більше, ніж життя* (А. Збих);

г) порівняння як тло для протиставлення; з урахуванням уявного об'єкта порівняння ясніше виражається протиставлення (*не те що <...>*, а навіть; *не те що <...>*, а й (але й)), напр.: *Я не те що не терпів голоду, а навіть їв досхочу* (Д. Дефо).

Імпліцитно у простому реченні порівняльна модальність може бути виражена за допомогою порівнянь-прикладок, напр.: *Бабусі-всезнайки на лавочках біля під'їзду вже з самого ранку теревають, незважаючи на сиру погоду, йде обмін інформацією* (Дара Корній).

Лексемами з імпліцитним показником порівняння є іменники в орудному відмінку, на кшталт *вовком*, напр.: *Зашиють тебе за розподілом на далекий хутір комарів годувати <...> і будеш там вовком вити та розповідати про важку долю Марусі з повісті Квітки-Основ'яненка двом учням в класі <...>* (Дара Корній); *Надія <...> соловейком співає, кайдани ламає, з тюрми визволяє* (М. Ломацький); прислівником із префіксом *по-* та суфіксами *-ому*, *-ему* (*-ему*), *-и*, *-е*, напр.: *Але, як кажуть, з вовками жити по-вовчому вити* (Дара Корній); *Ліпше б вона кричала, а не шипіла отак, майже по-змійному* (Дара Корній).

Отже, для порівнянь, які використовують у простому реченні, характерна яскраво виражена семантико-граматична системність.

На лексичному рівні порівняння використовують для посилення виразності мови [14, с. 110].

Серед інших порівняльних конструкцій чільне місце посідає порівняльний зворот. Питання про порівняльний зворот як про один із різновидів порівняльних конструкцій недостатньо розроблено в мовознавчій літературі. Донині дискусійною залишається проблема щодо розмежування порівняльних зворотів та підрядних порівняльних речень.

На нашу думку, найпереконливішим є трактування порівняння як: а) безприсудкового порівняльного члена, поширеного чи непоширеного, що вводиться порівняльним сполучником і виконує функцію відокремленого другорядного члена речення; б) порівняльного предикативного звороту з модальною часткою, що виконує функцію іменної частини складеного іменного присудка, простого дієслівного ускладненого типу чи головного члена односкладного безособового речення [13].

Для порівняльного звороту характерні такі диференційні ознаки:

– семантичні (не комунікативна одиниця, а смисловий фрагмент-образ; не виражає твердження чи повідомлення, а лише називає предмет, із яким порівнюють);

– граматичні (не має граматичної основи, предикативності, темпоральності; йому не притаманна інтонаційна завершеність);

формальні: «опорний компонент ПЗ може бути виражений іменником, дієприкметником, прикметником, прислівником, дієприслівником, фразеологічним та синтаксично нечленованим словосполученням; у реченні вживається переважно біля того слова, яке пояснює, конкретизує» [13].

Спроба трансформації порівняльного звороту може призвести до його деформації, руйнування смислових зв'язків. Наприклад: *Тепер Марко Безсмертний був чорний, як ніч* (М. Стельмах) недоречно трансформувати в *Тепер Марко Безсмертний був чорний, як чорна ніч*, адже якісна характеристика передбачена семантикою самого іменника *ніч*. Натомість можлива трансформація порівняльного звороту у прийменниково-відмінкову конструкцію із прийменником *подібно до* (*Душа ласкава, наче озеро* (В. Стус) – *Душа ласкава, подібно до озера*; у прислівник (*Максим прислухався, як вовк <...>* (І. Багрянний) – *Максим по-вовчому прислухався*) і в орудний відмінок іменника (*Валує з мене самота, як сказ* (В. Стус) – *Валує з мене сказом самота*).

У реченні порівняльний зворот може виконувати формально-синтаксичну функцію головного й другорядного члена речення, із семантико-синтаксичного боку, порівняння репрезентовані різними типами порівняльних синтаксем, що зумовлені семантикою й позицією в реченні. С. Рошко умовно поділяє порівняння-члени речення на безсполучникові та сполучникові, хоча водночас у деяких різновидах спостережено транспозицію сполучників у частки [9, с. 150], напр.: *Владика наче підмінили!* – складений іменний присудок, утворений унаслідок трансформації складного речення у просте: *<...> Владик мав такий вигляд, наче його підмінили <...>*, отже, це модально-порівняльна частка *наче* сполучникового походження у складі простого дієслівного присудка ускладненого типу.

Предикативний порівняльний зворот являє собою поєднання частки і повнозначного слова, що виконує функцію іменної частини складеного іменного присудка, простого дієслівного ускладненого типу чи головного члена односкладного безособового речення.

Непредикативний порівняльний зворот складається зі сполучника та повнозначного слова. Стрижневе слово такого порівняльного звороту може бути виражене:

1) дієприкметником (окремим дієприкметником або із залежними словами), напр.: *Наче зачарований, дивився Василько на вогонь, дивився не кліпаючи* (В. Підмогильний);

2) дієприслівником (окремим дієприслівником або із залежними словами), напр.: *Василина повільно, наче побоючись, повернулася до нього* (І. Нечуй-Левицький);

3) прикметником, напр.: *Устина не плакала, але була сумна, наче хвора, й обличчя у неї все потемніло* (І. Багрянний); *Збайдужіла – ніби мертва – мама сиділа, не відбираючи хусточки від очей* (М. Матіос);

4) прислівником, напр.: *Мар'яна Озерова гостріше, ніж зазвичай, із розпачем усвідомила: проти неї – весь світ!* (Любо Дашвар); *Гайвороння чорне, як ніколи, шматочок сонця ділить у полях* (Л. Костенко); *Літо пливло над нашим Густим Лугом повільно, неспішно, ніби знехотя* (В. Лис);

5) іменником у непрямих відмінках (род., знах., ор.), напр.: *Вечір чеше розпущені коси в золотому, як сон, ручаї* (Г. Коваль); *В сльозах, як в жемчужах, мій сміх* (О. Олесь);

6) іменником у називному відмінку, напр.: *<...> дитина щебе-че, мов сороченя* (М. Матіос); *Столітній дуб, неначе чорнокнижник, Гортає листя чорне і руде* (А. Марущак);

7) фразеологізмом, напр.: *Висить бурулька, мов дамоклів меч* (А. Кичинський); *Мов на злодієві шапка, місяць, вишшовиш, горить* (А. Кичинський); *Я три тижні був, як на голках* (О. Бердник); *Микола раптово пішов, а Марія залишилась стояти, як вкопана* (В. Підмогильний); *Рушник і десять доларів – таки краще, ніж дірка від бублика* (Н. Гербіш).

На рівні простого речення порівняльні конструкції представлені порівняльними зворотами, що функціонують у ролі різних членів.

Порівняння-підмети як ірреальні порівняння, виражені за допомогою модально-порівняльних часток *мов, немов, наче, неначе, ніби* і под., напр.: *Наче штурм на морі, накочує хвиля, а за нею друга і третя <...>* (Дара Корній); *Мене наче хто по обличчі вдарив отим трояндовим віником* (Дара Корній).

Специфікою порівнянь-підметів є те, що формально-граматично вони не можуть виражати реального об'єкта порівняння, хоч функційно-семантично такі сполучення сприймаються як вираження об'єкта порівняння, суб'єктом порівняння для якого є реальний предмет, особа чи явище [9, с. 16].

Порівняння-присудки. За допомогою модально-порівняльних часток *як, мов, немов, наче, неначе, ніби* та ін. сполучникового походження зазвичай постають присудки різних структурних типів:

а) простий дієслівний ускладненого типу, напр.: *Вишшовиш з вулички, Гнат наче віпнув у море білого світла* (М. Коцюбинський);

б) складений іменний, напр.: *Вечірні ліхтарі – мовби осінні птахи* (А. Мойсієнко); *Усе моє життя – як вигнута підкова, клубок напружених до краю жил* (Д. Пічкур); *А зморшки ті – як рани на щоці* (В. Кобець); *Повітря неначе прозорий граніт <...>* (Д. Павличко). Порівняльний зворот, що виконує функцію складеного іменного присудка, може бути вираженням тавтологічної конструкцією щодо підмета. Такі структури є частково фразеологізованими та функціонують як один із засобів передавання значеннєвої тотожності, за умови розкриття змісту речення в подальшому контексті: *Полк як полк* (О. Гончар);

в) складний, напр.: *Однак Сашко стояв мов мур* (Дара Корній).

3. Порівняння-головні члени односкладних речень, напр.: *Наче подіяло, Сигізмунда Владиславовича попустило <...>* (Дара Корній).

У таких реченнях мають місце приховані порівняння, оскільки можна додати допоміжні компоненти, що репрезентують порівняльну семантику: *здавалося так, наче подіяло <...>*.

4. Порівняння-обставини способу дії, що є одним із найпоширеніших і найчастіше вживаних функційних типів порів-

нянь-членів речення. Обставини виражені конструкціями з експліцитним показником порівняння, що виражені порівняльними зворотами зі сполучниками *як, мов, немов, наче, неначе, ніби* й ін., які за своєю структурою можуть бути непоширеними і поширеними, напр.: *Мати, як завжди, читає йому Нечужа-Левіцького* (В. Шевчук); способу дії: *Ліс трепетав, тривожився, як велика, стомлена людина* (В. Чемерис).

6. Порівняння-обставини міри і ступеня, які переважно виражені порівняльними зворотами зі сполучниками *як, ніж, аніж*, напр.: *Має шанс на решті позбутися такої прикраси, як я, тим паче що зараз і я цього прагну навіть більше, ніж ваша дружина* (Дара Корній).

7. Порівняння-обставини із синкретичним причиново-цільовим значенням, напр.: *Однак Оксана їх не забрала зі столу, навпаки, демонстративно залишила ^{із якою метою? чому?} на столі, ніби підкреслюючи, що не все у тому житті вирішується формою нігтів* (Дара Корній). У ролі таких синкретичних обставин функціують порівняльні звороти, стрижневий компонент яких виражений дієприслівником.

8. Порівняння-синкретичні другорядні члени речення з атрибутивно-обставинним значенням, виражені порівняльними зворотами, опорний компонент яких – прикметник, дієприкметник або їхні звороти, напр.: *Він ^{який?} стоїть посеред білої кімнати, біло-сірий, ^{наскільки?} наче припорошений попелом, сумний та зажурений*; якщо порівняльний зворот прилягає до прикметника, напр.: *Простягає руку, долонею вгору, а там – метелик, ^{який?} жовтогогарчий, ^{якою мірою?} як промінчики сонця <...>* (Дара Корній); якщо порівняльний зворот з опорним компонентом – іменником у називному відмінку – посідає контактну постпозицію стосовно іменника, напр.: *Вода внизу іскриться під місячним світлом, а вгорі майже як теперечки – зорі-зорі-зорі, ^{які?} мов алмази-брахмани, виблискують ^{які?}* (Дара Корній).

9. Порівняння-синкретичний член речення із предикативно-обставинним значенням, напр.: *Повітря чисте, ^{є яким?} як кришталі / Повітря чисте, ^{наскільки?} як кришталі* (О. Олесь); *Повірки ^{стають якими?} стають важкими, ^{наскільки?} мов залізна брама середньовічного замку, падають грізно* (Дара Корній).

Висновки. Отже, з опертям на Л. Шитик, порівняльний зворот кваліфікуємо як: а) порівняльний предикативний зворот із модальною часткою, який виконує функцію предиката двоскладного чи односкладного речення; б) безприсудковий порівняльний член, поширений чи непоширений, поєднуваний порівняльним сполучником, функціонує в ролі відокремленого члена речення. Порівняльний зворот відіграє важливу роль у вираженні порівняльних відношень у простому реченні, він може виконувати різні синтаксичні функції: підмета, присудка, головного члена односкладного речення, обставини, прикладки, синкретичного другорядного члена речення з атрибутивно-обставинним значенням та синкретичного члена речення із предикативно-обставинним значенням. Дискусійним залишається проблема розмежування порівняльних зворотів та підрядних частин складнопідрядних порівняльних речень. Також перспективу подальших наукових пошуків убачаємо в дослідженні специфіки семантико-синтаксичного функціонування порівняльних сполучників.

Література:

1. Заболотний О., Заболотний В. Українська мова : підручник для 8-го класу загальноосвітніх навчальних закладів. Київ : Генеза, 2016. 224 с.

2. Загнітко А. Український синтаксис (науково-теоретичний і навчально-практичний комплекс) : навчальний посібник. Київ : ІЗМН, 1996. 240 с.
3. Заборна М. Складнопідрядні порівняльні речення в сучасній українській мові : автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.02.01. Харків, 1997. 18 с.
4. Караман С. Сучасна українська літературна мова. Київ : Літера, 2011. 560 с.
5. Каранська М. Синтаксис сучасної української літературної мови. Київ, 1992. 327 с.
6. Кучеренко І. Порівняльні конструкції мови в світлі граматики. Київ : Вид-во КДУ, 1959. 106 с.
7. Потебня А. Мысль и язык: сборник научных трудов. Москва : Наука, 1988. 275 с.
8. Прокопчук Л. Категорія порівняння та її вираження в структурі простого речення : автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.02.01. Київ, 2000. 18 с.
9. Рошко С. Формально-граматична та функціонально-семантична структура порівняльних синтаксем і підрядних речень у сучасній українській мові : автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.02.01. Ужгород, 2001. 21 с.
10. Селіванова О. Сучасна лінгвістика : термінологічна енциклопедія. Полтава : Довкілля-К, 2006. 716 с.
11. Черемисина М. Некоторые вопросы синтаксиса сравнительных конструкций современного русского языка. Новосибирск, 1971. 84 с.
12. Широкова Н. Синтаксические функции сравнительных оборотов в современном русском языке. Казань, 1955. 167 с.
13. Шитик Л. В. Синкретичні порівняльні конструкції в українській мові. *Вісник Черкаського університету. Серія «Філологічні науки»*. Черкаси, 2003. Вип. 46. С. 63–68.
14. Юлдашева Л. Структурно-семантичні та прагматичні особливості заголовків художніх творів кінця XX – початку XXI ст. : дис. ... канд. філол. наук: 10.02.01. Черкаси, 2018. 270 с.

Donik O. A comparative expression as a synthetic means to express a comparison in a simple sentence

Summary. The article is devoted to study of formally grammar organization for comparative expression. The urgen-

cy of research emphasizes the absence of a single opinion on a range of theoretical issues about nature, structural organization and functional features of comparative expression. The purpose of research consists in complex analysis of lingual peculiarities for comparative expressions. The implementation of research's purpose anticipates the solution of the following tasks: to define the differential features of comparative expressions; to make the structural analysis of comparative expressions; to define the morphological synthetic peculiarities of comparative expressions. The article, being suggested, qualifies a comparative expression as a separate structural element of a simple sentence that introduces the shade of comparison and may have the implicit and explicit index of comparison. It is cleared up that a comparative modality in a simple sentence covers all its members and defines the content and form of their expression, defines the structural components of comparative expressions, studies its formally synthetic functions. It is cleared up that the comparative expression is characterized by the following differential features: semantic (not a communicative by a notional fragment-image; it does not express a statement or notification but only names a subject, being compared with); grammatical (it has not grammar basis, temporality; it is not characterized by intonation completion, formal: a supportive component of comparative expression cannot be expressed by a noun, participle, adjective, adverb, verbal adverb, phraseological and synthetic non-member word expression; it is mainly used in the sentence after the word that it explains, concretizes. The use of different comparative expressions due to semantics and structure assists to achieve the precise, vivid reproduction of phenomena, things, events. The problem to distinguish the comparative expressions and subordinate parts in complex subordinated comparative sentences remains to be disputable. We also see the perspective for further scientific searches in study on specificity of semantic syntactic function of comparative conjunctions.

Key words: comparison, comparative modality, comparative expression, formally grammar organization, simple sentence.

*Елдинова С. Н.,**кандидат филологических наук,**доцент кафедры методик дошкольного и начального образования
Центральноукраинского государственного педагогического университета
имени Владимира Винниченко*

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ЭЛЕМЕНТОВ КОЛЛЕКТИВНОЙ ТВОРЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ НА УРОКАХ РУССКОГО ЧТЕНИЯ И ВО ВНЕУРОЧНОЕ ВРЕМЯ

Анотація. У статті аналізується використання елементів колективної творчої діяльності на уроках російського читання та в позаурочний час, виділяються три їх основні види: представлення, мала творча справа, велика творча справа.

Освіта, навчання та виховання – три складові частини педагогічного процесу. Кожна епоха висуває на перший план одну із цих складових, яка домінує в окремий історичний період. Вирішення питання про групові форми початкової діяльності в сучасних умовах становлення школи посідає важливе місце у психолого-педагогічній літературі, оскільки відкриває для дітей можливості співпраці, взаємодопомоги, соціальної підтримки, підвищення позитивної самооцінки, самосприйняття світу і свого місця в ньому.

Першим у вітчизняній педагогіці використав прийоми колективного творчого виховання А. Макаренко. Із часом санкт-петербурзький учитель І. Іванов, узагальнивши ідеї А. Макаренка, розробив і апробував технологію колективного творчого виховання. Саме ця технологія дозволяє вдосконалювати пізнавальну, емоційну та дієву сферу не тільки учня, а й педагога. Її можна віднести до особистісно орієнтованих технологій, оскільки кожній дитині знаходиться справа до душі, яку вона може організувати краще, ніж інші діти.

Колективні творчі справи розрізняються за спрямованістю виховання: громадські, трудові, пізнавальні, спортивні, оздоровчі, художньо-естетичні. Виділяють три основні типи колективних творчих справ: представлення, мала творча справа, велика творча справа.

Велика творча справа потребує попередньої підготовки як від організаторів даної справи, так і від її учасників. Зазвичай саме організатори (учителі) дають завдання учасникам.

Мала творча справа не потребує попередньої підготовки від учасників – усі завдання, які їм дають організатори (вчителі чи актив класу), повинні бути виконані саме під час проведення справи.

Представлення взагалі не потребує виконання від учасників завдань. Тих, хто бере участь у представленні, радше можна назвати глядачами (оскільки представлення – це колективні пісні, ігри, концертні номери із залом, бесіди із залом).

Як малу творчу справу ми рекомендуємо використовувати окремі види роботи на уроках російського читання, прикладом може бути гра «Знімаємо фільм», яка і зумовлює декілька видів роботи на етапі аналізу художнього твору.

Ключові слова: уроки російського читання, колективна творча діяльність, мала творча справа, велика творча справа, гра «Знімаємо кіно».

Постановка проблеми. Образование, обучение, воспитание – три части педагогического процесса. Каждая эпоха выдвигает из названного триединства на первый план одну из этих частей, которая в определенный исторический момент является для данной страны определяющей.

В частности, по мнению многих педагогов, в современных условиях возрастает значение моральной направленности полученных знаний [3, с. 23]. Чем больше у человека его общечеловеческих ценностей, например, таких как общественная активность, ответственное отношение к делу, умение учитывать общие интересы, умение подчиняться и управлять. Решение вопроса о групповых формах учебной деятельности в современных условиях становления школы занимает важное место в психолого-педагогической литературе, поскольку открывает для детей возможности сотрудничества, взаимопомощи, социальной поддержки, повышения позитивной самооценки, осознания мира и своего места в нем.

Цель статьи – проанализировать использование элементов коллективной творческой деятельности на уроках русского чтения и во внеурочное время.

Изложение основного материала. Технология, нацеленная на решение вопросов моральной направленности полученных знаний – это коллективное творческое воспитание, или коллективная организация творческой деятельности [2, с. 124].

Первым в отечественной педагогике использовал приемы коллективного творческого воспитания А. Макаренко. Со временем санкт-петербургский учитель И. Иванов, обобщив идеи А. Макаренка, разработал и апробировал технологию коллективного творческого воспитания [2, с. 126]. Это произошло в середине 50-х г. XX в., когда возросло внимание к гуманистическим идеалам и ценностям, постепенно стали изменяться акценты в воспитании. С 1986 г. начался второй этап возрождения технологии коллективного творческого воспитания. Этому содействовала ее пропаганда на страницах «Учительской газеты» и журнала «Воспитание школьников».

Технология коллективного творческого воспитания позволяет совершенствовать познавательно-мировоззренческую, эмоциональную и действенную сферы личности не только ученика, но и педагога. Ее можно отнести к личностно ориентированным технологиям, поскольку каждому ребенку находится дело по душе, которое он может организовать лучше, чем другие. Сегодня ученик управляет, организывает, творит совместно с другими такими же заинтересованными людьми.

Завтра он с такой же заинтересованностью примет участие в новом коллективном творческом деле, но уже в роли исполнителя [2, с. 128]. Таким образом, эта технология объединяет деловую и личностную сферы деятельности ученика.

Одна из главных идей этой методики – формирование личности в атмосфере единого воспитательного коллектива, с одинаковыми требованиями к старшим и младшим. Творческий подход к процессу воспитания обеспечивается как приемами воспитательной работы (побуждение, убеждение, поощрение, уважение, доверие, «секретный договор»), содружества старшего и младшего коллективов, содружества педагогов, так и основными воспитательными средствами (коллективная воспитательная деятельность, коллективные творческие дела, творческие игры, творческие праздники) [2, с. 130].

Коллективные творческие дела (далее – КТД) – это, по И. Иванову, в первую очередь проявление жизненной, практической, общественной заботы об улучшении жизни, это совокупность действий для общего блага [2, с. 138].

Это *коллективное* дело потому, что планируется, готовится, проводится и обсуждается всеми участниками.

Оно *творческое* потому, что на каждой стадии его проведения ученики и педагоги ведут поиск оптимальных путей решения общего задания; потому что дело проводится не по шаблону, всегда раскрывает новые возможности его участников.

Коллективные творческие дела различают по направленности воспитания: общественные, трудовые, познавательные, спортивные, оздоровительные, художественно-эстетические [2, с. 157].

Обычно выделяют три основных типа КТД: представление, малое творческое дело (далее – МТД), большое творческое дело (далее – БТД).

БТД требует предварительной подготовки как от организаторов данного дела, так и от его участников. Как правило, именно организаторы (учителя) дают задание участникам.

МТД не требует предварительной подготовки от участников – все задания, которые дают им организаторы (учителя или актив), должны быть выполнены непосредственно при проведении дела.

Представление вообще не подразумевает постановку участникам заданий. Участников *представления* скорее можно назвать зрителями, поскольку представление – это коллективные песни, игры, концертные номера и игры с залом, беседы с залом [2, с. 171].

В качестве МТД мы рекомендуем использовать определенные виды работы на уроках русского чтения. Примером может служить игра «Снимаем фильм», которая, по сути, решает задачи нескольких видов работы на этапе анализа художественного произведения:

1. Деление текста на части.
2. Выбор понравившейся части.
3. Озаглавливание ее.
4. Выборочное чтение и детальный анализ части.
5. Словарно-стилистическая работа.
6. Подготовка к выразительному чтению (драматизации).
7. Обобщающая беседа.

Например, при работе над текстом русской народной сказки «Снегурочка» [1, с. 78] малое творческое дело проводилось в следующей последовательности.

Закрепление изученного материала

1. Мотивация учебной деятельности. Объявление цели урока.

Ребята, представьте себе, что в нашей школе – в классах, в сквере у школы – будут проходить съемки телефильма «Снегурочка». Если будет плохая погода, декорации построят в актовом зале. Актёрами станут наши ребята. Пока съемочная группа задерживается, давайте поможем ей все подготовить к пробе актёров.

2. Деление текста на части, озаглавливание частей.

На сколько частей можно разделить сказку? Посоветуйтесь в парах, какую часть следует выбрать для пробы актёров? Почему вы считаете, что лучше использовать именно вторую часть? Какое короткое условное название вы придумали для нее? Вот мы и сделали первое дело: выбрали самое яркое место в тексте, в котором показаны главные герои, на «хлопушке» написали «Прощание со Снегурочкой».

3. Подготовка к проведению КТД (деление класса на группы, определение целей и задач коллективного творческого дела каждой группы).

Продолжим нашу подготовку к съемке фильма. Сейчас весь класс будет работать в составе творческих групп. Если будете работать дружно, прислушиваться к мнению товарищей, у вас обязательно появятся хорошие идеи. Постарайтесь, чтобы наш фильм был как можно ближе к тексту русской народной сказки, поэтому принимайте во внимание каждое слово сказки. Не забывайте повторять: «Раз в тексте сказано <...>, значит <...>».

Распределим обязанности. Одна группа (ученики, сидящие на двух-трех соседних партах) будет выполнять работу **декораторов**. Найдите и внимательно прочитайте нужные отрывки из текста, отмечая для себя, что должно быть учтено в декорациях, световом и звуковом оформлении места действия.

Будьте готовы представить свою работу на защиту перед классом. Основывайте свое решение. Опираясь на точные строчки из текста. Всем понятно? Начинайте работу.

Ребята из второй группы будут **костюмерами**. Подумайте, какой должна быть одежда у каждого героя. Как она должна выглядеть, исходя из того, что мы узнали из сказки о герое, о том, чем он был занят перед началом сцены, которую мы выбрали для съемки. Точнее справиться с работой нам помогут иллюстрации В. Васнецова к русским сказкам. Ведь именно он написал много иллюстраций к русским народным сказкам.

Третья группа – **гримеры**. Как подчеркнуть выражение лица у главных героев в этой сцене? Как поза, жесты помогут актёрам точнее передать настроение их героев? При ответе на эти вопросы обязательно обращайтесь к тексту. Будьте готовы добавить какие-то детали, о которых автор просто забыл упомянуть в сказке.

Самая сложная работа – у **режиссёров**. Подумайте, какие советы вы бы дали актёрам. Приготовьте полную партитуру чтения в лицах для *режиссёрского показа*.

Кого из класса вы хотели бы видеть в роли главных действующих лиц? Определите несколько пар для пробы актёров. (Учитель переходит от группы к группе, направляя работу детей). Проверяем работу групп.

4. Выборочное чтение и ответы на вопросы с элементами словарной работы. Словесный рисунок. Подготовка к выразительному чтению.

Декораторы. (Объяснение может сопровождаться показом эскизов декорации). Сейчас на улице дождь. Поэтому мы будем

готовиться к проведению съемок в зале. Думаем, что все происходит весной. Подружки Снегурочки пошли в рощу собирать цветы. *Роща* – это небольшой лиственный лес, значит на сцене – поздняя весна в роще.

На переднем и среднем плане – зеленая трава, в которой виднеются разные полевые цветы – колокольчики, одуванчики, ромашки.

На среднем плане – полянка, на которой встретились герои: в центре ничего не должно закрывать актеров от камеры, а слева и справа поляну обрамляют кусты.

Задний план – сплошная стена белоствольных березок, листва зеленеет под солнцем. С одного из деревьев вспорхнула птица («пели веселые птицы»), на ромашке сидит яркая бабочка.

Дополнительно – осветители и звукооператоры. Это полдень, потому что с утра подружки Снегурочки насобирали цветов и пришли на поляну, решили играть – прыгать через костер. Солнце стоит высоко, свет падает сверху, пронизывая все прямыми лучами. Наиболее ярко освещено место – центр поляны – место будущей встречи героев. По середины поляны сложен костер, через который собрались прыгать подружки Снегурочки. Раздается звонкое щебетание птиц, потому что действие происходит в роще. Еще не все подружки собрались на поляне, поэтому в роще слышны звонкие девичьи голоса.

Костюмеры. Мы думаем, что сельские девушки одеты в разноцветные сарафаны, у каждой из них в косу вплетена лента – синяя, красная, зеленая, желтая, а на ногах надеты лапти, сплетенные из бересты. Подружки раскраснелись, так как только что прибежали на поляну, у них румяные щеки. На *Снегурочке* – синий сарафан и белая кофта, а на голове – алая лента. В руках у нее букет из ромашек и одуванчиков. Снегурочка выделяется среди своих подруг: у нее очень бледное лицо и большие голубые глаза.

Гримеры. (Объяснение может сопровождаться показом пантомимы). Как уже говорили костюмеры, Снегурочка выделяется среди своих подруг. Она довольно высокая и худенькая, как тростинка. У нее русые волосы, прическа с прямым пробором, тугая длинная коса. Круглое лицо, большие голубые глаза, чуть курносый нос. Снегурочка бегала по роще, вместе с подружками собирала цветы, поэтому щеки у нее раскраснелись, глаза весело блестят.

Учитель направляет работу малых групп, участвуя в их работе как временный партнер: подсказывая детали, обращая учеников к тексту, учитывая сделанные детьми эскизы, обсуждая, кто будет защищать перед классом работу группы.

После представления («защита») работы всех групп проводится «проба актеров» (несколько дублей со сменным составом претендентов).

Завершается МТД обычным для любого КТД итогом (удачи, радости, находки; учтем на будущее: не повторим ошибки, используем в дополнительной работе).

Большое творческое дело мы рекомендуем проводить как занятие, которое готовится всем классом значительное время. Например, спектакль кукольного театра на ширме, когда работают группы режиссеров, сценографов, звукооператоров, «куклоделов» и кукловодов, ведущих (Петрушка, Буратино).

Как БТД можно проводить урок – устный журнал «Книги о животных». После коллективного подбора и обсуждения литературного материала, планирования структуры журнала каждая группа переходила к подготовке своей страницы. БТД завершилось показом устного журнала для учащихся класса, не

задействованных в работе, и приглашенных гостей (параллельный класс, родители).

В качестве БТД можно готовить и защиту читательских формуляров по теме «Рассказы В. Драгунского для детей». Распределение ролей было следующим:

«лучший читатель», который «защищает» прочитанную книгу, (доказывает свое умение читать внимательно, осознанно, творчески относиться к прочитанному);

«контролеры» – группа из 3–4 учащихся, подготовивших комплекс интересных вопросов и заданий по этой книге.

После каждой защиты подводятся итоги:

а) самый интересный вопрос (из которых в конце урока будет выбран «самый-самый интересный»);

б) самый трудный вопрос;

в) оценка «контролерами» работы «читателя».

В конце урока обязательно нужно выделить лучших участников игры, выполнявших роли «читателей», «контролеров», зрителей (выбор аргументируется детьми, иногда с помощью учителя).

Мы используем в своей работе следующий алгоритм организации любого вида КТД:

1. Совместное с детьми определение педагогической цели КТД. Учащиеся должны понять, какие способности может развивать это КТД и что дети должны осознать в результате его проведения.

Цель отвечает на вопрос: *Чего мы хотим достичь?*

2. Определение контекста данного дела.

Что мы уже делали? Что предстоит сегодня сделать? Что еще можно будет сделать в плане поставленной цели?

3. Определение содержания дела.

Если дело большое (состоящее из нескольких мероприятий), то его содержанием являются эти мероприятия, а если дело маленькое, то его содержание – это та деятельность, которая будет совершенствоваться в течение КТД.

Содержание отвечает на вопрос: что будет происходить?

4. Определение количества участников и согласование с ними факта проведения КТД.

5. Определение типа и формы дела. *Форма* определяет, как будет проходить это дело.

Пример:

Праздник, посвященный юбилею города.

Цель – формирование бережного отношения к своему городу, уяснение таких понятий, как «родина», «страна», формирование чувства долга.

Содержание – представление для жителей микрорайона, беседы об известных земляках, о роли каждого в жизни города, Праздник города в школе.

Форма представления для жителей микрорайона – концерт, беседа о роли каждого – диспут (игра «Дебаты»), праздник в школе – ярмарка.

6. Решение организационных моментов.

Какие необходимы материалы? В какие сроки будет проходить мероприятие? Где? Кого можно пригласить? Как отметить лучших? И т. п.

7. Проведение КТД.

8. Подведение итогов КТД.

Итоги подводятся организаторами КТД (учителя, лидеры) совместно с остальными детьми. Цель – накопление коллективного опыта.

Первым шагом подведения итогов является рефлексия, фиксирование и анализ ощущений от КТД (новизна и значимость задумки, успех проведения, оценка сотрудничества, оценка результатов для себя и для других, что в будущем необходимо исправить, а что запомнить впредь [2, с. 55]).

Таким образом, базовым компонентом технологии является *коллективная организация деятельности*, то есть такой способ ее организации, при котором все учащиеся класса привлекаются к процессу планирования, подготовки, проведения и анализа совместных дел. Такая методика работы формирует у учеников навыки построения межличностных отношений в коллективе, умения выполнять задания, учитывая интересы и каждого члена коллектива, и дела в целом.

Показателем уровня развития коллективного мышления, как подчеркивает О. Олексюк, является *коллективное творчество* (мозговой штурм), которое позволяет общаться в коллективе не по шаблону, а с выдумкой, фантазией, импровизацией, игрой [5, с. 181].

Любая деятельность начинается с целеполагания. В указанной технологии – это *коллективная постановка цели*. Дети и взрослые совместно определяют цель коллективной жизни. Коллективное целеполагание имеет два направления: формулирование общей долгосрочной цели и определение конкретных действий на определенный промежуток времени. Характерным компонентом технологии является и *общественная направленность деятельности классного коллектива*. Необходимо, чтобы в работе вместе с формированием у учеников таких качеств, как творчество, ответственность, деловитость, коммуникабельность, развивался и гуманистический смысл учебной деятельности, пока основной для младших школьников.

В коллективной творческой деятельности нам импонируют способы, которыми учитель и одноклассники побуждают детей к добросовестности, творчеству, самостоятельности, участию в реализации общего дела: «радость от доброго сюрприза» (выполнение одной группой части общего дела по секрету), «помощь дружеским советом» (предложение нескольких вариантов на выбор), «секретный договор» как средство индивидуального подхода («Давай вместе подготовим это по секрету от других»), «обращение к детям за помощью» («покажи», «посоветуй, как лучше это сделать?») «требование товарищей («Раз решили все вместе, то надо»), «похвала товарищей» и т. п.

Таким образом, коллективная творческая деятельность – форма работы, которая направлена на развитие творческих и интеллектуальных способностей, реализацию коммуникативных потребностей, обучение правилам и формам совместной работы.

Литература:

8. Гудзик И. Русский язык : учебник для 3-го класса общеобразовательных учебных заведений с украинским языком обучения. Киев : Освіта, 2004. 159 с.

9. Иванов И. Энциклопедия коллективных творческих дел. Москва : Педагогика, 1989. 258 с.
10. Карпенчук С. Навчальний посібник. 2-ге вид., допов. і переробл. Київ : Вища школа, 2005. 343 с.
11. Нор Е. Технология организации групповой учебной деятельности. – Николаев, 1998. 75 с.
12. Олексюк О. Технологія колективного творчого виховання. *Освітні технології* / за ред. О. Пехоти. Київ : Освіта, 2004. С. 181–196.

Eldynova S. Use of elements of collective creative activity on the lessons of the Russian reading and in extracurricular time

Summary. In the article the use of elements of collective creative activity is analysed on the lessons of the Russian reading and in extracurricular time, three is distinguished them basic kinds: presentation, creative activity, large creative activity.

Education, studies and education – there are three constituents of pedagogical process. Every epoch pulls out on the first plan one of these constituents, that prevails in a historical period is certain. The decision of question about the group forms of initial activity in the modern terms of becoming of school occupies an important place in psychological and pedagogical literature, as it opens for children possibilities of collaboration, mutual help, social support, increase of positive self-appraisal, independent perception of the world and place in him. In home pedagogics used the receptions of collective creative education of A. Makarenko. In course of time the Saint Petersburg teacher I. Ivanov, generalizing the ideas of A. Makarenko, worked out and approved technology of collective creative education. Exactly this technology allows to perfect the cognitive, emotional and effective sphere of not only student but also teacher. It can be attributed to the personality-oriented technologies, as there is activity every child liked, what she can organize better than to put other. Collective creative activity differentiate after the orientation of education: public, labour, cognitive, sport, health, artistic and aesthetic. Distinguish three basic types of collective creative activity: presentation, creative activity, large creative activity. Collective creative activity needs previous preparation both from the organizers of this business and from her participants. As a rule, exactly organizers (teachers) assign to the participants. Small collective activity does not need previous preparation from participants – all tasks that organizers (teachers or asset of class) give them must be executed exactly during realization of activity. Presentation in general does not need implementation from the participants of tasks. Those, who participates in presentation, probably can be named an audience (as presentation is collective songs, games, concerto numbers with a hall, conversations with a hall. As small collective activity we recommend to use the certain types of work on the lessons of the Russian reading, a game can exemplify “Znimaemokino”, that decides a few types of work on the stage of analysis of artistic work.

Key words: lessons of Russian reading, collective creative activity, small creative activity, large creative activity, game “Znimaemokino”.

Кандюк-Лебідь С. В.,
*старший викладач кафедри журналістики та інформаційних технологій
Миколаївського міжрегіонального інституту розвитку людини
Відкритого міжнародного університету розвитку людини «Україна»*

«МОЕ ВРЕМЯ» ГРИГОРІЯ ВИНСЬКОГО В ОЦІНЦІ СУЧАСНИКІВ

Анотація. У статті розглядається життєвий шлях і особистість Григорія Степановича Винського як автора спогадів про епоху Катерини II, визначається цінність його мемуарів для вивчення історії тогочасного суспільства (описується період царювання Катерини II). Представлені коментарі про мемуари «Мое время» сучасників Григорія Винського – критиків, громадських діячів, письменників XIX століття: Петра Бартенєва, Олександра Пипіна, Олександра Тургенєва, Павла Щоголева.

У творі автор виступає талановитим автобіографом, що описує не стільки своє життя, скільки саму епоху, висвітлюючи широку панораму провінційного життя того часу. Стверджується, що за своїм світоглядом, мораллю, культурними переконаннями Григорій Винський є представником української інтелігенції, що змушений жити за межами своєї країни.

Григорій Винський на сторінках своїх спогадів зумів зафіксувати цілу епоху XVIII століття, показати все найважливіше й характерне, що було в ній, крізь призму образів. Оповідь спогадів наповнена словесними портретами реальних історичних людей (поміщиків, дворян, чиновників, селян, учителів), яких мемуарист зустрічав на своєму життєвому шляху. В їх зображенні найвиразніше відбилася авторська позиція щодо багатьох суспільних явищ, що панували в російському суспільстві цього періоду. Григорієм Степановичем зроблені значні успіхи в зображенні людини, майстерно поєднано приватне й індивідуальне, заради чого і створюється образ героя. У подальших дослідженнях творчості Григорія Винського варто звернути увагу саме на манеру створення автором портретів: опис зовнішності, мовні засоби, комічні прийоми, образні порівняння тощо.

Ключові слова: мемуаристика, біографічні записки, епохи Катерини II, Просвітництво, дворянство, українізм.

Постанова проблеми. Сьогодні мемуаристика використовується для відтворення ментальності українського народу всіх часів, відтак діяльність мемуаристів посідає важливе місце в зображенні подій національного культурно-гуманітарного та літературного простору, у якому вони жили та творчо працювали. Записки Григорія Степановича Винського – одні з найцікавіших пам'яток мемуарної літератури України початку XIX ст. Їхній автор не відігравав видатної ролі в сучасному йому світі, не обіймав жодної великої посади. Григорій Винський «*был человеком совершенно незаметным, одним из пасынков жизни своего времени. Он жил, гнил и погибал в низшем или среднем слое общества*» [4]. Однак його записки дають читачеві живе відчуття життя народу епохи Катерини II. Вони зберегли й донесли до нас весь колорит побуту того часу.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Найбільш повну інформацію про мемуариста зібрав український дослідник Леонід Большаков, присвятивши цій історичній постаті

декілька наукових праць: «Винский: известный и неизвестный» (1981 р.), «Возвращение из прошлого: Роман-поиск» (1988 р.), «Возвращение Григория Винского» (1999 р.). Творчість Григорія Винського як перекладача вивчав і український дослідник Михайло Рабинович (1967 р.). Декілька слів про Г. Винського написав у своїй монографії ще один учений Леонід Коваленко «*Большая французская революция и гражданско-политические движения на Украине в конце XVIII ст.*» (1973 р.).

Але найбільшу кількість даних про нього відображено в журналах початку XIX ст.: «Русский архив», «Московитянин», «Вестник Европы», де розміщені спогади друзів Григорія – Олександра Величка (його учень), Сергія Аксакова; враження про його мемуари громадських діячів того часу Петра Бартенєва, Олександра Пипіна, Олександра Тургенєва, Павла Щоголева й інших.

Метою статті є узагальнення відомостей біографічного характеру про особистість Григорія Винського як автора спогадів про епоху Катерини II, визначення ролі його спогадів для подальших досліджень у теорії й історії української літератури.

Виклад основного матеріалу. Декілька слів про нашого героя. У всіх енциклопедіях про Григорія Степановича Винського пишуть приблизно однаково: «*Винский Григорий Степанович – автор «Записок». Родился в 1752 г., учился в Киевской академии, потом в Петербурге, в полковой школе. Замешанный в какую-то неблагоприятную историю – по его словам, безвинно, – он был лишён дворянства и сослан на житье в Оренбург, где, после усиленных занятий, стал учителем. При Александре I он был прощён. На склоне жизни ему пришла мысль рассказать свою историю не с целями писательства, а просто для себя и для своих. Тем не менее Г. Винский оказался писателем для своего времени далеко недюжинным. «Записки» его отличаются слогом живым и колоритным; не менее замечательны они и по своему содержанию. Он даёт яркую картину малороссийского быта XVIII ст.; общественной стороны эпохи Екатерины II он касается лишь мимоходом, но на немногих бесхитростных страницах высказывает суждения, предварившие суд истории. Записки Г. Винского дают представление о том, как смотрели на реформы и милости Екатерины образованные люди того времени, когда общественное мнение ещё только зарождалось. «Записки» Г. Винского напечатаны в «Русском Архиве», 1877 г., книга 1–2» [7]. Ось практично й усе.*

Григорій народився в Почепі – у сотенному містечку Стародубського козачого полку Чернігівської губернії в 1752 р. у сім'ї дрібнопомісного українського дворянина, «*от родителей, ежели не знаменитейших и богатеиших, от самых здоровых и молодых*» [5, с. 78]. У своїх записках після повернення із Петербурга Григорій напише: «*Я нашёл мое имя, состоящее в одном огромном, но пустом городском доме, в плохой мельнице, в нескольких семьях крепостных людей*» [5, с. 107].

Батько – Степан Якимович Винський, виходець із польської шляхти, працював у Почепській комендантській канцелярії. Коли Григорію виповнилося чотири роки, батько захворів і помер. Після смерті чоловіка мати нашого героя Марфа Артемівна вдруге одружується з козацьким старшиною Михайлом Васильовичем Губчицею. З новою сім'єю маленький Григорій переїжджає в село Котляково, потім – у село Баклань. Грамоті Григорій навчався у приходській школі. *«В Баклани начали меня учить грамоте. Дом наш находился против церкви святого Николая, школа, ей принадлежавшая, – через дорогу. В сей школе жил дяк, к которому меня водили, который, однако, чему и как учил меня, не помню, но что он часто и больно ссекал меня, особливо по субботам, сие помню»* [5, с. 81]. Були в маленького учня й домашні вчителі пани Мушинський і Дворецький.

У 1762 р. Г. Винський разом із почепськими паничами Іваном і Феофілом Самоцвітами та Миколою Рословим навчався в Києво-Могилянській академії. Французьку мову (з якої в майбутньому й перекладав) вивчав у пансіоні Карповича міста Стародуб. У квітні 1770 р. К. Розумовський розподілив його солдатом в Ізмайлівський полк. У 1775 р. Григорій отримує унтер-офіцерський чин, іде у відставку і повертається в Почеп, який залишив у його спогадах сильні почуття до рідної країни, до рідних і близьких, до своїх кріпосних. Ці почуття він особливо захоплює описує у своїх записках, з тією невибагливістю та простотою викладу, що захоплює читача. Час (майже рік), який він провів у Почепі, був деякою мірою втечею від бурхливого та пустого петербурзького життя [3, с. 58].

Після повернення до Петербурга Григорія та декількох його друзів заарештовують за підозрою в підробці документів та розкраданні казенних грошей. Григорія Винського ув'язнюють у Петропавлівській фортеці, де він перебував понад рік; його позбавляють чинів і дворянства й посилають на поселення до Оренбурзької губернії. Саме на заслання відбувається його моральне відродження. Тут його життя вбирає в себе поетику, філософію, культуру французького Просвітництва. Він приділяє час мовам, наукам, працює домашнім учителем.

Важко уявити собі той час, коли від усього, що відбувається з людиною, можна залишитися добрим, чуйним, дотепним і легким у спілкуванні. Удари долі не ламають, не калічать його, а збагачують мудрістю [2, с. 161–162].

Життя в Оренбурзькій губернії (містечко Бузулук, сьогодні районний центр) Григорій Степанович чудово опише у своїх записках. Серйозна й жива думка автора яскраво, самобутньо та схвильовано описувала повсякденність. Основою його оповіді стають навіть найменші особисті замальовки.

Біографічними записками «Мое время» Григорій Винський осягнув глибину життя тогочасної Російської імперії потужним свідком, що знає й розуміє особливості царювання Катерини II. За своїм світоглядом, мораллю, переконаннями, культурними переконаннями Григорій Винський є представником української інтелігенції.

Записки Г. Винського посідають особливе місце серед відомих мемуарів XVIII ст., оскільки (на відміну від інших авторів, що мали чини й належали до вузького кола провінційної еліти) Григорій був простим гувернером. Саме із цієї причини його спогади мають унікальне значення, оскільки автору була доступна для спостереження та сторона повсякденності, яку приховували від прислуги.

Живучи за межами України, мемуарист думав про неї постійно. По тому, як Г. Винський описував Україну, ми бачимо – він усе життя залишався українським патріотом, адже національно ніколи не визнавав себе росіянином. Описуючи свої перші враження від побуту в будинках москвичів, Г. Винський зазначає: щоб пізнати справжність цих «вертепів» (за Гр. Винським), треба самому не бути росіянином. І саме таким трактує він себе, завжди протиставляючи себе їм, він називає себе чужинцем.

Олександр Іванович Тургенєв у передмові до записок Григорія Винського писав: *«Я прочёл в одни сутки записки Винского: «Моё время» <...>. Я не мог оторваться от книги <...>. Мы должны дорожить этою верною картиною старого быта русского: кто иной передаст нам его, особливо в низшем или среднем слое общества, в коем жил, гнил и погибал Винский?»* [5, с. 76].

У записках Г. Винського яскраво і влучно описані характери поміщиків, членів їхніх родин, побутові картини провінційного життя України й Заволжя. Він осуджує ставлення дворян до кріпаків й тяжке становище дворових людей: *«Нужно быть допущену во внутренность домов дворянских и самому не быть посему русским, дабы видеть все своевольства ежедневно в сих вертепах <...>, нравы <...>, хотя начали умягчаться, но с тем вместе и распуста становилась виднее»* [5, с. 102–103]. Його полемічні думки про виховання й характер українців мають глибоко патріотичний характер: *«Дети у родителей были в полном повиновении, стиравшимся так далеко, что ни лета, ни звание не освобождали от оного <...>. Молодые люди обязаны были почтением всем вообще старикам. Вот черты, коих я, по выезде моем из отчизны, нигде не примечал, и противодействия коим с первых дней для меня были крайне удивительны, даже несносны. Страннопримство и гостеприимство во всей Малороссии были исполняемы с истинным усердием и удовольствием <...>. Откровенность и дружелюбие были общи всему народу»* [5, с. 91]. Особливо яскраво виділяються слова Григорія Винського про виховання й навчання молодшого покоління іноземними вчителями: *«Ведайте, что наёмные иноземцы, из какого бы они народа не были, хотя бы нравственность их была без малейшего нареканья, не могут дать вашим детям воспитания, по тому одному, что они не знают ни законов наших, ни нравов, ни обычаев, ни преимуществ и прав, принадлежащих у нас каждому состоянию граждан, по которым необходимо должно прилагивать нравственность <...>. Россиянин должен воспитывать непременно Россиянин; научение же можно попустить и иностранцу, только бы воспитание оному предшествовало и никогда из вида не потерялось»* [5, с. 91].

Манера викладу оповіді автором схожа на просвітницькі мотиви літератури французьких письменників, творчістю яких він захоплювався і намагався їм наслідувати. Григорій жваво і слушно зображує процес втілення в життя «Жалованной грамоты дворянству», виданої Катериною II в 1785 р., яка остаточно звільнила дворянство від обов'язкової служби. Дворяни не зобов'язані державі службою, не платять податків, мають право володіти землею й селянами, займатися промисловістю й торгівлею, вони звільнені від тілесних покарань, їм дозволено станове самоврядування [11, с. 66].

О. Тургенєв, говорячи про записки «Моё время», звертав увагу на таке: *«<...> Описывая законодательство*

Екатерины и именно Комиссию для проекта нового Уложения, под заглавием: «Русские Фоксы и Шериданы», Винский сообщает важный исторический факт: «Из всего происходившего в сей Комиссии достопамятнейшим может почесться публичное прение князя Щербатова с депутатом Коробыным, которое прекращено было без дальних с Винского надо принимать вовсе не как следствие темперамента <...>, а как воспроизведенными ранее утверждениями Бартенева. Нет, заявляет он, пустословие объявлено через Вяземского волею государыни. Рукопись императрицы, положенная в драгоценный ковчег, отдана для сохранения в Сенат, сочинение же законов под разными начальниками продолжается и по сей день <...>» [5, с. 77].

Видавець журналу «Русский архив» Петро Бартенев про Григорія Винського і його громадську позицію сказав: «Счастливым случай доставил нам современную перебеленную рукопись этих «Записок», о существовании которых мы знали до сих пор лишь по нижеследующим строкам А.И. Тургенева («Хроника Русского» в «Москвитянине», 1845 г., кн. 3). Винский, подобно Радищеву, изображает пороки великой государыни и тёмные стороны её достославного царствования; но историк должен дорожить и этими отрицательными свидетельствами, которые, впрочем, у того и у другого вызваны житейскими неудачами и желчным мировоззрением, образовавшимся отчасти вследствие заблуждений и страстей молодости» [5, с. 76].

Ще декілька рядків видавець П. Бартенев дописав у кінці: «Тут кончается наша рукопись. Припомним рассказы о том же времени и частично том же крае и тех же лицах в «Семейной хронике» и в «Детских годах» С.Т. Аксакова, который описывает и впечатление, произведенное в далёком углу России кончиною Екатерины. В семье Аксаковых плакали по ней, и ребёнок слышал, что «государыня Екатерина Алексеевна была умная и добрая, старалась, чтоб всем было хорошо жить, чтоб все учились, что она умела выбирать хороших людей, храбрых генералов и что в её царствование соседи нас не обижали, и что наши солдаты при ней побеждали всех и прославились» [5, с. 197].

Заяви П. Бартенева одразу ж узяв під сумнів перший критик «Моего времени» в друкованому його вигляді Олександр Піпін: «<...> Издатель «Р[усского] Архива» сравнивает мнение Винского с мнениями Радищева и думает, что эти отрицательные свидетельства о веке Екатерины у того и у другого вызваны «житейскими неудачами и желчным мировоззрением, образовавшимся отчасти вследствие заблуждений и страстей молодости». Объяснение – слишком дешёвое; Винский вовсе не был человек желчный <...>, его записки <...> замечательно правдивы <...>, мы видим много примеров его беспристрастия и не вправе приписывать ему побуждений какого-нибудь недоброжелательства и набрасывать тень на его показания. А.И. Тургенев лучше оценил записки Винского, чем их новейший издатель <...>» [10, с. 261]. Дослідник підкреслює: «<...> рассуждения обдуманное мнение – тем больше, что его отзывы вовсе не голословны <...>. Винский спокойно признавая, что было благоприятного в тогдашнем положении России <...>, тем не менее видит его недостатки <...>». И подкрепляет свои утверждения примерами неотразимой убедительности. Примерами из «Моего времени» [10, с. 262].

О. Піпін став першим критиком-публіцистом, який дав такий відгук на «Записки Винского» в «Русском архиве»: «Записки Винского производят, по крайней мере, на нас производили, между прочим одно впечатление, какого вообще не

производят наши старые писатели: он так близок к нашим понятиям, что, читая его, не нужно никакого усилия переносится в старое время, становится на «историческую точку зрения». Он судит просто и здраво, и угадывает суждения позднейшей истории» [10, с. 268–269].

Уперше у книжній публікації «Моё время» надрукував Павло Щоголев у 1914 р. в «Библиотеке мемуаров» петербургського видавництва «Огни». «Редакция П.Е. Щеголева» – так зазначено на титульному листі. У короткій видавничій передмові до цієї книги написано: «Записки Григория Степановича Винского являются одним из самых любопытных и замечательных памятников русской мемуарной литературы. В них нет рассказов о великих людях и великих подвигах, их автор не играл сколько-нибудь выдающейся роли в современной ему жизни, не занимал видных мест; и тем не менее не какие-либо иные записки, а именно Винского, дают читателю живое ощущение русской жизни Екатерининской эпохи. Записки Винского сохранили и донесли до нас со всею тонкостью аромат бытовой жизни того времени. Читая рассказы Винского, чувствуешь непосредственное касание давно исчезнувшей эпохи. Такое впечатление записки Винского производят не потому, чтобы в них были закреплены в изобилии подробности бытовой жизни. У Винского есть, конечно, картины быта, притом написанные замечательно ярко и сочно, но дело, пожалуй, не в них. Винскому удаётся то, что авторам мемуаров удаётся сравнительно редко: показать, как чувствовалось в его время. Обычно пишущие мемуары показывают только, как жилось. Такого результата достигает Винский отчасти потому, что предвзятостей, совершенно просто и непосредственно, а отчасти потому, что в нём, несомненно, есть художественная жилка. Он пишет со всеми особенностями господствовавшей тогда литературной манеры (сравн. Радищева), но за этой манерой чувствуется не подражатель, а создатель. «Записки» Винского ближе всего напоминают один литературный род – роман приключений и читаются с таким же неослабевающим интересом, как хороший, добрый роман XVI в., например, Смоллетта; только приключения Винского не были выдуманы, а совершались в самой настоящей действительности» [6, с. 3].

Григорій Степанович Винський відчував глибоку повагу й любов до Батьківщини та її народу, пам'ять про яких окрилювала тим важливим і значущим, що надавало поштовху до творчої праці, зміцнювало віру, загострювало надію. Водночас болісні й втішні спогади дарували радість.

Очевидно, не тільки обдарованість і талант Г. Винського, а й віра у свої переконання визначили як глибокий історичний оптимізм, так і концептуальну цілісність, послідовність і чистоту думок, можливу та досяжну для продовжувачів і послідовників. Ці мотиви шукання правди, прагнення до душевного спокою даються Г. Винському завдяки вірі у свою істину і безпосереднє її втілення в життя. Пошук істини – основна нота записок «Мое время», у яких найповніше відбилася його власне життя.

У мемуаристичі XVIII ст. тенденції до емансипації людської особистості яскраво відображені. Талановитий автобіограф – це свого роду літописець, що описує не стільки своє життя, скільки саму епоху. Вловити та влучно описати особливості епохи XVIII ст. зумів у своїх мемуарах і Григорій Винський, який у своєму творі малює широку панораму життя про-

вінційного суспільства того часу. Не випадково, що сам автор свій рукопис назвав «Мое время», оскільки в центрі оповідання не просто його біографія, а опис епохи, у якій жив автор. Оповідь книги наповнена портретами реальних історичних людей (поміщиків, дворян, чиновників, селян, учителів), яких мемуарист зустрічав на своєму життєвому шляху. Важливо, що всі вони відображають історичну епоху кінця XVIII ст., й авторська позиція Г. Винського висвітлена тут найвиразніше.

Висновки. Григорій Винський – українець, який до кінця життя зберіг глибоку любов до рідного краю. Спостереження над сучасним йому життям, тверезе розуміння того, що відбувається, роблять записки Григорія Винського цікавим джерелом для розуміння тієї епохи. Суто український гумор і мальовничі українськи (вотчим, хворий, панночка, гультай, казало) прикрашають його записки, написані в 60-річному віці. Твір і його автор – породження свого часу, перейнятого пошуками свого «Я» й помилками, тому вони щирі, переконливі й правдиві.

Записки «Мое время» Григорія Винського, будучи глибоко патріотичними, яскраво відобразили самосвідомість дворян і пригнобленого російського народу у XVIII ст., унікальне надбання історичної епохи, яка якнайповніше зображує нашу національну гордість і водночас сприймається як жива спадщина, що так важливо для сучасного молодого покоління. Наша громадська думка повинна спиратися на такі твори, як «Мое время», урахувати все добре, живе, що можна знайти в цій літературній праці Григорія Степановича Винського.

Література:

- Бартенев П. К. Жизнеописание Г.С. Винского. *Русский архив*. 1877. № 6. С. 233.
- Большаков Л., Большакова Т. Винский: известный и неизвестный. *Рифей*. Челябинск, 1981. С. 149–193.
- Большаков Л. Возвращение из прошлого: Роман-поиск. Киев, 1988. 381 с.
- Вороничин И. Вольнодумец Винский. *История аскетизма*. Вып. 4. Атеист. 1929. URL: <http://a-kafedra.ru/catalog/v/voronitsyn-istoriya-ateizma-chitat-78.php>.
- Записки Винского. Предисл. А. Тургенева. *Русский Архив*. 1877. Кн. 1–2. С. 76–123, 150–197.
- Винский Г. Моё время : Записки / ред. и вступ. ст. П. Щёголева. Санкт-Петербург : Огни, 1914. XII, 159 с.
- Исторический словарь. URL: <http://enc-dic.com/history/Vinskij-Grigorij-Stepanovich-7383.html>.
- Коваленко Л. Велика французька революція і громадсько-політичні рухи на Україні в кінці XVIII ст. Київ : Вид-во Київського ун-ту, 1973. 167 с.
- Коротченко В. Просветитель XVIII века (к 260-летию со дня рождения Г.С. Винского). URL: <http://pocheb.bezformata.com/listnews/letiyu-so-dnya-rozhdeniya-g-s-vinskogo/13459426/>.
- Пыпин А. Рассказы из екатерининского века. *Вестник Европы*. 1877. Июль. Кн. 7. С. 245–269.
- Рабинович М. Суспільно-політичні погляди Г.С. Винського. *Український історичний журнал*. 1967. № 2. С. 64–71.

Kandiuk-Lebid S. “My time” by Hryhorii Vynskiy in the views of contemporaries

Summary. The article considers the way of life and personality of Hryhorii Stepanovych Vynskiy as the author of memoirs of the era of Catherine II, and determines the value of his memoirs to study the history of contemporary society (describes the period of the reign of Catherine II). The commentary on the memoirs “My time” by contemporaries of Hryhorii Vynskiy – critics, public figures, writers of the XIX century: Petro Barteniev, Oleksandr Pypin, Oleksandr Turheniev, Pavlo Shchokholiev are given.

In his work, the author is a talented autobiographer who describes not only his life but the era with wide panorama of provincial life of that time. It is affirmed that, according to his philosophy, moral and cultural beliefs, Hryhorii Vynskiy is a representative of the Ukrainian intelligentsia, who is forced to live outside his country.

On the pages of his memoirs, through the prism of images, Hryhorii Vynskiy managed to describe all the most important that characterized the whole epoch of the eighteenth century. The narration is full of memories about real people (landowners, nobles, officials, farmers, teachers) who the memoirist met on his life way. Their description most clearly reflected the author's position on many social phenomena that dominated the Russian society of that period. Hryhorii Vynskiy made significant progress in the image of man, skillfully combined private and individual, for which, in fact, the image of the hero is created. In further studies of Hryhorii Vynskiy creation attention should be pay to the manner in which the author creates portraits: description of appearance, language tools, comic techniques, figurative comparisons, etc.

Key words: memoirs, biographical notes, era of Catherine II, Enlightenment, nobility, Ukrainian words.

*Кваша Т. Г.,**викладач кафедри українознавства, історико-правових та мовних дисциплін
Одеського національного морського університету*

ПОРІВНЯННЯ ТА ОЦІНКА МЕТОДІВ НАВЧАННЯ РОСІЙСЬКОЇ МОВИ ЯК ІНОЗЕМНОЇ ЗА СТУПЕНЕМ ЇХ КОНЦЕПТУАЛЬНОСТІ ТА ПІДХОДІВ

Анотація. Історія викладання іноземних мов є історією методів навчання, які мирно співіснують або знаходяться в непримиренній суперечності один із одним. В основі порівняння та оцінки методів навчання повинні лежати не тільки базові принципи, що формують ці методи, але і певні критерії, які дозволили б встановити, що ці методи є гомогенними за всіма параметрами: мета, завдання, терміни, етапи навчання, а також вікові особливості учнів.

У статті проаналізовані методи навчання російської мови як іноземної за ступенем їх концептуальності та підходів. Актуальність проблеми зумовлена не тільки прагненням методистів і викладачів максимально наблизити процес навчання до реального процесу оволодіння мовою учнями з урахуванням їхніх спільних і індивідуальних особливостей, але і незадоволеністю використання загальноприйнятих методів і підходів до навчання.

Коли виникає новий метод, його ефективність, валідність і результативність оцінюються шляхом порівняння з уже існуючими методами навчання. При цьому основні підходи, які використовуються в нових методах, зазвичай не ставляться під сумнів, мова йде лише про глибину розуміння, повноту і точність реалізації їх базових принципів або про окремі модифікації та доповнення.

Відповідно до цих критеріїв для диференціації методів навчання з точки зору їх гомогенності або різноманітності в сучасній лінгводидактиці використовується критерій, який називається лінгвометодичним підходом (ЛМП). Кожен ЛМП відрізняється базовими принципами, які формують методи, що відносяться до цього підходу. Всього прийнято розрізняти чотири ЛМП – граматико-орієнтований (або граматикалізований), біхевіористський, комунікативно-орієнтований, інтенсивно-орієнтований (або прискорено-навчальний). Перші три підходи об'єднують методи, які використовуються при довгостроковому навчанні; останній має місце при короткостроковому (інтенсивному) навчанні.

Для нового покоління методистів-дослідників, що працюють в області лінгводидактики та методики викладання російської мови як іноземної, в останні роки стає все більш зрозумілим той факт, що побудова оптимальних моделей навчання можлива лише в тому випадку, якщо ці моделі будуть включати в себе весь спектр механізмів, елементів і параметрів, на базі яких формується мовна здатність учнів у процесі оволодіння ними іноземною мовою.

Ключові слова: російська мова як іноземна, методика навчання, граматико-орієнтований метод, біхевіористський метод, комунікативно-орієнтований метод, інтенсивно-орієнтований метод.

Постановка проблеми. В основі порівняння та оцінки методів навчання повинні лежати не тільки базові принципи, що формують ці методи, але й певні критерії, які дозволили б

встановити, що ці методи є гомогенними за всіма параметрами: мета, завдання, терміни, етапи навчання, а також вікові особливості учнів.

Було б недоречним порівнювати методи, які використовуються при довгостроковому навчанні, і методи інтенсивного навчання, які використовуються в досить стислі терміни. Вони мають принципово інші цілі, ніж при довгостроковому навчанні. Відтак, порівнювати і оцінювати можна лише ті методи, які належать до однорідної за класифікаційними ознаками групи.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Питання становлення і розвитку методик викладання іноземних мов є предметом дослідження багатьох вітчизняних науковців. Аналіз таких досліджень свідчить, що основну увагу вчені звертають на: методику викладання іноземних мов (А. Мирослюбов, Є. Пасов, С. Фоломкина, Л. Черноватий), зокрема російської (української) мови як іноземної (Т. Вишнякова, Т. Капітонова, В. Костомаров, О. Митрофанова, О. Щукін, Х. Бахтіярова), дидактичні основи підготовки іноземних студентів у вищих навчальних закладах (О. Суригін, А. Нікітін, А. Бронська), адаптацію іноземних студентів (М. Іванова, Н. Титкова, С. Шатілов, І. Ширяєва, Т. Чернявська та інші).

Сучасні методики щодо основних механізмів оволодіння відповідною культурою під час вивчення іноземної мови були в полі зору дослідників (Є. Верещагін, В. Костомаров, В. Красних, Ю. Пасов, В. Сафонова, О. Селіванова, С. Тер-Мінасова, Г. Томахін, В. Фурманова, Д. Хаймз) та особливостей формування мовної особистості (Г. Богін, Є. Боринштейн, Н. Гальскова, Є. Голобородько, І. Зимня, І. Ігнатова, Ю. Караулов, О. Леонтович, М. Пентиліук) різнобічно висвітлюють досліджувану проблему.

У наукових працях розглянуто теоретичні та практичні аспекти процесу формування мовних стереотипів, методологічного аспекту і входження іноземних студентів в український соціокультурний простір засобами російської мови як необхідної умови життя і навчання в Україні. Характерною особливістю сучасного стану в галузі викладання російської мови як іноземної (А.Л. Бердичевський, О.Д. Митрофанова, М.І. Пентиліук, Ю.Є. Прохоров, С.Г. Тер-Мінасова, Н.П. Тропіна) науковці доводять, що вивчення іноземної мови сприяє розвитку мовної особистості в процесі міжкультурного діалогу.

Дослідження Я.А. Коменського, К. Істоміна, Ф.І. Булаєва, О. Потебні, І.І. Срезневського, К.Д. Ушинського, А. Булаховського, твори яких стали фундаментом для вивчення сучасного стану методики вивчення рідної та іноземної мови, є важливими джерелами інформації. Вони дають можливість зрозуміти такі поняття, як мова, мовлення, мовленнєва діяльність, культу-

ра мови й мовлення, функції мовлення, розвиток рідної та іноземної мови, історико-педагогічний аналіз сутності методики вивчення мови.

Проаналізувавши дослідження науковців, можна зрозуміти, що універсальних методів не існує. Цієї точки зору також дотримувався відомий російський мовознавець і академік Л.В. Щерба. У кожному методі є щось цінне, чим необхідно скористатися, але навряд чи в історії можна знайти випадки, коли нові методи цілком могли б вирішити існуючу проблему.

Всі методи відрізняються за характером пізнавальної і організуючої діяльності учня. Навіть сам творець методу не може не помітити, що різниця між окремими учнями велика, іноді принципова для ефективності методу. Одна людина відрізняється від іншої своїми природними властивостями (віком, задатками) і особливостями пізнавальної та мовленнєвої діяльності, особистісними характеристиками, контекстом діяльності, інтересами, соціальним статусом. З іншого боку, кожен метод зазнає змін залежно від особистих якостей вчителя, від його сильних і слабких сторін, переваг і недоліків. Все це повинно бути враховано для ефективної взаємодії в процесі навчання.

Мета статті полягає в науковому розгляді методів навчання російської мови для іноземних студентів вищих навчальних закладів за ступенем їх концептуальності та підходів.

Виклад основного матеріалу. Для диференціації методів навчання з точки зору їх гомогенності або різноманітності в сучасній лінгводидактиці використовується критерій, який називається лінгвометодичним підходом (ЛМП). Кожен ЛМП відрізняється базовими принципами, які формують методи, що відносяться до підходу. Всього прийнято розрізняти чотири ЛМП – граматико-орієнтований (або граматикалізований), біхевіористський, комунікативно-орієнтований, інтенсивно-орієнтований (або прискорено-навчальний). Перші три підходи об'єднують методи, які використовуються при довгостроковому навчанні; останній має місце при короткостроковому (інтенсивному) навчанні.

Таблиця 1 ілюструє диференціацію методів навчання з точки зору приналежності їх до різних ЛМП.

У науковій літературі є чимало експериментальних даних для визначення ефективності і результативності різних методів навчання. Серед найбільш масштабних і тривалих експериментів у порівнянні та оцінці методів навчання слід назвати пенсильванський експеримент. У ньому взяли участь 2 171 особа. Мета експерименту – порівняти граматико-когнітивний, аудіолінгвальний і комбінований (аудіолінгвальний + граматико-когнітивний) методи.

Учні середніх шкіл, які вивчали французьку та німецьку мови, були забезпечені навчальними матеріалами, що представляють три різні способи. Крім основного завдання – порівняння і оцінки методів навчання – перед дослідниками стояли ще два завдання: визначити, яка форма занять більш ефективна для методу; виявити ставлення учнів до іноземної мови.

В результаті експерименту було встановлено: а) технічні засоби, що використовуються на заняттях два рази на тиждень, помітного впливу на рівень оволодіння мовою не чинять; б) не існує оптимальної комбінації методу і форми занять; в) незалежно від методу навчання, який використовується в навчальній аудиторії, інтерес учнів до вивчення мови зростає, і поступово у частини з них розвивається неприязнь до мови, її носіїв, країни і культури. Крім цих основних висновків, експеримент дозволив

провести порівняння різних типів підручників, програм, а також спонукав методистів до розробки різних модифікацій існуючих підходів і методів у навчанні іноземних мов, похитнув установку деяких викладачів до використання одного методу.

Таблиця 1

Співвідношення лінгвометодичних підходів і методів навчання

Лінгвометодичні підходи	Методи навчання
Граматико-орієнтований. Основна увага приділяється системі мови; знання системи мови вважається умовою справжнього володіння мовою як засобом спілкування	Перекладний Граматико-перекладний Порівняльний Свідомо-порівняльний Трансформаційний
Біхевіористський. Оволодіння мовою базується на парадигмі «стимул – реакція»	Структуральний Аудіолінгвальний Когнітивний
Комунікативно-орієнтований. Провідним принципом є принцип активної комунікативності; процес навчання мови є моделлю природного процесу спілкування на цій мові	Аудіовізуальний Свідомо-практичний Комунікативний Комунікативно-індивідуалізований Активний метод із суґестивними елементами Інтегральний
Інтенсивно-орієнтований (прискорено-навчальний). Прискорене оволодіння переважно усними видами мовленнєвої діяльності (говоріння, аудіювання) в стислі терміни навчання	Суґестопедичний Емоційно-смісловий Метод активізації резервних можливостей учнів Інтенсивний метод навчання усного мовлення дорослих учнів Суґестокібернетичний Прискорений курс навчання розмовної мови методом занурення

З-поміж інших експериментальних програм для встановлення ефективності та результативності методів навчання слід назвати експеримент, проведений американськими дослідниками Г. Шерер і М. Вертхаймером. Вони порівнювали і оцінювали результати навчання за свідомо-практичним і аудіолінгвальним методами. За гіпотезу експерименту дослідники висунули положення, згідно з яким випереджаюче оволодіння усними видами мовленнєвої діяльності при навчанні за аудіолінгвальним методом впливає на набуття вмінь у письмових видах мовленнєвої діяльності настільки, що останні виявляються краще розвиненими, ніж при навчанні за свідомо-практичним методом.

Судячи з гіпотези, автори експерименту хотіли довести перевагу біхевіористського і структурального напрямів у психології, на ідеях яких був розроблений аудіолінгвальний метод. Однак прогноз експерименту не підтвердився: в реальному навчальному процесі учні краще опановують ті види мовленнєвої діяльності, яким їх більше навчають. Так, при використанні аудіолінгвальної методики вони краще говорять і розуміють на слух, а при роботі зі свідомо-практичним методом – мають кращі показники в письмових видах мовленнєвої діяльності.

Експерименти з порівняння та оцінки методів навчання, з одного боку, показали, що жоден з існуючих методів не є панацеєю і не має особливих переваг при оволодінні іноземною мовою, а з іншого боку, поставили перед дослідниками-методистами принаймні три найважливіші питання, вирішення яких має принципове значення для побудови оптимальної моделі навчання. Суть їх у наступному: а) однаково або по-різному оволодівають іноземною мовою учні, яких навчають за одним і тим же методом; б) чи доцільно варіювати методи навчання залежно від

контингенту учнів, цілей і умов навчання; в) чому в учнів, яких навчають за різними методами, в принципі не спостерігається особливих якісних відмінностей в оволодінні чотирма видами мовленнєвої діяльності. Очевидно, що відповіді на ці питання можна отримати лише в тому випадку, якщо сучасна теорія навчання матиме єдине уявлення про процес оволодіння іноземною мовою, а також про індивідуальні стратегії оволодіння і користування мовою при мовоутворенні й сприйнятті мови.

Відсутність єдиної думки про процес оволодіння мовою, індивідуальних стратегій, а також суперечливість отриманих в експериментах результатів привели до того, що дослідники відмовилися від глобального порівняння методів навчання за ступенем їх навчальної ефективності та результативності і віддали перевагу вивченню ефективності використання в методах окремих факторів і принципів, що впливають на оволодіння мовою як засобом спілкування. Оскільки ці фактори і принципи охоплюють найсуттєвіші сторони навчання і володіння мовою, то можна априорно встановити переваги та недоліки оцінюваних методів.

До таких методичних принципів можна віднести наступні опозиційні ознаки (Табл. 2): комунікативне / некомунікативне оволодіння мовою; аналізоване (свідоме) / неаналізоване (механічне) оволодіння мовою; афективність / неафективність методу навчання; модельоване / немодельоване оволодіння мовою; незалежна / детермінантна модель використання мови як засобу спілкування; глобальне / неглобальне оволодіння мовою; концентричне / неконцентричне оволодіння мовою; інтегроване / послідовне оволодіння видами мовленнєвої діяльності; універсальний / специфічний зміст навчання; системна / несистемна послідовність введення навчального матеріалу.

Таблиця 2

Методичні принципи і критерії, які формують різні методи навчання

Методичні принципи і критерії	
Комунікативне (функціональне) оволодіння мовою. Оволодіння мовою комунікативне, якщо учні опановують систему мови в ситуаціях спілкування.	Некомунікативне (нефункціональне) оволодіння мовою. Метод навчання не комунікативний, якщо учні не мають змоги вступати в спілкування.
Аналізоване (свідоме) оволодіння мовою. Якщо в методі навчання мова розглядається як кероване правилами поводження, то усвідомлення цих правил і схем є обов'язковим у навчальному процесі. При такому підході опора робиться на пізнавальні та інтелектуальні здібності учнів. За необхідності учні можуть проаналізувати породжувані або ті, що сприймаються ними, висловлювання.	Неаналізоване (механічне) оволодіння мовою. Методи, які передбачають механічні прийоми і способи роботи, спрямовані на вироблення автоматизмів, оволодіння системою мови є метою навчання.
Афективний спосіб оволодіння мовою. Метод, при якому враховуються мотивація, емоційний настрій, значимість досліджуваного матеріалу, вважається афективним.	Неафективний спосіб оволодіння мовою.
Модельоване оволодіння мовою. Оволодіння мовою, при якому визнається наявність керованої правилами моделі навчання, а навчальний процес спрямований на поступове формування цієї моделі.	Немодельоване оволодіння мовою.

Незалежна модель використання мови як засобу спілкування.	Детермінантна модель використання мови як засобу спілкування. Якщо учні не мають змоги будувати власні програми мовної поведінки, а повинні чітко слідувати завченим зразкам, то така модель оволодіння мовою є закритою для творчості.
Глобальне оволодіння мовою. Принцип глобальності реалізується у методі в тому випадку, якщо учні оперують такими одиницями, як висловлювання, діалог, текст, а не окремими елементами, які є складовими цих одиниць.	Неглобальне оволодіння мовою.
Концентричне оволодіння мовою. При концентричному оволодінні мовою учні не повинні заучувати презентований матеріал раз і назавжди, позаяк під час навчального процесу вони будуть зустрічатися з ними неодноразово.	Неконцентричне оволодіння мовою.
Інтегроване (взаємозалежне) оволодіння видами мовленнєвої діяльності. Одночасне оволодіння аудіюванням, говорінням, читанням і письмом характеризує метод як інтегрований.	Послідовне (неінтегроване) оволодіння видами мовленнєвої діяльності. При послідовному оволодінні чотирма видами мовленнєвої діяльності копіюється послідовність засвоєння рідної мови.
Універсальний зміст. Універсальний – це єдиний для всіх комунікативний зміст.	Специфічний зміст. Специфічний зміст визначається необхідністю знати систему формальних засобів вираження, а також комунікативними потребами учнів і відносно конкретними засобами спілкування
Системна послідовність введення матеріалу. Кожне нове правило або явище співвідноситься з усією системою мови.	Несистемна послідовність введення матеріалу.

Проаналізувавши методичні принципи, можна концептуально порівняти будь-який з існуючих методів навчання. У таблиці 3 наведені порівняння та оцінка чотирьох найбільш популярних методів навчання – граматико-перекладного (ГПМН), аудіолінгвального (АЛМН), свідомо-практичного (СПМН) і комунікативного (КМН).

Таблиця 3

Концептуальне порівняння та оцінка методів навчання

Методичні принципи	Методи навчання			
	ГПМН	АЛМН	СПМН	КМН
Комунікативність	-	+	+	+
Аналізованість	+	-	+	+
Афективність	-	-	+	+
Модельованість	+	+	+	+
Незалежність	-	-	+	+
Глобальність	-	-	+	+
Концентрованість	-	-	+	+
Інтегрованість	-	+	+	+
Універсальність	+	-	-	-
Системність	+	+	+	+

Об'єктивно оптимальними методами навчання можна вважати ті, які здатні об'єднати в собі всі теоретично обґрунтовані

і практично апробовані методичні принципи. Дані таблиці дозволяють стверджувати, що такими на сучасному етапі розвитку методичної науки можна вважати два методи – свідомо-практичний і комунікативний. Однак визнання їх в якості оптимальних досить умовне, оскільки відкритими залишаються такі важливі питання, як терміни і етап навчання, відсутність єдиної думки про реальний процес оволодіння мовою, вікові та психологічні особливості учнів, індивідуалізація навчання, здатність учнів до вивчення мови, легкість / труднощі в процесі оволодіння мовою, простота / складність мови, яка вивчається.

Серед психологічних принципів, які формують методи і моделі навчання, найбільш цікавими і продуктивними є два: аналізований / неаналізований і автоматизований / неавтоматизований. Ці принципи лежать в основі когнітивної обробки матеріалу в процесі оволодіння і використання іноземної мови (Табл. 4).

Схема когнітивної обробки мовного матеріалу в процесі оволодіння і використання іноземної мови розглядає взаємодію двох змінних. Перша змінна – аналізований – пов'язана з розмежуванням експліцитного і імпліцитного знання: передбачається, що той, якого навчають, володіє аналізованим знанням, здатний оперувати ним шляхом його трансформування, порівняння, використання для вирішення проблем, які виникли в процесі комунікації. Друга змінна – автоматизованість – пов'язана з відносною легкістю доступу до різних одиниць індивідуальної мовної свідомості.

Таблиця 4

**Когнітивна обробка мовного матеріалу
в процесі оволодіння і використання іноземної мови**

A	-	Аналізоване	C	-	Аналізоване
	+	Автоматизоване		-	Автоматизоване
B	+	Аналізоване	D	+	Аналізоване
	+	Автоматизоване		-	Автоматизоване

Взаємодія зазначених двох змінних дає підстави для наступних висновків:

1. Виконання в процесі спілкування різних комунікативних завдань пов'язане з використанням учнем різних видів знання; ймовірно, найважчими є ті завдання, які вимагають знань, маркованих за двома параметрами (випадок B), а найлегшими ті, які не марковані ні за одним із них (випадок C), в той час як проміжну позицію за своєю складністю займають випадки, марковані за одним із параметрів, але не марковані за іншим (випадки A і D).

2. Різні типи учнів можуть бути виокремлені залежно від того, яким видом знання вони користуються: діти і дорослі, які опановують іноземну мову в природних умовах, зазвичай характеризуються знанням типу C на ранніх стадіях і типу A на більш пізніх стадіях, а ті, що засвоюють іноземну мову у навчальній обстановці, як правило, спочатку набувають знання типу D, після чого переходять до типу B.

3. Під час навчання найбільш високий рівень аналізу і когнітивного контролю потрібен для деконтекстуалізованого знання при метамовних уміннях, найбільш низький рівень – для контекстуалізованого знання, між ними розташовуються такі види діяльності, як говоріння, читання і письмо. Інакше кажучи, для простих комунікативних завдань, що спираються на очевидну ситуацію і контекст, цілком достатнім є актуалі-

зація низьких рівнів аналізу знання і когнітивного контролю, а здатність вирішувати метамовні проблеми вимагає високих рівнів переробки інформації на обох лініях – лінії оперування знанням і лінії контролю за вибором необхідних засобів його вираження.

4. Залежно від характеру переробки мовної інформації (тобто контрольованої або автоматизованої) і від того, на чому фокусують увагу (тобто увага є сфокусованою або периферійною), можна виокремити наступні чотири можливі ситуації:

1) той, якого навчають, фокусує увагу на формальних особливостях досліджуваної мови при контрольованій переробці інформації з опорою на заучування правил;

2) увага до формальних особливостей мови, що вивчається, є периферійною, переробка контрольованою, використання іноземної мови відбувається з опорою на імпліцитне засвоєння за аналогією;

3) в ситуації тесту або планового контролю увага фокусується на формальних особливостях мови, але переробка інформації відбувається автоматично;

4) у спонтанній комунікативній ситуації увага учня до формальних особливостей мови, що вивчається, є периферійною, а переробка або спроба переробки – автоматичною.

Кількість чинників, що впливають на процес оволодіння мовою, обраховується сотнями. Вони відносяться до природи мови, що вивчається, і способів її опису, оволодіння мовою і навчання їй. Створюючи той чи інший оптимальний метод навчання, його розробники часто прагнуть спростити складний процес оволодіння мовою, звести цей процес до порівняно невеликої кількості факторів і представити їх у системі.

Як показує практика, впровадження методу – це постійний компроміс між обмеженим числом факторів, які складають метод, і реальним, що впливає на оволодіння мовою в навчальному процесі. Зменшення кількості факторів завжди збільнює метод порівняно з наявним методичним досвідом і практикою викладання. Ось чому вихідні, базові методи навчання постійно модифікувалися за рахунок додавання відсутніх факторів. І навпаки, процесу модернізації методів не відбувалося, якщо нові методичні знахідки відкидалися для збереження «чистоти» методу, або неправильно інтерпретувалися, або існували ізольовано – поза методом, що позбавляло методистів і викладачів можливості перевірити їх ефективність у системі.

Протягом усього розвитку і еволюції методів навчання цілком чітко простежується тенденція максимально наближення навчання до природного процесу оволодіння іноземною мовою. Однак створення нового покоління оптимальних методів навчання, здатних урахувати якщо не всі, то принаймні більшість складників процесу оволодіння мовою, можливе лише в тому випадку, якщо методика викладання іноземних мов, в тому числі російської як іноземної, матиме єдину і несуперечливу теорію засвоєння мови, модель мовної особистості, концепцію стратегій володіння мовою і користування ними при сприйнятті і створенні мови, теорію рівнів володіння мовою.

Панівний в останні роки підхід до мови як системи та її функціонування в мові (соціо- та психолінгвістики, лінгвістика тексту, комунікативно-функціональна граматики) неминуче приводить дослідників до уточнення лінгвістичних основ навчання російської мови як іноземної. Серйозним недоліком лінгвістичної бази, що має місце в сучасній практиці викладання, слід визнати неадаптивне і недостатньо гнучке використання

існуючих у лінгвістиці моделей опису мови, невиправдано широке залучення так званих статистичних моделей і необгрунтоване ігнорування функціональних моделей, особливо функціонально-семантичних.

Очевидно, що загальний принцип функціональності в сучасній лінгводидактиці повинен бути трансформований у комунікативно-семантичний підхід до презентації та тлумачення мовних явищ, що спирається на значимість цього явища для комунікативних актів і реалізації комунікативних інтенцій. Це сприяло б зміні загальноприйнятих схем забезпечення мовної діяльності учнів і дозволило б замість подання мовних фактів у формі традиційної лінгвістичної логіки «форма – значення – вживання» вибудувати іншу послідовність «комунікативна потреба – думка – зовнішня реалізація думки». Подібне функціонально-дидактичне уявлення і опис досліджуваного матеріалу мови змусило б методистів вийти за межі мовної системи як організованої сукупності засобів і розширити рамки традиційно відомої граматики за рахунок звернення до комунікативного, мовного і прагматичного аспектів висловлювання. Воно ж змусило б дослідників пильніше вивчати фактори, лінгвістичні й екстралінгвістичні, що регулюють вибір тих чи інших співвіднесених із комунікативним наміром різнорівневих мовних засобів.

Сучасна комунікативно спрямована організація навчання спирається не тільки на лінгвістичні, а переважно на функціонально-психологічні основи з домінуванням особистісно-діяльнісних орієнтацій учнів. Ці орієнтації впливають на інтерпретацію результатів порівняльного аналізу фактів досліджуваної і рідної мов. Сучасна педагогічна ситуація вимагає поглянути на факти мови, що вивчається через призму іншої мовної свідомості, що пов'язує порівняльні дослідження з рядом нових аспектів, які мають більше психологічну, ніж власне лінгвістичну природу.

Свідомість, мислення людини нерозривно пов'язані з рідною мовою. При оволодінні іншою мовою теж неминучий процес осягнення об'єктивної дійсності, але інакше категоризованої і представленої в інших суспільно усвідомлених національних формах. Розбіжність «картин світу» проявляється і в лексиці, і в граматиці, і в принципах категоризації. Вона створює безліч відмінностей у способах номінації одних і тих же об'єктів; у мовах виокремлюються неоднотипні ознаки, використовуються різні «внутрішні репрезентації» і семантичний зміст, не кажучи вже про матеріальну форму навіть щодо еквівалентних одиниць.

Саме на цьому ґрунтується почуття «надмірності» і «недостатності» досліджуваної іноземної мови, що виникає в учнів і поки ще недооцінене методистами. Воно може ускладнювати освоєння і застосування мови, яку вивчаєш, ніж будь-які його матеріальні, формальні відмінності від рідної мови, «труднощі», не пов'язані безпосередньо з виразом сенсу, з іншим способом формування і формулювання думки.

В іноземній мові учнів буде спостерігатися не тільки «явна» інтерференція у вигляді порушення системи і норм російської мови, а й «прихована» у вигляді прагнення учнів уникнути вживання незвичних форм вираження. Описані явища можна пояснити не просто зіставляючи мови, а заглиблюючись в саму природу функціонування мови, що вивчається, в процеси засвоєння рідної і вивчення іншої мови, які перебувають зараз в центрі уваги психо-, соціо- та етнолінгвістів.

Висновки. Уточнення комунікативних цілей навчання в сучасних умовах повинно супроводжуватися визначенням

необхідного рівня володіння комунікативною і мовною компетенцій. Ці порівняно нові, нетрадиційні поняття, які отримали обґрунтування в психолінгвістиці, є своєрідною реакцією на проблему співвідношення мовних (декларативних) знань і комунікативних (процедурних) умінь у процесі оволодіння і володіння мовою.

Комунікативна орієнтація навчального процесу неминуче призведе до єдиного комунікативного змісту, оскільки він диктується природою спілкування, системою мови і комунікативними потребами учнів. При такому лінгвометодичному підході існуючі та методи навчання, що розробляються, ще більше зблизяться, особливо якщо буде вирішена головна дослідницька проблема – проблема обліку закономірностей оволодіння іноземною мовою різними категоріями учнів.

Література:

1. Бех І.Д. Особистісно зорієнтоване виховання: наук.-метод. допомога / Бех І.Д. К. : ІЗМН, 1998. 204 с.
2. Китайгородская Г.А. Содержание и границы понятия интенсивное обучение / Г.А. Китайгородская, А.А. Леонтьев // Краткосрочное обучение русскому языку иностранцев. Формы и методы: сб. статей / сост. О.П. Рассудова. М. : Рус. яз., 1983. С. 57–64.
3. Мороз Л.В. Соціокультурний аспект у вивченні іноземної мови як чинник розвиваючого навчання / Л.В. Мороз, І.О. Пашко. [Електрон. ресурс] // Матеріали II-ої Міжнар. наук. інтернет-конф. «Вивчення та викладання іноземних мов: уміння XXI століття», 6–11 жовтня 2008 р.
4. Ніколаєва С.Ю. Сучасні технології навчання іноземною спілкування / Ніколаєва С.Ю., Гринюк Г.А., Олійник Т.І. [та ін.]. К. : Ленвіт, 1997. 96 с.
5. Сериков В.В. Личностный подход в образовании: концепция и технологии / Сериков В.В. Волгоград: Перемена. 1994. 152 с.
6. Фейдимен Дж. Теория и практика личностно-ориентированной психологии: Методика персонального и социального роста / Дж. Фейдимен, Р. Фрейгер. М.: ТриЛ, 1996. 208 с.
7. Щерба Л.В. Языковая система и речевая деятельность / Щерба Л.В. М.: Наука, 1985. 432 с.
8. Якиманская И.С. Разработка технологии личностно-ориентированного обучения / Якиманская И.С. // Вопр. психологии. 1995. № 2. С. 31–42.

Kvasha T. Comparison and evaluation of methods of teaching Russian language as foreign after degree of their conceptuality and approaches

Summary. The history of teaching foreign languages, in essence, is the history of teaching methods that are peacefully coexisting, or are in irreconcilable contradictions with each other. The basis of comparison and evaluation of teaching methods should be not only the basic principles that form these methods, but also certain criteria that would allow to establish that these methods are homogeneous in all parameters, including goals, tasks, terms, stages of training and also age-old features of students.

The article analyzes the methods of teaching Russian as a foreign language in terms of their conceptuality and approaches. The actuality of this problem is determined not only by the aspirations of methodologists and teachers to bring the learning process as close as possible to the actual process of language acquisition by students, according to their common and individual characteristics, but also dissatisfaction with the use of commonly accepted methods and approaches to learning. When a new method appears, its efficiency, validity and effectiveness are evaluated by comparison with

existing teaching methods. In this case, the main approaches used in the new methods are usually not questioned, it is only about the depth of understanding, completeness and accuracy of the implementation of their basic principles, or on certain modifications and additions.

In accordance with these criteria in a modern linguodidactics, a criterion called the Lingvomethodic approach (LMP) is used to differentiate the teaching methods from the point of view of their homogeneity or heterogeneity. Each LMP differs base principles that form the methods related to this approach. In total it is accepted to distinguish four LMPs – grammatical-oriented (or grammatical), behavioral, communicative-oriented, intensive-oriented (or accelerated-educational). The first three approaches combine the methods used

in long-term study; the last-takes place in the short-term (intensive) training.

For the new generation of methodologists-researchers working in the field of linguodidactics and methods of teaching Russian as a foreign language, in recent years it has become increasingly clear that the construction of optimal learning models is possible only if these models include the entire spectrum mechanisms, elements and parameters on the basis of which the language ability of students is formed in the process of mastering them in a foreign language.

Key words: Russian as a foreign language, teaching methods, grammatical-oriented methods, behavioural methods, communicative-oriented methods, intensive-oriented methods.

Новікова О. О.,

кандидат філологічних наук,

доцент кафедри соціально-гуманітарних дисциплін
Донецького юридичного інституту МВС України

ФУНКЦІОНАЛЬНІ ОСОБЛИВОСТІ ВСТАВНИХ КОНСТРУКЦІЙ У ЛІНГВОУКРАЇНИСТИЦІ

Анотація. Проблеми синтаксису постійно перебувають у центрі уваги лінгвістів, оскільки структура речення в сучасній українській мові є доволі гнучким явищем, яке чутливо реагує на цільові установи комунікації. Це призводить до того, що на кожному етапі наукового пізнання постають нові питання. До таких актуальних проблем належить і питання категорії вставності, оскільки на сьогодні дослідження, пов'язані зі вставними конструкціями, не розв'язують повністю проблему їх становлення та розвитку в сучасному мовознавстві. Метою запропонованої наукової розвідки є комплексний аналіз вставних конструкцій у лінгвоукраїністиці.

У статті досліджено актуальні проблеми, пов'язані зі становленням категорії вставності, проаналізовано історію розвитку вчення про вставні компоненти в сучасній лінгвістиці. Вставні конструкції розглянуто як форми, що введені до складу речення для вираження емотивного ставлення мовця до повідомлюваного. Зазначено, що з формально-граматичного погляду досліджувані синтаксичні одиниці є ізольованими від речення; з комунікативного погляду вони не змінюють основного модального значення речення, а пояснюють його, надаючи особливого забарвлення.

Аналіз засвідчує, що увагу науковців було зосереджено на сутності вставності; функціонуванні вставних одиниць; їхньому аналізі та семантиці; співвідношенні їх із частиною речення. Оскільки поняття «вставленості» виходить за межі традиційного синтаксису й становить реалізацію площини вираження, що належить до специфіки не тільки певного стилю, а й конкретного автора, вивчення цієї категорії в лінгвістиці залишатиметься актуальним і в майбутньому.

У роботі проаналізовано праці українських лінгвістів щодо вивчення особливого статусу вставних одиниць; їхнього факультативного характеру; структурної організації речень із зазначеними синтаксичними компонентами; їхньої позиції в реченні; семантики вставних конструкцій; комунікативного й текстового потенціалу зазначених одиниць.

Ключові слова: категорія вставності, вставні слова, вставні словосполучення, вставні речення, синтаксична одиниця.

Постановка проблеми. Сучасна літературна мова має безліч різноманітних засобів для передачі емоцій та емоційної оцінки. Таке завдання виконують і вставні слова, словосполучення, речення, які становлять особливу групу одиниць, що виражають емоційну оцінку. Вставні конструкції – це особливі комунікативно-синтаксичні одиниці модальної сфери мовлення, що відображають індивідуальне ставлення (думки, почуття) мовця до висловленого.

Вставні конструкції тривалий час становлять предмет уваги лінгвістів, проте деякі аспекти цього мовного явища на сьогодні ще потребують додаткового дослідження. Так, і досі немає одностайності щодо їхньої інтерпретації та особливостей розмежування.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Дослідження вставних конструкцій вимагає аналізу як класичних, так і сучасних підходів до інтерпретації основних категорій простого ускладненого речення, зокрема праць таких науковців: О. Огоновського [1], В. Виноградова [5], О. Шанського [6], А. Руднєва [7], Є. Коротеви [8], С. Шевчук [9], А. Загнітка [10], П. Дудика [11], Б. Кулика [12], І. Слинська [13], Г. Козачук [14], К. Шульжука [15], І. Юшука [16] та багатьох інших.

Мета дослідження – комплексний аналіз вставних конструкцій у лінгвоукраїністиці.

Виклад основного матеріалу. Серед вставних компонентів, що функціонують у різних стилях мовлення, виокремлюють як однокомпонентні, так багатокомпонентні одиниці, тобто такі, які можуть функціонувати і як окремі слова, і як словосполучення, і як речення. Поняття «вставні слова», «вставні словосполучення» й «вставні речення» мовознавці зазвичай об'єднують в одну категорію – «вставні слова» [17, с. 93–94]. А. Коваль зазначає, що «підставою для такого об'єднання може бути той факт, що, розрізняючись структурно, ці три різновиди дуже близькі функціонально, і як вставні слова, словосполучення, так само і вставні речення перебувають у смислового зв'язку з усім реченням або одним його членом; усі вони виражають досить вузьке, проте постійне коло значень, які начебто накладені на зміст основного складу всього речення або одного з його членів» [17, с. 94].

Питання функціонування вставних конструкцій порушувалось у синтаксичній науці вже на ранніх етапах її розвитку. Вставні компоненти розглядали як результат скорочення колись повного речення, від якого залишилась певна частина [2]; як частину незакінченого речення в складі складного [18].

О. Огоновський, розглядаючи вставні одиниці в «Граматику русского языка для школ средних», поділив їх на два типи: 1) вислови, що вставлені в підрядне речення, наприклад: *Злість, кажуть, сатані сестриця* (І. Котл.) ← *Кажуть, що злість сатані сестриця*, 2) вислови, що вставлені в складне речення, напр.: *Сама не зна (бо причинна), що таке робить* (Т. Шевч.) [1, с. 173]. Д. Овсянико-Куликовський, розвиваючи погляди О. Огоновського, виокремив вставні слова, вставні вирази, вставні прислівники та інші обставинні вислови [2, с. 293].

Більш системний розгляд явища вставності викладено в роботах М. Греча, який власне й увів поняття «вставні слова» до наукового обігу. Він підкреслював, що ці одиниці перебувають

«поза реченням», оскільки з іншими членами не поєднувані жодним із видів зв'язку [19, с. 234]. О. Пешковський з-поміж вставних конструкцій виокремив вставні слова й вставні словосполучення, акцентуючи увагу на тому, що вони не є членами речення й не пов'язані з ним граматичним зв'язком. Зазначені одиниці автор поділив за значенням на три розряди: 1) із значенням ставлення мовця до тієї чи іншої думки; 2) із значенням адресата висловлювання; 3) із значенням відношення до попередньої чи наступ [3, с. 371]. Очевидно, що така класифікація потребує детального доповнення.

О. Шахматов, на відміну від попередніх дослідників, акцентував увагу не лише на визначенні вставних слів, а й на їхній синтаксичній характеристиці. Учений виокремив два типи вставних слів: 1) такі, що беруть свій початок з односкладних речень – означено-особових, безособових, інфінітивних, прислівникових, підметових, і 2) такі, що беруть свій початок із двоскладних речень – узгоджених чи не узгоджених [4, с. 266].

В. Виноградов у академічній «Грамматике русского языка» схаактеризував вставні слова як такі, що синтаксично не пов'язані з реченням і виражають ставлення мовця до висловлення. Науковець виокремив два морфологічні типи вставних слів – іменні й дієслівні та розподілив їх за значенням на вісім груп [5, с. 164]. Думку В. Виноградова підтримала більшість науковців і такий погляд на вивчення вставних конструкцій запанував у більшості російськомовних і українськомовних праць.

В українській лінгвістиці панівними є два погляди на статус вставних конструкцій. Так, частина науковців вважає, що зазначені одиниці граматично не пов'язані з реченням жодною синтаксичною формою підрядного зв'язку – узгодженням, керуванням, приляганням (М. Шанський, О. Руднева); інша частина, навпаки, наголошує на тому, що вони є таким самим членом речення, як і інші (Є. Кротевич, С. Шевчук, А. Загнітко, М. Шанський, П. Дудик та інші).

М. Шанський підкреслює, що вставні одиниці являють собою такий самий обов'язковий компонент речення, як і ніші члени [20, с. 138]. О. Руднев підтримує думку М. Шанського й наголошує на тому, що вставні слова – це члени речення, оскільки вони пов'язані з реченням особливим співвідносним зв'язком [7, с. 156]. Є. Кротевич має інший погляд щодо статусу вставних слів і визначає їх зв'язок із реченням як включення [8, с. 15]. С. Шевчук також говорить про те, що вставні слова не є членами речення, оскільки вони не відповідають на жодне питання й не з'єднані з іншими членами підрядним чи сурядним зв'язком [9]. Автор підтримує погляд другої групи вчених, оскільки вставні слова з формально-граматичного погляду є ізольованими від речення.

А. Загнітко, поглиблюючи вчення про вставні компоненти, зазначає, що речення зі вставними компонентами постають специфічними різновидами висловлення в силу того, що в них по-особливому виражена суб'єктивна модальність – вставними компонентами [10, с. 70].

У сучасній українській мові в ролі вставних конструкцій виступають переважно слова, словосполучення й речення, що можуть виражатися дієслівними, іменниковими, прислівниковими, прикметниковими, числівниковими або займенниковими формами. На тій підставі, що частина таких форм повністю втратила власне лексичне значення, В. Виноградов виокремив окремі клас слів з-поміж частин мови – модальні

слова, наприклад: *мабуть, отже, наприклад, можливо, само собою, власне кажучи* [5]. Таку думку підтримали М. Івченко [21, с. 370], С. Бевзенко [22, с. 188], О. Волох, М. Чемерисов, Є. Чернов [23, с. 239], М. Жовтобрюх, Б. Кулик [24, с. 393], А. Загнітко [10, с. 70] та інші. Отже, вставні компоненти, крім зазначених вище частин мови, можуть бути виражені й модальними словами.

У підручниках, посібниках та довідковій літературі на сьогодні подано різні класифікації вставних конструкцій, які ґрунтуються переважно на їхній семантиці та вміщеній у ній оцінці повідомлюваного мовцем. Так, наприклад, Г. Козачук вставні компоненти поділяє на шість типів (вставні одиниці, що вказують на: 1) оцінку повідомлюваного; 2) почуття мовця; 3) зв'язок думок, послідовність викладу; 4) джерело повідомлення; 5) привернення уваги; 6) спосіб оформлення думок) [14, с. 347]. Таку ж кількість груп пропонує С. Шевчук (вставні конструкції, що вказують на: 1) оцінку повідомлюваного; 2) почуття мовця; 3) порядок думок і їх зв'язок; 4) джерело інформації; 5) способи оформлення думок; 6) способи активізації думок читача) [9].

У підручнику Н. Дудика запропоновано сім груп досліджуваних синтаксичних одиниць, автор додає в окрему групу конструкції з вказівкою на те, що сказаним у реченні щось підсумовується, узагальнюється [11, с. 224]. І. Юшук у підручнику «Українська мова» подає п'ять типів вставних одиниць: 1) ті, що виражають впевненість / неупевненість; 2) вказують на джерело повідомлення; 3) виражають задоволення / незадоволення мовця; 4) привертають увагу співрозмовника та 5) вказують на зв'язок між думками [16, с. 556]. А. Загнітко за типом привнесеного значення також подає шість груп вставних компонентів: 1) виражають ступінь вірогідності повідомлюваного; 2) позначають зв'язок думок, послідовність викладу чи його логічне завершення; 3) виражають почуття мовця; 4) позначають джерело повідомлення; 5) позначають характер висловлення, спосіб передачі думки, тип її оформлення; 6) позначають звернення до співрозмовника [25, с. 576]. Останній різновид вставних одиниць М. Каранська кваліфікує як такі, що «допомагають мовцеві вступати в тісніші зв'язки зі слухачами, легше порозумітися з ними...» [26, с. 135].

Найбільш обґрунтованою у контексті досліджуваної проблеми є класифікація вставних одиниць, подана К. Шульжук. У «Синтаксисі української мови» автор зазначає, що вставні слова, словосполучення й речення віднесені до синтаксично ізольованих частин речення, які хоч і належать до речення за своїм змістом, синтаксично не пов'язані з жодним членом цього речення і залишаються поза синтаксичними зв'язками між членами речення [15, с. 166]. Дослідник розмежовує вставні одиниці відповідно до їхньої семантики та оцінки повідомлюваного. Так, вчений виділив шість положень, які визначають напрями дослідницьких підходів нашого аналізу:

1) вставні слова, словосполучення й речення, що виражають ступінь вірогідності повідомлюваного (так звана гіпотетична та констатаційна модальність): *Справді, Василь Невольник був собі дідусь такий мізерний, мов зараз тільки з неволі витущений* (Пантелеймон Куліш); *Наступає страшна година: перехрестить, мабуть, нас господь ізнов огнем да мечем* (Пантелеймон Куліш); *А фінальна сцена? Найімовірніше, буде такою ж банальною* (Ірвін Ялом); *За теє-то за все поважали його козак, як батька; і хоть би, здається, попросив у кого останню*

світину з плечей на викуп невольника, то й ту б йому оддав усякий (Пантелеймон Куліш); *Джуліусу стало на думку, що, **можливо**, для них то був спосіб ушанувати і своє життя* (Ірвін Ялом);

2) вставні одиниці, що передають зв'язок думок, послідовність їх викладу чи логічне завершення цього викладу: *Уже й чуприна біла, як у мене, і зовсім уже дід; доживав би віку на полковництві: так, **отже**, захотілось на старість гетьманувати* (Пантелеймон Куліш); *У **всякому разі**, годі чекати інструкцій від Бога, шукати ознак вищого замислу, ритуалів чи церемоній* (Ірвін Ялом); *До **речі**, після процедури матиму для тебе кращі новини* (Ірвін Ялом); *Словом, він і був тією «пізньою квіткою» – пацієнтом, якому потрібен час, щоб засвоїти все те, що він отримав від терапії* (Ірвін Ялом); *Ось що мені потрібно: **по-перше**, я хочу дізнатися твою думку про нашу співпрацю: що допомогло, а що ні. **По-друге** – і це вже серйозніше – я хочу дізнатися, яким було твоє життя з моменту нашої останньої зустрічі* (Ірвін Ялом);

3) вставні слова, словосполучення та речення на позначення джерела повідомлення: *Так у тих то греків сьому божку, **кажуть**, була велика шаноба* (Пантелеймон Куліш); *На **думку Джуліуса**, ця славна пригода – його життя – заслуговувала на щось більше... більше... більше, ніж що?* (Ірвін Ялом); *То була смілива книга, яка, **на думку Філіпа**, вчила цінувати й славити життя більше, ніж будь-яка інша* (Ірвін Ялом);

4) вставні компоненти, що виражають емоційний стан мовця, його почуття: *А жидок і дав, **зрішним ділом**, запорожцеві напитись горілки з барильця* (Пантелеймон Куліш); *Діється таке, – одвітує божий чоловік, важко здихнувши, – **що бодай і не казати!*** (Пантелеймон Куліш); *Як **на гріх**, він зрозумів, наскільки жаслива ця хвороба, і почав сприймати її як ненаситне чудовисько, що запустило свої чорні цупальці глибоко в його плоть* (Ірвін Ялом); *Це саме те, чого я хочу, то скажіть мені, лікарю Герцифельд, чому, **на Бога**, я не можу цього зробити* (Ірвін Ялом);

5) вставні слова, словосполучення та речення на позначення характеру висловлення, способу передачі думки, типу її оформлення: *Хоть він і розумом, і славою узяв над усіма, да й йому, **між нами кажучи**, не дають гетьманувати* (Пантелеймон Куліш); *Воно, **правду кажучи**, й не сталося б, якби йому вчасно повідомили результати комп'ютерної томографії* (Ірвін Ялом); *Іншими словами, він мав полюбити свою долю* (Ірвін Ялом);

6) вставні слова, словосполучення та речення, що передають звернення до співрозмовника й уживаються з метою привернення уваги читача (слухача): *І в **реєстрах-то, коли хочете знати**, не Чепурним його записано* (Пантелеймон Куліш); *А Сомко, **вірите**, наврогостець іде, не хоче нікому кланятися* (Пантелеймон Куліш); *Себто, **бач**, що Сомко має в Переяславі свої крамні комори в ринку, так Васютинцям і звабливо* (Пантелеймон Куліш); *А Сомко, **знаєте самі**, доводиться Юрасеві дядьком, бо старий Хміль держав уперве його сестру Ганну* (Пантелеймон Куліш) [15, с. 168].

Висновки. Отже, вставні конструкції – це такі форми, які введені до складу речення на семантико-комунікативному рівні з метою вираження ставлення мовця до повідомлюваного з погляду його ймовірності / неймовірності, способу оформлення думок, активізації співрозмовника тощо.

З формально-граматичного погляду зазначені синтаксичні одиниці є ізольованими від речення; з комунікативного

погляду вони не змінюють основного модального значення речення, а пояснюють його, надаючи особливого забарвлення. У ролі вставних виступають переважно слова, словосполучення й речення, які можуть виражатися дієслівними, іменниковими, прислівниковими, прикметниковими, числівниковими, займенниковими та модальними формами.

Вставні конструкції в комплексі з іншими мовними компонентами виступають ефективним засобом реалізації мети автора – досягнення чіткості й логічності передачі інформації в тексті. Надалі варто приділити увагу комплексному аналізу вставних конструкцій в різних стилях сучасної української літературної мови.

Література:

- Огоновський О. «Грамматике русского языка для школ средних». Львов. 1889. XII. 224 с.
- Овсянко-Куликовский Д.Н. Синтаксис русского языка. СПб., 1912.
- Пешковский О.М. Русский синтаксис в научном. Москва, 1956.
- Шахматов А.А. Синтаксис русского языка. Львов : Учпедгиз, 1941.
- Виноградов В.В. Русский язык: Грамматическое учение о слове. 2-е изд-е. Москва : Высшая школа, 1972. 614 с.
- Краткий этимологический словарь русского языка / Н.М. Шанский, В.В. Иванов, Т.В. Шанская. Москва : Просвещение, 1971. 542 с.
- Руднев А.Г. Синтаксис осложненного предложения. Москва : Учпедгиз, 1959.
- Кротевич Е.В. О связях слов. Львов : Изд-во Львов. ун-та, 1959. 35 с.
- Сучасна українська літературна мова. Навчальний посібник / С.В. Шевчук, О.О. Кабиш, І.В. Клименко. Київ : Алерта, 2011. 554 с.
- Загнітко А.П. Український синтаксис: теоретико-прикладний аспект. Донецьк, 2009. 137 с.
- Синтаксис сучасної української мови : підручник / П.С. Дудик, Л.В. Прокопчук. Київ : ВЦ «Академія», 2010. 384 с.
- Кулик Б.М. Курс сучасної української літературної мови. Ч. 2. Синтаксис. Київ : Рад. шк., 1961. 284 с.
- Синтаксис сучасної української мови: проблемні питання / І.І. Слинько, Н.В. Гуїванюк, М.Ф. Кобилянська. Київ : Виш. шк., 1994. 670 с.
- Козачук Г.О. Українська мова: Практикум : Навч. посіб. 2-ге вид., переробл. і допов. Київ : Вища шк., 2006. 414 с.
- Шульжук К.Ф. Синтаксис української мови : Підручник. Київ : Академія, 2004. 408 с.
- Ющук І.П. Українська мова. Київ : Либідь, 2004. 640 с.
- Коваль А.П. Науковий стиль сучасної української літературної мови : Структура наукового тексту. Київ : Вид-во Київ. ун-ту, 1970. 307 с.
- Востоков А.Х. Русская грамматика, 1831.
- Греч Н.И. Практическая грамматика русского языка. СПб., 1827.
- Современный русский язык: Синтаксис / Е.М. Галкина-Федорук, К.В. Горшкова, Н.М. Шанский. Москва : Учпедгиз, 1958. 200 с.
- Івченко М.П. Сучасна українська літературна мова Київ : Вид-во Київ. ун-ту, 1965, 406 с.
- Бевзенко С.П. До питання про модальні слова в українській мові / *Наукові записки Ужгород. ун-ту*. Львів : Вид-во Львів. ун-ту, 1959. Т. 37.
- Сучасна українська літературна мова / О.Т. Волох, М.Т. Чемерисов, Є.І. Чернов. Київ : Вища шк., 1976. 278 с.
- Курс сучасної української літературної мови / М.А. Жовтобрюх, Б.М. Кулик. Київ : Вища шк., 1972. Ч. 1. 406 с.

25. Загнітко А.П. Теоретична граматика сучасної української мови. Морфологія. Синтаксис. Донецьк : ТОВ «ВКФ «БАО», 2011. 992 с.
26. Каранська М.У. Синтаксис сучасної української літературної мови : Навч. посібник. Київ : НМК ВО, 1992. 396 с.

Джерела ілюстративного матеріалу:

27. Пантелеймон Куліш. Чорна рада. URL: <https://www.ukrlib.com.ua>.
28. Ірвін Ялом. Шопенгауер як ліки. URL: <https://reader.bookmate.com>.

Novikova O. Functional features of insertable constructions in Ukrainian linguistics

Summary. The problems of syntax are constantly in the focus of attention of linguists, because the sentence structure in modern Ukrainian language is quite flexible, which reacts sensitively to target institutions of communication. This leads to the setting the new questions at every stage of scientific knowledge. These topical issues also include the issue of insertability. Modern studies connected with the insertable constructions do not fully solve the problem of their formation and development in modern linguistics. The purpose of the proposed scientific research is a comprehensive analysis of the insertable constructions in Ukrainian linguistics.

The article studies the actual problems associated with the formation of the insertable constructions category. The article analyzes the history of the development of the doctrine

of the insertable components in modern linguistics. The insertable constructions are considered as forms that are included in the sentence for expressing the emotional attitude of the speaker to the message. From the formal grammatical point of view the syntactical units are studied isolated from the sentence. From the communicative point of view these units do not change the main modal meaning of the sentence but explain it, giving a special color.

The analysis shows that the attention of scholars was focused on the essence of insertability; on the functioning of the insertable units; on their analysis and semantics; on their correlation with the part of the sentence. The concept of “insertability” goes beyond the traditional syntax and it is the realization of the plane of expression which belongs to the specificity of not only a particular style, but also a particular author. The studying this category in linguistics will remain relevant in the future. The article analyzes the works of Ukrainian linguists on the study of the special status of insertable units; on their facultative nature; on the structural organization of sentences with the definite syntactic components; on their position in the sentence; on the semantics of insertable constructions; on the communicative and textual potential of these units.

Key words: category of insertability, insertable words, insertable word combinations, insertable sentences, syntactic unit.

Орехова Л. І.,*кандидат педагогічних наук,**доцент кафедри слов'янського мовознавства**ДЗ «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського»***Чаєнкова О. К.,***старший викладач кафедри українознавства**Одеської державної академії будівництва та архітектури*

ПОРІВНЯЛЬНИЙ АНАЛІЗ ПЕРЕКЛАДУ ФРАЗЕОЛОГІЗМІВ (НА МАТЕРІАЛІ ТУРЕЦЬКОЇ ТА УКРАЇНСЬКОЇ МОВ ПРИ ВИВЧЕННІ ІНОЗЕМНИМИ СТУДЕНТАМИ)

Анотація. У статті проаналізовано проблему перекладу турецьких фразеологічних одиниць українською мовою. Авторами проводиться порівняльний аналіз деяких фразеологічних одиниць турецької та української мов, труднощі їх перекладу для іноземних студентів із Туреччини.

Міжмовні відношення, із урахуванням структурного та семантичного аспектів, представлені у вигляді класифікації за трьома типами: повні еквіваленти, часткові еквіваленти та безеквівалентні одиниці.

Описано способи перекладу українських та турецьких фразеологічних одиниць: передача одного фразеологізму іншим сталим мовним висловом, переклад фразеологічним аналогом, переклад калькою, описовий переклад та контекстуальні зміни при перекладі. Виокремлено найефективніші способи відтворення стійких сполук слів. Описано екстралінгвістичні та етнолінгвістичні фактори, що обумовлюють національний характер фразеологічних одиниць. Здійснено аналіз особливостей їх перекладу. Виявлено труднощі, що виникають у процесі здійснення перекладу українських та турецьких сталих мовних висловів. Узагальнено проблеми відтворювання фразеологічних одиниць.

Основним завданням авторів – показати деякі особливості перекладання як субстратів міжкультурної комунікації. Вибір адекватних шляхів перекладу зумовлюється походженням, функціонуванням та структурною будовою фразеологічних одиниць, що розглядаються у нерозривній єдності з їх стилістичними особливостями.

Визначено граматичні трансформації та фактори, що впливають на вибір варіанта перекладу. Доведено, що однією з грубих помилок перекладу фразеологічних одиниць є сприйняття фразеологізму в мові першотвору як вільного словосполучення з самостійним, прямим значенням слів-компонентів, що входять до його складу.

Сучасна людина повинна знати декілька мов, вивчаючи не тільки граматику, але і збагачувати словниковий запас мудрими висловами та приказками різних народів. Існує декілька способів перекладу фразеологізмів, але для передачі саме символічного значення, необхідно глибоке розуміння самотності мови. Ось чому треба приділяти особливу увагу перекладу фразеологічних одиниць при вивченні української мови студентами з Туреччини.

Ключові слова: фразеологія, ідіоми, фразеологічні одиниці, структурно-семантичні особливості, класифікація, трансформації, основні способи перекладу, проблема перекладу.

Постановка проблеми. На сучасному етапі розвитку вищої освіти в Україні головним завданням виступає оволодіння знаннями та здатність до їх застосування у реальному, професійному житті. Рівень володіння українською мовою іноземними студентами впливає на швидкість і якість реалізації знань. Вживання та порівняння фразеологізмів різних мов впливає на продуктивність вивчення української мови іноземними студентами, що і зумовлює актуальність дослідження.

Вивчення іноземної мови студентами інших країн передбачає врахування соціально-культурних традицій країни студента. Важливим інструментом у цьому виступає мова, за допомогою якої досягається найефективніше взаєморозуміння між представниками різних лінгвоетносспільнот, здатності повноцінно брати участь у міжкультурній комунікації. Тому метою нашого дослідження є особливості перекладу та вживання фразеологічних зворотів і стійких словосполучень на прикладі турецької та української мов.

Під час вивчення іншої мови відбувається порівняння й аналіз культурних традицій і мовних засобів із рідною мовою на всіх рівнях. Одним із таких виступає етнолінгвістичний, фольклорний, зокрема фразеологічний рівень, який відображає історію народу, своєрідність його культури й побуту, носить національний характер.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Різні аспекти в області фразеології досліджували такі лінгвісти: Л.Г. Авксент'єв, М.Ф. Алефіренко, В.Л. Архангельський, А.І. Альохіна, Н.М. Амосова, Л.А. Булаховський, В.В. Виноградов, В.Г. Гак, М.Т. Демський, В.П. Жуков, В.А. Забіяк, І.М. Забіяк, В.І. Карасик, О.В. Кунін, О.М. Мелерович, В.А. Мовчун, В.М. Мокієнко, Л.Г. Скрипник, О.І. Смирницький, В.Н. Телія, В.П. Феліцина, Н.М. Шанський.

На сучасному етапі погляди лінгвістів на низку проблем фразеології не мають єдиних поглядів. Це стосується класифікації фразеологічних одиниць. Ряд дослідників: Л.П. Сміт, В.П. Жуков, В.Н. Телія, Н.М. Шанський включають до складу фразеології всі стійкі сполучення, інші – Н.Н. Амосова, А.М. Бабкін, А.І. Смирницький – тільки певні групи. Так, деякі лінгвісти, в тому числі і кадемік В.В. Виноградов, не включають до розряду фразеологізмів прислів'я, приказки та крилаті слова, вважаючи, що вони за своєю семантикою та синтаксичною структурою відрізняються від фразеологічних одиниць.

Недостатньо вивченими на сучасному етапі залишаються проблеми перекладу і компаративістики фразеологічних одиниць (О. Левченко, А. Кунін, О. Суховій, Н. Щербань, З. Унук).

За визначенням Лінгвістичного енциклопедичного словника, фразеологізм (фразеологічна одиниця) – це загальна назва семантично з'єднаних сполучень слів та речень, які відтворюються в мовленні в фіксованому співвідношенні семантичної структури і визначеного лексико-граматичного складу [1, с. 61].

А.В. Кунін дає таке визначення: «фразеологізм – це стійке поєднання слів із ускладненою семантикою, не утворюються по породжує структурно-семантичним моделям змінних поєднань», тобто це сталий вираз чи поєднання слів, яке вноситься до мови в готовому вигляді і не може вживатися в самостійному значенні.

У залежності від того, наскільки зникають номінативні значення компонентів фразеологізму, наскільки є сильним у них переносне значення, В.В. Виноградов поділяє їх на три типи: фразеологічні зрощення, фразеологічні єдності та фразеологічні сполучення. А.В. Кунін виокремлює ідіоматизми, фразеоматизми і ідіофразеоматизми. За Н.М. Амосовою всі фразеологічні одиниці поділяються на фраземи та ідіоми. Відсутність хоча б однієї з вище зазначених ознак виключає її з фразеологічного складу мови.

Виклад основного матеріалу. Фразеологічною одиницею вважається немодельоване словосполучення, пов'язане семантичною єдністю. У промові така єдність не створюється, а відтворюється в готовому вигляді (не модельованому) і функціонує як один член речення. Незначні зміни структури фразеологічної одиниці не впливають на її головні ознаки.

У турецькій традиційній лінгвістиці слова, що називаються в українському мовознавстві фразеологізмами, позначаються терміном “deyimler” («вирази», «ідіоми»). Однак цей термін використовується не тільки для ідіом, а також для приказок і окремих образних слів: іменників, прикметників, дієслів.

Першим турецьким мовознавцем, що спробував визначити поняття фразеологізму, став Омер Асим Аксой. У передмові до словника турецьких прислів'їв і фразеологізмів він дає таке визначення поняттю фразеологічного обороту: «фразеологізм – стійкий оборот, що в більшості випадків має значення, відмінне від буквального, і що має цікаву формою пояснення» [5, с. 130]. Видатний лінгвіст Юсуф Зия Бахадинли характеризує стійкий оборот таким чином: «фразеологізм – група слів, що складається з двох або більше елементів, що мають значення, яке виходить за межі буквального, і слугує для прикрашання письмової або усної мови» [9, с. 35].

На відміну від фразеологізмів української мови, які складаються з двох і більше лексем, серед ідіом турецької мови виділяються не тільки поєднання, що складаються з двох, трьох і більше лексем, а також однослівні назви, що неодноразово відображаються у словниках. Фразеологізми мають ряд таких характерних особливостей:

1. Фразеологізми завжди є складними, вони утворюються поєднанням декількох компонентів, що мають окремий наголос, але не зберігають лексичного значення самостійних слів: наприклад, “kafa patlatmak” – «ламати голову», “adın kurusun” – «помри» (досл. «нехай твоє ім'я висохне»).

2. Фразеологізми є семантично неподільними, вони мають значення, яке можна назвати одним словом: “devede kulak” – «кіт наплавав, крапля в морі», “ruhunu teslim etmek” – «померти».

Слід пам'ятати, що ця особливість стосується не всіх фразеологізмів. Існують такі, що дорівнюють цілому описовому висловлюванню: “karaaya oturmak” – «сідати на міліну» (потрапляти у вкрай скрутне становище), “rest çekmek” – «ставити все на карту». Такі фразеологізми виникають у результаті образного переосмислення вільних словосполучень.

3. Якщо порівнювати фразеологізми з вільними словосполученнями, то слід зазначити, що вони відзначаються постійним складом. Будь-яку частину фразеологізму не можна замінити близьким за значенням словом, на відміну від вільних словосполучень, де легко можна замінити одну частину іншою. Наприклад, замість кіт наплавав не можна сказати «кішка наплакала», «кошеня наплакало», «щеня наплакало», замість розкинути розумом – «розкинути головою». Це стосується і фразеологізмів турецької мови: “Allah rahmet eylesin” – «нехай Аллах дасть спокій його душі» (при згадуванні про померлих). У цій ідіомі не можна слово “rahmet” (спокій, милосердя) замінити на “rahat” (спокій) або “merhamet” (милосердя, співчуття).

4. Фразеологізми відрізняються відтворюваністю. На відміну від вільних словосполучень, які будуються нами безпосередньо в мові, фразеологізми завжди вживаються в готовому вигляді, сталими словосполученнями. Вони є такими, якими були закріплені в мові. Це свідчить про передбачуваність компонентів фразеологізмів.

5. Більшості фразеологізмів притаманна усталеність структури: не можна довільно додавати, змінювати, забирати будь-які компоненти. Використовуючи фразеологізм “başını aşağı eğmek” – «потупити погляд», ми не можемо сказати “başını daha aşağı eğmek” – «ще нижче потупити погляд».

6. Граматична форма фразеологізмів є сталою і незмінною, як загалом, так і кожного окремого компоненту. Кожен член фразеологічного об'єднання відтворюється в певній граматичній формі, яку не можна довільно змінити. Не можна сказати «бити байдик», «виточувати ясу», замінивши множину на одинину. У турецькій мові ідіома “güle güle” може перекладатися українською як «Щасливо!» (побажання добра), «Щасливої дороги!», «У добрий час!», «Усього найкращого!», «До побачення!». Якщо змінити “güle güle” на синонімічну їй у морфологічному плані “gülerek gülerek”, то словосполучення не буде стійким виразом.

7. Більшість фразеологізмів характеризуються чітко закріпленим порядком слів. Наприклад, не можна перемістити компоненти у фразеологізмах «усе тече», «усе змінюється», «ні світ ні зоря» або стійких турецьких словосполученнях “aşağı yukarı” – «приблизно, близько», “şöyle böyle” – «так собі», “dünden bugüne” – «із минулого і до сьогодні».

В українській мові фразеологізми дієслівного типу, що складаються з дієслова і залежних від нього слів, допускають переміщення компонентів: «набрати в рот води» – «у рот води набрати», «не залишити каменя на камені» – «каменя на камені не залишити». Однак, це не притаманно фразеологізмам турецької мови. Місце дієслова в турецькій мові строго закріплено і завжди знаходиться в кінці словосполучення. Неоднорідність структури ряду фразеологізмів пояснюється тим, що фразеологія поєднує одиниці, які не мають чіткого визначення і недостатньо схарактеризовані [3, с. 189].

Проблему перекладу фразеологічних одиниць досліджували Р. Зорівчак, В. Калашник, А.В. Кунін, Я.І. Рецкер, Л.В. Федоров, Н. Щербань. Але ще багато питань залишилося не з'ясо-

ними до кінця. Тому проблема перекладу залишається і досі актуальною.

Якісний словниковий переклад фразеологічних одиниць залежить від співвідношень між одиницями іноземної мови та мови, що перекладається [7]:

1. фразеологічна одиниця має в мові, що перекладається, незалежну від контексту повноцінну відповідність (смісловне значення + конотації);

2. фразеологічну одиницю можна передати будь-якою відповідністю, але з деякими відхиленнями від повноцінного перекладу, перекладається варіантом (аналогом);

3. фразеологічна одиниця немає в мові, що перекладається, ні еквівалентів, ні аналогів, вона не перекладається у словниковому порядку.

Інакше кажучи, фразеологічні одиниці перекладають фразеологізмом (перші два пункти) фразеологічний переклад або іншими засобами (за відсутності фразеологічних еквівалентів і аналогів) – нефразеологічний переклад.

Задля досягнення максимальної реалістичності при перекладі фразеологізмів перекладач повинен вміти користуватися різними «видами перекладу». До них належать:

1. Повний еквівалент, тобто фразеологічний зворот, що має однакове значення, те саме стилістичне забарвлення, образну основу і внутрішню форму, наприклад, *kediciğere bakar gibi bakmak* «дивитися, як кіт на печінку».

2. Аналог, або неповні чи часткові еквіваленти, які подібні за значенням, але відрізняються характером образності основи, внутрішньої форми. Вони відрізняються від фразеологічного звороту, що перекладається, такими показниками, як: інші, часто синонімічні компоненти, невеликі зміни форми, зміна синтаксичної побудови, інше морфологічне віднесення, сполучуваність.

3. Описовий переклад – це переклад шляхом передачі не самого фразеологізму, а його тлумачення. Він застосовується саме тоді, коли в мові відсутні еквіваленти та аналоги.

4. Антонімічний переклад, тобто передача негативного значення за допомогою стверджувальної конструкції або навпаки – безеквівалентні фразеологізми. Для їхнього перекладу іншою мовою використовують нефразеологічні способи перекладу: *etekleri zil çalmak* «захлинатися з радості», *ağır başlı* «серйозний» [6, с. 205].

5. Калькування чи дослівний переклад застосовується в тих випадках, коли перекладач хоче виділити образну основу фразеологізму, коли іншими прийомами неможливо передати в цілісності його семантико-стилістичного й експресивно-емоційного значення.

Вибір того чи іншого виду перекладу залежить від особливостей фразеологічних одиниць, які перекладач повинен розпізнати й зуміти передати їх значення, яскравість і виразність. Так як фразеологічні одиниці широко використовуються в літературі всіх стилів, грамотний перекладач не повинен допускати неточності у перекладі того чи іншого фразеологізму. Без знання фразеології неможливо оцінити яскравість і виразність мови, зрозуміти жарт, гру слів, а іноді просто і сенс усього висловлювання.

Фразеологічний переклад передбачає використання в тексті перекладу стійких одиниць різного ступеня близькості між одиницею української мови і відповідної одиницею турецької мови – від повного і абсолютного еквівалента до близької фразеологічної відповідності.

Фразеологічний еквівалент – це фразеологізм української мови, рівноцінний за всіма показниками фразеологізму турецької мови. Незалежно від контексту він повинен уособлювати ті ж самі денотативні і конотативні значення, тобто між фразеологічними одиницями, які співвідносяться, не повинно бути розходжень у тлумаченні змісту, стилістичної віднесеності, метафоричності та емоційно-експресивного забарвлення. Вони повинні мати майже однаковий компонентний склад і ряд однакових лексико-граматичних показників: сполучуваність (наприклад, щодо вимоги духовності / бездуховності), приналежність до однієї граматичної категорії, відсутність національного колориту.

Нефразеологічний переклад передає фразеологічну одиницю за допомогою лексичних, а не фразеологічних засобів. До нього звертаються при відсутності фразеологічних еквівалентів або варіантів. Такий переклад вважається не абсолютно повноцінним: відбуваються певні втрати (образність, експресивність, конотації, відтінки значень).

Отже, існують такі способи перекладу фразеологічних одиниць – переклад фразеологічним еквівалентом, фразеологічним аналогом, описовим перекладом, контекстуальними замінами та калькуванням. Таким чином, вибір того чи іншого виду перекладу залежить від особливостей фразеологічних одиниць, які перекладач повинен розпізнати й зуміти передати їхнє значення, яскравість і виразність.

При перекладі фразеологічних одиниць, ми можемо мати певні труднощі.

1. У кожній мові виокремлюють декілька пластів фразеологізмів. Вони можуть бути як загальновідомими, широкоживаними та зафіксованими словниками, так і навпаки. Деякі з них можуть вживатися окремими мовними групами і не бути зафіксованими у словниках. Тому при перекладі слід уміти вирізняти фразеологічні єдності та класифікувати їх, звертати увагу на процеси багатозначності та омонімії, які впливають на визначення, до якої групи вони належать.

2. Вплив національно-культурних цінностей різних традицій і вірувань. Фразеологічні одиниці можуть бути однакові за тлумаченням, але мати різну емотивну функцію або стилістичну забарвленість.

3. Найбільші труднощі викликає переклад фразеологічних одиниць, заснованих на сучасних реаліях. Лише деякі з них швидко стають відомими і фіксуються в міжнародних словниках.

4. Слід також враховувати, що більшість історичних фразеологізмів мають декілька відповідників і в мові оригіналу, і в мові перекладу. Це також ускладнює процес перекладу.

Висновки. Фразеологічною одиницею вважаються національно-специфічні одиниці мови, які акумулюють культурний потенціал народу, тому при перекладі фразеологізму необхідно зробити вибір прийомів і способів перекладу, за допомогою яких можна досягти максимального результату. Знання таких труднощів, що виникають при перекладі фразеологічних одиниць, як багатозначність і омонімія, національно-культурні відмінності між близькими за змістом фразеологічними одиницями в різних мовах, емотивна функція або стилістична забарвленість фразеологізмів, різного роду історичні вирази, які часто мають декілька відповідників, як у мові оригіналу, так і в мові перекладу, може допомогти попередити виникнення невідповідностей при перекладі.

Вибір того чи іншого виду перекладу залежить від особливостей фразеологічних одиниць. Для досягнення максимальної

адекватності при перекладі треба вміти скористатися різними видами перекладу. Фразеологічний переклад передбачає використання в тексті перекладу стійких одиниць різного ступеня близькості між одиницею іноземної мови й відповідною одиницею мови, що перекладається – від повного й абсолютного еквівалента до близького фразеологічного відповідника.

Нефразеологічний переклад передає фразеологічну одиницю за допомогою лексичних, а не фразеологічних засобів. До нього звертаються при відсутності фразеологічних еквівалентів або варіантів. Такий переклад вважається не абсолютно повноцінним: відбуваються певні втрати (образність, експресивність, конотації, відтінки значень). Подальші розвідки автори вбачають в аналізі перекладу фразеологічних одиниць за різними структурно-семантичними групами.

Література:

1. Бадаянц Г.С. Практикум з методики викладання іноземних мов у середніх навчальних закладах: [посібник для студентів] Київ : Ленвіт, 2001. 296 с.
2. Виноградов В.В. Избранные труды. Т. 3. Лексикология и лексикография. Основные понятия русской фразеологии как лингвистической дисциплины. Москва : Высшая школа, 1977. 459 с.
3. Голубева Е.В. Основные концепции и проблема изучения национально-культурной специфики языковой картины мира // Вопросы филологии. 2006. № 4. С. 42–48.
4. Кунин А.В. Курс фразеологии современного английского языка : учеб. для ин-тов и фак. иностр. яз. 2-е изд., перераб. Москва : Высш. шк., Издат. Центр «Феникс», 1996. 321 с.
5. Ломов А.Г. Фразеология в творческой лаборатории писателя. Львов : Орел, 1998. 183 с.
6. Никитин М.В. Лексическое значение в слове и словосочетании. Спецкурс по общей и английской лексикологии. Владимир : Медиа-резерв, 2005. 375 с.
7. Ожегов С.И. Толковый словарь русского языка. Москва : Наука, 1992. 515 с.
8. Порхомовский М.В. Язык турецких пословиц. Москва : Высшая школа, 2009. 108 с.
9. Эмирова А.М. Некоторые актуальные вопросы современной русской фразеологии. Львов : Самарканд, 1972. 124 с.
10. Aksoy O. Atasözleri Sözlüğü. İstanbul: İnkılap Kitap Evi, 1995. 486 s.
11. Gökdayı H. Sözlü iletişimde kalıp sözlerin işlevleri. İstanbul : Anadili Yayınevi, 2003. 147 s.
12. Özdemir E. Erdemir Başı Dil. Ankara : Bilgi Yayınevi, 2000. 356 s.

Orekhova L., Chaenkova O. Comparative analysis of the phraseologism translation (based on Turkish and Ukrainian languages for foreign students)

Summary. The article deals with the problem of translation of Turkish phraseological units into Ukrainian. The authors have offered a comparative analysis of some Turkish and Ukrainian phraseological units and difficulties of translating them for foreign students from Turkey.

Interlinguistic relations, based on the structural and semantic aspects, are presented as a classification including three types, which are full equivalent, partial equivalent, and non-equivalent phraseological units.

The methods of translation of Ukrainian and Turkish phraseological units, phraseological transfer of one phrasal verb by another sustainable verbal expression, phraseological analogue translation, tracing and descriptive methods of translation; contextual changes in translation are described. The most effective ways of reproducing stable compounds of words have been distinguished. Ethno-linguistic and extra-linguistic factors that contribute to the national character of phraseological units have been described. The difficulties arising in the process of translation of stable Ukrainian and Turkish linguistic expressions have been revealed. The problem of reproduction of phraseological units has been considered.

The main task is to show some features of translatability and transferability as the substrates of intercultural communication.

Choosing appropriate ways of translation predetermined origin, functioning and structure of structural idioms considered in indissoluble unity with their stylistic features. Grammatical transformations and factors influencing choice of translation variant are determined. One of the coarse errors of translation idioms is found – the perception phraseologism in the original language as a free expression of independent, direct meaning component. Modern person needs to know several languages, study not only grammar but also enrich the vocabulary of wise-proverbs of different peoples. There are a few ways of phraseological units translation, but to convey the symbolic sense of the denominations you should have the sense of the “language’s spirit”. That is why we should pay special attention to the translation of phraseological units in the study of Ukrainian language by students from Turkey.

Key words: phraseology, idioms, phraseological units, structurally-semantic peculiarities, classification, transformation, basic ways of translation, problem of translation.

Острецова И. В.,

кандидат филологических наук,

доцент кафедры германской филологии

Днепропетровского национального университета имени Олеся Гончара

СЕРИЙНОСТЬ ГЛАГОЛЬНЫХ И ИМЕННЫХ КОМПОНЕНТОВ В СОСТАВЕ ОПИСАТЕЛЬНЫХ ПРЕДИКАТОВ СПЕЦИАЛЬНОЙ СФЕРЫ КОММУНИКАЦИИ

Анотація. У статті на основі критичного розуміння сучасних наукових розробок проаналізовано основні підходи до вивчення багатомовного позначення дії та його класифікації. Виокремлено та охарактеризовано два основні етапи історії вивчення стійких вербально-іменних комбінацій, представлено специфіку цих конструкцій.

На основі висловлювань з описовими предикатами, які функціонують у спеціальних текстах з металургії, медицини та права, детально розглядається здатність як номінальної, так і вербальної складових описових предикатів (ОП) формувати певні ряди на основі сумісності дієслів та імені. Визначені типи описових предикатів і чітко представлені кількістю валентностей, що корелюють усередині стійких конструкцій номінальних і вербальних компонентів.

Проаналізовано частоту збігів конструкцій різних типів валентності в металургійних, медичних і юридичних дискурсах. Детально розглянуто питання про взаємозв'язок між валентністю номінативних компонентів і частотою їх використання в одній або іншій конфігурації з вербальним компонентом. Охарактеризовано склад різних рядів вербальних компонентів з точки зору їх належності до лексико-семантичних груп, розглянуто основні серії вербальних компонентів у складі стійких конструкцій.

Зроблено висновок, що найактивніше використовуються дієслова лексико-семантичних груп «творення» і «рух», часто серія поширюється еволютивними дієсловами. Синтаксичний потенціал вербальних компонентів дозволяє їм брати участь у вирішенні комунікативних завдань, що виникають при створенні конкретних текстів.

У складі описових предикатів у дієслів-експлікаторів виникає різний синтаксичний потенціал, різна здатність приєднувати до себе ті чи інші актанти, з чого формуються їх різні можливості у вирішенні комунікативних завдань, які реалізуються при побудові конкретних текстів.

Ключові слова: дескриптивний предикат, лексико-семантична група, дієслівний компонент, функціональний ряд, дієслово-експлікатор.

Постановка проблеми. В современной лингвистической науке описательные предикаты (далее ОП) характеризуется как языковая универсалия [1, с. 52]. Такому восприятию неоднословных обозначений действия и их классификации как описательных предикатов предшествовал длительный путь определения сущности этих языковых единиц, формирование их состава, разноаспектного описания, поиска терминологических обозначений.

Актуальность исследования глагольных единиц описательного характера определяется ориентацией на комплексное

исследование качественно неоднородных образований, обозначаемых термином *описательные предикаты*, необходимость которого обуславливается недостаточной изученностью ОП специальной сферы коммуникации в системном и функциональном аспектах.

Анализ последних исследований и публикаций. Обзор научных работ, посвященных неоднословным обозначениям действия, позволяет выделить в истории изучения данных языковых единиц два этапа. В течение 1-го этапа – условно с XIX в. до 90-х гг. XX ст. – ученые рассматривали и анализировали глагольно-именные сочетания только непредикативного характера, как правило, соотносимые с однословным коррелятом, типа одержать победу – *победить*, подвергнуть наказанию – *наказать*.

Как отмечает Ю.Д. Апресян, специфика подобных единиц, выделяемая в многочисленных штудиях, первоначально безоговорочно описывалась двумя тезисами:

а) глагол в таких словосочетаниях не имеет собственного лексического значения или имеет ослабленное значение и служит главным образом для того, чтобы быть носителем грамматических категорий времени, вида, наклонения, залога, лица, принципиально невыразимых при именном компоненте (далее ИК) словосочетания. Поэтому словосочетание в целом является глагольно-именной («аналитической») перифразой исходного глагола, сравните: *вести борьбу* = *бороться*, *дать разрешение* = *разрешить*, *идти в атаку* = *атаковать*, *оказывать помощь* = *помогать*, *проводить экзамен* = *экзаменовать*;

б) все такие сочетания обладают свойствами устойчивости и лексической связанности (немотивированности, фразеологичности, идиоматичности); сравните: *произносить речь* и *делать доклад*, но не наоборот; *оказывать влияние* и *производить впечатление*, но не наоборот. [2, с. 97].

2-й этап берет начало с работ М.В. Всеволодовой [Всеволодова 1989], в которых впервые упоминается предикативная модель *охватила тоска, овладела робость, одолела тоска*, позднее введенная в научный оборот при классификации ОП со значением состояния человека в диссертации Роже Канзы [Канза 1991]. В этой же работе неоднословные обозначения действия и первого, и второго типов получают название *описательные предикаты* (термин, предложенный В.А. Белошапковой).

По свидетельству ученых, первое упоминание об «описательных формах глагола» встречается в «Исторической грамматике» Ф.И. Буслаева [6, с. 508]. С тех пор эти языковые единицы получили разностороннее описание на материале русского и других языков.

Глаголы, функционирующие в ОП специальной сферы коммуникации, относятся к ядерным, доминирующим глаголам, принадлежащим к наиболее частотной и употребительной лексике современного русского языка. Их синтагматические связи характеризуются широкой лексической сочетаемостью с одной или несколькими семантическими группами или синонимическими рядами именных компонентов.

Синтагматика компонентов ОП в пределах семантических классов («Действие», «Деятельность») связана с такой их особенностью, как серийность, то есть способность образовывать определенные серии. Под серией понимается «совокупность всех контекстов существования этого словозначения, составляющих его типовой контекст» [7, с. 24]. ОП в составе серии объединяются способом мышления о мире и представляют собой разные, но однотипные вербализации одной «формулы знания». Серии ОП основаны на серийности компонентов, как именных (*дать обещание, слово, приказ, совет*), так и глагольных (далее ГК) (*взять, одержать победу*).

Цель статьи – проанализировать основные подходы к изучению многоязычного обозначения действия и их классификации. Представить специфику исследуемых конструкций. На основе высказываний с описательными предикатами, которые функционируют в специальных текстах по металлургии, медицине и праву, подробно рассмотреть способность как номинальной, так и вербальной составляющих описательных предикатов формировать определенные ряды на основе совместимости глагола и имени.

Изложение основного материала. В зависимости от типа серийности различаются *вариативно-лексические* серии, продуцируемые вариативностью опорного имени, регулируемой закономерностями лексико-семантической системы, и *функциональные* серии, базирующиеся на серийности глагольных компонентов [7, с. 25].

Именные компоненты в пределах своей тематической сферы могут находиться вне серий, соединяясь с одним глагольным компонентом, или же образовывать лексические серии, образуя варианты ОП с двумя или несколькими глагольными компонентами. Исследование синтагматики ИК и ГК позволило выделить одно-, двух- и многовалентную корреляцию между именным и глагольными компонентами ОП. Нетрудно заметить определенное соотношение между количеством коррелирующих между собой в составе ОП глаголов и имен: во всех тематических сферах наибольшее число ИК соотносится с каким-либо одним глагольным компонентом.

Общие данные, отражающие распределение по тематическим сферам типов ОП в зависимости от характера корреляции, представлены в таблице 1.

Почти в три раза меньшее число одних и тех же ИК входит в функциональные серии ОП с двумя экспликаторами, по сравнению с количеством одновалентных число трехвалентных ОП уменьшается в подязыке металлургии в 8; в подязыке медицины – почти в 10, и в сфере права – почти в 12 раз соответственно.

Наибольшее число ОП-18 оказалось общим для сферы металлургии и медицины: *осуществлять* ведение, компенсацию, транспортировку; *производить* затягивание // затяжку, распределение; *проводить* замену; *вносить* коррективы – ОП-1; *осуществляется* ведение, компенсация, транспортировка; *производится* затягивание // затяжка, распределение; *проводится* замена; *вносятся* коррективы; *происходит* насыщение, обновление, образование, отложение, отслаивание // отслойка, повышение, понижение, потеря, сечение, сужение, убыль – ОП-2.

Десять ОП с одинаковыми ГК и ИК встретились в медицинском и правовом дискурсах: *осуществлять* предупреждение, регулирование; *проводить* сопоставление; *подвергать / подвергаться* критике, оказывать помощь; *делать* отметку; *претерпевать* эволюцию – ОП-1; *осуществляется* предупреждение, регулирование; *проводится* сопоставление; *оказывается* помощь; *делается* отметка; *происходит* задержка, объединение, соединение – ОП-2.

Восемь ОП оказались общими для подязыков металлургии и права: *осуществлять* изготовление, использование, связь; *проводить* обследование – ОП-1; *осуществляется* изготовление, использование, связь; *проводится* изготовление; *происходит* выполнение, дробление, расширение – ОП-2.

Общими для всех трех сфер стали пять описательных предикатов: *осуществлять* выбор, защиту – ОП-1; *осуществляется* выбор, защита; *происходит* нарушение, сближение, увеличение чего-либо. – ОП-2.

Нетрудно заметить, что практически все именные компоненты принадлежат к широкозначной общенаучной лексике, в силу своей информативной недостаточности требующей обязательной конкретизации. В контексте такие ИК конкретизируются с помощью лексем-актантов, более определенно «привязывающих» описательный предикат в той или иной тематической сфере. Например, *осуществляется* защита металла (металлургия), защита подсудимого (право), защита глаза (медицина); *происходит* увеличение поверхности заготовки (металлургия), увеличение ставок (экономика), увеличение сосудистой сети (медицина).

Закономерным представляется присутствие в научных текстах разных тематических сфер ОП с фразеологически

Таблица 1

Данные о распределении валентностных типов ОП по специальным сферам коммуникации

Типы ОП по числу валентностей ИК с ГК	Металлургия	Медицина	Право	Всего
1-валентные	255	265	113	633
2-валентные	73	68	41	182
3-валентные	31	27	9	67
4-валентные	25	17	4	46
5-валентные	14	3	2	19
6-валентные	4	–	1	5
7-валентные	2	–	–	2
8-валентные	1	–	–	1

связанными компонентами: *оказывать помощь, вносить коррективы, подвергать критике*.

Среди остальных валентностных типов ОП совпадений по тематическим сферам не выявлено, что закономерно объясняется разными лексиконами именных компонентов в исследуемых подязыках.

ОП с многовалентной (более трех) связью именных компонентов представлены преимущественно в подязыке металлургии. В этом же дискурсе функционируют общие именные компоненты, входящие в серии, включающие от 6 до 8 ОП, что для других тематических сфер не характерно.

6, 7 и 8-валентной связью в подязыке металлургии характеризуются ИК, обозначающие технологические процессы и операции. Так, 8-валентный ИК **нагрев** входит в состав ОП-1 с ГК *осуществлять, вести, выполнять нагрев; подвергать, подвергаться нагреву*; и ОП-2 с ГК *осуществляется, производится, проводится, ведется, выполняется, происходит, проходит нагрев*.

7-валентный ИК **деформация** входит в состав ОП-1: *осуществлять, производить, проводить, выполнять д.; подвергать, подвергаться д.* и ОП-2 *осуществляется, производится, проводится, выполняется; происходит, совершается*.

6-валентные ИК **ковка (ковочные операции) прокатка, обработка, правка** образуют два ряда ОП-1 и ОП-2 с разными наборами ГК: 1) *осуществлять, производить, проводить, вести, выполнять ковку, прокатку, обработку; подвергать, подвергаться ковке, прокатке, обработке* (ОП-1); *осуществляется, производится, проводится, ведется, выполняется ковка, прокатка, обработка* (ОП-2) и 2) *осуществлять, производить, проводить, вести правку; подвергать, подвергаться правке* (ОП-1); *осуществляется, производится, проводится, ведется, проходит правка* (ОП-2).

6-валентный ИК отмечен и в подязыке экономики и права, это существительное **изменение**, которое сочетается с ГК *осуществлять / осуществляться, производить / производиться, подвергать / подвергаться, вносить / вноситься; претерпевать, происходить*.

Четырнадцать 5-валентных ИК в подязыке металлургии в зависимости от присоединяемых ГК образуют 9 конфигураций: 1) ИК **зачистка, прессование, резка** в пределах ОП разных типов сочетаются с ГК *осуществлять / осуществляться, производить / производиться, проводить / проводиться, подвергать / подвергаться, выполнять / выполняться*; 2) ИК **волочение, контроль** соединяются с экспликаторами *осуществлять / осуществляться, производить / производиться, проводить / проводиться, подвергать / подвергаться, вести / вестись*; 3) ИК **охлаждение, сварка** являются контекстпартнерами ГК *осуществлять / осуществляться, производить / производиться, проводить / проводиться, подвергать / подвергаться, происходить*; 4) ИК **настройка (приборов), расчет** – *осуществлять / осуществляться, производить / производиться, проводить / проводиться, выполнять / выполняться, вести / вестись*; остальные пять рядов включают по 1 ИК, сочетающемуся с разными наборами ГК: **шлифование** – *осуществлять(ся), производить(ся), проводить(ся) ш.; подвергать(ся) ш.; проходит ш.*; **смена** чего-л. – *осуществлять(ся), производить(ся), проводить(ся), выполнять(ся) с.; происходит с.*; **перемещение** чего-л. – *осуществлять, проводить, совершать п.; производится, происходит п.*; Несколько

иной набор ГК сочетается с тремя 5-валентными ИК в сфере медицины: **промывание, пункция** – *осуществлять(ся), производить(ся), проводить(ся), выполнять(ся), делать(ся)*; **исследование** – *осуществлять(ся), производить(ся), проводить(ся), делать(ся), подвергать(ся)*.

В подязыке экономики и права 5-валентные ИК **воздействие и кодификация** образуют два ряда: 1) *осуществлять, применять воздействие; подвергать в., подвергаться в.; осуществляется в., происходит в., оказывается в.*; 2) *осуществлять, производить, проводить кодификацию; подвергать, подвергаться к.; осуществляется, производится, проводится, происходит кодификация*.

Нетрудно заметить, что содержательно многокомпонентные ИК в основном относятся к терминологическому пласту, лишь немногие из них по своему характеру являются общенаучными словами, например: *воздействие, изменение, исследование, перемещение*.

Уменьшение числа глагольных экспликативов в составе ОП с 4-х, 3-х и двухвалентными ИК сопровождается увеличением количества одинаковых конфигураций именных и глагольных компонентов.

В свою очередь трехвалентные ИК, сочетаясь с глагольными компонентами, распределяются по тематическим сферам следующим образом: 17 конфигураций в подязыке металлургии; 11 – в медицинском дискурсе; 8 – в подязыке экономики и права.

Двухвалентные ИК образуют с разными сериями глагольных компонентов в подязыке металлургии 19 конфигураций ОП; в подязыке медицины – 18, а в подязыке экономики и права – 16.

ОП всех конфигураций различаются также количеством именных компонентов, соединяющихся с той или иной функциональной серией глаголов-экспликативов. Например, в подязыке металлургии пары ГК *осуществлять(ся), производить(ся)* присоединяют к себе 17 разных ИК, в подязыке медицины – 12, права – 8; пара *осуществлять(ся), происходить* сочетается с 12, 10 и 8 ИК соответственно и так далее.

Функциональные серии глагольных компонентов могут образовываться глаголами-экспликативами, входящими как в состав одной, так и разных ЛСГ. Учитывая множественность возможных конфигураций, автор рассмотрел только те из них, которые сочетаются не менее чем с двумя ИК.

Так, пары ГК образуются следующими составляющими:

1) глагол созидания + глагол движения (*осуществлять, проводить*) – 7 разновидностей;

2) глагол движения + эволютивный глагол (*проводить, происходит*) – 6 подвидов;

3) глагол созидания + глагол созидания (*осуществлять, производить*) – 5 видов;

4) глагол созидания + глагол обнаружения (*осуществлять, оказывать*) – 3 разновидности;

5) глагол созидания + эволютивный глагол (*производить, происходит*) – 2 разных пары;

В составе серий, состоящих из трех ГК, возможны следующие конфигурации:

1) 2 глагола созидания + глагол движения (*осуществлять, выполнять, проводить*) – 8 рядов;

2) 2 глагола созидания + эволютивный глагол (*осуществлять, производить, происходит*) – 5 рядов;

3) глагол созидания + глагол движения + эволютивный глагол (*производить, проводить, происходить*) – 4 ряда;

4) глагол созидания + эволютивный глагол + *подвергать* (*осуществлять, происходить, подвергать*) – 2 ряда;

5) глагол созидания + глагол движения + *подвергать* (*осуществлять, проводить, подвергать*) – 2 ряда;

В 4-членных сериях глаголов-экспликаторов возможны следующие наиболее характерные конфигурации:

1) 2 глагола созидания + глагол движения + *подвергать* (*осуществлять, производить, проводить, подвергать*) – 3 ряда;

2) 2 глагола созидания + глагол движения + эволют. глагол (*осуществлять, производить, проводить, происходить*) – 3 ряда;

3) глагол созидания + глагол движения + эволют. глагол + *подвергать* (*производить, идти, происходить, подвергать*) – 3 ряда;

4) 3 глагола созидания + глагол движения (*осуществлять, производить, выполнять, проводить*) – 2 ряда;

5) 3 глагола созидания + эволют. глагол (*осуществлять, выполнять, совершать, происходить*) – 2 ряда;

Нетрудно заметить, что в отношении вариантности в выделенных рядах чаще всего оказываются глаголы ЛСГ «Созидание» и глаголы ЛСГ «Движения», довольно часто серии распространяются эволютивными глаголами и глаголом *подвергать*.

Очевидно, что именно глаголы этих групп оказываются наиболее десемантизированными. В.А. Кузьменкова отмечает, что десемантизация глагола прямо пропорциональна полноте значения именного компонента и свободе его употребления. В качестве глаголов-экспликаторов выступают глаголы широкой семантики, характеризующиеся многозначностью (*делать, давать, вести, осуществлять, производить*), или глаголы обобщенной семантики, передающие самую общую идею действия и не употребляющиеся в номинативном значении, в свободных сочетаниях (*оказывать, совершать, подвергать, нанести*). Чем выше степень абстракции глагольной семантики, тем больше вероятность того, что глагол может употребляться в роли экспликатора, и тем больше у него степеней свободы для присоединения конкретизирующего имени, в котором сосредоточена семантика ОП» [1, с. 61–62].

Выводы. Таким образом, исследование синтагматики ИК и ГК позволило выделить одно-, двух- и многовалентную корреляцию между именными и глагольными компонентами ОП. Между количеством коррелирующих между собой в составе ОП глаголов и имен отмечено определенное соотношение: во всех тематических сферах наибольшее число ИК соотносится с каким-либо одним глагольным компонентом. Почти в три раза меньшее число одних и тех же ИК входит в функциональные серии ОП с двумя экспликаторами, по сравнению с количеством одновалентных число трехвалентных ОП уменьшается в подязыке металлургии в 8; в подязыке медицины – почти в 10, и в сфере права и экономики – почти в 12 раз соответственно. ОП с многовалентной (более трех) связью именных компонентов представлены преимущественно в подязыке металлургии. В этом же дискурсе функционируют общие именные компоненты, входящие в серии, включающие от 6 до 8 ОП, что для других тематических сфер не характерно. Уменьшение числа глагольных экспликаторов в составе ОП

с 4-х, 3-х и двухвалентными ИК сопровождается увеличением количества одинаковых конфигураций именных и глагольных компонентов. Пересечение разных видов серийности создает многомерные серии, образующие комбинированное глагольно-именное семантическое пространство сферы специальной коммуникации.

Однако нельзя ставить знак равенства между широкозначными глагольными компонентами только на основе их взаимозаменяемости в сериях ОП с одними и теми же ИК. Было бы ошибочно квалифицировать глаголы в составе профессионально ориентированных ОП лишь как структурно-грамматические компоненты словосочетания, поскольку каким бы широким и абстрактным ни было значение глагола, оно, несомненно, модифицирует лексико-семантическую и лексико-грамматическую информацию об обозначаемом словосочетанием действии. Пересечение разных видов серийности создает многомерные серии, образующие комбинированное глагольно-именное семантическое пространство сферы специальной коммуникации.

В составе описательных предикатов у глаголов-экспликаторов проявляется различный синтаксический потенциал, различная способность присоединять к себе те или другие актанты, из чего вытекают и их различные возможности в решении коммуникативных заданий, которые реализуются при построении конкретных текстов и могут стать предметом дальнейших исследований.

Литература:

1. Кузьменкова В.А. Описательные предикаты в профессионально ориентированном обучении РКИ / В.А. Кузьменкова, Н.М. Ларионова // Русский язык за рубежом. 2005. № 1–2. С. 52–59.
2. Апресян Ю.Д. Фундаментальная классификация предикатов // Языковая картина мира и системная лексикография / [отв. ред. Ю.Д. Апресян]. Москва : Языки славянских культур, 2006. / Ю.Д. Апресян. Гл. 2. С. 76–110.
3. Всеволодова М.В. Вопросы коммуникативно-функционального описания синтаксического строя русского языка / М.В. Всеволодова. Москва : Изд-во МГУ, 1989. 183 с.
4. Канза Р. Описательный способ выражения семантического предиката в современном русском языке (предикат со значением состояния человека): дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01 / Роже Канза. Москва, 1991. 253 с.
5. Белошапкова В.А. Синтаксис / В.А. Белошапкова // Современный русский язык: учеб. [для высш. учеб. заведений] / [под ред. В.А. Белошапковой]. 3-е изд., испр. и доп. Москва : Азбуковник, 1999. Раздел «Синтаксис». Введение. Гл. 1–10. С. 606–869.
6. Буслаев Ф.И. Историческая грамматика русского языка / Ф.И. Буслаев. Москва : Учпедгиз, 1959. 623 с.
7. Дидковская В.Г. Системно-функциональное описание фразеологических сочетаний современного русского языка (на материале глагольно-именных словосочетаний): автореф. дис. ... доктора филол. наук : спец. 10.02.01 «Русский язык» / В.Г. Дидковская. СПб, 2000. 38 с.

Источники:

Металлургия

1. Красильников Л.А. Волочилицы проволоки: учеб. пособ. [для СПТУ] / Л.А. Красильников, А.Г. Лысенко. [3-е изд., перераб. и доп.]. Москва : Металлургия, 1987. 320 с.
2. ДМС – Новые процессы деформации металлов и сплавов : учеб. пособ. для вузов / [А.П. Коликов, П.И. Полухин, А.В. Крупин и др.]. Москва : Высш. шк., 1986. 351 с.

3. ПММ – Прокатка малопластичных металлов с многосторонним обжатием: [учеб. пособие для вузов] / Л.А. Барков, В.Н. Выдрин, В.В. Пастухов, В.Н. Чернышев. Челябинск : Металлургия, 1988. 304 с.

Медицина

1. А – Акушерство : учеб. для мед. вузов / под ред. Э.К. Айламазяна. [2-е изд., испр.]. СПб. : СпецЛит, 2000. 494 с.
2. ТС – Терапевтическая стоматология / [Бобровский Е.В., Барышева Ю.Д., Максимовский Ю.М. и др.]. Москва : Медицина, 1988. 560 с.
3. ЛЭ – Буянов В.М. Лимфология эндотоксикоза / В.М. Буянов, А.А. Алексеев. Москва : Медицина, 1990. 272 с.
4. ХР – Дмитриева З.В. Хирургия с основами реаниматологии. Общая хирургия : учеб. пособие / З.В. Дмитриева, А.А. Кошелев, А.И. Теплова. СПб. : Паритет, 2003. 576 с.

Право

1. ОНП – Кучерявенко М.П. Основы налогового права : учеб. пособ. / М.П. Кучерявенко. Харьков : Легас, 2001. 304 с.
2. МТП – Сандровский К.К. Международное таможенное право : учебник / К.К. Сандровский. [2-е изд., испр.]. Киев : «Знання», 2001. 461 с.

Ostretsova I. Seriality of verbal and nominal components in the composition of descriptive predicates of the special communication sphere

Summary. In the article, on the basis of critical understanding of modern scientific developments, the main approaches to the study of multi-word notation of action and their classification are analyzed. Two main stages in the history of the study of stable verbal-noun combinations were identified and characterized, the specificity of these constructions is presented. On

the basis of statements with descriptive predicates that function in special texts on metallurgy, medicine, and law, the ability of both the nominal and the verbal components of the descriptive predicates (DP) to form certain series based on the compatibility of the verb and name is considered in detail.

The types of descriptive predicates are determined and clearly represented by the number of valences correlating inside stable constructions of nominal and verbal components. The frequency of coincidence of designs of various valence types in metallurgical, medical and legal discourses is analyzed. The question of the relationship between the valence of nominal components and the frequency of their use in one configuration or another with a verbal component is considered in detail. The composition of various series of verbal components in terms of their belonging to the lexical-semantic groups has been characterized, the main verbal components series in the composition of the verbal components have been considered.

It was concluded that, with respect to variance, the most actively used verbs of the lexical-semantic groups “Creation” and “Movement”, often the series are distributed by evolutive verbs. The syntactic potential of the verbal components allows them to participate in solving communicative tasks that arise during the creation of specific texts.

As part of descriptive predicates, explicator verbs exhibit different syntactic potential, different ability to attach certain actants to themselves, from which their various possibilities in solving communicative tasks, which are realized in the construction of specific texts.

Key words: descriptive predicate, lexical-semantic group, verb component, functional series, explicator verb.

*Павельева А. К.,
кандидат филологических наук,
доцент кафедры иностранной филологии и перевода
Полтавского национального технического университета имени Юрия Кондратюка*

«НОЧЬ ПЕРЕД РОЖДЕСТВОМ» Н. В. ГОГОЛЯ: К ПРОБЛЕМЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ВРЕМЕНИ И ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОСТРАНСТВА

Анотація. У статті розглядаються категорії художнього часу, художнього простору та хронотопу у їх взаємозв'язку із сюжетною основою та характерами повісті М.В. Гоголя «Ніч перед Різдвом». Особлива увага приділяється ключовим хромотопічним орієнтирам твору, які надають оповіді хронікально-побутового характеру – календарному та добовому часу ночі напередодні Різдва та конкретному географічному простору – Диканьці.

Особливу роль у творі відіграє соціально-історичний хромотоп, який знайшов втілення в епізодах перебування козаків у царському палаці. Сакральний час передріздвяної ночі є передумовою розгортання фантастичного хромотопу. Досліджується «опобутовлення» фантастичного простору та його злиття із реальним простором у гоголівській повісті, в основі якого лежить карнавальне начало.

Особливу функцію виконує мотив сну, «розділяючи» побутовий і фантастичний час і простір у творі. Автор статті аналізує «гру» нечисті (чорта та Пацюка) із простором – обмежені у часі просторові деформації, «розтягування» та «звуження» простору.

Крім того, розглядаються паралельні простори, які використовуються автором для одночасного змалювання картин побутового життя та фантастичних випадків, які відбуваються в один і той же сюжетний час. Відзначаються особливості сприйняття простору героями твору та переміщення героїв повісті у просторі.

У статті досліджується просторова опозиція «верх-низ», а саме земний, побутовий простір людей та небесний простір, що належить духам та нечистій силі. Останній розглядається як фантастичний простір, про що свідчить його «завуальованість» – зображення через марево сріблястого туману.

Автор статті також аналізує ще одну просторову опозицію «свій-чужий» простір, який уособлюється в топосах Диканьки та Петербургу, та сакральний простір церкви, у якому в кінці повісті на Різдво зустрічаються усі герої твору. Просторові уявлення про рухоме та нерухоме знаходять своє втілення в образі пузатого Пацюка, так само як і біографічний час виступає у повісті мірилом руху. Доводиться, що художній час у повісті М.В. Гоголя – замкнений, адже має і абсолютний початок, і абсолютний кінець, тобто, завершення сюжету.

Ключові слова: хромотоп, художній час, художній простір, локус, топос, просторова опозиція, просторові деформації, карнавалізація, мотив сну.

Постановка проблеми в общем виде и ее связь с важными научными или практическими заданиями. Проблема определения и исследования категорий художественного времени, художе-

ственного пространства и хромотопа в литературном произведении продолжает оставаться актуальной теоретической проблемой. К ней обращались многие известные литературоведы. Например, П.А. Флоренский в книге «Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях», М.М. Бахтин в работах «Автор и герой в эстетической деятельности» и «Формы времени и хромотопа в романе».

О художественном времени и пространстве писали также Д.С. Лихачев, Ю.М. Лотман, М.И. Стеблин-Каменский, В.Н. Топоров, А.М. Пятигорский, С.А. Бабушкина, А.Б. Ботникова, Н.К. Гей, Д.С. Лихачёв, Ю.М. Лотман, Н.А. Познякова, Н.Ф. Ржевская, Н.Г. Сивохина, З.Я. Тураева и другие. При этом сфера исследования хромотопической основы и пространственно-временной картины мира литературных произведений продолжает развиваться и пополняться новой терминологией и классификациями. Следовательно, изучение этих литературоведческих категорий чрезвычайно актуально в контексте исследования творчества любого автора.

Таким образом, чрезвычайно важным нам представляется исследование особенностей художественного времени и пространства в повести Н.В. Гоголя «Ночь перед Рождеством», в анализе их взаимосвязи, в обнаружении характерных приемов создания временных и пространственных образов в первых гоголевских повестях.

Анализ последних исследований и публикаций по данной теме, выделение нерешенных ранее частей общей проблемы, которым посвящена статья. Категории художественного времени и художественного пространства в повести Н.В. Гоголя «Ночь перед Рождеством» в разных аспектах рассматривались в работах М.М. Бахтина, Ю.М. Лотмана, Ю.В. Манна, М.А. Новиковой, В.И. Мацапуры, О.С. Карандашовой, В.О. Коркишко, И.И. Меркуловой, В.В. Любецкой, однако автору не удалось обнаружить отдельных исследований, посвященных этим литературоведческим категориям в гоголевской повести о приключениях кузнеца Вакулы.

Формулирование целей статьи (постановка задачи). Целью статьи является анализ разных форм реализации художественного времени, художественного пространства, хромотопов и сопряженных с ними мотивов в повести Н.В. Гоголя «Ночь перед Рождеством» (как по отдельности, так и в тесной взаимосвязи).

Изложение основного материала исследования с полным обоснованием полученных научных результатов. Художественное время и пространство в повести «Ночь перед Рождеством» активно влияют на суть изображаемого. Прежде всего это конкретное календарное и суточное время – ночь накануне

Рождества, и конкретное географическое пространство – Диканька. Время от времени автор упоминает Полтаву, Миргород, Нежин, что придает повествованию хроникально-бытовой характер.

Бытовое, реальное пространство совершенно органично сливается с фантастическим, можно даже сказать, поглощает его. Ведьма, крадущая звезды с диканьского неба и «просто черт» – ничем непримечательные обыватели. Так, Оксана говорит Вакуле: «Вы все мастера подъезжать к нам», и чёрт «подъехал» к Солохе «мелким бесом». Наблюдать ведьму и чёрта на просторах Диканьки так естественно, демоническое настолько обытовляется в этом произведении, что назвать пространство в повести фантастическим можно с натяжкой. Оно по-гоголевски бытовое, по-диканьски реальное.

Играть с пространством в Диканьке для черта – дело привычное. Нечистый «портит» пространство: «поднимал из горнила в кузнице золу и обсыпал ею картину», украл месяц. И всё это для того, чтобы помешать Вакуле дописать картину и увидеться с Оксаной. Эти игры ограничены художественным временем повести, ведь чёрту «последняя ночь осталась шататься по белому свету и выучивать грехам добрых людей. Завтра же, с первыми колоколами к заутрене, побежит он без оглядки, поджавши хвост, в свою берлогу» [3, с. 82]. Украл месяц, чёрт деформирует пространство, расширяет и удлинняет его. В результате этого дорога в темноте кажется длиннее, да и заблудиться легче. Он также создает пространственные препятствия, скрывающие от путников дорогу, например метель. Примечательно, что такие погодные условия имеют мифологический подтекст. Издавна считалось, что метель – это свадьба черта с ведьмой. Не случайно в гоголевской повести диканьский чёрт, подняв снеговой вихрь, вернул к Солохе, своей метафорической невесте.

Пацюк также играет с пространством: неприметно для кузнеца заменяет миску с галушками на миски с варениками и со сметаной, заставляет вареники выскакивать из миски, обмакиваться в сметане и запрыгивать ему в рот. Ткач, увидев Чуба в мешке, сказал, что тут «не обошлось без нечистой силы», так как Чуб «не пролезет в окошко» (подразумевается, что нечистый деформировал пространство для того, чтобы «бросить» дюжего мужика в мешок). Чёрт мгновенно переносит Вакулу из царского дворца за шлагбаум и очень быстро доставляет обратно в Диканьку.

Бесовские игры с пространством изменяют и художественное время повести, направив всех ухажеров Солохи, званных на кутю к дьяку, в её дом. Солоха «этот вечер, однако ж, думала провесть одна», но «всё пошло иначе».

В основе изображения фантастически-бытового пространства Диканьки лежит карнавальное начало. Так, Чуб прикидывается колядовальщиком, Солоха прячет своих ухажеров в мешках, Вакула не слышит шипения Чуба и икания головы, чёрт в мешке принят за инструмент, Чуб – за кабана, дьяк – за поросенка, а кузнец в Петербурге переодевается в запорожца.

Для полноты картины автор изображает параллельные пространства. В то время, как черт любезничает с Солохой, Чуб с кумом решают, идти ли им к дьяку или остаться дома, а Вакула наблюдает за прихорашивающейся Оксаной. Пока Чуб шёл к Солохе, чёрт нежился у нее дома, кум Чуба сидел в шинке, а Оксана насмехалась над Вакулой, требуя достать ей царицины черевички. Когда кузнец летел на чёрте в Петербург, Оксана с «дивчатами» побежала домой за санками, Чуб, дьяк и голова лежали в мешках, кум Чуба вышел из шинки и как раз набрёл на эти мешки. Метель, поднятая чёртом, сталкивает всех поклонни-

ков Солохи в одно время и на одном пространстве – в её хате. Так и в конце повести почти все герои снова встречаются в пределах одного пространства – в церкви.

Часто эти пространства соединены и вместе с тем разделены такими фразами, как «в то время, когда...», «но в то самое время, когда...», «между тем». Таким образом автор рисует разные картины бытовой жизни и фантастических происшествий, происходящих в одно и то же сюжетное время.

В зависимости от цели пути, пространство воспринимается героями по-разному. Так, дворянин, ехавший в шинок, делал большой крик, чтобы захватить к Солохе, и «называл это – заходить по дороге». Преодолевать путь к дьяку Чубу лень, но он с готовностью топает к ведьме. «Приятность, ожидавшая его впереди при свидании с Солохой, умаливала немного боль и делала нечувствительным и самый мороз...» [3, с. 91]. Вакула, вспомнив про голодную кутю, не захотел дольше оставаться в нечистом пространстве хаты Пацюка и выбежал оттуда.

Степенные казаки перемещаются в пространстве лениво: Чуб не хочет пройти и сотню шагов до своей хаты, а парубки и «дивчата» перемещаются быстро и задорно: они, «казалось, всю ночь напролет готовы были повеселиться».

Примечательно, что небесное пространство, в отличие от повестей «Сорочинская ярмарка» и «Вечер накануне Ивана Купала» находится недалеко от земного, бытового. Это уже не «неизмеримый океан», а обытовлённое пространство, доступное нечисти, духам и кузнецу. Вакула даже чуть не зацепил ночное светило шапкой. Небесная сфера в этой повести принадлежит целиком и полностью нечистой силе – чертям, духам, колдунам, ведьмам. То, что это фантастическое пространство, подтверждается его завуалированностью: воздух был «в лёгком серебряном тумане». В повести «Майская ночь, или утопленница» Левко видел заброшенный дом, «сотникивну», утопленниц и ведьму сквозь «серебряный туман».

Петербург – это иное пространство. Перелетев через шлагбаум, то есть преодолев границу города, черту пришлось оборотиться в коня. «Чужое» пространство Петербурга приобретает в глазах Вакулы фантастические формы. Кузнецу кажется, что «домы росли и будто подымались из земли на каждом шагу; мосты дрожали; кареты летали» [3, с. 104].

Особая роль в повести отводится очищающему пространству церкви, где на Рождество собирается вся Диканька, сливаясь в благоговейном единстве. То, что событийность повести заканчивается именно в сакральном пространстве церкви имеет особый подтекст: читатель понимает, что для кузнеца Вакулы его знакомство с нечистью закончилось благополучно и не имеет необратимых последствий, как, например, для Петруся из «Вечере накануне Ивана Купала» или Хомя Брута из «Вия».

Картины, нарисованные Вакулой – это косвенное изображенное сказочного пространства, где добро побеждает и наказывает зло.

Следует отметить в этой повести такие пространственные оппозиции, как «своё-чужое»: Диканька – Петербург, чёрт был похож на немца, а Пацюк сидел по-турецки. Увидев огромные мешки, брошенные Вакулой, «дивчата» замечают, что кузнец «не по-нашему наколадовал». Необычная дверная ручка во дворце кажется Вакуле изделием немецких кузнецов. Общеизвестно, что все иностранное в народе считалось бесовским, дьявольским, в первую очередь демоническим считалось все немецкое и турецкое.

Сакральное время предрождественской ночи предвещает развертывание такого же фантастического хронотопа. В эту мистическую ночь поклонники Солохи узнают друг о друге, Оксана влюбляется в кузнеца, а в Петербурге решается судьба Запорожской Сечи.

Представления о движении и неподвижности своеобразно отражаются в данной повести в образе Пузатого Пацюка. Этот запорожец поселился в Диканьке «давно уже, лет десять, а может, и пятнадцать» назад, и с каждым годом двигался все меньше, теперь же он и вовсе не выходил из хаты, и «миряне должны были отправляться к нему сами, если имели в нем нужду». Биографическое время также выступает мерилем движения. Так, «парубки» и «дивчата» носились по Диканьке, «как вихорь», казаки (их родители) были поленивее и предпочитали оставаться в хате, а старики и вовсе не выходили на улицу, даже в такую чудную ночь.

Примечательно, что, когда все ведьмины ухагеры были освобождены из мешков, автор замечает, что «на дворе, верно, есть час девятый». В это время кузнец летел на чёрте в Петербург, а вернулся он как раз к крику петуха, то есть, около часу ночи. Путешествие в Петербург заняло у Вакулы всего 4 часа.

В повести «Ночь перед Рождеством» особую функцию выполняет мотив сна. Сон разграничивает бытовое и фантастическое время и пространство. Пройдя через сон, герой «очищается» от греховности.

Художественное время в произведении – замкнутое. Оно имеет и абсолютное начало, и абсолютный конец, то есть, завершение сюжета. Фабульное время не только завершается победой героя над злом и удачным сватовством. Автор показывает эпизод из будущего – счастливую Оксану с ребенком на руках у красиво зарисованной хаты.

Особую роль в этой повести играет социально-исторический хронотоп, который находит явное выражение в эпизодах пребывания казаков в царском дворце. Черты историзма нарисованной Гоголем картине придают образы Екатерины II, Потёмкина и Фон-визина, присутствовавших на этой «встрече».

Выводы из исследования и перспективы дальнейших изысканий в этом направлении. Итак, важными структурными элементами повести «Ночь перед Рождеством» являются географическое, реальное и фантастически-бытовое пространство; календарное, суточное, сакральное время; пространственные деформации и «игры нечистого с пространством; пространственная оппозиция «свое/чужое»; пространство (локус) дома (как «убежища лени» для степенных казаков), микролокус печки (локуса, через который черт и ведьма проникают в дом), локус шинка (непременного атрибута гоголевских повестей, в котором пропадает кум Чуба), мотив окна (через которое колядовальщикам выдают угощения), карнавальные элементы: развертывание событий на сельской улице (где веселятся парубки и девчата), обыгрывание ситуации с мешком (убежищем застигнутых врасплох любовников), лестницы (с социальным подтекстом – простой кузней поднимается по ней к царице), локус сеней («поле битвы» ткача и кума с кумовой женой).

Художественное время, художественное пространство, топысы и локусы в повести Н.В. Гоголя «Ночь перед Рождеством» в разных аспектах могут стать объектом дальнейших теоретических и практических исследований, как посвященных проблеме пространственно-временной организации литературного произведения, так и таковых, направленных на исследование указанных категорий в творчестве Н.В. Гоголя.

Литература:

1. Время, и пространство в литературе. Введение в литературоведение : учебник для филол. спец. ун-тов / Г.Н.Поспелов и др.; под ред. Г.Н. Поспелова. 2-е изд., доп. Москва : Высш. шк., 1983. 327 с.
2. Гей Н.К. Поэтическое время и пространство. *Художественность литературы. Поэтика. Стиль*. Москва : Наука, 1975. С. 252–282.
3. Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений: в 14 т. Т. 1. Ганц Кюхельгартен; Вечера на хуторе близ Диканьки / гл. ред. Н.Л. Мещеряков. Москва : Изд-во АН СССР, 1937 1952. 556 с.
4. Карандашова О.С. Художественное пространство «украинских» сборников Н.В. Гоголя («Вечера на хуторе близ Диканьки», «Миргород») : автореф. дис. на соискание научн. степени канд. филол. наук : 10.01.01. Тверь, 2000. 20 с.
5. Мацапура В.И. Н.В. Гоголь: художественный мир сквозь призму поэтики. Полтава : Полтав. літератор, 2009. 304 с.
6. Павельева А.К. Пространственно-временная структура повести Н.В. Гоголя «Пропавшая грамота». *Наукові записки Національного університету «Острозька академія»: серія «Філологія»*. Острог : Вид-во НаУОА, 2018. Вип. 3 (71), вересень. С. 108–110.
7. Художественное пространство «Страшной мести» URL: http://www.zhelyty-dom.narod.ru/literature/txt/str_mest_jr.htm (дата звернення 19.05.2019).

Pavelieva A. “Christmas Eve” by Nikolai Vasilievich Gogol: to the question of literary time and literary space

Summary. The article deals with the categories of literary time, literary space and chronotope in their interrelationship with the plot background and characters of short-story by Nikolai Gogol “Christmas Eve” – the first story in the second volume of the collection “Evenings on a Farm Near Dikanka”. Particular attention is paid to the key chronotropical landmarks of the fictional work, which give the narration chronicle-everyday character – time of day and calendar time of Christmas Eve’s night and the specific geographical space – Dikanka.

Special role in this short-story is played by the socio-historical chronotope, which was embodied in the episodes of the Cossacks’ sojourn in the royal palace. Sacral time of the night before Christmas is the prerequisite for unwinding of the fantastic chronotope.

The article examines the so-called “domestication” of the fantastic space and its mixing with the real space, based on the carnival principle, in the Gogol’s story. The sleep motive plays a pivotal role, “dividing” the household and fantastic time and space in the literary writing. The article writer analyzes the “play” evil spirits (the devil and Patsyuk) with space – limited in time spatial deformations, “stretching” and “narrowing” of space. In addition, in this academic paper we have also considered parallel spaces, used by the author to simultaneously depict scenes of everyday life and fantastic incidents that take place at the same plot time.

In this entry we as well distinguished features of space perception by the characters and spatial movements of these characters. The article also explores the spatial opposition “top-down”, namely, the terrestrial space/living space of people and the aether belonging to spirits and unclear forces. The author of the article also analyzes another spatial opposition – the “friend/foe” space, which is embodied in the toposes of Dikanka and St. Petersburg, and the sacred church space, in which all the characters meet at Christmas at the end of the short-story. The latter is analyzed as fantastic space, as evidenced by its “veiled” consistency – the view given through the boiling mirage of silver fog.

Spatial representations of moving and motionless are embodied in the image of Puzaty Patsyuk, as well as biographical time in the short-story acts as the measure of motion. It has been proved in the article that literary time in the short-story by Nikolai Gogol “Christmas Eve” is secluded, because it has either absolute beginning, or absolute end, that is, the completion of the plot.

Key words: chronotope, literary time, literary space, locus, topos, spatial opposition, spatial deformations, carnivalization, sleep motive.

*Просалова В. А.,
доктор філологічних наук,
професор кафедри теорії та історії української і світової літератури
Донецького національного університету імені Василя Стуса*

В ОПТИЦІ – ШЕВЧЕНКО: ПОЕТИЧНА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ПОСТАТІ ЧИ СПРОБИ РЕВІЗІЇ

Анотація. У статті з'ясовано, що постать Тараса Шевченка витворювала широке дискусійне поле для діячів української культури, які крізь призму його творчості оцінювали стан літературного розвитку, знаходили в його ліричних шедеврах суголосні мотиви, образи, ідеї. Виявлено спроби літературної ревізії постаті Тараса Шевченка, що були здійснені на початку і наприкінці ХХ століття футуристами та неоавангардистами, яких єднала боротьба з літературним канонем. Проти культу Шевченка активно боролися Михайль Семенко, який напередодні ювілею поета в передмові до збірки «Дерзання» проголосив, що спалює свій «Кобзар», а також Гео Шкурупій, Гео Коляда, Олександр Корж, Євген Яворовський, Віктор Вер, Олекса Влизько та інші футуристи, які ставили за мету деструкцію канону. У постмодерну добу Юрій Андрухович, Віктор Неборак, Олександр Ірванець, Сергій Жадан, Віталій і Дмитро Капранови продовжили традицію боротьби з фетишизацією Тараса Шевченка. Письменники-постмодерністи урізноманітнили форми засвоєння художнього слова класика української літератури: вони, як і футуристи, цитували і трансформували поетові висловлювання, вводили в новий контекст і розвивали його мотиви й образи, вступали в діалог чи полеміку з поетом, осучаснювали його образ, завзято боролися проти його іконізації, дописували і переписували його твори відповідно до потреб нового часу, компонували колажі, пастиші, центони, пародіювали висловлювання попередника, щоб адаптувати їх до вимог нового часу і у гротескному плані відтворити образ класика. На підставі зіставлення творів футуристів і неоавангардистів встановлено, що у творах постмодерністів іронія пронизувала всі рівні художнього тексту, була однією з найхарактерніших ознак літературного дискурсу. Як і футуристи, неоавангардисти здійснювали ревізію Тараса Шевченка, стилістично знижували його образ, вдавалися до епатажу, щоб створити альтернативну модель творчості – на протигагу літературному канону.

Ключові слова: ревізія твору, пародія, іронія, канон, епатаж, центон, інтертекстуальність.

*Тараса Шевченка розуміємо настільки, наскільки розуміємо
себе – свій час і Україну в ньому.
Іван Дзюба*

Постановка проблеми. В українській літературі не раз виникали спроби ревізії (лат. *revisio* – перегляд) попередників, особливо у кризові, переломні моменти історичного та культурного розвитку, якщо старі ідеї та форми вже гальмували рух, перешкоджали літературному поступу. Ситуація роздоріжжя (в українському випадку – ще й бездоріжжя) призводила до пошуку нових шляхів, що нерідко супроводжувалися не лише переглядом, а й частковим чи повним запереченням ідейно-естетичних принципів попередників.

У літературній боротьбі поколінь нерідко виявлявся вибірковий підхід, спрямований на легалізацію заборонених тем чи форм, зумовлений неприйняттям окремих авторів чи автора. «Літературна боротьба кожної епохи складна; складність ця виявляється з кількох причин, – пояснював Юрій Тинянов. – По-перше, ворожі течії, сягаючи по еволюційній лінії до різних попередників, не завжди ясно усвідомлюють свою спадкоємність і часто, з одного боку, огульно визнають усю попередню літературу, не розрізняючи в ній друзів і ворогів, з іншого боку, нерідко борються зі своїми старшими друзями за подальший розвиток їхніх же форм» [1, с. 23]. За зовнішніми ознаками боротьби може виявлятися розвиток мотивів та образів опонента, прагнення перевершити попередника, заздрість до його слави.

Метою статті є виявити причини, що змусили поетів ХХ століття переглядати канон, виступати проти культу Шевченка в українській літературі. Для досягнення цієї мети зіставимо експліцитно виражені шевченкоборчі інтенції поетів початку та кінця ХХ століття, тобто футуристів і неоавангардистів, у діяльності яких помітні спроби скинути класика з «корабля сучасності».

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Ревізію творів Шевченка футуристами досліджували Анна Біла, Олег Ільницький, Соломія Павличко, Галина Черниш, Леонід Ушкалов та інші літературознавці. / Адже донедавна творча діяльність цих поетів лишилася поза увагою вчених. / «Шевченкоборчі» спроби неоавангардистів, яких Галина Черниш умовно називає «неофутуристами», побіжно згадані переважно в контексті постмодерного дискурсу, який досліджували Тамара Гундорова, Ніла Зборовська, Роксана Харчук, Марко Павлишин, Люділа Таран. Так, Галина Скіяренко [2], наприклад, висвітлює образ Шевченка в різних видах мистецтва: літературі, скульптурі, живописі, Галина Жуковська [3] – його інтерпретацію представниками групи «Бу-Ба-Бу». Марина Рябенко обґрунтовує необхідність зіставлення різночасових літературних явищ: «Футуристи початку ХХ століття одними з перших стали на шлях радикального заперечення його іконізації [тобто Шевченка. – В. П.], справедливо вважаючи, що «там, де є культ, там немає мистецтва». Подібний бунт виникає і в кінці ХХ століття в середовищі неоавангардистів. З одного боку, така ситуація свідчить про певну тяглість та відновлення кращих традицій авангарду, з іншого – сигналізує про наявність невирішеної проблеми в українському літературно-культурному просторі...» [4, с. 495]. Огляд досліджень підтверджує, що ця проблема виникла ще на початку минулого століття, однак предметом літературознавчої рефлексії стала лише у ХХІ, що надає цій розвідці особливої актуальності.

Виклад основного матеріалу. У центрі ревізійністичних спроб українських поетів XX століття закономірно була ключова для формування нації та літературного канону постать Тараса Шевченка. Проти примітивізації та іконізації Кобзаря на початку минулого століття виступили Михайль Семенко, Гео Шкурупій, Гео Коляда, Олександр Корж, Євген Яворовський, Віктор Вер, Олекса Влизько та інші автори. Так, ще в лютому 1914 року, напередодні 100-річного ювілею поета, коли царський уряд заборонив його відзначати, Михайль Семенко в передмові до крихітної за обсягом збірки «Дерзання», мов новітній Герострат, епатажно заявив: «Я палю свій “Кобзар”», «Шевченко під моїми ногами» [5, с. 4]. Він свідомо звернувся до примітивного читача, щоб вступити з ним у дискусію і переконати у правомірності своїх дій: «А ти вхопивсь за свого «Кобзаря», від якого тхне дьогтем і салом, і думаєш його захистить твоя пошана. Пошана твоя його вбила» [5, с. 4]. Олег Ільницький так прокоментував цю ситуацію: «Конфлікт існує між Семенком і примітивним чоловіком, між ним і *Радюю*. Іншими словами, конфлікт між тими, які розуміють мистецтво, і тими, які його не розуміють. У передмові не заперечується Шевченко, а підтверджується нове мистецтво, виборюється право для його існування. Семенко вважав Шевченка великим поетом, але поетом минулого. Своїм маніфестом він підготував ґрунт для себе – поета сучасності» [6, с. 628]. Сучасники сприйняли висловлювання Михайля Семенка як «порушення спокою», звичайне «зухвальство», замах на Шевченків авторитет. Не визнаючи «заялозені мистецькі ідеї», лідер футуристів боровся проти традиційності та консерватизму. Невипадково на виданні свого «Кобзаря» (1924) він подав автопортрет із цигаркою в руці, щоб таким чином наочно продемонструвати свою європейськість.

Слідом за епатажним лідером футуристів шевченкоборчі спроби продемонстрували представники угруповання «Нова генерація»: Гео Шкурупій («Моя ораторія»), Гео Коляда («Ей ви, не хапайте за манжети тов. Шевченка!»), Олекса Влизько («Заклик до громадської дисципліни»), Олександр Корж («Хоробрий товариш»), Євген Яворовський («До мертвих і живих на Україні і в еміграції сухих»), Віктор Вер («Наш!»). Проти «Тараса іконописного!» [7, с. 36] виступив Гео Коляда, проти «ікони в накрохмалених рушниках!» [8, с. 169] – Гео Шкурупій, проти «мітичного батька-божка» [9, с. 18] – Олександр Корж. Останній, по суті, повторив слова лідера футуристів, удаючись до графічного виділення слів чи словосполучень («І я, / і я так само, / одверто / скажу за М.Семенком: / що нині / є / під моїми ногами / Тарас Григорович / Шевченко»). На думку Олега Ільницького, Семенко заперечував «не Шевченка, а те, що з нього зроблено!», маючи на увазі ювілейні свята, фетишизаційні заходи [6, с. 627].

Замах футуристів на авторитет Тараса Шевченка знайшов чимало опонентів, з-поміж них були численні «просвітянські орди», прихильники «вишиваних сорочок і картопляного лушпиння», «вусаті міщани», неокласики, «червогони й книгорії», іконописці й дурні, «критики гетьманські, радські, бандиські», представники «емігрантського кодла», тобто всі ті, хто прагнув, на думку футуристів, зробити з Шевченка «національне опудало».

Низку «реабілітаційних» виступів продовжив Едвард Стріха, від імені якого в памфлеті «Без ікон і без трупів!!!» вихвалявся один із представників футуризму: «Це Гео Шку-

рупій/ великий сучасний футурист, /визнаний поки – що лише в 1/6 частині земної кулі – / футуррозопки / розпочав / і по-новому Т.Г. Шевченка / в № 5 (1928) «Нової генерації» / на радість / нашій / інтернаціональній расі / показав» [10, с. 5]. Під іменем Едварда Стріхи в цьому творі виступив сам Михайль Семенко. / Друкуючи надіслані вправним містифікатором Костем Буревієм твори Едварда Стріхи, Михайль Семенко повірив у появу свого нового прихильника. Коли ж розкрилася містифікація, то вирішив продовжити гру і, щоб не наражати себе на кпини з боку колег, які вже відходили від нього, надрукував свій твір під псевдонімом, який належав Костю Буревію/. Новизна інтерпретації образу Шевченка полягала в запереченні усталених штамів, акцентуванні людських рис. «Тарас Шевченко – / співець неволі/ і повстання жорстокого/ вождь./ Тарас Шевченко – / жива людина, / а не легендарний Ісус / Христос [10, с. 5]. Автори памфлетів гостро полемізували з опонентами, вдавалися в боротьбі до антиестетичних засобів, гіперболізації, щоб привернути увагу читачів до проблеми. Войовничо заперечуючи ідейно-естетичні традиції, футуристи вимагали деструкції канону, сподівалися з уламків старого мистецтва створити нове мистецтво майбутнього. Вони наголошували на необхідності сучасного прочитання творів Шевченка, не визнавали примітивного, спрощеного розуміння його спадщини.

Футуристи свято вірили в настання часу колективної творчості, епохи індустрії, утверджували ніцшеанський культ надлюдини, тому Шевченка зображували в характерній для їхнього часу атмосфері, без глянцю і прикрас – як людину, якій властиві захоплення, вади, фобії, нерозбірливість у стосунках із жінками. При цьому подавали його обов'язково не на тлі ідилічних сільських пейзажів, а на тлі урбаністичних деталей, адже заперечували його примітивне сприйняття як селянського поета, такого собі селянського поводири: «Дотепний богемець, / передовик, / член товариства «Мочиморд» – / Ви тепер / були б опудалом, / як і ми, / для всіх / просвітянських орд!..» [8, с. 169]. Для футуристів Шевченко був насамперед європейцем, тому таке неприйняття і сум викликає в них його портрет у смушевій шапці та кожусі, що зовсім не личить «богемцю», улюбленцю «гранд-дам» і панночок, схильному, як і вони, до епатажних вчинків. Риси, притаманні самим, футуристи проектували на образ Шевченка, щоб будь-якими засобами осучаснити його.

На епатажні заяви футуристів різко відреагували представники різних літературно-естетичних поглядів: Микита Шаповал (Сріблянський), Микола Євшан (Федюшка), Микола Вороний, Яків Савченко, Василь Еллан-Блакитний, Сергій Єфремов. Наприкінці 80-х років спроби футуристів повторили неоавангардисти, які, як і їхні попередники, стали на шлях боротьби з каноном. Юрій Андрухович у провокативному вірші «Bad company (Короткий курс української літератури)» зараховує українських письменників-класиків до поганой компанії. Акцентуючи на хворобах, людських вадах чи збоченнях, він таким чином створює своєрідний антиканон української літератури і прагне переконати, що ця література могла б бути іншою, якби на її ниві працювали інші митці. Частково з цим можна погодитися, але постає питання про те, чи вижила б тоді нація, якби література не виконувала невластиві їй функції, якби творчо реалізували себе лише «пияки і шланги», «гермафродити».

Характеристики, які Андрухович роздає українським письменникам, розраховані на епатаж, гротескні: «Література могла бути іншою, / казав мій приятель, але дивися, дивися, /

хто це робив! / Виключно живі люди: невдахи, / пристосованці, мученики. / Самі тобі зболені, хворі, скулені, / саме тобі обскубане птаство, / підбите, нелітаюче, бідне [11]. Звідси симптоми страдництва, оплакування недолі в їхніх творах. Для оцінки пізнішого покоління літераторів поет запроваджує національний принцип: «Максим Тадейович – мало що балабол, то ще й поляк. / Бажан – жид, Фітільов – кацап. / Мовчу про Бургардта і Йогансена» [11]. Наостанку, щоб довершити непривабливу картину літературного побуту, Юрій Андрухович згадує про брудні доноси літераторів на собі подібних, їхню готовність змагатися «наввипередки, хто кого швидше здасть».

Епатаж, до якого вдавалися футуристи, через півстоліття відновили у правах неоавангардисти, які скористалися свободою слова, щоб заперечувати будь-які канони. Постмодернізм, як стверджує Юрій Андрухович, «перейнятий майже виключно цитуванням, колажує, монтує, паразитує на текстах попередників; абсолютизує гру заради гри, виключивши поза дискурс живу автентичну оповідь (нарратив), переживань і настроїв» [12, с. 15]. Поети-постмодерністи урізноманітнили форми засвоєння «чужого» слова: вони, як і попередники, цитували і трансформували висловлювання Тараса Шевченка, осучаснювали його образ, боролися проти його фетишизації, вводили в новий контекст його образи, вступали в діалог чи полеміку з поетом, дописували чи переписували твори відповідно до потреб нового часу, на основі чужих слів компонували колажі, пастиші, центони.

Віктор Неборак зі слів Тараса Шевченка, взятих із віршів «Мені тринадцятий минало», «Мені однаково», «Минають дні, минають ночі» та балади «Причинна», скомпонував колаж «Мені тринадцятий рік минав...», приправивши його еротичними деталями, яких не було в жодному з першоджерел: «*Мені тринадцятий рік минав, / очима я сидниці пас, / в час незалежних рушень мас / то потопає, то виринає / на різних сценах, влада Рад / вивчала мову, козаки / снували Січчю, брата брат / заокеанський стис таки / в обіймах...*» [13, с. 49]. Якщо Тарас Шевченко у вірші «Мені тринадцятий минало» відбив враження дитини, яка пасе чужих ягнят, то Віктор Неборак, іронізуючи з ліричного суб'єкта, акцентує на інших його захопленнях. З цією метою він уводить запозичене з арабської мови слово «кайф»:

У кайф комусь іде стриптиз –

мені однаково, мені

однаково, минають дні,

Що далі? Кожному – своє.

Хто вгору дивиться, хто вниз,

хто камінь б'є, хто пиво п'є,

минають ночі, я на дні...

– Та не однаково мені!!! [13, с. 52].

Поет передав не лише мовно-образну тканину віршів, а й ритміко-інтонаційний лад попередника.

Сергій Жадан, як і футуристи, творчість яких він досліджував, акцентує на богемному способі життя Шевченка, вводять його в урбаністичний простір: «Він [тобто Шевченко. – В. П.] йшов врочисто тихим містом / в пивниціх пиво пив імлісте / стріляв цигарку в перехожих / такий живий такий несхожий / дівчата парфумами вкриті / просили в нього закурити / їм отвічав не вельми чемно / Тарас Григорович Шевченко» [14, с. 45]. Однією з характерних ознак постмодерністського дискурсу

стало переписування попередників, у цьому випадку – не лише Шевченка, а й Гео Шкурупія як автора «Моєї ораторії».

Різнороманітні форми засвоєння Тараса Шевченка демонструє Олександр Ірванець, удаючись до алюзій, ремінісценцій, цитат. Поет намагається зрозуміти непрості життєві перипетії попередника, подумки поспілкуватися з ним. Актуалізацією прізвищ жінок, які мали значний вплив на долю поета, він у «Листі до Т. Г. Шевченка, українського письменника, революціонера й демократа» (1991) викликає низку смакових асоціацій: «Якась вона, Тарасе Григоровичу, / Ця наша життя невкусна – / Суцільні тобі Репніни / Та Полусмакови» [15, с. 59]. Смакові асоціації увиразнює форма множини, вжита для того, щоб наголосити на відсутності взаємності: закохана у Шевченка Варвара Репніна, прізвище якої походить від назви овоча «ріпа», не знайшла належного місця в його серці, а Ликера Полусмакова, яка викликає асоціації із чимось неприємним на смак, покинула поета після заручин.

На основі епістол Тараса Шевченка «І мертвим, і живим, і ненародженим землякам моїм дружнє посланіє» та «До Основ'яненка» Олександр Ірванець вибудовує «Українсько-німецький розмовник» (1999), щоб привернути увагу до залежності українців від чужих думок: «Німець каже: Ви до НАТО? / – До НАТО, до НАТО. / Як не спонсора шукати, / То хоч мецената. / Наша слава кучерява / Не вмере, не поляже. / Або, може, і поляже, / Як вже німець скаже» [15, с. 95]. Уточненням «наша слава кучерява» засуджується схилення співвітчизників перед іноземщиною.

Висновки. Футуристи завзято воювали з іконізацією Шевченка, проте визнавали, що він був геніальним поетом, «хорошим товаришем» (за висловом Олександра Коржа). Десакралізацію Кобзаря продовжили неоавангардисти, які пародіюванням його мотивів і образів знижували образ поета, бо зводили лише до пивної атрибутики, гіпертрофували вади. Використовуючи слова Тараса Шевченка і розраховуючи на те, що читач їх розпізнає, вони підпорядковували їх завданню боротьби не лише з іконізацією, а й класиком. На противагу канону – вони намагалися створити альтернативну модель творчості.

Література:

1. Тынянов Ю. Архаисты и Пушкин. *Пушкин и его современники* / под ред. В.В. Виноградова. Москва : Наука, 1969. 428 с.
2. Скларенко Г. Інтерпретація творчості Т. Шевченка в українському мистецтві XX століття. *Слово і час*. 2014. № 3. С. 90–100.
3. Жуковська Г. Тарас Шевченко в поезії літературної групи «Бу-Ба-Бу». *Шевченкознавчі студії*. 2014. Вип. 18. С. 457–465. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Shs_2014_18_50.
4. Рябенко М. Художня рецепція образу Тараса Шевченка у творах українських авангардистів на початку та в кінці XX століття. *Шевченкознавчі студії*. 2014. Вип. 18. С. 494–504. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Shs_2014_18_55.
5. Семенко М. Сам. *Держання. Поезії*. Київ, 1914. С. 4.
6. Льницький О. Шевченко і футуристи. Семенко М. *Вибрані твори* / упор. А. Біла. Київ : Смолоскип, 2010. С. 622–638.
7. Коляда І. Ей ви, не хапайте за манжети тов. Шевченка! *Нова генерація*. 1929. № 1. С. 36–38.
8. Шкурупій Г. Моя ораторія. *Нова генерація*. 1928. № 5. С. 325–328.
9. Корж О. Хоробрий товариш. *Нова генерація*. 1929. № 10. С. 17–20.
10. Стріха Е. Без ікон і без трупів!!! *Нова генерація*. 1928. № 7. С. 5–8.
11. Андрухович Ю. Bad Company. URL: <http://maysterni.com/publication.php?id=6995>.

12. Андрухович Ю. Повернення літератури? Повернення деміургів. *Плерома 3 '98. Мала українська енциклопедія актуальної літератури*. Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 1998. 288 с. С. 14–21.
13. Неборак В. Літаюча голова. Вибрані вірші. Київ : А-Ба-Ба-Га-Ла-Ма-Га, 2013. 288 с.
14. Жадан С. Прощання слов'янки. Харків : Фоліо, 2011. 409 с.
15. Ірванець О. Вибране за 33 роки : поезії. Київ, 2013. 176 с.

Prosalova V. In optics – Shevchenko: poetic interpretation of a figure or attempts to review

Summary. The article clarifies that Taras Shevchenko's figure caused a wide discussion among the representatives of the Ukrainian culture who assessed the state of the literary development in the light of his work, found similar motives, images, ideas in his lyrical masterpieces. The attempts of the literary revision of Taras Shevchenko were carried out at the beginning and at the end of the 20th century by futurists and neoavantgardists who combined music with the opposition to the literary canon. Mikhail Semenko announced burning "Kobzar" in the preface to the collection "Dirty" on the eve of the poet's anniversary, other Futurists, such as Geo Shkurnypii, Geo Kolyada, Alexander Korzh, Yevgeny Yavorovsky, Viktor Ver, Oleksa Vlyzko aimed at destroying the canon, they acted against the cult of Shevchenko. Yuri Andrukhovych,

Victor Neborak, Alexander Irvanets, Sergei Zhadan, Vitaliy and Dmitriy Kapranov continued the tradition of Kobzar's literary interpretation in the post-modern era, as well as the fight against Taras Shevchenko's fetishism. Postmodernist writers have diversified the assimilation forms of the artistic word of the Ukrainian literature classic representative: they, like Futurists, quoted and transformed the poet's statements, introduced into the new context and developed his motives, images, entered the dialogue or controversy with the poet, modernized the image of Kobzar, fought against his iconisation and copied his works according to the needs of a new time, collages, paste, tsentons, they also parodied the words of the predecessor to adapt them to the requirements of the modern time and to reproduce the image of the writer in the grotesque plan. The comparison of the Futurists works with those of the neo-avantgardists allows determining that irony pierced all levels of the artistic text in the works of postmodernists, and it was one of the most prominent features of the literary discourse. Neoavanguardists revised the "pre-war" classics, first of all, Taras Shevchenko, stylistically reduced his image, they resorted to the shocking manner for building an alternative model of creativity.

Key words: revision of work, parody, irony, canon, shocking manner, tsenton, intertextuality.

*Савченко Л. А.,**аспірантка кафедри української мови
Запорізького національного університету*

СПЕЦИФІКА ДОСЛІДЖЕНЬ ПРАГМАТИКИ НАУКОВОГО ТЕКСТУ

Анотація. У статті здійснено систематизацію відомих сьогодні поглядів на специфіку українських досліджень прагматики наукового тексту. Виокремлено два основні напрями досліджень української прагматики: загальнотеоретичний та конкретно прикладний. Актуальним серед філологів є питання вияву прагматичної специфіки термінів. Популярними є дослідження проблем макропрагматики та її категорій, як-от стратегії та тактики викладу наукового матеріалу. Останнім часом науковці розглядають проблему перекладу науково-технічного тексту на прагматичному рівні. Безпосередньо із проблемами перекладу межують праці, у яких вивчено питання прагматики наукового тексту двомовних галузевих словників. Особливий інтерес викликають результати досліджень проблем вираження індивідуальності авторського «я» у наукових текстах точних теоретичних наук і текстах філологічного профілю. Виявлено, що для текстів точних теоретичних наук характерна здебільшого безособовість викладу, тоді як у філологічних текстах чітко виявлена особа автора. Методологічний апарат вивчення прагматики наукових текстів досліджено та структуровано фрагментарно, а тому потребує глибшого опрацювання. Поза тим теоретичне підґрунтя для вітчизняних прагмалінгвістичних розвідок зі специфіки наукового тексту склали статті, у яких конкретизовано проблемне поле досліджень, прагматична специфікація мовних фактів, ідентифіковано окремі рівні від мікро- й до макропрагматики, апробована термінологія. Ці та інші розвідки уможливають виокремлення загальних підходів до специфікації прагматики наукового тексту, які б можна екстраполювати й на дослідження українськомовного матеріалу. Найчастіше дослідники спираються на лінгвістичний, функційний, прагматичний, когнітивний, логічний, семіотичний та лінгвокультурологічний підходи під час вивчення специфіки прагматики текстів. Виявлено, що більшість українських наукових праць з питань прагматики наукового тексту здійснено на матеріалах однієї з європейських мов, тим часом українськомовний матеріал незаслужено обійдено увагою, особливо ті наукові тексти, які стосуються періоду II пол. XIX – I пол. XX століття.

Ключові слова: науковий текст, дискурс, комунікативна ситуація, стратегії викладу наукового матеріалу, прагматичний підхід.

Постановка проблеми. Останнім часом у межах вельми популярних антропоцентричних напрямів досліджень в українському мовознавстві XXI ст. прагматичні студії посідають першорядне місце, доказом чого є напрацювання українських лінгвопрагматичних шкіл. Однак прагматичні студії над текстами здебільшого виконані на матеріалі англійсько-, французько- та німецькомовному. Ті ж дослідження, об'єктом яких є матеріали українських наукових текстів, поки що нечисленні й принагідні та не лають змоги встановити загальну картину прагматичної специфіки українського наукового тексту як загалом, так і в той чи той період розвитку мови.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Актуальними темами наукових розвідок українських мовознавців упродовж останніх років були студії, які розвивали засадничі концепції прагматики художнього, публіцистичного й офіційно-ділового стилів. Прагматичні потенції публіцистичних текстів та художнього дискурсу були у центрі уваги В. Ніконової [22], Т. Радзівської [28], О. Вялікової [6]; прагматична специфіка офіційно-ділових текстів встановлена у працях М. Вінтоніва [5], К. Бортун [5], Т. Іщенко [10]. Дисертаційні праці І. Городецької [7], А. Сухової [30], І. Шаргай [32], О. Цехмейструк [31] дали змогу узагальнити підходи, синхронізувати термінологію прагматико-комунікативних досліджень офіційно-ділового, художнього та публіцистичного стилів.

Тим часом прагматику наукового тексту специфіковано фрагментарно, хоча є окремі статті А. Олійника [23], Г. Кицак [12], І. Левчук [19], Т. Іщенко [10], Н. Лазебної [18], М. Венгринюк [4], А. Павлової [24], Ю. Полянчика [26], М. Кузнєцова [16], І. Лівидької [20], О. Шатілової [33], О. Балацької [1], деталізували окремі питання прагматичної специфіки українських наукових текстів Н. Пільгуй [25], Н. Карпусенко [11], Х. Кунець [17], І. Козубська [13] та інших учених. Однак досі немає повного наукового огляду праць з прагматики українського наукового тексту, що є важливим для бачення стану дослідження цієї теми. Тому актуальність дослідження викликана необхідністю здійснення огляду українських досліджень прагматики наукового тексту з огляду на необхідність повноти уявлень про специфіку напрацювань прагмалінгвістичної української школи.

Метою статті є систематизація відомих сьогодні поглядів на специфіку українських досліджень прагматики наукового тексту.

Виклад основного матеріалу. Незважаючи на те, що лінгвістична прагматика є відносно новим, а тому актуальним напрямом дослідження української мови, уже сформовані основні її засади. Зокрема засновник вітчизняної лінгвопрагматичної школи професор Ф. Бацевич зазначає, що нині в Україні функціонують три школи з питань дослідження лінгвістичної прагматики: «Київ. (Г. Почепцов, О. Почепцов, В. Карабан, А. Белова та ін.), Львів. (Ф. Бацевич, К. Кусько, А. Паславська, Т. Яхонтова та ін.), Харків. (І. Шевченко, Л. Безугла, Л. Мінкін та ін.). Їхні праці присвячені питанням прагматичної організації дискурсів, мовленнєвих жанрів, мовленнєвих актів, стратегій і тактик ведення міжособистісного спілкування» [2].

Російський дослідник І. Сусов у монографії «Лінгвістична прагматика» визнає досягнення української прагмалінгвістичної школи: «Сьогодні Україна, по суті, лідирує в області прагмалінгвістики на території пострадянського простору. У Росії з великою цікавістю читають збагачені ідеями праці про мовленнєві акти, дискурс, комунікативні інтеракції, імплікаційні значення тощо В. Карабана, О. Старикової та ін.» [29, с. 13].

Переконливі здобутки лінгвістична прагматика в Україні має завдяки відомій вітчизняній школі Ф. Бацевича. Особистий науковий доробок вченого настільки важливий для українського антропоцентричного мовознавства, що жоден із сучасних дослідників, який працює в межах функційно-комунікативних і прагматичних проблем не обійдеться без хрестоматійної монографії «Нариси з лінгвістичної прагматики» (2010) [3], де розглядається історія формування загальної та лінгвістичної прагматики як наукових напрямів, суть та ідентифікація специфіки методів дослідження прагматики, формуються категорії та визначаються основні проблеми мікро-, макро- та мегапрагматики.

Коли йдеться про українську прагматику, то ідентифікувальними щодо неї є два напрями досліджень.

1. Загальнотеоретичний, праці з якого «охоплюють увесь спектр проблем лінгвістичної прагматики як найповнішого вияву сутності сучасної науки про мову, починаючи від моменту її зародження й до етапу сучасного її становлення як одного із найдинамічніших новітніх наукових напрямів» [9, с. 299]. До таких якраз і належить згадана праця Ф. Бацевича. Теоретичні надбання містять дисертаційні дослідження Н. Карпусенко, Н. Пільгуй, Х. Кунець, І. Козубської.

Питанням методологічної специфіки дослідження прагматичних текстів присвячені праці Ф. Бацевича [2], І. Козубської [13], І. Лівичко [20] та інших. У монографії «Нариси з лінгвістичної прагматики» [2] Ф. Бацевич виокремлює основні методи дослідження прагматичних явищ, як-от структурний аналіз, дискурс-аналіз, контент-аналіз, транзакційний аналіз, інтенс-аналіз та ін.

Основні підходи в процесі дослідження творів мовленнєвого жанру «монографія» з інформаційних технологій виявила І. Козубська у дисертації «Лінгвопрагматичні параметри мовленнєвого жанру «монографія» в англійській мові» [13]. Вона виокремила лінгвістичний, функціональний, прагматичний підходи. Комунікативно-прагматичну специфіку англійськомовного наукового дискурсу та особливості його аналізу вивчила І. Лівичко у статті «Науковий дискурс: рівні та особливості аналізу» [20].

Слід зазначити, що методологічний апарат вивчення прагматики наукових творів вивчено та структуровано фрагментарно, а тому потребує глибшого дослідження.

Останнім часом розглядають проблему перекладу науково-технічного тексту на прагматичному рівні. Показовою може бути стаття Н. Москаленко та І. Шкот «Про питання дослідження прагматичного аспекту перекладу науково-технічного тексту» [21]. Автори звертають увагу на складність та важливість під час перекладу зберегти семантичну, структурну і прагматичну інформацію для інтелектуального впливу на читача. У межах заявленої проблеми працює Т. Іщенко, яка досліджує наукові тексти англійської фахової мови спорту та пропонує комунікативно-прагматичні норми перекладу наукового тексту [10]. Науковці І. Королік та Л. Козуб вивчали питання перекладу аграрних текстів у прагматичному аспекті. Дослідники аналізують мовностилістичні особливості, засоби експресивності аграрних текстів, що важливо для їхнього перекладу у прагматичному аспекті [15].

Із проблемами перекладу межують праці, у яких розглянуто проблеми прагматики наукового тексту двомовних галузевих словників. До таких, наприклад, належить дослідження Т. При-

ступи «Положення прагматичної лінгвістики у проекції на двомовні галузеві словники», у якому науковець зазначає, що якщо іноземно-українські словники містять певні «прагматичні стилістичні приміти» [27, с. 5]. Філолог наголошує на потребі розвитку лексикографії у напрямку прагматики наукового тексту: розширення прагматичних приміток у науковому тексті двомовних галузевих словників, розробки критеріїв методики (методології) укладання словників, які б відповідали новітнім науковим вимогам та сприяли розширенню знань з лінгвопрагматики, лексикології та стилістики мови [27].

Останнім часом актуальності набули питання вияву прагматичної специфіки термінів. Цей напрям дослідження знайшов місце у наукових пошуках А. Павлової, темою розвідок якої є прагматико-стилістичні особливості економічних термінів у наукових текстах про ринок фінансових послуг. Дослідниця зазначає, що терміни в аналізованих наукових текстах часто вживаються у двох варіантах: 1) із визначенням, семантичним або прагматичним уточненням, авторським поясненням, трактуванням; 2) без розкриття значення терміна. Лексичні стилістичні засоби виразності виконують у науковому тексті такі функції: емоційно-експресивну (наочність викладу), експланаторну (пояснювальну), аналітичну (оцінну), аргументативну. Процес дослідження відбувається в єдності лінгвостилістичного та прагматичного аналізів [24]. Функціонування галузевої термінології у професійній діяльності соціальних працівників вивчав Ю. Полянничко. Автор проаналізував зазначену термінологію та виокремив її прагматичну інформацію та висновкував, що фаховий науковий текст цієї галузі часто насичений емоційно-експресивною лексикою, то й основна одиниця наукового тексту – термін, теж буде мати ознаки не тільки спеціальні, а й прагматичні [26].

Н. Лазебна у статті «Прагматичний аспект сучасних англійських текстів галузі інформатики та комп'ютерних технологій» виявляє емотивно-експресивну та інформативну ознаки викладу матеріалу. Зауважує, що в тексті часто застосовують спрощену термінологію, загальну лексику для задоволення потреб не тільки професіоналів, а й звичайних користувачів [18].

2. Конкретно прикладний напрям вітчизняних прагматичних розвідок. Напрацювання в межах цього напрямку містять висновки й узагальнення з дослідження специфіки прагматичних функцій та мовленнєвих стратегій якогось із текстів, стилів, жанрів. У межах цього напрямку вже багато зроблено, утім здебільшого на матеріалі романських і германських мов.

Співвідносно з метою нашого дослідження, оглянемо тільки ті вітчизняні наукові розвідки, які так чи так стосуються специфіки прагматичних виявів наукових текстів. Наприклад, останнім часом захищено кілька дисертацій, об'єктом дослідження яких була прагматична специфіка мовних одиниць наукового тексту котроїсь з європейських мов: Н. Карпусенко «Німецькомовний науково-лінгвістичний текст і дискурс: лінгвостилістичний та прагматичний аспекти» (2011) [11]; Н. Пільгуй «Англійськомовний науковий агротехнічний дискурс: лінгвостилістичний та прагматичний аспекти» (2014) [25]; Х. Кунець «Прагматика безособових синтаксичних структур в англійськомовному науковому тексті гуманітарного спрямування» (2016) [17]; І. Козубська «Лінгвопрагматичні параметри мовленнєвого жанру «Монографія» в англійській мові (на матеріалі текстів з інформаційних технологій)» (2018) [13].

Популярними є дослідження проблем макропрагматики та її категорій, як-от стратегії та тактики викладу наукового матеріалу. До таких, наприклад, належить стаття І. Лівницької «Науковий дискурс: рівні та особливості аналізу», де науковець аналізує типи авторських стратегій, засоби впливу на адресата, рівні та особливості аналізу наукового дискурсу [20]. Суголосним із заявленим напрямом дослідження є розвідка К. Жук, яка передбачала виявлення специфіки наукового лінгвістичного дискурсу як інституційного. Авторка виявляє два типи авторських стратегій: комунікативно-пізнавальні та комунікативно-прагматичні. Перший тип спрямований на відображення в дискурсі основних інтенцій повідомлення, загальних уявлень автора про об'єкт дослідження, що сформувалися у процесі пізнання. Другий тип авторських стратегій спрямований на взаємодію адресанта та адресата, авторський контроль процесу пізнання реципієнта, що досягається завдяки особливій побудові тексту задля впливу на читача [8].

Предметом наукових розвідок М. Венгринюк стали заголовки наукових статей нафтогазового спрямування. Інтерес науковця зосереджений на прагматичній науково-технічних текстів. Науковець дослідив роль автора у процесі комунікації, адже саме автору належить провідна роль у процесі сприйняття тексту читачем. Оскільки адресат формує назви заголовків наукових текстів, він безпосередньо закладає в них певні прагматичні смисли, планує стратегію впливу на адресата. Формуючи заголовок наукового тексту науковець зважає також на зручність пошуку статті читачем [4]. Важливою для розвитку макропрагматики є праця О. Балацької, присвячена вивченню потенціалу прагматичних характеристик слабкої критики в англійськомовній науковій статті. Визначені основні критерії вияву слабкої критики [1].

Особливий інтерес викликає дослідження проблеми вираження індивідуальності авторського «я» у науковій філологічній прозі, яку розроблював М. Кузнєцов. Науковець протиставив наукові тексти точних теоретичних наук і тексти філологічного профілю та виявив, що для перших характерна здебільшого безособовість викладу, тому що вплив на читача досягається за допомогою доказовості, об'єктивності специфічного фахового матеріалу з точних теоретичних наук. У філологічних же текстах чітко виявлена особа автора: авторське відношення, доведення, аргументація своєї позиції щодо певної наукової теми, оцінка конкретних лінгвістичних явищ та індивідуальна стратегія впливу на читача [16].

Рецензійний текст як жанр наукової критики був об'єктом дослідження І. Левчук. Науковець приділила головну увагу комунікативно-прагматичним параметрам тексту й виявила основні (інформаційна та оцінна) та вторинні (рекламування рецензованого твору, створення нових критеріїв оцінки, вдосконалення наукового етикету) функції рецензійного тексту. У процесі аналізу науковець виявила трьох основних адресантів рецензійного тексту: 1- читач, 2 – автор рецензованої праці, 3 – інший рецензент [19, с. 148].

Поза тим теоретичне підґрунтя для вітчизняних прагматичних розвідок зі специфіки наукового тексту склали статті, у яких конкретизовано проблемне поле досліджень, прагматична специфікація мовних фактів, ідентифіковано окремі рівні від мікро- й до макропрагматики, апробована термінологія.

Ці та інші розвідки уможливлюють виокремлення загальних підходів до специфікації прагматики наукового тексту, які б мож-

на екстраполювати й на дослідження українськомовного матеріалу, оскільки апробовані різні лінгвопрагматичні підходи для вивчення тих чи тих мовних та мовленнєвих явищ: найчастіше дослідники спираються на лінгвістичний, функційний, прагматичний, когнітивний, логічний, семіотичний та лінгвокультурологічний підходи при вивченні специфіки прагматики текстів.

Висновки. Отже, останнім часом українська лінгвопрагматична школа розвиває принаймні два напрями досліджень: загальнотеоретичний та конкретно прикладний. Щодо останнього, то більшість українських наукових розвідок із проблем прагматики наукового тексту виконано на матеріалі однієї з європейських мов, тим часом українськомовний матеріал незаслужено обійдено увагою, особливо ті наукові тексти, які стосуються періоду II пол. XIX – I пол. XX століття.

Література:

1. Балацька О.Л. Потенціал прагматичних характеристик слабкої критики в англійськомовній науковій статті. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія : Філологічна*. 2016. Вип. 62. С. 26–28. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nznuoaf_2016_62_11.
2. Бацевич Ф.С. Лінгвістична прагматика. *Енциклопедія сучасної України*. URL: http://esu.com.ua/search_articles.php?id=55505.
3. Бацевич Ф.С. Нариси з лінгвістичної прагматики : монографія. Львів : ПАІС, 2010. 336 с.
4. Венгринюк М.І. Прагматика вторинних науково-технічних текстів (на матеріалі заголовків наукових статей нафтогазового спрямування). *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка*. 2014. Вип. 4. С. 166–169. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/VZhDU_2014_4_34.
5. Вінтонів М.О., Бортун К.О. Семантико-прагматичні вияви припису в офіційно-діловому дискурсі. *Філологічний часопис*. Т. 1. №1 (11). 2018. С. 3–12.
6. Вялікова О.О. Прагматика креолізованого віршованого тексту в культурологічній лінгвистичній. *Науковий вісник Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Серія : Філологічні науки (мовознавство)*. 2016. № 5(1). С. 56–59. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/nvddpufm_2016_5\(1\)_15](http://nbuv.gov.ua/UJRN/nvddpufm_2016_5(1)_15).
7. Городецька І.В. Англійськомовний рекламний текст косметичних засобів: структура, семантика, прагматика : дис ... канд. філол. наук. Чернівці, 2015. 203 с.
8. Жук К.А. Особливості наукового лінгвістичного дискурсу як інституційного. *Мова: наук.-теор. часопис з мовознавства*. 2013. № 19. С. 164–168. URL: <http://dspace.onu.edu.ua:8080/bitstream/handle/123456789/4946/164-168.pdf?sequence=1&isAllowed=y>.
9. Загнітко А.П., Гнатюк Л., Михальченко М.М. Новітні виміри лінгвістичної прагматики. Рецензія на монографію: Бацевич Ф.С. Нариси з лінгвістичної прагматики: (монографія). Львів : ПАІС, 2010. 336 с. *Лінгвістичні студії*. 2011. Вип. 23. С. 298–303. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/lingst_2011_23_66.
10. Іщенко Т.В. Комунікативно-прагматичні норми наукових текстів англійської фахової мови спорту. *Вісник Дніпропетровського університету імені Альфреда Нобеля. Серія : Філологічні науки*. 2016. № 2. С. 223–226. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/vduerf_2016_2_33.
11. Карпусенко Н.В. Німецькомовний науково-лінгвістичний текст і дискурс: лінгвістичний та прагматичний аспекти : автореф. дис ... канд. філол. наук : 10.02.04. Харків : Б.в., 2011. 20 с.
12. Кишак Г.В. Субтекст адресатів як прагматична ознака німецького наукового тексту. *Наукові праці Кам'янець-Подільського університету імені Івана Огієнка. Серія : Філологічні науки*. 2011. Вип. 26. С. 134–136.
13. Козубська І.Г. Лінгвопрагматичні параметри мовленнєвого жанру «монографія» в англійській мові (на матеріалі текстів з інформа-

- ційних технологій) : дис. ... канд. філол. наук : 10.02.04 / Запоріж. нац. ун-т. Запоріжжя, 2018. 230 с.
14. Костенко В.Г. Метатекстові засоби додаткової інтерпретації тексту наукової журнальної статті. *Сучасні дослідження з іноземної філології*. 2011. Вип. 9. С. 216–222. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Sdzif_2011_9_36.
 15. Королік І.О., Козуб Л.С. Прагматичний аспект перекладу аграрних текстів. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія»*. Серія : Філологічна. 2016. Вип. 62. С. 170–172. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nznuoaf_2016_62_63.
 16. Кузнецов М.І. До проблеми визначення індивідуальності авторського в науковій філологічній прозі. *Вісник Львівського державного університету безпеки життєдіяльності*. 2011. № 5(2). С. 165–168. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Vldubzh_2011_5\(2\)_30](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Vldubzh_2011_5(2)_30).
 17. Кунець Х.Б. Прагматика безособових синтаксичних структур в англомовному науковому тексті гуманітарного спрямування : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.02.04 / Львівський нац. ун-т ім. І. Франка. Львів, 2016. 20 с.
 18. Лазебна Н.В. Прагматичний аспект сучасних англомовних текстів галузі інформатики та комп'ютерних технологій. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету*. Серія : Філологія. 2014. Вип. 8 (1). С. 130–132. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvmgu_filol_2014_8%281%29_38.
 19. Левчук І.П. Комунікативно-прагматичні параметри рецензійного тексту. *Волинський філологічний текст і контекст*. 2014. Вип. 17. С. 139–151.
 20. Лівницька І.А. Науковий дискурс: рівні та особливості аналізу. *Наукові записки*. Серія : Філологічні науки. 2011. Вип. 96 (1). С. 381–385.
 21. Москаленко Н.М., Шкот І.Л. К вопросу исследования прагматического аспекта перевода научно-технического текста. *Наукові записки* : зб. наук. пр. Кіровоград : КНТУ, 2007. Вип. 8. С. 41–44.
 22. Ніконова В.Г. Мовна прагматика трагедій як типу тексту (на матеріалі трагедій Шекспіра). *Культура народів Причорномор'я*. 2004. № 49. Т. 1. С. 45–48.
 23. Олійник А.Д. Прагматика науково-технічного тексту як наративного дискурсу. URL: http://www.philology.kiev.ua/php/4/7/Studia_Linguistica_5_2/433_438.pdf.
 24. Павлова А.К. Прагматико-стилістичні особливості економічних термінів у наукових текстах із рубрики «Ринок фінансових послуг» (на матеріалі журналу «Фінанси»). URL: http://it.nusta.edu.ua/jspui/bitstream/doc/249/1/216_IR.pdf.
 25. Пільгуй Н.М. Англомовний науковий агротехнічний дискурс: лінгвостилістичний та прагматичний аспекти : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.02.04 / Запоріж. нац. ун-т. Запоріжжя, 2014. 20 с.
 26. Полянничко Ю.В. Прагматика галузевої термінології у професійній діяльності соціальних працівників. *Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології*. 2016. № 3. С. 313–320. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/pednauk_2016_3_41.
 27. Приступа Т.І. Положення прагматичної лінгвістики у проекції на двомовні галузеві словники. *Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки*. Серія : Філологічні науки. Мовознавство. 2015. № 3. С. 320–325. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvnuflm_2015_3_61.
 28. Радзівська Т.В. Сатиричні засоби в художньому творі: комунікативно-прагматичні засади текстотворення. *Вісник Київського національного лінгвістичного університету*. Серія : Філологія. 2011. Т. 14. № 1. С. 114–120. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Vknlufil_2011_14_1_17.
 29. Сусов И.П. Лингвистическая прагматика. Винница : Нова Книга, 2009. С. 13.
 30. Сухова А.В. Англомовна новела (XIX–XX ст.): лінгвостилістичний та прагматичний аспекти : дис. ... канд. філол. наук. Запоріжжя, 2017. 264 с.
 31. Цехмейструк О.Г. Прагматика української офіційно-ділової документації XVI – XVII століть: дис. ... канд. філол. наук : 10.02.01 / Одес. нац. ун-т ім. І.І. Мечникова. Одеса, 2009. 189 с.
 32. Шаргай І.С. Комунікативно-прагматичні особливості французького ділового листа в оригіналі та перекладі : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.02.16 / Київ. ун-т ім. Т.Шевченка. Київ, 1998. 16 с.
 33. Шатілова О.С. Особливості оформлення спонукальної інтенції в науковому тексті. *Вісник Донецького національного університету*. Сер. Б : Гуманітарні науки. 2014. № 1–2. С. 251–256. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/vdnug_2014_1-2_40.

Savchenko L. Specificity of the research of the pragmatics of the scientific text

Summary. The article gives an overview of the works of Ukrainian researchers on the pragmatics of the scientific text, summarizes the experience of working out the scientific text and reveals the main approaches to the study of the pragmatics of Ukrainian-language scientific texts. The systematization of the known at the present time views on the specifics of Ukrainian research pragmatics of scientific text is carried out. Two main directions of research of Ukrainian pragmatics, such as general theoretical and specifically applied, are singled out. It is revealed that most Ukrainian scientific works on the issues of the pragmatics of the scientific text have been made on the materials of one of the European languages, often non-philological profile. Ukrainian-language material is partly researched and relevant. Actual among researchers is the issue of manifestation of pragmatic specificity of terms. Popular is the study of problems of macro-pragmatics and its categories, such as the strategy and tactics of the presentation of scientific material. Recently, the problem of translation of the scientific and technical text on the pragmatic level is considered. Problems of translation are bordered by works that deal with the problems of pragmatics of the scientific text of bilingual branch dictionaries. The methodological device for studying the pragmatics of scientific texts has been researched and structured fragmentarily, and therefore requires deeper processing.

Beyond that, the theoretical basis for domestic pragmalinguistic intelligence from the specifics of the scientific text was made up by articles in which the problematic field of research was specified, pragmatic specification of linguistic facts, separate levels were identified from micro and macro-pragmatics, and terminology tested.

These and other intelligence allow the selection of general approaches to the specification of the pragmatic scientific text that can be extrapolated to the study of Ukrainian-language material.

Researchers choose different approaches to studying the pragmatic specificity of scientific texts. Among them, the main ones are linguistic, functional, cognitive and pragmatic approaches.

Key words: scientific text, discourse, communicative situation, strategies for the presentation of scientific material, pragmatic approach.

*Середницька А. Я.,**кандидат філологічних наук, доцент,
доцент кафедри української мови**Національного університету «Львівська політехніка»*

РОЛЬ ЧАСТИН МОВИ В МОВНІЙ КАРТИНІ СВІТУ

Анотація. Когнітивна лінгвістика пов'язує мовні явища з пізнавальною діяльністю людини, мисленням, концептуалізацією і категоризацією світу. Мова дуже виразно демонструє структуру людського знання, бо є засобом його формування і вираження. За допомогою мови відбувається концептуалізація дійсності, тобто зведення людських знань і досвіду до обмеженої групи концептів, а згодом і категоризація – виділення на основі концептів ще абстрактніших категорій. Усі мовні форми є наслідками категоризації, але найбільш абстрактними з них є частини мови.

Частини мови – це масштабні мовні категорії, що об'єднують слова у великі групи на основі когнітологічних, семантичних, граматичних, синтаксичних ознак. Вони тісно пов'язані з когнітивними категоріями, оскільки мислення відбувається за допомогою мови і в її структурі фіксуються його результати. Як можна зробити висновок з граматичної структури мови, для мислення представників більшості народів визначальними є категорії предметності, дії, ознаки. Хоча масив частин мови може відрізнитися у мовній картині світу різних народів, усі вони містять іменники й дієслова, категорії предметності й дії, а більшість – прикметники або прислівники, категорії ознаки.

У граматичній системі української мови категоріям предметності, дії, ознаки відповідають іменники, що виражають предметність, дієслова (дію, стан); прикметники (ознаки предметів), прислівники (ознаки дії). Перелічені частини мови займають центральну позицію в граматиці, мають найбільше граматичних форм, представлені великою кількістю лексичних одиниць. Усі інші частини мови також тісно пов'язані з чотирма категоріями мислення. Числівник виражає кількість предметів, займенник дублює виражені іншими частинами мови категорії, предметності, ознаки, числа; прийменники виражають відношення між предметами чи поняттями, сполучники поєднують предмети, дії, ознаки. Тільки частка передає модальні та емоційні ознаки, а вигук – емоції. Система частин мови відображає пріоритетні особливості мислення людини і представляє значний інтерес для подальшого вивчення мовної картини світу.

Ключові слова: частини мови, мовна картина світу, мислення, концепт, концептуалізація, когнітивні категорії, категоризація.

Постановка проблеми. Останнім часом активно розвивається когнітивна лінгвістика, що пов'язує мовні явища з пізнавальною діяльністю людини, мисленням, концептуалізацією і категоризацією світу. Якщо раніше мову розглядали як порівняно самодостатню замкнуту систему, підпорядковану внутрішнім законам, то сучасний аспект досліджень є більш антропоцентричним. Тепер дослідники вважають мову не ізольованим явищем, а формою життєдіяльності людини, способом представлення знань про світ та інструментом людського мислення. Оскільки за допомогою мови люди усвідомлюють

дійсність і вербалізують свій досвід, вона стає джерелом інформації про когнітивні структури нашої свідомості й інтелекту [5, с. 57].

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Мова є важливим інструментом мислення людини, у якому відображається класифікація явищ навколишнього світу, властивості і відношення об'єктивної дійсності. Мова містить масив знань людства, виражений лексичними, словотвірними, граматичними, синтаксичними засобами. Однією з найважливіших форм існування знань людини і засобом функціонування мислення є мовна картина світу – концептосфера, або сукупність концептів.

Концепт, на думку В.І. Герасимова, Р. Джонсона, О.С. Кубрякової, Дж. Лакоффа, З.Д. Попової, І.А. Стерніна, Ч. Філмора, Р.М. Фрумкіної та інших, – це явище ментального лексикону, оперативна змістовна одиниця пам'яті, одна з основних одиниць мислення. Термін концепт походить від латинського «conceptus» (поняття). Однак його значення є ширшим від логічного та філософського розуміння концепту як поняття, що містить основні ознаки предмета чи явища. Лінгвістичний концепт поєднує змістові характеристики сутності об'єкта з його образними, емоційними, оціночними компонентами. Концепт є результатом пізнавальної, або когнітивної діяльності суспільства і вміщає комплексну, енциклопедичну інформацію про відображуваний предмет або явище, а також інтерпретацію цієї інформації суспільною свідомістю й ставлення людей до даною явища чи предмета [8, с. 34].

Концепти виникають у результаті концептуалізації, що полягає в пізнанні навколишнього світу, встановленні однотипних явищ, виділення їхніх суттєвих спільних рис – когнітивних ознак, що дають змогу запам'ятати поняття й відрізнити його від інших. Питанням концептуалізації присвячено роботи І.К. Архіпова, Т.В. Булигіної, Є.С. Кубрякової, Н.Н. Болдирева, І.Г. Ольшанського, Є.Ф. Тарасова, З.А. Харитончика, А.Д. Шмельова та інших.

Наступним кроком класифікаційної діяльності людини є категоризація, або об'єднання схожих концептів у більш абстрактні категорії [4]. Процес категоризації, як і мислення й пізнання, нерозривно пов'язаний з мовою, через це когнітивні категорії частково перетинаються з лінгвістичними. Крім того, уже сформована мова впливає на процес мислення, адже «засвоєння лінгвістичних категорій впливає на процес утворення концептуальних нелінгвістичних категорій» [13, с. 256].

Результат категоризації фіксують «лінгвістичні одиниці, що вживаються у лексичній, морфологічній та синтаксичній системах мови» [12, с. 403]. На думку когнітологів, сама «лінгвістика – це не що інше, як вивчення категорій, тобто того, як мова накладає значення на звуки шляхом категоризації реальності на дискретні одиниці і сукупності одиниць» [11, с. 342].

Хоча досліджувати категоризацію світу можна на матеріалі різних мовних явищ, найбільш вагомими концептами відображає граматику [4]. Те, що граматичні класи відтворюють категоризацію дійсності, помітив ще В. Гумбольдт [2]. Кожна мова має певний тип граматичного мислення, одиницями якого є граматичні поняття або концепти [1, с. 240]. Найабстрактнішими результатами узагальнення граматичних значень є частини мови. Вони ділять мову на максимально масштабні класи слів зі спільними властивостями.

Метою статті є аналіз когнітивної функції частин мови у пізнанні світу людиною, а також розкриття співвідношення між категоріями мислення людини, такими, як предметність, ознака, дія, та частинами мови. Новизна дослідження полягає в зіставленні масиву частин мови з філософськими категоріями, що відображають основні закономірності існування дійсності.

Виклад основного матеріалу. Термін «частини мови» є дослівним перекладом давньогрецького *mere tu logu* та латинського *partes orationis* (частини мовлення, висловлювання, речення).

Теорія частин мови має дуже давнє походження. Ще давньоіндійські мовознавці Яска й Паніні у V столітті до н.е. виділяли в санскриті іменники, дієслова, прийменники, сполучники, частки. Аристотель у IV столітті до н.е. визначив іменник, дієслово, артикль, сполучник. У II ст. до н.е. Аристарх Самофракійський і його учень Діонісій Фракійський встановили вісім частин мови: ім'я, дієслово, прислівник, артикль, займенник, прийменник, дієприкметник, сполучник [6, с. 300]. Частини мови досліджували Ш. Баллі, В.В. Виноградов, І.Р. Вихованець, Є. Курилович, І.К. Кучеренко, М.В. Ломоносов, О.М. Пешковський, О.О. Потебня, Л. Теньєр, П.Ф. Фортунатов, О.О. Шахматов, Л.В. Щерба та інші.

Частини мови виділяють за семантичним, морфологічним, синтаксичним критеріями. Семантичний принцип передбачає наявність у слів однієї частини мови спільних абстрактних значень предметності, атрибутивності, ознаки, процесуальності, дейктичності, кон'юнктивності тощо. На вагомості семантичного критерію у виділенні частин мови наголошували В. Виноградов, Ш. Баллі, І.К. Кучеренко, О.О. Потебня. О. Пешковський визначав частини мови за узагальненим значенням слова: для іменника характерна предметність, дієслова – дія, прикметника – якісна ознака, прислівника – ознака ознаки або дії. У сучасній лінгвістиці семантичний фактор називають «когнітивним» або «концептуальним» [3, с. 96].

Частини мови відображають фундаментальні категорії, за допомогою яких мислить людина. Це предметність (іменник), ознака (прикметник, прислівник), процесуальність (дієслово), число (числівник), дейктичність (займенник), відношення (прийменник), кон'юнкція (сполучник), модальність (частка). Помітно, що мовні категорії є близькими за змістом до філософських.

Категоріями у філософії називають основні й загальні ознаки, що відображають загальні властивості й відношення об'єктивної дійсності, універсальні форми мислення й свідомості. Категорії є способом підведення одиничного під загальне, підсумком пізнання, узагальненням досвіду й практики всього людства. Категорії – універсальна форма пізнання, що застосовується в будь-якій сфері дійсності [7, с. 524].

Платон виділив п'ять категорій: сутність, рух, спокій, тотожність та різниця. Про фундаментальність ролі категорій у пізнан-

ні світу говорив також Аристотель. На основі всіх явищ він виділяв 10 категорій: субстанцію, кількість, якість, відношення, простір (місце), час, стан, володіння, дію, інерцію [7, с. 89]. Кант виділяв категорії кількості (одичність, множина, цілісність), якості (реальність, заперечення, обмеження), відношення (субстанція, причина, взаємодія), модальності (можливість, дійсність, необхідність) [6, с. 525]. Сучасний дослідник Р. Джекендофф, роздумуючи про зв'язок між основними категоріями людського мислення та частинами мови, найбільш суттєвими концептами вважає концепт об'єкту і його частин, переміщення, дії, місця, простору, часу, ознаки [4].

Грамматика усіх мов так чи інакше відображає перелічені мисленнєві категорії, однак найближчими до них є частини мови. Звісно, масив частин мови може відрізнятися в лінгвістичних системах, що свідчить про особливості мовної картини світу кожного народу. Незважаючи на відмінності, усі вони містять іменники й дієслова, категорії предметності й дії, що свідчить про часткову універсальність людського мислення [10, с. 578]. Також більшість мов містять категорію ознаки, виражену прикметниками або прислівниками. Деякі мови не розрізняють прикметників і прислівників, очевидно, тому, що ці частини мови розкривають категорію ознаки. Українська мова диференціює прикметник, що вказує на ознаку предмета (*ефективний метод*), і прислівник, що демонструє ознаку дії (*працювати охоче*) або іншої ознаки (*дуже добрий, трохи складно*), і українська мова фіксує це, виділяючи для категорії ознаки дві частини мови.

Загалом грамматика різних мов свідчить, що розуміння світу базується на категоріях предметності, дії, ознаки. Українська мова не є винятком. Іменник, дієслово, прикметник, прислівник, первинні виразники перелічених категорій, мають найрозвиненішу систему граматичних форм. Інші частини мови також нерозривно пов'язані з предметністю, дією, ознакою. Числівник служить для підрахунку предметів. Займенник може замінювати слова зі значеннями предметності, ознаки предмета, ознаки дії, числа. Він дублює іменники, прикметники, числівники, даючи узагальнені номінації замість слів з конкретним значенням. Прийменник виражає відношення між предметами. Сполучник сполучає різні предмети, ознаки, дії, а частка виражає смислові та модальні відношення між ними.

О.О. Потебня стверджував, що різниця між частинами мови полягає «не в змісті, а в способі його уявляти» [9, с. 88]. Слова зі значенням предметності утворюють клас іменників, до якого входять і назви предметів (*стіл, книжка*), і сприйнятих абстрактно якостей (*краса, сила*), дій (*ходіння, крик*), кількості (*сотня, тисяча*) тощо [6, с. 295]. Утім, більшість непохідних іменників позначає саме предмети, дієслів – процес, прикметників – ознаки. А вже похідні від них слова не обов'язково належать до тієї ж частини мови, що й твірні. Унаслідок цього однокореневі слова можуть бути іменниками, прикметниками, дієсловами, залежно від того, на якій категорії акцентує мова – предметності, дії чи ознаки. Наприклад, *радий* є прикметником, *радість* – іменником, *радіти* – дієсловом, *радо* – прислівником.

Дуже часто слова переходять у розряд іменників. Дієслова можуть утворювати похідні віддієслівні іменники за умови переходу до розуміння конкретної дії як абстрактного явища: *переміщатися* – *переміщення*, *бігти* – *біг*. Те саме можна сказати про зміну прикметника *білий*, що виражає ознаку, на іменник *білизна*, *синій* – *синь* за умови зміни сприйняття якості на

розуміння кольору як такого. Ознака *швидкий*, виражена прикметником, унаслідок переосмислення в сторону предметності стає іменником *швидкість*. Числівник *один* може отримати значення предметності в іменнику *одиниця* тощо.

Дієслово також може виражати не тільки дію в чистому вигляді (*вчитися*), а й кількість як дію (*потроїти*), якість як дію (*покращити*), стан як дію (*вуджувати*) [6, с. 296]. Часте набуття ознак предметності чи дії і перехід слів різних частин мови до іменника чи дієслова є додатковим доказом того, що вони виконують стрижневу роль у системі частин мови.

Інші філософські категорії, крім охарактеризованих предметності, дії, ознаки, також представлені у граматиці мов, хоча не завжди їм відповідають цілі частини мови. Наприклад, категорію простору виражають лексичні значення дієслів, іменників, прислівників, прикметників, словотвірні значення дієслів; часу – лексичні значення іменників, прикметників, прислівників, словотвірні і граматичні значення дієслів; інерції – лексичні значення іменників, прикметників, граматичні значення дієслів тощо.

Висновки. Унаслідок зміни підходу до вивчення мовних явищ мовознавці починають сприймати частини мови не як традиційні класи слів, об'єднані за граматичними, семантичними та синтаксичними ознаками, а когнітивно-лінгвістичні категорії, тісно пов'язані з процесом пізнання людиною навколишньої дійсності. Частини мови є надзвичайно важливим фрагментом мовної картини світу. Когнітивні ознаки, за якими вони об'єднують слова у максимально об'ємні групи, є наближеними до філософських категорій – універсального інструмента пізнання дійсності. Хоча склад частин мови у різних народів має відмінності, для більшості мов характерна домінантна позиція категорій предметності, дії, ознаки. В українській мові, як і більшості європейських, ці категорії мислення і відповідні їм частини мови (іменник, дієслово, прикметник) є стрижневими у граматичній структурі. Вивчення когнітивного аспекту функціонування частин мови дозволить глибше розкрити закономірності процесів пізнання світу і формування його мовної картини. Саме мова найчіткіше демонструє структуру людського знання, адже є засобом аналізу, категоризації дійсності і словесного оформлення ментальних процесів.

Література:

1. Грамматический аспект концептуализации. Яцкевич Л.Г. Проблемы концептуализации действительности и моделирования языковой картины мира : сб. науч. тр. Вып. 5 / сост., отв. ред. Т.В. Симашко. Москва; Архангельск, 2011. С. 239–247.
2. Гумбольдт В. фон. О различии организмов человеческого языка и влиянии этого различия на умственное развитие человеческого рода: Введение в всеобщее языкознание / пер. с нем; предисловие В. фон Гумбольдта. 2-е изд. Москва : Книжный дом «Либрокон», 2013. 368 с.
3. Рижук І.П. Критерії виділення частин мови в європейській та арабській лінгвістичних традиціях. *Сходознавство*. 2008. № 43. С. 96–106.
4. Кубрякова Е.С. Концептуализация. *Краткий словарь когнитивных терминов* / под общей редакцией Е.С. Кубряковой. Москва : Филол. ф-т МГУ им. М.В. Ломоносова, 1997. 245 с.
5. Кубрякова Е.С. Части речи с когнитивной точки зрения. Роль языка в познании мира. Рос. Академия наук. Ин-т языкознания. Москва : Языки славянской культуры, 2004. 560 с.
6. Кочерган М.П. Вступ до мовознавства : підручник. Київ : Видавничий центр «Академія», 2000. 368 с.

7. Подольська С.А. Філософія : підручник. Київ : Фірма «Інкос»; Центр навч. літератури, 2006. 704 с.
8. Попова З.Д., Стернин И.А. Когнитивная лингвистика : учеб. издание. Москва : АСТ: «Восток-Запад», 2007. 226 с.
9. Потебня А.А. Из записок по русской грамматике : в 4 томах. Москва : Учпедгиз, 1958. Т. 1–2. 536 с.
10. Языкознание. Большой энциклопедический словарь / гл. ред. В.Н. Ярцева. 2-е изд. Москва : Большая Российская энциклопедия, 2000. 688 с.
11. Labov W. The boundaries of words and their meanings. *New Ways of Analysing Variation of English* / Bailey C-J, Shuy R.W. (eds.) Washington, DC : Georgetown University Press, 1973. P. 340–373.
12. Lillo-Martin D. Syntactic categories in Signed Versus Spoken Language: Handbook of Categorization in Cognitive Science / H. Cohen, C. Lefebvre (eds.). Elsevier LTD, 2005. P. 401–421.
13. Papafragou A. Relations Between Language and thought: Individuation and the Count Mass Distinction. *Handbook of Categorization in Cognitive Science* / H. Cohen, C. Lefebvre (eds.). Elsevier LTD. 2005. P. 255–275.

Serednytska A. Parts of speech in the linguistic picture of the world

Summary. The article presents the basic principles of linguistic categorization, based on the Ukrainian parts of speech. The cognitive linguistic associates the language phenomena with the cognitive activity, thinking, conceptualization and categorization of the surrounding world. The language demonstrates the structure of the human knowledge very clearly, because it is the means of its formation and expression. Language conceptualizes the reality, integrates the knowledge and experience into a group of concepts and categories – the much more abstract notions, based on concepts meaning. All language forms are the results of categorization, but the most abstract of them are the parts of speech.

The parts of speech are the most voluminous language categories, which unite the words in big groups on the base of cognitive, semantic, grammatical, syntactical features. They are tightly connected with cognitive categories, because the thinking happens with the help of language and its results are fixed in the language structure. The principal for the thinking are the categories of objectness, activity, feature. However, the parts of speech can differ in the picture of the world in various languages, but they all contain nouns, which designates objectness, verbs, which denotes activity, and adjectives or adverbs, which represent category of feature.

In the grammatical system of Ukrainian language the nouns, the verbs, the adjective and the adverbs represents categories of objectness, activity and feature. The listed above parts of speech are an essential component of grammar. They have most grammatical forms and words, which represents these parts of speech. All other parts of speech are also tightly connects with the four main categories of thinking. Numerals are concerned with the number of objects; pronouns replace nouns, adjectives and numerals, which represents categories of objectness, feature and number; prepositions express relations between objects; conjunction connects objects, activities, features. Only particle has grammatical, emotional or informative functions, and exclamation represents emotions. The parts of speech shows the priority features of human thinking and is a matter of interest for further researches of the linguistic conceptualization and categorization of the surrounding world.

Key words: parts of speech, picture of the world, thinking, concept, cognitive categories, linguistic conceptualization, linguistic categorization.

Скоробогатова Е. А.,доктор филологических наук, профессор,
заведующая кафедрой славянских языков

Харьковского национального педагогического университета имени Г. С. Сковороды

Юрєва Ж. А.,

преподаватель кафедры практики английской устной и письменной речи

Харьковского национального педагогического университета имени Г. С. Сковороды

«ПУШКИН И ...»: О СОЕДИНЕНИИ АНТРОПОНИМОВ В ЛИРИКЕ БОРИСА ЧИЧИБАБИНА

Анотація. Актуальність дослідження визначена увагою сучасної філології до проблеми вживання власних назв в поетичному тексті. Онимосфера лірики Бориса Олексійовича Чичибабіна багата і різноманітна. Метою статті є характеристика поєднань, що складаються з імені Пушкін і інших антропонімів у ліриці Чичибабіна. Матеріалом для статті послужили фрагменти віршів із книги «Збірка віршів». Чичибабін неодноразово поєднує ім'я Пушкіна з іменами інших видатних людей: поетів, письменників, музикантів, – з іменами тих, кого любить, ким захоплюється, перед ким схиляється. Проаналізований у статті матеріал дає підстави стверджувати, що поет об'єднує імена художників слова і мистецтва, підкреслюючи кожен раз певну рису або будь-яку з характерних якостей особистостей. Чичибабін використовує принцип асоціативності, орієнтується на почуття причетності людини до Космосу, Всесвіту. Поєднуючи імена видатних письменників і вчених з ім'ям Пушкіна, Борис Чичибабін виявляє різні риси космічного, багатогранного Пушкіна: велич, волю, небесну сутність, романтичність, вразливість, жертвенність, лагідність, чесність, духовність. Всі ці риси акумульовані в особистості Пушкіна, що представлена в ліриці Чичибабіна як вищий прояв поетичного і людського дару. Антропоніми – імена майстрів слова, музики – називають тих, хто є вищим проявом духу і творчості, поява кожного з імен поруч з ім'ям Пушкіна значима і не випадкова. Підкреслюється частотність появи імені Пушкіна в ліриці поета. Аналіз стійких онімних пар і онімних мікрокомплексів (поетонімів-антропонімів) в ліриці Чичибабіна є перспективою дослідження.

Ключові слова: онім, поетонім, онімна пара, онимосфера, віршований текст, Чичибабін, Пушкін.

Онимосфера поетического идиостиля (корпус онимов, используемых поэтом, их связи и отношения в поэтической системе) свидетельствует о внутренних предпочтениях автора ярко и непосредственно, гораздо выразительней, чем поэтический отбор слов иных лексико-грамматических разрядов. Одним из интересных аспектов этой проблемы является соединение антропонимов в идиостиле поэта [2].

Онимосфера лирики Бориса Алексеевича Чичибабина богата и разнообразна. В рамках этой работы мы рассмотрим сочетания онимов, в которых одним из компонентов является имя Пушкина. Выбор таких сочетаний не случаен. Пушкин – центральное прецедентное имя в лирике поэта: «Для меня нет более любимого человека, живой личности, живой

души» [3, с. 423], – признавался поэт. По наблюдениям исследователей, «пушкинская тема и пушкинский интертекст широко представлены уже в первом сборнике стихотворений Б.А. Чичибабина «Мороз и солнце»: через ключевые образы мороза и солнца, в виде прямых пушкинских цитат, через включение характерной пушкинской лексики, узнаваемых пушкинских образов и связанных с биографией и творчеством поэта топонимов, создающих реминисценции и аллюзии» [1, с. 70], развивается эта тема и в зрелом творчестве поэта. Чичибабин не только снова и снова возвращается к пушкинской теме, он с радостью и восхищением произносит само имя поэта – лучшего, любимейшего, не сравнимого ни с кем. Чичибабин говорил: «Перечень любимых поэтов, если он будет открываться именем Пушкина, – для меня это кощунство. Это унижительно для Пушкина, потому что Пушкин вне всяких списков, он совершенно отдельно» [3, с. 423]. Несмотря на это утверждение, Борис Алексеевич в стихотворениях неоднократно соединяет имя Пушкина с именами тех творцов, кого любит, кем восхищается, перед кем преклоняется.

Соединение антропонимов *Пушкин и Толстой* (24 употребления) занимает первое место по частотности в собрании стихотворений [4]. Пушкин и Толстой были для Чичибабина писателями, которые олицетворяли истинную и духовную сущность русской литературы, ее величие, значительность, всемирность. Поэтому Пушкин – солнце, а Толстой – воздух этой литературы: *Да поят нас весельем и доброй тоской, / да хранят наши души простые / красно солнышко – Пушкин, синь воздух – Толстой / и высотное небо России.* («Наш кораблик, – плевать, что потрепан и ветх...», конец 50-х) [4, с. 62]. Внутренняя связь Толстого и Пушкина прослеживается в следующих строках: *А Лев Толстой бровобородый, / глазища строги и мудры, / был существом другой породы, / но тоже с Пушкиным внутри* («Пушкин», 1962, 1991) [4, с. 532]. В тяжелые годы гонений, запретов и безвестности Чичибабину протягивают руку его великие предшественники: *Так живу, веселый путник, / простодушный ветеран, / и со мной по вечерам / говорят Толстой и Пушкин / на родном языке.* («Родной язык», 1951) [4, с. 46]; ... *как Пушкин и Толстой, / бездомностью всемирны; Как Пушкин и Толстой, / я всем, к чему привязан, / весельем и тоской / духовности обязан.* («Как Пушкин и Толстой», конец 1950-х) [4, с. 63]. В то же время Чичибабин отдает пальму первенства именно Пушкину: *Я насмерть верен Льву Толстому, / он тоже гений и герой, / к себе домой сбежав из дому, / но после Пушкина второй*

(«Пушкин», 1962, 1991) [4, с. 532]. Не только в шестидесятые, но и восьмидесятые и девяностые годы Чичибабин обращается к образам Пушкина и Толстого. Соединение их имен используется в том же поэтическом значении вершины литературы и языка, вершины нравственности, опоры в жизни: *А когда настанет завтра, / прозвонит ли мое слово / в светлом царстве Александра / Пушкина и Льва Толстого?* («Сколько вы меня терпели!...», 1986) [4, с. 370]. Это же сочетание имен встречаем в ряде других стихотворений 1960–90-х годов: *В меня палили вражьи пушки, / меня ссылали в Соловки, / в моей душе Толстой и Пушкин / как золотые колобки* («Живем – и черта ль нам в покое?..», 1964) [4, с. 132]; *И в тернях, и в цепях, свободный Гименей, / упрочь наш брачный дом, о бесприютный путник, / в стране берез и верб, где есть Толстой и Пушкин, / что сладостней, чем мед, и соли солоней* («Эпиталама, свадебная песнь», 1980) [4, с. 321]. Размышляя об ответственности поэта, по-своему развивая тему «поэт и власть», Чичибабин провозглашает: *Есть смуте срок. Она ж неуморима, / моя Россия – Анна и Марина / и Божьи светлы – Пушкин и Толстой* («Сонеты к картинкам. 20. Смута на Руси», 1990-е) [4, с. 487]. В этих стихотворениях поэт соединяет имена и связывает их с собственным поэтическим миром. Чичибабин выражает личное отношение к Анне Ахматовой и Марине Цветаевой, называя их только по именам, и соединяет антропонимы Пушкин и Толстой, говоря об идеале русской культуры, ее неотожествлении с властью: *Но, коль позовет на Страшный суд / кроткий счет кукушкин, / за царей ответ не понесут / ни Толстой, ни Пушкин.* («Лине Костенко», 1993) [4, с. 470]. В этом примере единственный раз имя Пушкина локализуется в непосредственном окружении частиц – отрицательной и усиленных.

Вторым по частотности соединением (8 употреблений) являются антропонимы *Пушкин и Лермонтов*. Чичибабин восхищался творчеством Лермонтова. Название одного из наиболее значительных сборников поэта «Колокол» интертекстуально связано с образом поэта-колокола у Лермонтова (и, разумеется, с изданием Герцена, хотя, на наш взгляд, аллюзия к Лермонтову в этом сборнике выражена ярче).

В стихотворении «Пушкин и Лермонтов» парные онимы становятся ключевыми словами – доминантой текста. Их повтор формирует композиционное развертывание стихотворения, которое можно охарактеризовать как поэтический диалог автора с поэтами, представляющими его поэтический идеал. В начале Чичибабин говорит о небесном статусе поэтов, их ранимости, уязвимости: *Кто вы, небесные, как вас зовут? / – Пушкин и Лермонтов.* <...>... *а у ранимости лика лишь два – / Пушкин и Лермонтов.* <...> *Рано вы русскою стали землей, / Пушкин и Лермонтов.* Эта черта – ранимость, уязвимость истинного поэта связывает стихотворение Чичибабина с лермонтовским стихотворением «Смерть поэта», разрушает его «хрестоматийный глянec», восстанавливает истинный смысл. Затем Чичибабин говорит о значимости имен Пушкина и Лермонтова в его собственной судьбе, отношении к ним: *Сердцу единственный выход из тьмы – / Пушкин и Лермонтов.* <...> *До смерти вами я заморожен, / Пушкин и Лермонтов.* <...>... *только и памяти мне – что о вас, / Пушкин и Лермонтов.* <...>... *весь я в сиянии ваших стихов, / Пушкин и Лермонтов* («Пушкин и Лермонтов», 1979) [4, с. 305–308].

Соединяя имена Пушкина и Блока, Б.А. Чичибабин связывает их с концептом свободы. В творчестве Чичибабина, особен-

но позднее, свобода трактуется не только как независимость от власти, но, в первую очередь, как «самостоянье» человека, способность идти не только наперекор официальной позиции, но и наперекор мнению большинства. Эту способность поэт особенно ценит, и именно она характерна для гражданского и художественного сознания Блока и Пушкина. Обратим внимание, не Некрасов и Мандельштам, а именно Пушкин и Блок являются для Чичибабина олицетворением свободы русской литературы. 4 соединения антропонимов «Пушкин и Блок» присутствуют в лирике Чичибабина. Для Б.А. Чичибабина А.А. Блок, как и А.С. Пушкин, является певцом свободы, поэзия которых не подчиняется никакому диктату: *И вы не верьте в то, что плохо вам, / перенимайте вольный дух / хотя бы Пушкина и Блока, / хоть этих двух* («Без всякого мистического вздора...», 1959) [4, с. 55]; *Светлый рыцарь и верный пророк, / Я пронизан молчанья лучами. / Мне опорой Пушкин и Блок. / Не равняйте меня с рифмачами* («Защита поэта», 1973) [4, с. 217]. Лучше молчать, утверждает поэт, чем превратиться из поэта в «рифмача». Еще в 60-е годы Чичибабин весело восклицает: *От подобной лекции / ни красы, ни проку. / Разве надо легче им, / Пушкину и Блоку?* <...> *Нас беречь не надобно, / ибо мы – поэты* («От подобной лекции...», 1960-е) [4, с. 789], соединяя в местоимении *мы*, употребленном в придаточном *ибо мы – поэты*, себя и тех, кто стал для него нравственным образцом. Поэт надеется на возрождение свободного духа в России, которую не перестает любить: *В трудах отмывшись добела / и разобравшись в проке, / Россия, будь, как ты была / при Пушкине и Блоке* («Россия, будь», 1992) [4, с. 433]. Начало 90-х годов очень способствовало такому поэтическому оптимизму.

С именем Пушкина Чичибабин соединяет имена Мандельштама, Мицкевича, Чехова, Шаляпина, Гоголя. Мандельштам, как и Пушкин, в поэтическом пространстве Чичибабина – это и атлант, который *держит небо на плечах*, и жертва – Христос, спасающий своей жизнью и смертью других: *Эй, кто не свиньи и не волки, / кто держит небо на плечах, / давайте выпьем рюмку водки / за землю в травах и лучах, // за моря плеск и счет кукушкин, / за человеческую честь, / за то, что есть у сырых Пушкин / и Мандельштам у кротких есть!* («Я по тебе грущу, духовность...», 1965) [4, с. 148]. Прямая отсылка (у *сырых, у кротких*) связывает это стихотворение с Новым Заветом. Поэтами спасется мир, утверждает Чичибабин, Мандельштам и Пушкин – праведники, которыми спасется народ.

Соединяя имена Пушкина и Мицкевича, Чичибабин связывает их с именем Леси Украинки: *В краю, где Пушкин и Мицкевич / лучились музыкой недавней, / ее застенчивая девичь / цветом таинственным цвела в ней* («Лесья в Ялте», 1983) [4, с. 347]. Эти три имени внешне объединены пространством Крыма, где бывали и который описывали все три поэта, но их связь глубже, это связь пространства любви и поэтической смелости.

Соединяя имена Пушкина, Петра Первого и Ахматовой, Чичибабин обращается к Петербургу (Ленинграду). Этот город, на болоте построенный Петром, значим для Бориса Алексеевича. Пушкинско-петербургская тема стала в XX веке темой ахматовской: *Будь к могиле Ахматовой, финская осень, добра, / дай бездомной и там не отвыкнуть от гордых привычек. / В роцах дятлы стучат, и грохочет тоской электричек / город белых ночей, город Пушкина, город Петра* («До могилы Ахматовой сердцем дойти нелегко...», 1972) [4, с. 190]. *У могилы Ахматовой скорби расстаться пора / с горбоносою работой,*

и, не выдержав горней разлуки, / к ней в бессмертной любви протянул запоздалые руки / город черной беды, **город Пушкина, город Петра** («До могилы Ахматовой сердцем дойти нелегко...», 1972) [4, с. 191].

Имя А.П. Чехова ассоциируется у Б.А. Чичибабина с интеллигентностью и духовностью: *Словно выкупавшись в радуге, / обрели тепло и свет / в городке старинном Фрайбурге / у родной Элизабет, // что, как будто больше некого, / даже плача из-за них, / любит Пушкина и Чехова / из писателей земных* («На память о Фрайбурге», 1991) [4, с. 410].

Соединяя пару имен-отчеств: *Александр Сергеевич* и *Николай Васильевич*, Чичибабин подчеркивает честность всем известных творцов слова, их моральность и готовность говорить правду, несмотря ни на что: *Но когда закручивался узел / и когда запенивался шквал, / Александр Сергеевич не трусил, / Николай Васильевич не лгал* («Стихи о русской словесности», 1979) [4, с. 304]. Использование имен без фамилий, с одной стороны, указывает на уверенность в том, что любой читатель поймет, о ком идет речь, с другой – является знаком интимизации, указанием на личное отношение к писателям.

Чичибабин соединяет Пушкина, Лермонтова и Гоголя, говоря о начале той поэтической культуры, которая ему близка: *Пушкин, Лермонтов, Гоголь – благое начало, / соловьиная проза, пророческий стих. / Смотрит бедная Русь в золотые зеркала. / О, как ширится гул колокольный от них!* («Стихи о русской словесности», 1979) [4, с. 304]. Русская литература для поэта – та часть мироздания, где слышен голос Бога: *О, какая пора б для души ни настала / и какая б судьба ни возшла на порог, / в мирозданье, где было такое начало – / Пушкин, Лермонтов, Гоголь, – там выживет Бог* («Стихи о русской словесности», 1979) [4, с. 305].

Имена Пушкина и Моцарта для Чичибабина – имена божественные. Здесь и аллюзия к «Моцарту и Сальери», и собственное отношение к творческой «табели о рангах». Чичибабин ставит Пушкина и Моцарта на высшую ступень творчества: как Моцарт – вершина музыки, так Пушкин – вершина литературы: *Над ним громами небо колебалось, / трубили бури, / лишь Моцарт был, как ангел или парус, / дитя лазури. // Он шел, свистя, по пристаням, по дюнам, / с волибой приятя, / и я не зря о Пушкине подумал: / они как братья* («Моцарт», 1977) [4, с. 271]. *Вы ведь тоже можете / вечность напролет / разбираться в Моцарте, / пить Платонов мед, // слушать речь кукушкину / и, служа добру, / поклониться Пушкину / в смоляном бору* («Александр Яковлевич...», 1975) [4, с. 552].

Чичибабин представляет нам Пушкина и Пастернака как поэтов радости: *О, сколько туль в поэтов пущено, / но радость пела в мастерах, / и мстил за зло улыбкой Пушкина / непостижимый Пастернак* («Без всякого мистического вздора...», 1959) [4, с. 54]. Это радостное приятие жизни Чичибабин высоко ценит, дорожит им.

Русский поэт, родившийся и живший в Украине, Борис Алексеевич Чичибабин соединяет в себе два поэтических начала: *Но во мне Оку и Сороть / не затмит разрыва дым / и Тараса не поссорить / с духом Пушкина святым* («Орлиные элегии», 1992) [4, с. 455]. Поэзия и величие человеческого разума для него интернациональны и всемирны. Чичибабин объединяет имена поэтов и ученых разных эпох и национальностей: *Да здравствуют мир познавшие гении! / И все ж я величием их не подавлен. / Ручаюсь, что Пушкин, Шевченко и Гейне / не*

меньше, чем *Ньютон, Эйнштейн или Дарвин* («Могущество лирики», не позднее 1965) [4, с. 645].

Анализ фрагментов стихотворений Бориса Алексеевича Чичибабина, в которых мы встречаем соединение имени Пушкина с другими антропонимами, показал, что поэт обычно соединяет имена художников, выделяя каждый раз какую-то черту или какое-то из качеств творческих личностей: честность, ранимость, божественное (высшее) начало. Все эти черты, по мнению Чичибабина, аккумулярованы в Пушкине как высшем проявлении поэтического и человеческого дара. Антропонимы – имена мастеров слова, музыки – называют тех, кто является для Чичибабина образцом высшего проявления духа человеческого, появление каждого из имен рядом с именем Пушкина значимо и неслучайно.

Література:

1. Козлова А.Г., Кузьменко Е.К. Пушкинский интертекст в сборнике Б.А. Чичибабина «Мороз и солнце». *Русская филология. Вестник Харьковского национального педагогического университета имени Г.С. Сковороды*. Харьков, 2016. № 2 (57). С. 66–71.
2. Скоробогатова Е.А. Онимные пары в лирике Марины Цветаевой: к вопросу о поэтической филологии. *Русская филология. Вестник Харьковского национального педагогического университета имени Г.С. Сковороды*. Харьков, 2019. № 1 (67). С. 3–9.
3. Чичибабин Б.А. В стихах и прозе. 3-е изд., испр. Харьков : Фолио, 2002. 463с.
4. Чичибабин Б.А. Собрание стихотворений / сост. Л.С. Карась-Чичибабина; вступ. ст. С.Н. Буниной; коммент. Л.С. Карась-Чичибабиной, С.Н. Буниной. Харьков : Фолио, 2009. 890 с.

Skorobogatova O., Yuryeva Z. “Pushkin and ...”: about the combination of anthroponyms in the lyrics of Boris Chichibabin

Summary. The relevance of the research is determined by the attention of modern philology to the problem of using proper names in a poetic text. The onymosphere of Boris Alekseevich Chichibabin's lyrics is rich and diverse. The goal of the article is to characterize combinations consisting of the name *Pushkin* and other anthroponyms in Boris Alekseevich Chichibabin's verses. For our study as a practical material we used fragments of poetic texts from the book “Collection of Verses”. Chichibabin repeatedly connects the name of Pushkin with the names of other prominent people: poets, writers, musicians, – with the names of those whom he loves, whom he admires, whom he delights. The results of the analysis show that the poet connects the names of artists of the word and art with each other, highlighting each time a particular feature or one of the characteristic qualities. Chichibabin uses the principle of associativity, focuses on the feeling of human involvement in the Space, the Universe. Combining the names of prominent writers and scientists with the name of Pushkin, Boris Chichibabin reveals the different features of the space, multifaceted Pushkin: greatness, will, heavenly essence, romance, vulnerability, sacrifice, meekness, honesty, spirituality and divine beginning. All these features are accumulated in Pushkin as the highest manifestation of the poetic and human gift. Anthroponyms, the names of the masters of the word, music call those who are the highest manifestation of the human spirit, the appearance of each of the names next to the name of Pushkin is significant and not accidental. The frequency of the appearance of the name Pushkin in the poet's lyrics is emphasized. The analysis of steady onymic couple and onimic microcomplexes (anthroponym poetic names) is a prospect of the research.

Key words: onym, poetonym, onymic couple, onymosphere, poetic text, Chichibabin, Pushkin.

Супрун В. М.,

кандидат філологічних наук,

доцент кафедри журналістики

Донецького національного університету імені Василя Стуса

ФЕМІННИЙ НОНКОНФОРМІЗМ ДО СОВЕТСЬКОЇ МОДЕЛІ КОХАННЯ В ЖІНОЧІЙ ПРОЗІ УКРАЇНСЬКОЇ ДІАСПОРИ

Анотація. У статті йдеться про зміну ціннісної парадигми українства, інспіровану псевдоцінностями, нав'язаними більшовицькою системою у 20-х роках ХХ століття. Зокрема, акцентовано на власне жіночому несприйнятті моделі так званого «вільного кохання», згідно з якою любов трактувалась як буржуазний пережиток минулого. Натомість виникав не менш абсурдний модус побудови сімейних взаємостосунків, у центрі якого виробничі проблеми. Тобто сім'я розглядалась винятково в аспекті побудови комунізму і «світлик» соціалістичних звершень.

У художньому баченні діаспорних письменниць середини минулого віку така політика побудови суспільства сприймалась як чужа, антигуманна й ментально ворожа українському народові, який залишався монолітним у своєму пориві до одвічних людських цінностей, згармонізованих на засадах гендерної поваги й рівності. Аксіологічна верифікація дозволила прозрілому оку письменниць відділити советську мішуру від цінного зерна ненаносних істин і відтворити процес фемінного нонконформізму до пропагованих псевдоідей.

Концепт «любов / кохання», який завжди був у центрі статевої взаємостосунку в українській ціннісній картині світу знаходить своє відображення й у діаспорному епосі, зокрема жіночому. Бачення жінки-авторки не вкладається у вузький фарватер закладених системою ідеологем, а верифікується значно ширше й об'ємніше: любов осмислюється як складна почуттєва амальгама з чуттєвим посилом до адресата.

Жіноча проза діаспори засвідчила справжність взаємостосунків люблячої пари винятково на засадах усецільної відданості. Закохані зазвичай проходять життєві випробування й виклики часу, акумулюючи іманентні ознаки справжньої любові: безмірну вірність, тугу в тимчасових розлуках, трепет за життя коханого. Водночас усі ці атрибути вступають в опозиційні кореляційні пари советської моделі любові, допомагаючи персонажам осмислити й оцінити їх. Звідси нонконформістські погляди жінки-авторки сприймаються як закономірні й логічно вмотивовані аксіологізми, що задають силу емоційної напруги вибиватися із тяжіння силового поля прагматичної епохи, вписуючи смисловий компонент автентичної онтології любові до образного контуру концепту «любов / кохання».

Ключові слова: жіноча проза, концепт «любов / кохання», нонконформізм.

Постановка проблеми. Теорія «вільного кохання», яка набула особливої популярності у 20-х роках ХХ століття на етапі становлення більшовизму й усіляко пропагувалась апологетами системи (адже справжні почуття заважали маніпулюванню особистістю), поступово втрачає свою актуальність та підтримку суспільства. Нова політика формування взаємин

чоловіка й жінки, що прийшла на зміну моделі «вільної любові» (до слова, статистика подає дані, згідно з якими на середину 20-их років кількість дітей, народжених поза шлюбом, удвічі перевищувала народжених у сім'ях), разом із зміною курсу на індустріалізацію зробила переворот і в концептуалізації особистісно-інтимної сфери життя: «сім'я знову стала основою суспільства, а моногамні почуття перестали відхилятися» [8]. Проте з єдиною й дуже суттєвою поправкою – сім'я будувалась на засадах спільних інтересів будівництва комунізму, де чоловік і жінка стають пліч-о-пліч у боротьбі за світле соціалістичне майбутнє. Як зазначає Тетяна Кабанець, «в СРСР поступово починає формуватись і вкорінюватись модель любові врівноваженої, цнотливої, що не йде всупереч з соціальними нормами, а сприяє ствердженню пролетарських цінностей» [3, с. 135]. Ця ситуація детермінувала виникнення й просування на літературну авансцену так званої виробничої прози, де кохання поступається місцем громадським комуністичним обов'язкам (згадаймо документальну повість «Катерина Твердохліб» Миколи Шаповала чи драму «Дівчата нашої країни» Івана Микитенка) чи взагалі асимілюється з ним (роман «Народжується місто» Олександра Копиленка), сублімуючи «статеву енергію в енергію революційних перетворень» [6, с. 26]. Домінуючий довгі роки соцреалізм на літературній матриці дає нове дихання, звісно ж у фарватері ідеології, філософським поглядам Володимира Соловйова, висловленим у циклі статей «Смисл любові», про домінування емоційної, одухотвореної матерії любові над статевою [4].

Мета статті. Дослідження аксіологічної матриці жіночого бачення концепту «любов / кохання» в жіночій прозі діаспори як антитетичного до нав'язуваної советської моделі любові.

Виклад основного матеріалу. Дискурсивні практики аксіологічних переорієнтацій, на щастя, не позначились на жіночому епосі діаспорного мистецтва, яке залишалося монолітним у своєму пориві до одвічних людських цінностей, вистоятих під ударами советського пресингу, а згодом іноментального середовища. Аксіологічне калібрування дозволило прозрілому оку мисткинь відділити советську мішуру від цінного зерна ненаносних істин і відтворити процес фемінного нонконформізму до пропагованих псевдоідей.

Центрована навколо концепту «любов / кохання» мрія одвічного жіночого щастя реалізується в повісті «Селянська санаторія» Олени Звичайної, зокрема, в образі молоді дівчини Уляни. Її проекція любові генерована сферами впливу автентичних установ матері-українки, старої комуністки Ольги Петрівни як досвіду від супротивного, а головне – трагічною розчарованістю попередніми стосунками закоханого в Уляну

лікаря: його перша дружина, піддавшись радикальній аксіологічній диверсифікації, воліла «насолоджуватись коханням, але не родити!» [2, с. 195].

Перед духовним зором героїні мисткиня реконструює цілу амальгаму любовних стосунків у комуно-соціалістичних умовах, залишаючи молодій дівчині право самій обирати власну модель кохання. Аксіоматика советського трибу життя й вимоги часу («Обов'язки партійні, службові, професійні та громадські забирають нас цілком, не залишаючи ні часу, ні можливості для... особистого й подружнього життя» [2, с. 184]) відштовхуються Уляною як неприйнятні й чужорідні в моделі винятково пролетарської догматики сімейно-партнерських (подружжя як ідеологія соратництва, пропагована союзом Леніна з Крупською) стосунків в аксіологічній матриці української жінки. Цікаво, що особистісні взаємини регламентуються у творі кризь призму маскулінної колективності безкласового суспільства, синекдохально вираженого категорією займенникової множинності: «ми – советські працівники», «нам ніколи утворювати здорові й нормальні умовини», «нам ніколи любити наших дружин» [2, с. 184], яке лікар Володимир Підгаєцький сприймає на рівні конфлікту брутального вторгнення всезагального (поставленого в соціальній ієрархії на найвищий щабель цінностей) в індивідуальний світ особистості. Проте образом закоханої Уляни письменниця повертає іманентні коханням ознаки абсолютного єднання за формулою семіотичного коду дискурсу любові «я+ти». Ідейні контури концепту «любов / кохання» есенціалізуються у творі не через палкі освічення один одному, до слова, вербалізованого оформлення номінації концепту не знаходимо жодного разу, а образно-асоціативним вираженням почуттєвої сфери в душі західноєвропейської естетичної прози, наприклад Оскара Вайльда (згадаймо порівняння вуст акторки Сибілі Вейн з пелюстками троянди в романі «Портрет Доріана Грея»): «...Доктор жадібно п'є п'янке вино з запаших і свіжих, як пелюстки троянди, напіврозкритих Улянчиних уст...» [2, с. 198] як антитези до советської моделі любові та її соцреалістичного художнього оформлення. Видимою мовою почуттів через метафори, епітети й порівняння письменниця образно поетизує концепт, реабілітуючи його від аксіологічної диверсифікації більшовизму й своєрідно засобами мистецтва протестує проти стандартизовано-советського вектора мислення.

Крім того, концептуалізація кохання відбувається й на рівні показових учинків саможертвності героїні. Адже «з початком кохання людина починає існувати для іншої людини в новому, повнішому сенсі...» [7, с. 369]. Уляна відчайдушно й до кінця бореться з тоталітарною системою за життя засланого на 10 років до Сибіру Володимира, нівелюючи власну небезпеку, що корелюється з позицією нонконформізму до режимних методів позбуватися родинних і особистісних зв'язків з ворогами народу. Тому трагічна інтонація жертви у відповіді на пропозицію прокурора забути про коханого в шлюсакорді змінюється на стверджувально-констатуючу аксіому нонконформістки: «Ця порада – не для мене (розрядка авторська. – В.С.)...» [2, с. 211]. Своєю відповіддю героїня руйнує основні принципи альтернативної версії советської моделі кохання як стереотипізованого симулякра всецільної відданості колективу й лише в дистрибутивному залишку любовним почуттям. Мисткиня полемічно протиставила методом особистісної емпіричності героїні штучність апріорної абстракції соціалістичного обов'язку та інтуїтивне включення її в глибинну матрицю

колективного несвідомого (за Карлом Юнгом) з автентично усталеною аксіологічною картиною світу, де концепт «любов / кохання» набув первинної індивідуалізованої фокусованості на конкретному об'єкті, а не неозначеному ірраціональному окресленні советської маси. Письменниця устами героїні гордо й перформативно втілила ідею внутрішнього нонконформізму української жінки до неприродних валентностей советської моделі любові, вводячи її у площину не колективно-соціальних а особистісно-інтровертних переживань.

Концентруючи сюжет довкола головної героїні повісті «Хуртовина гряде», Ярослава Оструг моделює пошук істинної любові у високих регістрах жіночої рецепції, відкриваючи гносеологічні горизонти кохання, затерті нігілізованим советським контекстом. Герменевтична модальність індивідуалізованого концепту «любов / кохання» не вписується в інваріантний простір його регламентації советським режимом, що інспірує духовне прозріння героїні твору. Перше справжнє кохання до Андрія Діброви Марусі Сагайдачної, молодої вчительки, вихованої в сирітському притулку під кормигою режимних наглядців, викладає у її свідомості опозиційне протиставлення закладених стереотипів любові як соматичної предикативності советської реальності та неможливості ієрофанічно-високого вияву кордоцентричних почуттів у пролетарському середовищі, що емоціонізуються героїнею на рівні метафоричної кореляції: «Квіти любові не розцвітають у бурю, а якщо й розцвінуть, буря їх зломить» [5, с. 39]. У символічній формі (образний паралелізм з пониженими айстрами Олександра Олеся) мисткиня висловила квінтесенцію нереалізованості жіночої любові в «буряному політті» (Євген Маланюк) країни рад.

Своєрідним актом протесту проти советської моделі пролетарської любові є намагання позбутися героїнею всіх зв'язків із колишнім залицяльником, егоїстом і палким прихильником «вільних» стосунків Сашком. Вона прагне втекти від жорстокої дійсності, подолати тягар минулого, символом чого є спалення навіть непрочитаних листів від нелюба. Щойно з Андрієм Маруся усвідомлює всю ганебність і мілізну пропонованої системою моделі любові (спочатку «вільної», потім – «виробничо-соратницької»), тому закономірно стає реакція нонконформізму до неї. Як зазначає Оксана Бочарова, «тільки любов і пов'язані з нею сімейні стосунки та обов'язки є абсолютною і головною цінністю для зразка жіночої ролі...» [1]. Маруся кидає рішучий виклик нав'язуваним советським стандартам життя й задовольняє іманентну потребу жінки в одвічному фемінному щасті – церковному поєднанні з коханим чоловіком: «Ніколи не залишу тебе, Андрію, піді кризь життяву бурю з тобою» [5, с. 143]. Християнський обряд виявляється символічним кодом остаточного розриву з квазіцінностями соціалістичного суспільства. З цього моменту концепт «любов / кохання» набирає свого повносемантичного значення і стає домінантою життя Марусі. Проте письменниця аж ніяк не моделює романтизований спосіб мислення героїні, яка цілком адекватно усвідомлює зв'язок з реальністю та її загрози (символом останньої є перманентне маркування контексту лексемою «буря», як бачимо з наведених прикладів). Навпаки, мисткиня зображує її сильною й цілеспрямованою у своїй любові, здатною протистояти деморалізаційним проявам «вільного» й класово-колективістського підтексту кохання в антигуманній цивілізації інфернальних (чи радше збочених) цінностей. Убивством свого кривдника Сашка вона висловлює позицію

активної неконформістки, нездатної миритися з посяганням влади на систему її аксіологічних координат. У сценарій свого кохання героїня вписує лише того чоловіка, який відкрив їй світ справжньої любові та ширших почуттів. Тільки Андрієві згодна коритися сильна вдячею Маруся: «*Тепер я твоя, Андрію! Твоя, мій коханий друже...*» [5, с. 186]. В основі такої покірливості лежить почуття любові й безмежна довіра коханому чоловікові.

Модель взаємостосунків люблячої пари вибудовується винятково на засадах усецільної відданості й взаємоповаги – це ті високі частоти, які сприймає і на які відкликається жіноче серце героїні, відштовхуючи при цьому від себе соціально-деструктивну вакханалію феномену советської любові. Кохання Андрія компенсує Марусі всі життєві випробування, акумулюючи іманентні ознаки справжньої любові: безмірну вірність, тугу в тимчасових розлуках, трепет за життя коханого. Водночас усі ці атрибути вступають в опозиційні кореляційні пари советської моделі любові, допомагаючи персонажам осмислити й оцінити їх. Звідси неконформістські погляди героїні сприймаються як закономірні й логічно вмотивовані аксіологізми, що задають тон життєвого камертону, силу емоційної напруги вибиватися з тяжіння силового поля прагматичної епохи, вписуючи смисловий компонент автентичної онтології любові до образного контуру концепту.

Проте маємо зразки, хай і досить поодинокі, коли письменниці фемінний неконформізм до советської моделі любові передають через гендерно інваріантний образ чоловіка, узгоджуючи його думки й учинки з омріяною жіночим серцем концепцією кохання. В оповіданні «*Бузковий цвіт*» Марія Цуканова творить образ видатного музиканта Миколи Ромашева, який абсолютно відповідає критеріям жіночої ідеальності: розуміючий, турботливий, вірний, внутрішньо протистойть оточенню – це ті цінності, що вибиваються з соцреалістичних канонів і є аксіоматичними у світі жіночої літератури екватору віку. Образ протагоніста моделюється мисткинею не стільки через портретні чи подіїв характеристики, скільки через трансцендентні внутрішні рівні свідомості персонажа. Такий прийом відображення складної внутрішньої ідентичності унеможливає рецептивний серфінг, спонукаючи читача до глибинного осмислення семантики образу, який є речником вимріяного ідеалу жінки-авторки й навіяний, імовірно, теорією архетипів Карла Густава Юнга про присутність фемінних ознак у психіці чоловіка [10].

Цікаво, що письменниця спеціально не зосереджує увагу на проблемі неконформістських поглядів протагоніста щодо моделі советського типу кохання, проте через окремі пуантилістичні штрихи мисткиня послідовно розкриває за посередництва чоловічого образу ставлення до цього крос-культурного явища підсоветської дійсності. Так, байдужість і навіть огиду викликає в головного героя вервечка жінок, які пройшли кризь його життя й не залишили відгуку в його душі, чи образ «вождя» як символ нищення любові, адже поставлений на місці, де пройшло його перше кохання і яке зруйнували, щоб спорудити осоружний пам'ятник (така авторська сигніфікація цілком умотивована, оскільки утворює антонімічний контраст між концептом «любов / кохання» та його антропоцентричним антиподом).

Для протагоніста любов – це не безжурне задоволення, а повсякчасний стан болю й смутку, інспірований пошуками втраченого кохання. Мінорні роздуми та спогади Миколи

мисткиня перманентно маркує енергетикою туги, болочною журби й безвідрадної меланхолії, але водночас семантика страждання стає екзистенційним катарсисом, який тримає його в постійній напрузі. Уже немолодий герой добре усвідомлює тягар років: «*Вони (молодь. – В.С.) не знали, що весна і літо минають швидко і надходить осінь з її розчаруванням, зневірою, холодна, нудна...*» [9, с. 105], проте з молодечим запалом бореться за омріяне кохання: «*Однак, незважаючи на розхолоду думок, він відчув, що бажання побачити її все дужче охоплює його*» [9, с. 107]. Часова розлука не згасила струмінь справжнього кохання, а навпаки огранила його тепер уже добре осмисленими почуттями дорослої людини. Упродовж багатьох років недосяжна мить щастя нарешті вприсутнюється в його житті, метафорично сигніфікована мисткинею природною стихією – образом весняного сонця як романтизованого символу відродження кохання, що привносить фемінні психоемоційні риси естетичного потягу краси (згармонізованої й збалансованої ірраціональності) в маскулітний світ головного героя.

Жінка з символічним для героя іменем Надія («*Далека Надія його юності*» [9, с. 115] – репрезентована письменницею транспозиція омографів стає синонімічним еквівалентом прагнення втраченої цінності) виконує у творі функцію духовного очистителя від советської буденщини та спроторизованої скверни примітивних стосунків. Водночас і протагоніст стає свого роду давньогрецьким Орфеем чи Українцем Лукашем, який через духовний потенціал музики «*витає*» героїню з жаского советського побутовизму, дарує їй бажання жити попри тяжкі життєві обставини. Спалах емоційного напруження героя, який тамувався довгі роки, вибухає енергією скрипки: «*Нестримні, могутні звуки плакали, рвалися, благали, билися об стіни хижки... І разом з ним рвалося і благало його серце...*» [9, с. 128]. Метафористика звуку динамізує контекст. Художній паралелізм ритміки та фоніки музики, переданої в унісонній тональності з суб'єктивними переживаннями протагоніста, увиразнює концепт «любов / кохання», додаючи йому смислової модальності драматизму. Образ скрипалі і його музиканта творять певну метаморфозу: стають життєдайною енергією для смертельно хворої героїні («*Обличчя її трішки порожніло, і в Ромаша зажевірла несмілива надія*» [9, с. 126]), здатною цілювати фізичні болі, зробити її духовно цілісною особистістю, яка отримує новий імпульс до життя. Психофізична трансформація Надії, інспірована почуттям любові й екземпліфікована письменницею на рівні антонімічних пар («*горе робить радістю, а смерть – безсмертям*» [9, с. 128]), підносить (ставить) закоханих над приземленістю советської моделі любові, надаючи концептові «любов / кохання» глибоко національного у своїй онтології й оптимістичного в настроєвому аранжуванні звучання.

Висновки. Отже, жіноча проза екватору віку остаточно розвінчала канонізовані соцреалістичні міфи про суспільну прихильність спочатку до «вільної», а потім до «виробничо-соратницької» моделі любові, виявивши ознаки фемінного неконформізму до накиннутих стереотипів і типу мислення. Аксіологічна матриця концепту «любов / кохання» позначена фемінними ідентифікаторами пошуку жінкою ірраціональних деривацій матеріалістичного світоустрою, виявлених не просто в жіночій пасивності, а в активному відстоюванні життєвої позиції, боротьбі за особисте щастя й традиційні цінності.

Література:

1. Бочарова О. Формула женского счастья. Заметки о женском любовном романе : веб-сайт. URL: <http://cultura.narod.ru/Bocharova.htm> (дата звернення: 02.11.2018).
2. Звичайна О. Селянська санаторія : повість. Вінніпег : Видавнича спілка «Тризуб», 1952. 219 с.
3. Кабанець Т. Соціокультурні моделі любові в художньому просторі : дис. ... канд. соціол. наук : 22.00.04 / Інститут соціології НАН України. Київ, 2015. 219 с.
4. Миргородский А. Смысл любви Владимира Соловьева в контексте идеи ноосферы. *Ученые записки Таврического национального университета им. В.И. Вернадского. Серия: Философия. Культурология. Политология. Социология*. Т. 27 (66). 2014. № 1–2. С. 57–62.
5. Оструг Я. Хуртовина гряде. Мюнхен : Дніпрова хвиля, 1967. 189 с.
6. Романова О. Дискурс любові у російській літературі XVIII–XX століть : автореф. дис. ... докт. філол. наук : 10.02.02. Сімферополь, 2013. 40 с.
7. Рубинштейн С. Основы обшей психологии. Санкт-Петербург : Питер Ком, 1998. 688 с.
8. Свободная любовь в Советской России: как это было. *Русская семерка*. 2016. 11. 11: веб-сайт. URL: <http://russian7.ru/post/svobodnaya-lyubov-v-sovetskoj-rossii-k/> (дата звернення: 12.09.2017).
9. Цуканова М. Бузковий цвіт. Буенос-Айрес : Вид-во Миколи Денисюка, 1951. 129 с.
10. Юнг К.Г. Человек и его символы. Москва : Б. С. К., 1996. 378 с.

Suprun V. Feminine nonconformism to the soviet model of love in the women's prose of the Ukrainian diaspora

Summary. The article deals with the change of the value paradigm of Ukrainianness, inspired by the pseudo values imposed by the Bolshevik system in the 1920s. In particular, it is emphasized on the actual women's lack of perception of the model of so-called "free love", according to which love was treated as a bourgeois relic of the past. Instead, there

was no less absurd mode of building family relationships, in the center of which there were production problems. That is, the family was considered exclusively in the aspect of building communism and "light" socialist accomplishments.

In the artistic vision of diaspora writers, this policy of building a society was perceived as alien, antihuman and mentally hostile to the Ukrainian people in the middle of the last century, which remained monolithic in its impulse to eternal human values harmonized on the basis of gender respect and equality. The axiological verification allowed the eyewitnesses of the writers to separate the communist tinsel from the valuable grain of non-natural truths and recreate the process of feminine nonconformism to propagandized pseudo ideas.

The concept of love, which has always been at the center of sexual intercourse in the Ukrainian value picture of the world, is reflected in the diaspora era, including the female one. The vision of the author's woman does not fit into the narrow fairway of the ideology embedded by the system, but is interpreted much wider and more extensive: love is interpreted as a complex sensual amalgam with a sensual reference to the addressee.

The women's diaspora prose has shown the authenticity of the relationships of a loving couple solely on the basis of devotion. Lovers usually undergo life tests and challenges of time, accumulating immanent signs of true love: immense loyalty, anguish in time separation, awe in the life of a loved one. At the same time, all these attributes enter the opposition correlation pairs of the communist love model, helping the characters to comprehend and appreciate them. Hence, the nonconformist views of the author's authors are perceived as logical and logically motivated values that set the power of emotional stress to break away from the gravity of the force field of the pragmatic era, entering the semantic component of the authentic ontology of love to the figurative contour of the concept of love.

Key words: female prose, concept "love", nonconformism.

Трумко О. М.,кандидат філологічних наук,
науковий співробітник*Міжнародного інституту освіти, культури та зв'язків з діаспорою
Національного університету «Львівська політехніка»***Руснак О. Р.,**

молодший науковий співробітник

*Міжнародного інституту освіти, культури та зв'язків з діаспорою
Національного університету «Львівська політехніка»*

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДИЧНІ ЗАСАДИ НАВЧАННЯ УКРАЇНСЬКОЇ МОВИ ЯК ІНОЗЕМНОЇ УЧНІВ УКРАЇНОЗНАВЧИХ СУБОТНІХ І НЕДІЛЬНИХ ШКІЛ ЗА КОРДОНОМ

Анотація. У статті розкрито деякі аспекти викладання української мови як іноземної в українознавчих суботніх і недільних школах за кордоном. З'ясовано, що через брак навчально-методичних матеріалів для викладання вчителі використовують підручники з української як рідної або з української як іноземної, що призначені для дорослої аудиторії. У зв'язку з цим у статті представлено зразок заняття з української мови як іноземної для учнів 4–6 класів українознавчих суботніх та недільних шкіл за кордоном. Заняття розраховане на дітей, які опановують українську мову як іноземну на рівнях А2–В1. При розробленні проекту заняття враховано специфіку організації навчального процесу в українознавчих суботніх та недільних школах за кордоном: відсутність чіткого поділу на класи відповідно до віку учнів і за рівнями володіння українською мовою як іноземною.

Проект заняття складається з таких навчальних етапів: актуалізація опорних знань і вмінь, засвоєння нових знань, формування вмінь і навичок, корекція та підсумки. Заняття передбачає розвиток навичок говоріння, читання і письма. Застосовано інтегративний підхід: залучено твори української сучасної дитячої літератури (це уривок з книги «Єнотик Бо і повітряна куля» Ірини Лазуткіної) та малювання. У процесі заняття учні обговорюють питання дружби, розповідають про свої мрії, вивчають назви кольорів українською мовою. У процес викладання активно залучено мовні та рольові ігри. Для засвоєння нового матеріалу представлено ефективну систему вправ. Це тестові завдання, питання до тексту, підбір синонімів, з'ясування значення невідомих слів тощо. Лінгвоукраїнознавчий компонент заняття забезпечують загадки про тварин.

Ключові слова: українська мова як іноземна, структура заняття, види мовленнєвої діяльності, інтегративний підхід, українознавчі суботні та недільні школи за кордоном.

Постановка проблеми. За приблизними підрахунками, число осіб українського походження, які проживають за кордоном становить від 12 до 20 мільйонів [1, с. 10]. Це українська діаспора та емігранти. Вони об'єднуються у громади та утримують освітні заклади різних типів, зокрема українознавчі суботні та недільні школи [2, с. 339]. Основним завданням таких шкіл є збереження національної ідентичності українців за кордоном, що реалізується шляхом формування позитивного

сприйняття своєї нації, країни, громадян і передбачає знання мови, історії, культури, звичаїв та традицій, сповідання релігії [3, с. 101, 100]. Для цього українознавчим суботнім та недільним школам потрібні якісні навчально-методичні матеріали.

Провівши у 2017–2018 рр. опитування «Українознавчі школи за кордоном» [4], в якому взяли участь 39 директорів із 39 шкіл 24-х країн та 86 вчителів із 45 шкіл 30-и країн, Міжнародний інститут освіти, культури та зв'язків з діаспорою Національного університету «Львівська політехніка» з'ясував, що основним навчально-методичним забезпеченням на заняттях в українознавчих суботніх та недільних школах за кордоном є підручники, за якими навчаються учні в загальноосвітніх школах України, та сайти, зокрема інтерактивний портал «Крок до України». Він містить матеріали для дітей від 2 до 8 років (рубрики «Чап-чалап», «Мої друзі», «Святкуймо разом» та ін.) [5]. Також учителі використовують підручники з української мови як іноземної «Крок» та «Яблуко», які призначені для дорослої аудиторії.

Відсутність розробок з української мови як іноземної для дітей шкільного віку зумовила той факт, що викладання здійснюють шляхом комбінування двох стратегій: мову викладають частково як рідну, а частково як іноземну або ж тільки як рідну чи іноземну.

Тому забезпечення українознавчих шкіл за кордоном підручниками або розробками занять з української мови як іноземної є особливо актуальним сьогодні.

Мета статті – запропонувати проект заняття з української мови як іноземної для учнів 4–6 класів українознавчих суботніх та недільних шкіл за кордоном, які опановують українську мову на рівнях А2–В1.

Виклад основного матеріалу. Відсутність чітко визначеної аудиторії, в якій можна проводити це заняття, вмотивована тим фактом, що в українознавчих суботніх і недільних школах в одному класі навчаються діти різного віку.

У зв'язку з цим основним критерієм для поділу дітей на класи чи групи стає рівень володіння українською мовою як іноземною.

Конспект заняття побудований на основі комунікативного підходу та ґрунтується на таких положеннях: а) метою навчання

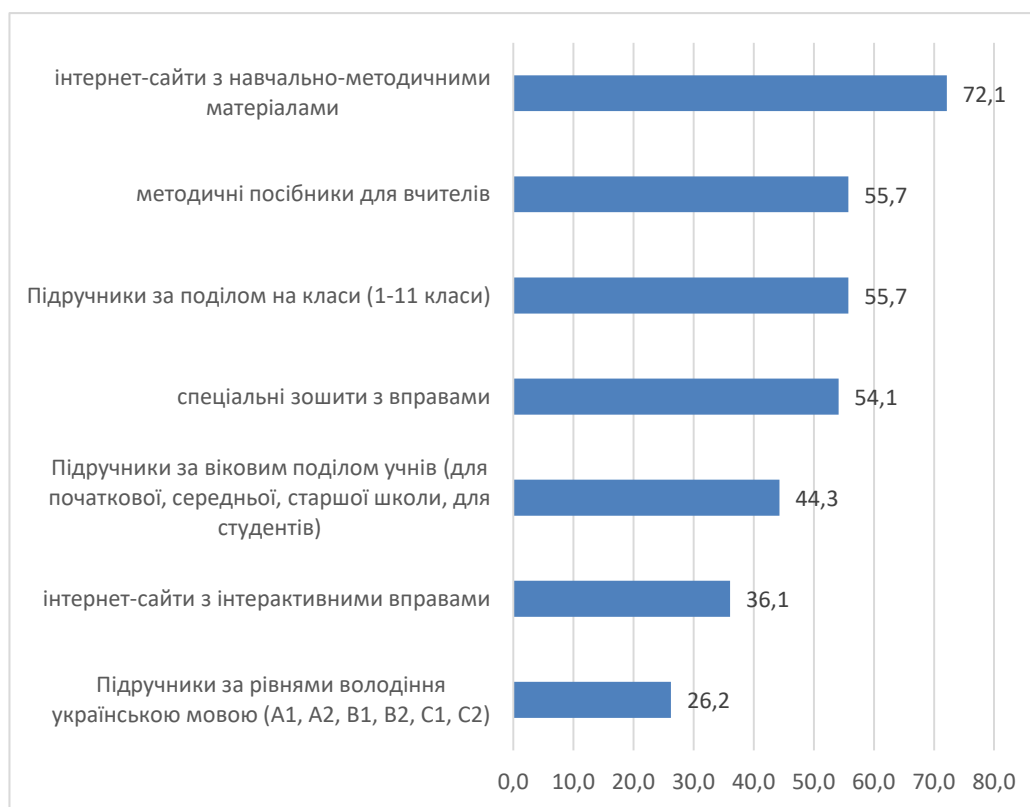


Рис. 1. Навчально-методичне забезпечення в українознавчих школах на заняттях з української мови за кордоном, %

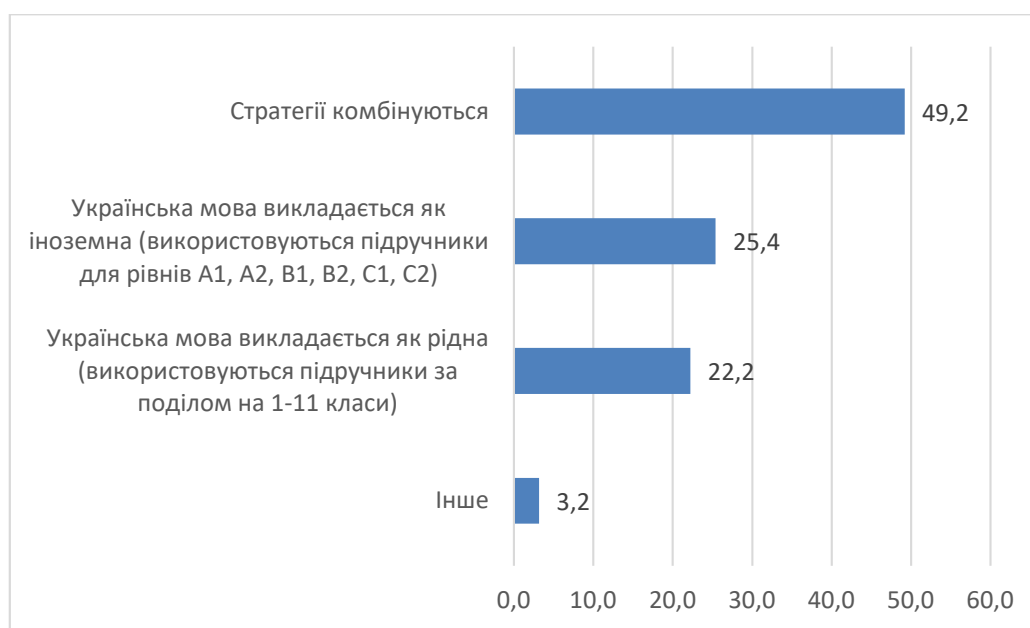


Рис. 2. Стратегії викладання української мови в українознавчих школах за кордоном, %

є формування комунікативної компетенції, що передбачає формування навичок використовувати іноземну мову як засіб спілкування у різноманітних сферах суспільного життя; б) лексична і граматична правильність мовлення є другорядними; в) навчання відбувається в ігровій, імітаційній формах в умовах реального спілкування у парах та групах; г) поєднано різні види мовленнєвої діяльності; ґ) рідну мову використовують зрідка,

за необхідності; д) у навчанні моделюють усі характерні ознаки природної комунікації людей: інформаційні прогалини, зворотний зв'язок, вибір і автентичність матеріалів [6, с. 53–54].

Як засвідчують результати опитування, у школах викладають різні предмети.

Ми враховуємо той факт, що в українознавчих школах за кордоном українська мова повинна бути не окремою навчальною

дисципліною. Через неї варто інтегрувати знання з інших предметів, наприклад літератури. Тому пропонуємо конспект заняття на матеріалі сучасної дитячої літератури. Це уривок з книги «Єнотик Бо і повітряна куля» української дитячої письменниці Ірини Лазуткіної.

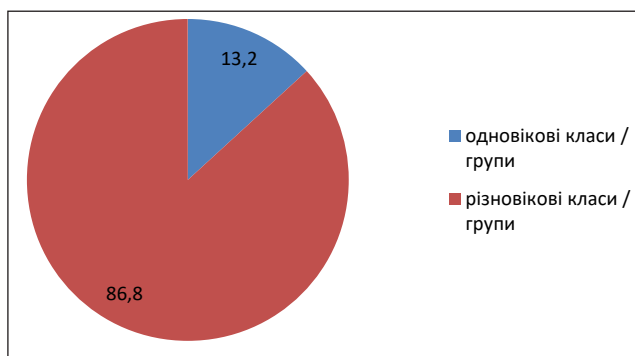


Рис. 3. Класи / групи за віком учнів, %

Актуалізація обраної теми заняття передбачає обговорення в аудиторії питання дружби. Вчителів варто з'ясувати, як діти розуміють зміст понять «дружба» та «друг».

Завдання 1. Обговоріть, хто такий справжній друг. Чи є у вас справжній друг? Чи ви є справжнім другом? З ким би ви не дружили за жодних обставин?

Для того, щоб підготувати дітей до читання тексту загадайте їм загадки. Таким чином, вони познайомляться з героями тексту та багатимуть довідатися, що з ними трапилося.

Завдання 2. Розгадайте загадки.

І. Хоч у нього шуба є,
Та як холод настає,
Він меду не їсть, не п'є
І не ходить, не гуляє,
В лігво спати він лягає _____.

ІІ. Ця мала сліпа тваринка
Має чорну-чорну спинку.
Під землею риє хід
День і ніч носатий _____.

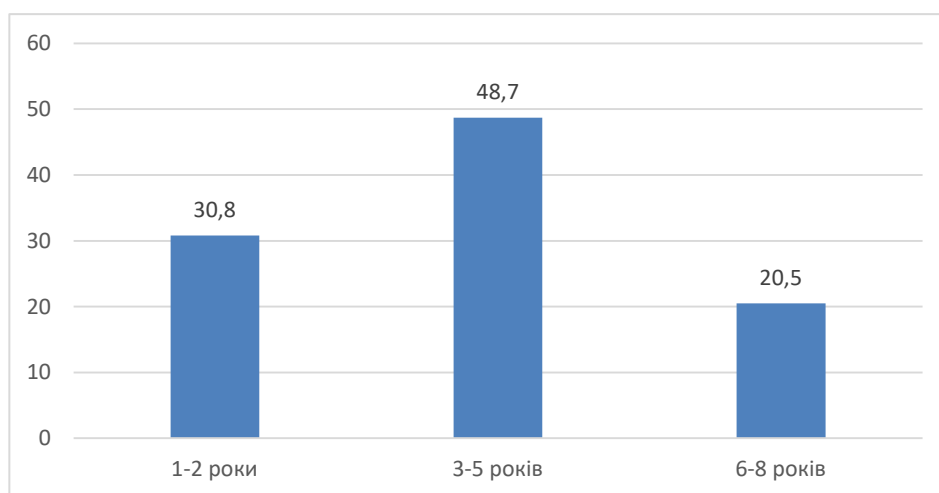


Рис. 4. Різниця у віці між учнями в одному класі, %

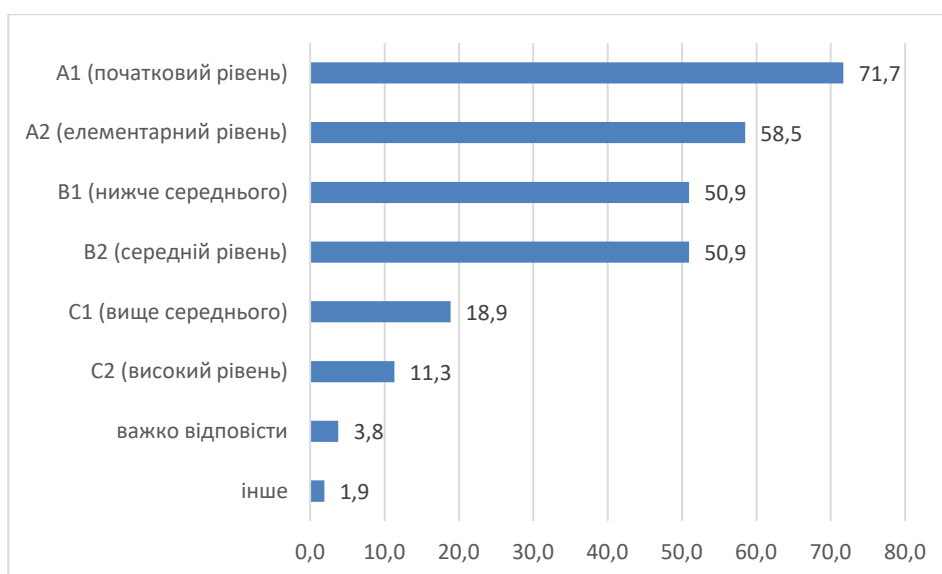


Рис. 5. Рівні володіння українською мовою як іноземною в українськомовних суботніх і недільних школах, %

III. Гребінь, крила, гарний хвіст,
Хто співає, як артист?
Сторожем не служить,
А всіх рано будить _____.

IV. Я в озері купаюсь,
Та сухою залишаюсь.
Родичка у мене дика,
Вона ростом невелика.
Вона каже, що я – «крячка»,
Але я – домашня _____.

V. Кучерява кожушина,
Закручені роги,
Любить йти він на таран
Пан _____.

Отже, правильно відгадавши загадки, діти дізнаються, що героями тексту є ведмідь, кріт, півень, качка та баран.

Для максимально ефективного прочитання тексту пропонуємо вправи з лексику.

Завдання 3. З'ясуйте, як називають:

- особу, яка навчає, викладає який-небудь навчальний предмет у школі – _____;
- того, хто допомагає кому-небудь у чомусь – _____;
- велику площу землі, що заросла деревами та кущами – _____;
- того, хто навчається в одному класі з ким-небудь – _____.

Завдання 4. Знайдіть слова, близькі за значеннями. З'єднайте їх у пари.

галявина	наплічник
рюкзак	поляна
заняття	товариш
різнокольоровий	урок
друг	полум'я
вогонь	різнобарвний
тепер	зараз

Наступний етап заняття – це читання тексту. Як зазначають лінгвісти, саме читання є найкращим шляхом для удосконалення мовних вмінь та основою для подальшого розвитку навичок письма [7, с. 213]. Процес читання повинен бути цілеспрямованим, відповідно і формуємо завдання.

Завдання 5. Прочитайте текст і з'ясуйте, яка тварина не згадана в загадках, є його головним героєм. Що ви знаєте про неї? Опишіть її.

Сьогодні на заняттях вчитель Ас розповів децю таке, від чого всі мої однокласники повідкривали роти, а я нарешті дізнався, як виглядає мрія.

– Скоро у нашому лісі станеться подія, яка ще жодного разу не відбувалася відтоді, як баран, качка і півень вперше полетіли на повітряній кулі.

– Баран?

– Качка?

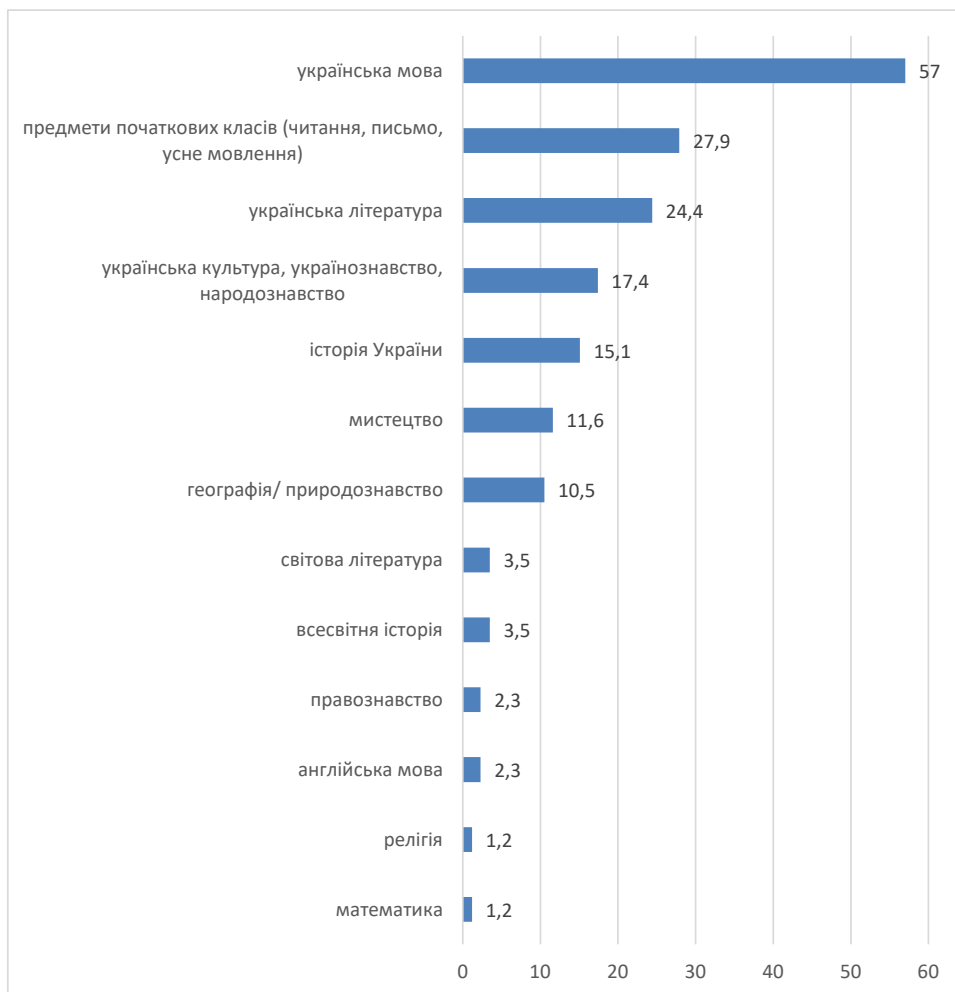


Рис. 6. Предмети, які викладають у школах, %

– Півень? – посипалися запитання.

– Так, – повторив ведмідь Ас, – справжнісінький баран, жива качка і цілком реальний півень. Вони здійснили перший в історії політ на повітряній кулі.

Враз я зрозумів, що дуже сильно хочу стати помічником Аса під час перельоту. Я знав, що коли чогось дуже сильно хочеш, то це – мрія. І ще я багато разів чув, що мрії здійснюються. А якщо ні, то хоча б намалюю свою мрію. Я намалював сто різнокольорових повітряних куль, які летять над морем, а у кошику однієї з них – ми з другом кротиком Омом і Ас.

Коли перші сонячні промені торкнулися галявини, куля була готова до злету. Ом застрибнув до мого наплічника, я запалив вогонь. Полум'я зашуміло.

– Злітаємо!

Куля повільно підіймалася над деревами. Ом висунув носа з наплічника.

– Ну що, ми летимо?

– Летимо! Зверху тільки небо і хмари! Нікого немає вище за нас!

– Поглянь, друже! Ми у жовтій хмарі! А тепер у персиковій! А тепер у молочно-білій! А ось і рожева! [8, с. 15, 43].

Після прочитання тексту обговоріть зі дітьми чи зрозуміли вони його зміст.

Завдання 6. Дайте відповіді на питання:

1. Про що розповів вчитель Ас на уроці?
2. Чи сподобалася учням розповідь вчителя?
3. Що вперше у лісі зробили баран, качка і півень?
4. Про що мріяв єнотик?
5. Який вигляд мала мрія єнотика Бо на папері?
6. Чи здійснив єнотик свою мрію?
7. Що побачили єнотик і його друзі в небі?
8. Якого кольору були хмари?

Завдання 7. Оберіть правильний варіант:

1. Однокласники єнотика Бо, почувши розповідь вчителя Аса ...
 - а) повідкривали роти;
 - б) запалили вогонь;
 - в) повисовували носи;
 - г) закрили очі.
2. Вперше на повітряній кулі полетіли ...
 - а) баран, кріт, півень;
 - б) баран, качка, півень;
 - в) баран, півень, єнот;
 - г) качка, півень, єнот.
3. Вчитель Ас шукав ... для польоту на повітряній кулі.
 - а) помічника;
 - б) пасажира;
 - в) головного пілота;
 - г) учня.
4. Коли чогось дуже сильно хочеш, то це – ...
 - а) вогонь;
 - б) мрія;
 - в) хмара;
 - г) подія.
5. Кротик Ом ... до наплічника єнотика.
 - а) торкнувся;
 - б) полетів;
 - в) застрибнув;
 - г) зашумів.
6. Куля повільно підіймалася над ...

- а) хмарами;
- б) небом;
- в) деревами;
- г) лісом.

Одним з основних видів мовленнєвої діяльності, які ми обов'язково повинні розвивати, це говоріння. Для того, щоб зацікавити дітей до говоріння, супроводжуємо його творчим завданням.

Завдання 8. Намалюйте свою мрію та розкажіть, що ви намалювали.

Далі обговоримо кольори та виділені у тексті характеристики предметів.

Завдання 9. Дайте відповіді на питання. Запропонуйте по три варіанти.

- Що може бути першим? _____
- Що може бути персиковим? _____
- Що може бути жовтим? _____
- Що може бути різнокольоровим? _____
- Що може бути молочно-білим? _____
- Що може бути рожевим? _____

Ефективним методом у сучасній методиці викладання української мови як іноземної є мовні ігри, адже вони сприяють «створенню психологічної готовності учня до мовленнєвого спілкування; забезпеченню природної необхідності багаторазового повторення мовного й мовленнєвого матеріалу; тренуванню учнів у виборі необхідного мовленнєвого варіанта, що є підготовкою до спонтанного мовлення» [9, с. 125].

Завдання 10. Зіграйте гру «Кольори». Правила гри: всі учасники стають в коло. Хтось один називає будь-який колір і рахує вголос до трьох. За цей час кожен із гравців має доторкнутися до предмета такого кольору. Той, хто анонсував колір, стежить за тим, хто зробив це останнім, бо саме він казатиме наступний колір.

Для того, щоб максимально наблизити процес навчання до реального життя, моделюємо типові комунікативні ситуації, таким чином даємо можливість учням вправлятися у використанні необхідних етикетних конструкцій та вербалізації релевантних для певної ситуації інтенцій [10, с. 108].

Завдання 11. Розподіліть ролі героїв оповідання і сплануйте політ. Подумайте, що з собою потрібно взяти.

Домашнє завдання. Напишіть твір-розповідь (5 речень) про те, як закінчилася подорож єнотика Бо та кротика Ома.

Отже, запропонований проект заняття сприяє засвоєнню та поглибленню мовленнєвих навичок дітей, які навчаються у 4–6 класах в українознавчих суботніх та недільних школах за кордоном.

Цей проект заняття може слугувати зразком для напрацювання фахівцями методичних розробок з української мови як іноземної для дітей шкільного віку.

Література:

1. Лисенко В. Поняття та ознаки закордонних українців. *Право і суспільство*. 2014. № 2. С. 9–13.
2. Сидоренко О. Особливості формування лінгводидактичної компетентності вчителів закордонних українських навчальних закладів. *Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка. Філологічні науки*. 2015. Вип. 38. С. 399–403.
3. Кравченко Д. Національна ідентичність українців: соціокультурний вимір. *Versus*. 2015. № 1. С. 99–105.

4. Українознавчі школи за кордоном. URL: <http://miok.lviv.ua/wp-content/uploads/2018/>.
5. Крок до України. URL: <http://krok.miok.lviv.ua/uk/>.
6. Методика навчання іноземних мов у загальноосвітніх навчальних закладах. Київ, 2010. 328 с.
7. Білаш О., Бедрій Р. Навчання читання в Канаді: потреби західної діаспори в навчальних ресурсах та роль України. *Теорія і практика викладання української мови як іноземної*. 2009. Вип. 4. С. 212–225.
8. Лазуткіна І. Снотик Бо і повітряна куля. Львів : Видавництво Старого Лева, 2019. 104 с.
9. Методика навчання іноземних мов і культур: теорія і практика: підручник для студентів класичних, педагогічних і лінгвістичних університетів / за заг. ред. С. Ніколаєвої. Київ : Ленвіт, 2013. 590 с.
10. Швець Г. Ігрові технології в навчанні української мови як іноземної. *Науковий вісник Південноукраїнського національного педагогічного університету ім. К.Д. Ушинського. Педагогічні науки*. 2016. № 5. С. 106–112.

Trumko O., Rusnak O. Theoretical and methodological basis of teaching Ukrainian as a foreign language to students of Saturday and Sunday schools of Ukrainian studies abroad

Summary. The article deals with some aspects of teaching Ukrainian as a foreign language in Saturday and Sunday schools of Ukrainian studies abroad. It is found that for lack of teaching materials, teachers use textbooks in Ukrainian as a native language or in Ukrainian as a foreign language intend-

ed for an adult audience. In this regard, the article presents a sample of the lesson in Ukrainian as a foreign language for students in grades 4–6 of Saturday and Sunday schools of Ukrainian studies abroad. The lesson is for children who master Ukrainian as a foreign language at levels of A2–B1. In making the lesson plan, the following features of the organization of the educational process in Saturday and Sunday schools of Ukrainian studies abroad are taken into account: the lack of a clear division into classes according to students' age and levels of knowledge of Ukrainian as a foreign language.

The lesson plan consists of the following educational stages: updating basic knowledge and skills, mastering new knowledge, formation of skills and abilities, correction and summarizing. The lesson involves the development of speaking, reading and writing skills. An integrative approach is used: modern Ukrainian literary works for children (an excerpt from the book "Raccoon Bo and the balloon" by Iryna Lazutkina) and drawing are involved. During the class, students discuss friendship, talk about their dreams, and study the names of colors in Ukrainian. Language and role games are actively involved in the teaching process. For mastering new material an effective system of exercises is presented. These are tests, questions to the text, synonym selection, clarification of the meaning of unknown words, etc. The linguistic and cultural component of the lesson is provided by riddles about animals.

Key words: Ukrainian as a foreign language, lesson structure, types of speech activity, integrative approach, Saturday and Sunday schools of Ukrainian studies abroad.

*Холяк І. В.,**кандидат філологічних наук,**доцент кафедри української мови, літератури та методики навчання**Глухівського національного педагогічного університету**імені Олександра Довженка*

СТИЛЬОВИЙ СИНКРЕТИЗМ ЛІТЕРАТУРНОГО ЩОДЕННИКА (НА МАТЕРІАЛІ «ЩОДЕННИКА» О. ДОВЖЕНКА)

Анотація. У статті розглянуто питання стилю літературних щоденників. Предметом аналізу є «Щоденник» О. Довженка з властивою йому стильовою багатшаровістю. Проаналізовано стильову природу епістолярного дискурсу й доведено, що щоденник як автокомунікативний жанр не позначений чіткою стильовою спрямованістю. З огляду на праці мовознавців у «Щоденнику» О. Довженка виділено інформативно-розповідний (зберегти інформацію про події дня), аналітичний (властивий авторам з філософським типом розуму) стилі, а також естетично навантажене слово (коли записи набувають у певному контексті естетичної виразності) та змішані форми (записи, яким не властива стильова єдність). Розглянуто також імпресіоністичний та есеїстичний стилі щоденникових записів О. Довженка. Крім того, у щоденникових записах О. Довженка простежено ретроспекцію, повернення пам'яті в минуле, що оформлюється в тексті переважно у вигляді ланцюжка номінацій і робить запис «реферативним» за стилем. З'ясовано, що завдяки розвитку в епістолярному тексті стильового синкретизму (поєднання кількох стильових начал) спостерігається розширення його прагматичних, функціональних властивостей, смислового поля. Аналіз тексту «Щоденника» в прагматичному аспекті, тобто з позиції установки щоденникової діяльності, уможливив висновок про те, що фактографічна (опис зовнішніх подій) та інтроспективна (зосередженість на внутрішніх переживаннях) складові в щоденникових записах О. Довженка представлені нерівномірно. Домінує інтроспективна зорієнтованість записів, що свідчить про вибір автором пріоритетного напрямку ведення щоденника. На основі проаналізованого матеріалу констатовано: кожен, хто веде щоденник, реалізує абстракцію «жанр» через свій стиль, виникає поняття індивідуально-авторського стилю, специфіки реалізації авторських цілей, характерних рис авторського мовлення.

Ключові слова: функціональний стиль, епістолярій, жанр щоденника, стиль щоденникового запису, індивідуально-авторський стиль.

Постановка проблеми. Щоденник є цікавим об'єктом для аналізу: його можна вивчати з погляду історичної науки, літературознавства, теорії мовленнєвих жанрів, психолінгвістики, теорії комунікації та інших наукових сфер. Дослідження щоденників того чи іншого періоду дає можливість скласти адекватне уявлення про характер епохи, збагнути світовідчуття носіїв свідомості певного культурно-історичного соціуму, виявити художню цінність і специфічні особливості щоденника як документа свого часу. Найбільш цікавим і цінним матеріалом для такої студії, на нашу думку, є щоденники тих персоналій, які були не лише свідками і учасниками життєвих

перетворень, а й безпосередньо впливали на перебіг подій. До таких документів, безперечно, належать щоденники професійних письменників. Такі творчі дискурси – сфера реалізації кращих рис людської натури: природного таланту, працелюбності, вимогливості до себе й оточення, гострого розуму, свободи духу й незалежності суджень.

У другій половині ХХ ст. жанр щоденника був досить популярним серед українських майстрів слова. Типологічно різні щоденники О. Довженка, Остапа Вишні, В. Малика, В. Симоненка, В. Стуса, К. Москальця об'єднують можливість вираження суб'єктивної та об'єктивної оцінок авторського Я. Таким є «Щоденник» Олександра Довженка – знакової постаті української культури першої половини ХХ століття, талановитого митця, одного з носіїв і глибоких знавців живої народної мови. Будучи максимально персоніфікованим та інтимним жанром, щоденникова проза є найбільш доступним інструментом для вираження власних переживань, тож «Щоденник» О. Довженка виконує компенсаторну функцію, є засобом саморефлексії, самоствердження і самовиховання.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Науковці докладно схарактеризували питання, пов'язані з дискурсами, існування яких не викликає сумнівів з огляду на те, що вони репрезентують певну соціальну сферу, а от периферійні форми реалізації дискурсів (наприклад, епістолярного, ораторського) часто залишаються поза увагою вчених. Стилістична природа епістолярного дискурсу як специфічної форми текстової діяльності є об'єктом уваги лінгвістів С. Богдан, О. Братанич, І. Вознесенської, Л. Дейни, А. Загнітка, С. Ігнат'євої, Т. Кальщикої, Ю. Караулова, Т. Космеди, А. Кур'янович, Л. Мацько, В. Парсамової, А. Романченко, Н. Силаєвої, Н. Хараман, Л. Салімової та ін. Російська дослідниця А. Кур'янович трактує поняття «епістолярний дискурс» як «сукупність текстів певної жанрово-стильової належності, за якими стоїть одна й та сама мовна особистість автора, яка розглядається в єдності лінгвістичних і екстралінгвістичних чинників текстотворення» [1, с. 84].

Визначення статусу епістолярію в системі функціонально-стилістичних відношень виявляється складним з огляду на недиференційованість і неупорядкованість термінологічної бази стосовно розмежування базових понять «епістолярний стиль» та «епістолярний жанр». У мовознавстві немає єдиного погляду щодо дефініювання терміна «епістолярний стиль». Не виокремлюють епістолярного стилю І. Черданченко, О. Пономарів, М. Пентилук та ін. Так, С. Єрмоленко наголошує, що не доцільно виокремлювати епістолярний стиль, оскільки його «диференційні ознаки ... перекриваються ознаками більш узагальнених структурно-функціональних стилів (офіційно-ділового,

публіцистичного, розмовного)» [2, с. 603]. Деякі вчені (О. Булах, Л. Нижникова та ін.) вважають за доцільне вести мову про епістолярний жанр (а не про стиль), оскільки для стилю не вистачає виразних диференційних ознак. А от автори підручника зі стилістики української мови Л. Мацько, О. Мацько, О. Сидоренко інтерпретують епістолярій як функціональний стиль української літературної мови, «сфера використання якого не має чітко окреслених меж – це побут, інтимне життя, виробництво, політика, наука, мистецтво, справоведення», а основне призначення – «обслуговувати заочне, у формі листів, спілкування людей у всіх сферах їхнього життя» [3, с. 295]. Крім листів, до епістолярного стилю відносять щоденники, мемуари, записники, нотатки, календарі [3, с. 295].

Мета статті. У публікації ставимо за мету проаналізувати «Щоденник» О. Довженка в аспекті його стильового синкретизму і довести, що ця стильова багатшаровість сприяє розширенню його прагматичного потенціалу і залежить від авторської установки щоденникової діяльності.

Виклад основного матеріалу. Широкий спектр функціональних можливостей обумовлює те, що епістолярний текст може застосовуватися не лише у розмовній, а й в інших сферах спілкування: літературно-художній, науковій, офіційно-діловій, масмедійній тощо. А. Кур'янович справедливо стверджує, що «у результаті дискурсивізації (потрапляння до сфери «нерідної» комунікації) і розвитку в епістолярному тексті стильового синкретизму (поєднання кількох стильових начал) спостерігається розширення його прагматичних, функціональних властивостей, смислового поля, за рахунок чого зростає концептуальний потенціал мовленнєвого твору в цілому» [4, с. 17]. Такий стильовий синкретизм властивий і жанру літературного щоденника, який розглядають у межах буттєвого дискурсу (Л. Дейна, С. Ігнатєва, Т. Космеда, М. Лаппо та ін.) як мовленнєво-мисленнєву діяльність у соціальній комунікації.

Публікація раніше не досліджених архівних щоденникових матеріалів у часи незалежності України стала підставою для переосмислення життєпису О. Довженка, характеристики його поглядів і художнього мовомислення [5, с. 2]. У «Щоденнику 1941–1956» репрезентовано теми творчості, патріотизму, культурного розвитку нації й цивілізації в цілому, моральну й екзистенційну проблематику, а також тему «буднів», повсякденності.

Щоденник, будучи зверненим до себе, а не до читача, не позначений чіткою стильовою спрямованістю. Головним героєм щоденника є сам автор, а от адресатів в «Щоденнику» О. Довженка, на нашу думку, множинна: адресат – це і сам автор щоденника, і можливі потенційні читачі, наприклад: 12/VII [1942]. <...> *Часом я думаю, коли хто-небудь прочитав би оцю сумну мою журливу і скорботну книгу, що б він подумав про мене?* <...> (297).

Лінгвісти, досліджуючи стиль літературних щоденників, виділяють інформативно-розповідний (зберегти інформацію про події дня), аналітичний (властивий авторам з філософським типом розуму) стилі, естетично навантажене слово (коли записи набувають у певному контексті естетичної виразності) та змішані форми (записи, яким не властива стильова єдність) [6, с. 124–129]. А. Кубайдулова розширює цю класифікацію, спираючись на літературні щоденники ХХ ст., і додає імпресіоністичний та есеїстичний стилі щоденникових записів [7, с. 148].

Спираючись на аналіз тексту «Щоденника» О. Довженка, фіксуємо його стильову багатшаровість. Стиль багатьох щоденникових записів О. Довженка вважаємо доцільним визначити, як літературно-розмовний, тобто властивий запискам, приватним листам, щоденникам різновид літературної мови, що використовується в умовах неофіційного, невимушеного спілкування. Виклад від першої особи в класичному щоденнику характеризується максимальною мірою суб'єктивності, оскільки автор відображає навколишню дійсність, передає свої думки, почуття, оцінки, емоції, враження крізь призму власної свідомості (у «Щоденнику» О. Довженка: *я не можу писати статей* (366); *я в повному остракізмі* (389); *я вступив у найважливіший період свого життя* (428)).

Як і в усному мовленні, людина, що веде щоденник, надає перевагу предикативним конструкціям, простим, неповним реченням, її мовлення часто є нелінійним, спонтанним, еліптичним, емоційним (наприклад: *Наказово-циркулярний дурню, як пишно розцвів ти на нашому полі!* (295); *Хай тоді друкують і задумуються хоч трохи, хай зляться, лаються, аби не мовчали і не шепталися по темних кутках роздвоєної душі* (305); *Стояли, одягнені в ту одяжку, в яку вже не одягаються. І плакали. Мовчки* (445). Одна з особливостей щоденника – велика кількість номінативних, безособових речень: 19/V [1942]. *Ранок. Сонце, тиша.* <...> (235); 28/VI [1942]. *Скучно, і трудно, і сумно від нашої невихованості* (279).

Трапляється чимало записів, що фіксують щойно сформовану думку без «шліфування» її для читача, без літературного оброблення, мають на меті спіймати її в момент виникнення. Це, очевидно, зумовлено тим, що ХХ ст. нерозривно пов'язано з імпресіонізмом у мистецтві. Ось приклади імпресіоністичного стилю в щоденникових записах митця: 27/V [1942]. <...> *Загорівся зліва будинок. Я пішов додому садиком. Убито було десять чоловік. Вночі ще прилітали два рази. Літають без фар. Невидимі. Тільки рев* (247).

Виразно в аналізованому тексті простежується есеїстичний складник стилю. На сторінках «Щоденника» О. Довженко постає як публіцист, що порушує злободенні питання політико-ідеологічного та морального змісту, аналізує та оцінює соціокультурний контекст сучасної йому доби. Приклади есеїстичного стилю можна простежити, наприклад, у таких записах митця: 28/VI [1942]. *Перше, що треба зразу ж після війни категорично змінити, – це всю систему шкільного і дошкільного виховання. Треба переглянути і перетрусити її зверху донизу* <...> (278); 7/XI [1956]. *... На сороковому році будівництва соціалізму в столиці сорокамільйонної УРСР викладання наук так же, як і в інших вузах УРСР, провадиться руською мовою. Такого нема ніде в світі.* <...> (542).

У Довженковому щоденниковому тексті знаходить вербальне відображення як світоглядна позиція митця, з пильною увагою автора до себе і до мистецтва в цілому, так і розкриття творчого задуму його творів. У «Щоденнику» привертає увагу велика кількість нарисів, замальовок, поміток, іноді значних за обсягом текстів, що їх автор мав намір перетворити на художні твори: 6/III [1942]. *В режисерському виконанні передбачити й урахувати нову, нетрафаретну механіку вбивства на війні. Автоматичність, так би мовити, неприцільні постріли. Такі ж некартинні, неефектні падіння убитих. Може, навіть оминати зовсім у фільмі середні та крупні зупинки стрільби і смерті* (177); 15/III [1942]. *Інтересно змалювати в н'єсі чи*

романі такого пишномовного М-са, у якого буквально кожний крок розрахований на ефект, пафос і глибокомисліє. <...> (185). Записи, що констатують факти поточного життя, фіксують «моментальний портрет» епохи, накопичуються автором, щоб пізніше вилитися у творчість. Такі записи дозволяють простежити, як відбувалася світоглядна й художня трансформація життєвого матеріалу у свідомості письменника, яким був процес роботи над твором від зародження задуму до реалізації його в завершеному тексті.

Якщо поглянути на текст «Щоденника» в прагматичному аспекті, тобто з позиції установки щоденникової діяльності, то можна зробити висновок, що фактографічна (опис зовнішніх подій) та інтроспективна (зосередженість на внутрішніх переживаннях автора стосовно тих чи інших подій) складові в щоденникових записах О. Довженка представлені нерівномірно. За нашими спостереженнями, домінує інтроспективна зорієнтованість записів, що свідчить про вибір автором пріоритетного напрямку ведення щоденника.

Щоденникові записи О. Довженка відкрито передають емоційний стан лексичними засобами, що називають почуття, а також предикатами стану: *самотність, втома, страх, спустошеність, знесилля, страждання, смуток, нещасливий (дім); Сумно; Противно мені було <...>; <...> сидіти вже важко, навіть важко лежати; Мене зламано. Зламано душу мою; У мене вже немає фізичних сил <...>*. Такі інтерпретаційні номінації є результатом ментальної рефлексії, саме вони формують емоційну домінанту та переважно драматичну тональність записів.

3-поміж слів, що називають емоційний стан, за нашими спостереженнями, виділяється лексема *самотність*, що формує один із ключових мотивів «Щоденника». Важливо зазначити, однак, що частотність самої лексеми в тексті не є дуже високою, смисловий компонент передається шляхом опису денотативної ситуації, іменем якої вона є: *5/XI [1945]. Я хожу самотній, як у темному лісі серед привидів і вовкулак. І не знаю – що, куди і як. <...> (401); 31/XII [1945]. Переддень Нового року. Самотній і прзбитий. <...> (432); 30/X [1949]. Святкують всі трудящі. Тільки я, мов проклятий всіма, всіма забутий і ненавидимий кимсь, один, здається, у цілому світі сиджу і плачу на самоті <...> (472)*. Ситуація, що має назву «самотність», є однією із найстійкіших, вона пронизує «Щоденник». Ця ситуація представлена в семантичному просторі тексту одиницями, що називають компоненти її денотативної структури: відсутність друзів, відсутність середовища, розрив стосунків, ізоляція; причини самотності (втрата зв'язку з Україною, відсутність однодумців, відсутність єності в сім'ї); наслідки (відсутність підтримки, труднощі, відчуття неповноцінності: *<...> Немає вже мене. Вже я давно похований, забутий (510); 30/X [1949]. 22/I [1949]. Нема в мене дому, і труд мій зневажений вами, немає ціни в суспільстві <...> (467); 15/V [1946]. Я мушу боятися людей, які мене люблять і поважають. Мушу уникати їх. Мушу обходити пса за квартал, не попадатися йому на очі <...> (445); 3/III [1946]. <...> Я бездомний сирота <...> (438); 16/III [1946]. На переможному бенкеті народу мені не знайшлося місця <...> (438)*. У мовленні фіксуються компоненти денотативної ситуації, які в результаті осмислення мовцем синтезуються, отримують інтерпретаційну номінацію – самотність. Під час сприйняття тексту «цей концепт (у випадку відсутності його експліцитного представлення)

складається у свідомості читача з опертям на фіксовані, вербалізовані компоненти ситуації» [8, с. 55]. Таким чином, емоційний світ автора виявляється у фіксації компонентів зовнішньої, денотативно-предметної ситуації або описується за допомогою інтерпретаційних номінацій, що є результатом ментальної рефлексії.

Психологічна потреба звернення до щоденника обумовлена низкою чинників, одним із яких є духовна самотність автора. Самотність – це стан, як правило, властивий людині в моменти душевних хвилювань, роздумів, саморефлексії. Тоді вона залишається наодинці із собою, вступає в діалог, ставить вічні насувні питання, пов'язані з осмисленням свого місця у світі. З погляду мови особливістю щоденникових записів О. Довженка є поєднання монологізму авторської оповіді з внутрішнім діалогом як формою реалізації внутрішнього мовлення: *17/VII [1945]. Чи допоміг мені в творчості хоч один державний чи партійний діяч? Що порадив розумне і змістовне? На що вказав? Чим натхнув? Яку подав ідею? Пораду? Нічим, ніколи, ніяк (380); 7/XI [1956]. <...> Не робити нічого і тим продовжити свої страждання теж нема смислу: що дасть мені життя без роботи? Одні поневіряння. <...> (542)*. Щоденник з його іманентною сповідальністю дає можливість побачити вразливу душу, що прагне знайти споріднену душу. Пишучи щоденник, О. Довженко знаходить таку споріднену душу в самому собі. Від цього проблема самотності не стає менш гострою, утім набуває рис внутрішнього осмислення, що збільшує шанси на її зовнішнє, «суспільне» розв'язання.

Саме самотність нерідко є стимулом для появи спогадів. Спогади є центральною частиною будь-якого щоденника, у тому числі й «Щоденника» О. Довженка. Вони є значущими образами минулого, на основні яких людина намагається осмислити теперішнє і спрогнозувати майбутнє: *4/III [1953]. Пишу, пишу не доситаю ночі. Минуле й сучасне проходить перед очима. <...> Кров, і біль, і сльози, й сміх, і часом глум виринають з безодні спогадів і плінуть в потоці великих подій, як шумовиння у весняній бистрині (503)*. Спогади в О. Довженка, як правило, стають матеріалом, фоном для рефлексії, що їх супроводжує, адже події, переживання, почуття потребують аналізу, погляду на себе з боку, переосмислення.

У щоденникових записах О. Довженка регулярно спостерігаємо ретроспекцію, повернення пам'яттю в минуле, фіксування образних уявлень давніх подій життя, що оформлюється в тексті у вигляді ланцюжка номінацій і робить запис «реферативним»: *14/III [1945]. Сьогодні п'ятнадцяті роковини смерті найбільшого поета нашої доби Володимира Маяковського. <...> Пригадую, напередодні самогубства ми сиділи з ним у садочку дому Герцена обидва у важкому душевному стані, я з приводу звірювань, учинених у відношенні до моєї «Землі», він – знесилений рапівсько-спекулянтсько-людоджерськими бездарами і пройдами. <...> (372)*. Очевидно, такий вектор роботи свідомості обумовлений віком автора: він з позиції прожитих років дивиться у минуле, пригадує його.

Аналізуючи щоденникові записи О. Довженка, не можна не помітити, що ініціально-тематична репліка часто розвивається в подальшому тексті не в напрямі зовнішньої дійсності (деталізація, опис подробиць події), а переходить у план емоційної рефлексії, звернення до внутрішнього світу: *1/VI [1942]. Поговорив сьогодні з Крижанівським, політав думками понад бідною Україною, і так мені стало сумно, так тужно, що*

й сказати собі не можу. <...> (253); 2/VII [1942]. На фронті. Може, я той лев, що прийшов умирати у пустелю, може, Дон Кіхот. Мені однаково уже, коли і що і хто про мене скаже. Чи буде жити моє ім'я, творця українського кіно, чи ні. Мені байдуже. <...> (285).

Думки автора «Щоденника» щодо подій літературного та суспільного життя спрямовані на осмислення подій, явищ, фактів шляхом міркування про них, наприклад: 24/XI [1956]. *Причини сірості, безкрилості, нудної буденності нашого мистецтва полягають головним чином у тому, що автори творів стоять холодні і байдужі в одній площині з фактами, з предметами своїх творів. Високе «умственне плоскогор'я», висота і ясність точки зору художника-митця і глибина його світогляду під впливом тридцятилітньої ентропії поступилися своїм місцем ділянцтву, байдужості і спекуляції на реалізмі плазунів безідейних і дрібних. Немає ні любові, ні пристрасті немає* (542). Як бачимо, прагматичні форми і способи вираження оцінки органічно вплітаються в тканину щоденника, виражаючи індивідуальну манеру, світобачення, внутрішній світ, адже «суб'єктивний характер щоденникового дискурсу зумовлений фіксацією його автором власного бачення реально-го світу, його ставленням до нього, емпатією, емоціями, пере-конаннями» [9, с. 6].

Висновки. Стилiстична організація епістолярію ґрунтується на польовому принципі, де є «ядро» у вигляді розмовної складової та «периферія» – дискурсивно похідні стиліові елементи. Кожен, хто веде щоденник, реалізує абстракцію «жанр» через свій стиль, виникає поняття індивідуально-авторського стилю, специфіки реалізації авторських цілей, характерних рис авторського мовлення. Усе в щоденнику конкретного автора індивідуально, все – «образ автора» (саме він «тримає» текст). Прагматичний потенціал щоденникового запису становлять його обсяг, відбір змісту, авторський спосіб організації текстового простору, послідовності викладення вражень; він обумовлює функціонально-смысловий тип мікротексту (розповідь, опис, міркування) або його фрагментів, а в цілому – індивідуально-авторський стиль і мовні особливості записів.

Дослідження щоденникового дискурсу О. Довженка – це перспективний напрям дослідження в межах різних наук, а саме концептуальної жанрології, інтерпретаційної лінгвістики, лінгвістичної персонології.

Література:

1. Курьянович А.В. «Фигура умолчания» в системе функциональной стилистики: к вопросу определения стилистического статуса эпистолярия. *Вестник Томского государственного педагогического университета*. 2010. Вып. 6 (96). С. 84–88.
2. Українська мова : енциклопедія / НАН України, Ін-т мовознавства ім. О.О. Потебні, Ін-т укр. мови; редкол.: В.М. Русанівський та ін. Київ, 2000. 752 с.
3. Мацько Л.І., Сидоренко О.М., Мацько О.М. Стилiстика української мови : підручник / за ред. Л.І. Мацько. Київ, 2003. 462 с.
4. Курьянович А.В. Эпистолярная картина мира: к вопросу определения понятия. *Вестник Томского государственного педагогического университета*. 2014. Вып. 2 (143). С. 16–20.

5. Хараман Н.О. Мовний образ автора у «Щоденнику» О. Довженка : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.02.01 / Національний педагогічний університет імені М.П. Драгоманова. Київ, 2015. 21 с.
6. Егоров О.Г. Русский литературный дневник XIX века. История и теория жанра. Москва, 2011. 177 с.
7. Кубайдулова А.Ю. Стилевая многослойность дневника К.И. Чуковского. *Вестник Самарского университета. История, педагогика, филология*. 2016. С. 147–151. URL: <https://cyberleninka.ru/article/v/stilevaya-mnogosloynost-dnevnik-a-k-i-chukovskogo>.
8. Вознесенская И.М. Речевое поведение автора дневникового текста: жанрообразующие и индивидуальные черты. *Коммуникативные исследования*. 2017. № 2 (12). С. 49–60.
9. Дейна Л.В. Суб'єктивна та об'єктивна оцінка в українському щоденниковому дискурсі : дис. ... канд. філол. наук : 10.02.01. Полтава, 2016. 229 с.

Джерело ілюстративного матеріалу:

10. Довженко О.П. Зачарована Десна. Україна в огні. Щоденник (1941–1956). Київ, 1995. С. 173–549.

Kholiyavko I. Style syncretism of the literary diary (based on Dovzhenko's "Diary")

Summary. The article deals with the issues of the style of literary diaries. The subject of the analysis is O. Dovzhenko's "Diary" with the stylistic multilayer peculiar to him. The stylistic nature of the epistolary discourse is analyzed and it is proved that the diary as an autocommunicative genre is not marked by a clear style orientation. With support for the work of linguists in the Diary, O. Dovzhenko highlighted the informative-narrative (to keep information about the events of the day), analytic (characteristic for philosophical type minds) styles, as well as aesthetically loaded word (when records are acquired in a certain context of aesthetic expression) and mixed forms (records that do not have stylistic unity).

The impressionistic and essayist styles of diary records by O. Dovzhenko are also considered. In addition, in the diaries of O. Dovzhenko, retrospection, a return to memory in the past has been traced, which appears in the text mainly in the form of a chain of nominations, and makes the recording "abstract" in style.

It was found out that due to the development in the epistolary text of style syncretism (a combination of several stylistic principles) there is an expansion of its pragmatic, functional properties, semantic field. The analysis of the text of the Diary in the pragmatic aspect, that is from the standpoint of the installation of diary activity, made it possible to conclude that the factual (description of external events) and introspective (focus on internal experiences) components in the diaries of O. Dovzhenko are presented unevenly. The introspective orientation of the records prevails, indicating that the author chooses the priority direction of the diary. On the basis of the analyzed material it was stated: everyone who keeps a diary, implements abstraction «genre» through its style, there is a concept of individual-author's style, the specifics of the implementation of author's goals, features of the author's speech.

Key words: functional style, epistolary, genre of a diary, style of a diary record, individual-authorial style.

Четверик В. К.,*аспірант кафедри славянських мов**Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди*

ФОРМЫ СРАВНИТЕЛЬНОЙ СТЕПЕНИ В ЛИРИКЕ БУЛАТА ШАЛВОВИЧА ОКУДЖАВЫ

Анотація. У запропонованій розвідці розглядаються особливості функціонування ступенів порівняння маркованих форм прикметника і прислівника. Матеріалом дослідження стали приклади, у яких містяться ступені порівняння прикметників і прислівників, отримані методом суцільної вибірки з творчої спадщини видатного поета ХХ століття – Булата Шалвовича Окуджави.

Згідно з роботами академіка В.В. Виноградова, прикметник є найбільш «образотворчою» частиною морфологічного ресурсу мови. Структура лексичного значення прикметника в мові містить семантичний і прагматичний компоненти. Специфіка досліджуваної частини мови полягає ще і в тому, що до згаданих компонентів значення автор поетичного тексту може додати компонент, що виражає авторську оцінку і має емоційне забарвлення.

Актуальність цієї роботи полягає в тому, що вона заповнює певні лакуни у вивченні функціонування різних частин мови в структурі поетичного тексту. Додаткового вивчення потребує проблема віршової реалізації ступенів порівняння маркованих форм прикметника і прислівника. Вирішення цього питання в свою чергу дозволить детальніше розглянути проблему реалізації морфологічного потенціалу мови поетичного тексту і їхній вплив на розвиток національної мови загалом.

У роботі проаналізовано функціонування ступенів порівняння в поетичних зразках і встановлено, що поетичний текст допускає порушення норм утворення та функціонування ступенів порівняння, що сприяє посиленню базового експресивного потенціалу досліджуваних форм і дозволяє поетові відображати в мовній матеріальній формі особливу глибину і барвистість створюваних образів і ситуацій.

Ключові слова: прикметник, прислівник, ступінь порівняння, поетичний текст, морфологічна маркованість.

Введение. ХХ век, в том числе вторая его половина, стал чрезвычайно плодотворным и эволюционно значимым для русской истории, культуры, литературы, и в частности поэзии. Этот период представил целую плеяду авторов, которые были включены в орбиту мировой культуры, классики. Имя Булата Шалвовича Окуджавы также стало фактом русской культуры, литературы и языка в такой же степени, как имена А.С. Пушкина, А.А. Блока, А.А. Ахматовой и других. И это отображение не только той славы, которую имел поэт, но и того глубочайшего следа, которое его творчество навсегда оставило в русском поэтическом языке.

Постановка проблемы. Творческое наследие Булата Шалвовича Окуджавы, одного из самых неординарных и необычных русских поэтов ХХ века, родоначальника поэтико-музыкального жанра – авторской песни, несмотря на всеобщую его известность и народное признание, долгое время

оставалось вне поля зрения филологической науки. Сам поэт с определенным неодобрением относился к устремлению литературоведов и лингвистов анализировать его творчество с целью понять феномен его произведений, самобытное обаяние его стихов-песен. Для самого мастера слова это означало – отнять у творчества и стихотворения его тайны.

Творчество Б.Ш. Окуджавы вызывает особенный интерес среди исследователей, ведь оно выделяется колоритной самобытностью и живописной образностью, реализованными в полноте социально-исторического контекста. Широкий спектр научных работ, посвященных творчеству поэта, имеют литературоведческий характер. В.В. Виноградов указывал на важность изучения и рассмотрения творческого лингвистического и лингвopoэтического наследия каждого автора как своеобразной цельной системы, а также писал о том, что это «<...> невозможно без воссоздания правил или законов движения стиля отдельных его произведений в их композиционном развертывании» [1, с. 91–92]. В тоже время лингвисты исследовали лирику Б.Ш. Окуджавы весьма фрагментарно.

В нашей статье мы рассматриваем конструкции со степенями сравнения в творчестве Б.Ш. Окуджавы на материале текстов, которые принадлежат к разным периодам творчества, затрагивают различные проблемы и вопросы и имеют примечательные стилистические и жанровые различия. Отличительной чертой некоторых стихотворений поэта является использование конструкций со степенями сравнения, использование которых в поэтической речи И.А. Ионовой предлагает относить к специфическим для поэзии морфологическим способам эстетической актуализации потенциала имени прилагательного. Активность использования в поэтической речи конструкций со степенями сравнения закономерна и соответствует субъективному, повышенному, эмоциональному восприятию и отражению окружающей поэта действительности и мира в целом [3, с. 140].

Целью статьи является попытка проанализировать специфику функционирования форм сравнительных степеней имени прилагательного как средства актуализации его морфологического и эстетического потенциала. Изучение специфики функционирования сравнительной степени в языке поэзии Б.Ш. Окуджавы дает возможность обнаружить новые грани поэтического таланта поэта и учесть специфику его идиостиля.

Анализ последних исследований и публикаций. Современная лингвистическая наука активно интересуется исследованием поэтического языка, а одной из ведущих задач лингвopoэтики становится изучение функционирования языковых единиц различных грамматических разрядов и лексико-семантических групп в нем. Изучения данного вопроса в своих работах касались такие известные лингвисты, как В.В. Виноградов, Г.О. Винокур, И.Я. Гин, И.А. Ионов, Л.В. Щерба и др.

Среди отечественных лингвистических исследований, выполненных в данном направлении, особое внимание изучению морфологических средств создания выразительности и актуализации в поэтических текстах в своих работах уделяют Е.А. Скоробогатова, Н.С. Минина, О.Н. Голикова, Е.В. Бувалец, Н.И. Самсоненко и др., благодаря чему задача решена на уровне имени существительного и служебных частей речи [6; 7].

Несмотря на существенный научный интерес, в целом морфология поэтического языка все еще остается одной из мало исследованных областей лингвопоэтики, дополнительных исследований требует вопрос функционирования других частей речи в структуре поэтического текста. Именно поэтому нам представляется значимым продолжить исследования в этом направлении и рассмотреть функционирование маркированных форм степени сравнения имени прилагательного и наречения с точки зрения их поэтического и экспрессивного потенциала на материале поэтических произведений авторства выдающегося поэта XX века – Булата Шалвовича Окуджавы.

Изложение основного материала. Рассматривая примеры использования степеней сравнения прилагательных в поэзии Б.Ш. Окуджавы, во-первых, отметим систематичность употребления подобных форм в языке произведений поэта. Для анализа были выбраны поэтические тексты, содержащие наиболее интересные формы с точки зрения функционирования компаратива и суперлатива. Необходимо отметить, что в целом идиостиль Б.Ш. Окуджавы характеризуется довольно регулярным использованием подобных форм – форм сравнительной и превосходной степени имени прилагательного и наречения, на основе которых в ряде случаев строится вся композиция стихотворения или его фрагмента.

Можно также утверждать, что наиболее частотными в лирике поэта являются аналитические формы степени сравнения прилагательных: нами отмечается довольно внушительное количество примеров реализации данных форм в текстах произведений автора.

Формы степеней сравнения в стихотворениях Б.Ш. Окуджавы выполняют информативную, эстетическую, смысловую, оценочную функции, служат для выражения динамики мыслей или описания окружающего мира. Используя в своих стихотворениях степени сравнения, поэт конкретизирует детали окружающего мира, дает более точное и образное представление о нем. Исследование и анализ форм степеней сравнения в языке поэзии Б.Ш. Окуджавы позволяет выявить новые грани поэтического мастерства поэта, охарактеризовать специфику идиостиля.

При анализе отобранного методом сплошной выборки материала мы обнаружили, что поэт в большинстве примеров в качестве объекта сравнения использует существительные двух лексико-грамматических разрядов – конкретные и абстрактные имена существительные. Большую часть составляют имена с абстрактной и конкретной семантикой, которые выступают в качестве носителя признака, выраженного прилагательными в форме компаратива и суперлатива. Вероятно, что функционирование данных групп субстантивов, обозначающих понятия, качества и т.д., в его творчестве определено целью и творческой идеей Б.Ш. Окуджавы, так как поэт желает в полном объеме и детально представить читателям

личные переживания, чувства, восприятие окружающего мира. А использование абстрактных / конкретных имен существительных + имя прилагательное в сравнительной степени позволяет более точно и конкретно передать восприятие автором окружающей действительности, чувств, переживаний, восприятия мира в разных плоскостях в целом. Например: «*Всё чужие леса да чужая даль. И мороз страшней, и душа в огне...*» [5, с. 356]; «*Есть на свете важнее дары: / в ранний час, когда ветер затих ...*» [5, с. 293]. Примечательно, что в большинстве случаев система образов в творческом наследии поэта связана с человеком (личностью) и его восприятием мира, существованием в нём.

Можно отметить и то, что автор выражает заинтересованность и внимание к человеку, его жизни, так как практически все имена существительные в его стихотворениях связаны с разнообразными сторонами повседневной жизни человека: *любовь, музыка, море, вечер, забота* и т.д.

Подвергая рассмотрению семантику одиночных компаративов, отметим, что Б.Ш. Окуджава применяет прилагательные разных лексико-семантических групп. Поэт не отдает предпочтение определенной группе прилагательных, например, в его текстах можно встретить, как и единицы выражающие оценку и характеризующие эмоциональное состояние человека, так и прилагательные общей оценки. Например: «*...Каждый куст в парке княжеском мнит о себе. / Но над Персией – гуще гроза...*» [5, с. 288]; «*Плачь, вдова. Этой боли не сыщешь сильней, / потому и не спит Марсинель...*» [5, с. 547]. Отметим и то, что для стиля Б.Ш. Окуджавы нехарактерно использование имён прилагательных в сравнительной и превосходной степени со значением цветообозначения. Так, со всего ряда отобранных примеров можно выделить лишь несколько примеров с использованием имени прилагательного с семантикой цвета в сравнительной степени: «*После дождичка небеса просторны, / голубей вода, зеленее медь...*» [5, с. 423]; «*Если спросят, чем же ты отмечен, / край, где воздух синего синей*» [5, с. 114]. Анализируя последний пример, следует сказать, что автор используя конструкцию «*синего синей*» достигает более высокой степени насыщенности проявления признака объекта, который является обладателем не просто синего цвета, а его высшей точки интенсификации, эта конструкция используется в значении превосходной степени сравнения. Такое использование форм сравнительной степени в значении превосходной не является исключительным явлением для русского языка и, особенно, для языка поэзии и художественной литературы. Вероятно, что в смысловом плане для поэта довольно важно использовать именно форму подобного рода, поскольку на это указывает чрезвычайно редкая частотность использования окказиональных форм в стихотворениях Б.Ш. Окуджавы.

Также, отличительной чертой языка поэзии Б.Ш. Окуджавы является частотное использование одиночного имени прилагательного в сравнительной степени в функции носителя превосходной степени в сочетании с отрицанием «*НЕТ*» или прилагательной частицей «*НЕ*», например: «*Нет ничего опасней середины...*» [5, с. 287]; «*До чего ж кровавая война! Нет ее кровавей...*» [5, с. 378]; «*...живет в сознание женщина, / и нет ее сильней...*» [5, с. 112]. В последнем примере поэт подчеркивает, что «лицо» – лирическая героиня –

женщина, «сильней» и нет никого более сильного, то есть в рассматриваемой строке признак «сильная» проявляется в наибольшей своей степени в сравнении с его проявлением во всех остальных случаях его употребления в ряде однородных объектов (лиц). Именно, поэтому можно говорить о том, что одиночный компаратив используется в качестве суперлатива.

В следующем примере: «Плачь, вдова. Этой боли не сыщешь **сильней**, / потому и не спит Марсинель...», говорится о том, что нет боли, которая была бы более сильной, чем та, признак которой насыщено, проявляется в данных строках поэтического текста. Мы можем говорить, что значение формы «сильней» идентично значению формы «более сильная», а именно суперлативной форме «самая сильная» или «сильнейшая», то есть признак обнаруживается в абсолютной своей степени. Такие формы содержат в себе значение интенсивно выраженной экспрессии и эмоциональности. Такие конструкции, с отрицательной частицей «нет» и прилагательной – «не», своей семантикой и значением предполагают отрицание самой возможности какого-либо сопоставления с однородным объектом сопоставления, такой признак категорически определяется как абсолютное его проявление в конкретной ситуации (модели). На наш взгляд, можно говорить о весьма характерной для языка произведений Б.Ш. Окуджавы модели «нет + компаратив» в значении суперлатива. Из всего ряда примеров употребления поэтом одиночного компаратива в анализируемых нами стихотворениях Окуджавы такая модель реализуется в более чем 15 фрагментах. То есть, вполне рационально рассматривать такую конструкцию как отличительную особенность идиостиля Б.Ш. Окуджавы и характерную черту употребления сравнительных форм в языке поэзии анализируемого автора.

Особое место в ряду компаративов отводится формам, которые обозначают усиление проявления признака, относящегося к разнообразным областям жизни человека, качествам характера или натуры, например: «Пожалуй, / **лучше** нее не сыщется, / **вдумчивей** и **ученей**. ...» [5, с. 541]. В данном примере носителем признака, характеризующемся компаративом, есть конкретное существительное (объект) – лирическая героиня, которая наделена рядом качеств. Сравнительная степень прилагательных («лучше, вдумчивей, ученей») свидетельствует о более насыщенном проявлении признака, а конкретнее о том, что героиня стихотворения качественно выделяется из ряда остальных людей, компаратив в этом месте удостоверяет о конкретном проявлении признака, а точнее, качества человека и их превышениях. Отметим и то, что локализация ряда компаративных форм на небольшом участке стихотворения, которая довольно часто встречается в творчестве рассматриваемого поэта, также актуализирует внутренний потенциал данных единиц, представляя данные качества героини еще в более интенсифицирующем состоянии, что формирует возвышенно-позитивный образ лирической героини.

Так, компаратив помогает создать более точное и конкретное изображение действительности, благодаря чему в языке формируется способность к сравнению объектов и явлений действительности, а через сравнение человек глубже познает суть предметов, ведь при его помощи можно точнее изобразить (отразить) меру признака предмета, создать своеобраз-

ный эффект наблюдения и изучения предмета. Например: «А душа, уж это точно, ежели обожжена, / **справедливей, милосерднее и праведней** она...» [5, с. 339]. Такой подбор компонентов, составляющих представленную конструкцию, и их локализация в пределах одной строки, позволяет усилить изображаемый автором эффект характеристики (души – внутреннего мира).

Рассматривая тексты стихотворений Б.Ш. Окуджавы, мы отмечаем и то, что для поэта свойственно использование конструкции типа «компаратив + Р.п. существительного», довольно часто автор использует в текстах стихотворений одиночный компаратив. Так, поэт, используя один из распространенных в языковой системе способов, типично оформляет объект сравнения при помощи существительного в родительном падеже без предлога: «Что жизнь **прекрасней** смерти – аксиома, осознанная с возрастом вдвойне...» [5, с. 600].

Имя прилагательное в сравнительной степени с примыкающим к нему именем существительным в родительном падеже обнаруживается в качестве скрытого сравнения. Такие конструкции включают в себя существительное, компаратив, относящиеся к нему, и существительное в родительном падеже в качестве объекта сравнения. С точки зрения языковой оптимизации такие конструкции являются наиболее экономными в плане эксплуатации языковых форм и средств, что отражает стремление языка в целом к уменьшению усилий для производства речи, но с обязательным сохранением выразительных и экспрессивных качеств языковых единиц.

Конструкции подобного рода (Р.п. имени существительного при компаративе) обычно очень тесно семантически интегрированы в содержание стихотворения и его контекст, что значительно облегчает восприятие реципиентом текста, позволяет легко понять авторский замысел, адекватно воспринять и трактовать сравнение. А также учесть заложенное в них значение проявления в них высокой степени проявления качества / признака, т.е. ощутить весь эстетический, выразительный и экспрессивный потенциал единиц. Например: «А как **третий обман** – он ночи **черней**, / Он ночи **черней**, он войны **страшней**» [5, с. 205]. Такая конструкция, при первом прочтении, не включает в себя указания на чрезвычайно высокую степень проявления качества / признака, так как «ночь» не всегда соотносится реципиентом с безукоризненно черным цветом. Тем не менее, такую конструкцию следует рассматривать в контексте всего четверостишия, в котором все языковые единицы и само содержание направлены на цельную трактовку семантики интенсивности признака: «А как **первый обман** – да на заре туман. / А **второй обман** – закачался пьян. / А как **третий обман** – он ночи **черней**, / Он ночи **черней**, он войны **страшней**» [5, с. 205]. Так, использование автором слова «туман» в первой строке, привносит метафоричный оттенок в трактовку «первого обмана», который сравнивается с ним, что формирует у реципиента ощущение сложности, путаницы во взглядах и оценках, отсутствие какой-либо перспективы, а далее автор восходяще формирует ощущение нарастания сложности ситуации, сравнивая обман с опьянением, черной ночью и в конце четверостишия с ужасом войны.

Отметим тот факт, что синтетическая форма сравнительной и превосходной степени сравнения прилагательных и наречий составляет большую половину примеров употребления форм степеней сравнения в языке поэзии Б.Ш. Окуд-

жавы. Поэтому можно утверждать, что использование синтетических форм превосходной степени сравнения является характерной чертой идиостиля. Данный факт опровергает предположение о некоей тяжеловесности синтетических форм в сравнении с аналитическими формами суперлатива, а поэтому редком их употреблении поэтами простых форм в своих произведениях [4].

Следует отметить, что в анализируемом материале среди аналитических форм превосходной степени не встречается ни одного образца использования формы «наиболее/наименее + прилагательное в положительной степени сравнения». Причина кроется, скорее всего, в том, что такая конструкция в целом довольно редко встречается в поэтических текстах.

Примечательным является и то, что в поэзии Б.Ш. Окуджавы встречается и использование приёма повтора наречия в сравнительной степени в пределах одной строки, что отличает его от других мастеров слова XX века. Среди отобранных стихотворений встречаются такие примеры: «*Встань пораньше, встань пораньше, встань пораньше, / когда дворники маячат у ворот...*» [5, с. 138]; «*Потоньше, потоньше колите на кухне дрова, / такие же тонкие, словно признаний слова!*» [5, с. 241]; «*Стала чаще и чаще являться ко мне / с видом пасмурным и обреченным*» [5, с. 538] и др. Повторение наречия в сравнительной степени в пределах одной строки – средство усиления внутреннего выразительного потенциала и экспрессивности лексической единицы, служит для выражения акцентированной интенсивности свойства, особенности или качества объекта. В таких примерах качество воспринимается не как статичное явление, а как находящееся в развитии – динамическое. Насыщенность действия, его густота и интенсивность нарастает от одной формы к другой. Хотя в целом необходимо отметить, что такой яркий способ интенсификации и экспрессии не есть характерным для творческого наследия поэта.

Отметим и то, что среди всех примеров отобрано, также несколько примеров использования наречий для усиления степени проявления интенсивности признака, находящегося при компаративе. Частым приёмом является использование наречия «ещё» в функции прилегающего к компаративу обстоятельства. Например: «*Но в том ее огне казались мне мои друзья / еще надежней и еще красивей...*» [5, с. 253], «*... жизнь помчится, словно птица, неизвестно почему, / что еще важней, чем это, что еще грустней, чем то...*» [5, с. 575]; «*Лучше в Париже ютятся на крыше: / что еще слаще? Что еще выше?*» [5, с. 602] и др. Примечательным является и использование поэтом местоимения «всё» в значении наречия, например: «*Всё чаще и чаще томило сомненье: / к чему тебе эта мечта, Цюлковский?*» [5, с. 94]; «*Всё слабее звуки прежних клавиш, / голоса бывшие...*» [5, с. 343]; «*Корабль нашей жизни приближается к пристани, / и райская рожа всё яснее видна...*» [5, с. 481] и др.

Заметим, что для поэзии Б.Ш. Окуджавы в целом не характерно использование дополнительных средств актуализации и усиления выразительного и экспрессивного потенциала имени прилагательного в сравнительной степени, так, например, автор не использует архаических форм, довольно редко употребляет окказиональные формы имени прилагательного и его степеней сравнения. Поэт предпочитает не использовать в своих работах подобные компоненты для усиления уровня

проявления качества или признака объекта. Скорее всего, для поэта имя прилагательное в сравнительной степени видится самодовлеющим и цельным приёмом для формирования выразительности и интенсификации объекта, который не нуждается в каких-либо дополнительных элементах для усиления степени проявления признака. Подтверждение этому находим в том, что среди всего объема анализируемого поэтического языка нами отобрано всего лишь три примера функционирования окказиональной формы сравнительной степени имени прилагательного. Рассмотрим, например, следующий пример: «*И были ему / золотей золотого / простые / медные те пятки*» [5, с. 96]. Первое на что следует обратить внимание это формирование сравнительной степени относительного имени прилагательного, что является распространенной тенденцией для поэтического языка, но в целом остается не характерным для русского языка в широком плане. Е.А. Земская отмечает, что «своеобразие русских относительных прилагательных обнаруживается в тех случаях, когда они употребляются для выражения широкого недифференцированного отношения, проявляемого лишь в широком контексте» [2, с. 147].

Выводы. В творческом наследии Булата Шалвовича Окуджавы маркированные формы степени сравнения имени прилагательного и наречия представлены в широком разнообразии выполняемых ими функций. В целом для выражения категории сравнения наследию исследуемого поэта характерно использование сравнительной степени имени прилагательного в роли превосходной, что позволяет автору передавать особую глубину и красочность создаваемых образов и ситуаций. Употребляя маркированные формы имени поэт акцентирует внимания читателя на силе и объеме представляемых предметов, понятий, расширяя таким образом выразительность своих стихотворений.

Литература:

1. Виноградов В.В. Проблемы русской стилистики. Москва : Высшая школа, 1981. 320 с.
2. Земская Е.А. Относительное прилагательное как конструктивный элемент номинативной системы современного языка. *Грамматические исследования: Функционально-стилистический аспект: Морфология. Словообразование. Синтаксис*. Санкт-Петербург : Наука, 1991. С. 132–164.
3. Ионова И.А. Морфология поэтической речи. Кишинев : Штиинца, 1988. 164 с.
4. Милославский И.Г. Морфологические категории современного русского языка. Москва : Просвещение, 1980. 254 с.
5. Окуджава Б.Ш. Стихотворения / вступ. статьи А.С. Дубшана и В.Н. Сажина; сост. В.Н. Сажина и Д.В. Сажина; примеч. В.Н. Сажина. Санкт-Петербург : Академический проект, 2001. 712 с.
6. Скоробогатова Е.А. Грамматические значения и поэтические смыслы: поэтический потенциал русской грамматики (морфологические категории и лексико-грамматические разряды имени) : монография. Харьков: НТМТ, 2012. 480 с.
7. Скоробогатова Е.А., Минина Н.С. Грамматические значения и поэтические смыслы: стиховая актуализация служебных частей речи : монография. Харьков : ФЛП Бровин А.В., 2017. 160 с.
8. Четверик В.К. К вопросу о маркированности сравнительной степени имени прилагательного. *Русская филология. Вестник Харьковского национального педагогического университета имени Г.С. Сковороды*. Харьков, 2017. № 3 (62). С. 20–26.
9. Newmeyer F. Iconicity and generative grammar. *Language*. 1992. Vol. 68. P. 756–796.

Chetverik V. Comparative degree forms in lyrics by B.Sh. Okudzhava

Summary. The presented article considers the peculiarities of the functioning of the adjective and adverb marked forms in a comparative degree. Examples, containing the adjective and adverb in comparative degree, were used as the material of the research. They were chosen (by continuous sampling method) out of the artistic heritage of Bulat Shalvovich Okudzhava, who was the outstanding poet of the twentieth century.

According to the works of academician V.V. Vinogradov, the adjective is the most “artistic” part of the morphological resource of the language. The structure of the lexical meaning of an adjective in speech includes semantic and pragmatic components of meaning. The specificity of the studied part of speech also includes the fact that the author of the poetic text can add to the mentioned components of meaning a component expressing the own author’s attitude and comprising an emotional “coloring”.

The relevance of the presented work lies in the fact that it can enrich the study of the functioning of various parts of speech in the structure of a poetic text. Also the question of the verse realization of the marked forms of the adjective and adverb in comparative degree requires further study. The solution of this issue will allow in more detail to consider the problem of realization the morphological potential of the language of the poetic text and its influence on the development of the national language in general.

The paper analyzes the functioning of degrees of comparison in poetic samples and establishes that the poetic text permits violation of the norms of formation and functioning of degrees of comparison, which contributes to enhance the basic expressive potential of the studied forms and allows the poet to reflect the particular artistic depth of the created poetical images and situations in the language material form.

Key words: adjective, adverb, degree of comparison, poetic text, morphological markedness.

*Шулінова Л. В.,**кандидат філологічних наук, доцент,**доцент кафедри стилістики та мовної комунікації**Інституту філології**Київського національного університету імені Тараса Шевченка*

МЕДІАСТИЛІСТИЧНИЙ РЕСУРС АНТИТЕЗИ В АРХІТЕКТОНІЦІ СУЧАСНОГО УКРАЇНСЬКОГО ІНТЕРВ'Ю (СТАТТЯ 1)

Анотація. У статті досліджено медіастилістичний потенціал антитези в архітектоніці сучасного українського інтерв'ю з погляду виявлення доцільних моделей її застосування та дієвості впливу на реципієнта.

Антитезу в медійному тексті жанру інтерв'ю розглянуто як висловлювання (а не лише окрему репліку, адже антитеза можлива в межах однієї репліки також), що містять протиставлення або зіставлення порівнюваного поєднанням їх позначень та характеристик, здебільшого виразно оцінних, в одному мікро чи макро контексті для досягнення певної мети.

Аналіз 15 інтерв'ю з електронних періодичних видань та медіаресурсів «Дзеркало тижня», «Радіо Свобода», «Український тиждень», «Укрінформ», «DW» (Deutsche Welle), задля репрезентативності дібраних за різною тематикою, та жанровими різновидами, засвідчив активне застосування антитези для вибудови архітектоніки медійних текстів.

Засвідчено такі продуктивні моделі антитетичних комунікативних складників: репліка інтерв'юера – репліка інтерв'ююваного; репліка інтерв'ююваного – наступна репліка інтерв'юера; репліка інтерв'юера – репліка інтерв'ююваного – наступна репліка інтерв'юера; репліка інтерв'ююваного вибудована на антитезі; вступна репліка інтерв'юера (лід) вибудована на антитезі.

Визначено, що основою антитез зазвичай стають семантичні бінарні опозиції «добре» – «погано», «правда» – «брехня», «правильно» – «неправильно», «добро» – «зло», «свій» – «чужий», «я», «ми» – «вони» тощо. А мета їх застосування саме в інтерв'ю – вплив на колективну та індивідуальну свідомість реципієнтів через безпосереднє персоніфіковане спілкування задля донесення потрібної комунікату інформації в правильній з його погляду інтерпретації.

Перспективо подальшого дослідження визначено розкриття специфіки медіалінгвістичного статусу антитези як архітектонічного засобу в інтерв'ю залежно від жанрових різновидів і тематики, а також в медійних текстах інших жанрів.

Ключові слова: антитеза, архітектоніка, вплив, інтерв'ю, медійний текст, функція.

Постановка проблеми. Розвиток сучасного інформаційного суспільства сприяє розвитку української літературної мови, розкриттю потенціалу вже наявних, ustalених щодо вживання мовних засобів, особливо як інструменту впливу на колективну й індивідуальну свідомість реципієнтів. За слушним визначенням Г. Почепцова, інформаційний простір формують сьогодні індустріально, застосовуючи певні техніки й технології, що можуть акцентувати увагу на потрібному у світі, перенасичено-

му інформацією, спроможні зафіксувати це в пам'яті реципієнта, здатні витягнути це зафіксоване тоді, коли в цьому є потреба [1, с. 126]. Такими ефективними мовними засобами вважаємо стилістичні фігури, зокрема антитезу, адже зіставно-протиставні відношення завжди є більш дієвими через природну властивість людини оцінювати світ і себе в ньому. Медіалінгвістичний та функціонально-стилістичний потенціал антитези як архітектонічного засобу жанру інтерв'ю потребує особливої уваги, тому що цей жанр один із найзатребуваніших у реципієнтів та найчастотніших у медійних ресурсах з огляду на персоніфікованість комунікації, ілюзії щирого спілкування задля надання правдивої інформації. Адже за визначенням Т. Науменко, яке, на наш погляд, є доволі сучасним, масова комунікація – це діяльність із насаджування в масову свідомість оцінок подій і явищ, актуальних з погляду суб'єкта діяльності і її функція полягає в транслюванні в масову свідомість цих оцінок [2], додаємо не лише з актуальних, а й здебільшого правильних, потрібних чи вигідних із погляду того, хто це робить. Антитеза в таких медійних текстах, а саме інтерв'ю, стає одним із засобів впливу чи маніпуляції, формування бажаного ставлення, прихильності, негативного ставлення до когось чи чогось тощо, залежно від мети комунікантів.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. З лінгвістичного погляду жанр інтерв'ю, зокрема й лінгвостилістичного та медіалінгвістичного, досліджували С. Береснев, В. Вакуров, С. Єрмоленко, М. Кожина, В. Костомаров, М. Кохтев, С. Потапенко, Г. Солганик, С. Чемеркін, М. Черепанов, М. Штельмах та ін. Діалогічність / монологічність у лінгвостилістичному та комунікативному аспектах, що важливо з погляду розуміння жанрової специфіки інтерв'ю, розглянуто в наукових працях М. Бахтіна, Ф. Бацевича, Р. Будагова, Л. Веккера, В. Гака, І. Гальперина, О. Голанової, Т. ван Дейка, Т. Дрідзе, Л. Дускаєвої, М. Жинкіна, Л. Кайди, В. Корнеєва, Т. Кочеткової, О. Кубрякової, В. Кухаренко, В. Матезіуса, М. Пешак, О. Селіванової, Н. Шумарової та ін. Саме дослідження побудови діалогу в комунікативному аспекті сформувало ґрунтовні наукові висновки про архітектонічні та власне мовні особливості діалогічного спілкування, проте в контексті мовно-жанрових параметрів інтерв'ю ці особливості не розглянуто.

Також чимало досліджень здійснено для з'ясування специфіки функціонування інтерв'ю як методу й жанру в галузі журналістики – Д. Вовчок, В. Горбачук, В. Карпенко, М. Лукіна, Л. Майданова, М. Подолян, К. Серажим, В. Сиченков, О. Тертичний, Т. Шумішина та ін. Відзначимо, що в цих роботах акцентовано на аналізі процесів розвитку й функціонування інтерв'ю як методу в журналістській практиці, надано методологічно-

функціональне обґрунтування жанру інтерв'ю в контексті професійної діяльності журналістів, значно менше приділено уваги мовним складникам цього жанру.

Стилістичний ресурс антитези здебільшого розглянуто в науково-навчальних працях, зокрема А. Коваль, Л. Мацько, О. Пономаріва, Л. Шевченко та ін. Як загально лінгвістичне та стилістичне явище в контексті окремих жанрів, здебільшого художніх, антитезу досліджували Н. Бобух, Н. Гуйванюк, С. Єрмоленко, О. Корюкіна, М. Кочерган, Л. Лисиченко, Л. Полюга, В. Сазонова, В. Самохіна, Л. Станіславова, В. Чабаненко та ін. Також як стилістична фігура та явище, пов'язане з антонімією, антитеза представлена в академічних лексикографічних виданнях – Енциклопедія «Українська мова», Українська літературна енциклопедія, Словник антонімів. Словник фразеологічних антонімів української мови. З погляду медіалінгвістичного потенціалу антитези в архітектоніці жанру інтерв'ю досліджень здійснено не було, тому вважаємо, що наша робота містить складник новизни й актуальності.

Метою статті є з'ясувати медіастилістичний потенціал антитези в архітектоніці сучасного українського інтерв'ю з погляду виявлення доцільних моделей її застосування.

Виклад основного матеріалу. Розуміння архітектоніки сучасного медійного тексту, наявності її варіативних моделей у межах одного жанру є важливим з погляду оптимальної ефективності акумулювання та поширення інформації у відкритому комунікативному просторі. Тому, на наш погляд, саме архітектоніку медійного тексту, яку визначаємо як «побудову медійного тексту, структура якого визначається його комунікативною метою, текстологічними функціями та впливом на аудиторію» [3, с. 22] та засоби її вираження сьогодні необхідно досліджувати особливо в контексті жанрової специфіки сучасної масової комунікації зважаючи на розвиток і традиційних, і модерних, і дифузних жанрових утворень.

Жанр інтерв'ю є одним найпоширеніших у сучасній українськомовній і традиційній, і соціальній медійній комунікації, тому активно розвивається, видозмінюється, потребує пошуку нових форм дієвого впливу на реципієнта, привернення та утримання його уваги через надзвичайно високий рівень конкурентності медіаресурсів. За наявності сталих складників, *реплік*, засоби впливу / маніпуляції та їх поєднання задля досягнення мети комунікантів потребують удосконалення, видозміни, ускладнення чи спрощення відповідно до екстралінгвальних чинників організації сучасного медійного тексту.

Послугуємося саме терміном *репліка* як більш узагальненим, адже в процесі міжособистісного вербального спілкування, яким власне є інтерв'ю, комуніканти обмежені не лише запитаннями – відповідями, а й можуть коментувати висловлене одне одним, «втручатися» в чуже мовлення, «підхоплювати» недосказане, спонукати до пояснення, уточнення, провокувати, переходити від теми до теми тощо. Із запропонованих академічним тлумачним словником значень (Репліка – 1. Коротке висловлювання, зауваження одного співбесідника іншому з нагоди чого-небудь. 2. Відповідь або заперечення, зауваження однієї дійової особи іншій у сценічному діалозі [4]) спиратимемося на 2, оскільки в ньому акцентовано на діалогічності, що становить основу інтерв'ю.

Поєднання реплік у певній послідовності визначає архітектоніку медійного тексту цього жанру. Послідовність та здатність до варіативності / сталості розміщення реплік здебіль-

шого залежить від жанрового різновиду інтерв'ю, тематики розмови, мети комунікантів. Саме за останнім критерієм запропоновано розрізняти такі жанрові різновиди інтерв'ю, як-от: інформаційне, оперативне, інтерв'ю-думка, блиц-опитування, інтерв'ю-розслідування, інтерв'ю-портрет, креативне інтерв'ю [5]. Саме така класифікація сучасних українських інтерв'ю, вважаємо, є найбільш комунікативно вмотивованою та репрезентативною щодо аналізу архітектонічних текстових засобів, зокрема й антитези, яку буде розглянуто в цьому дослідженні.

Антитезу розумітимемо в найбільш загальному визначенні з опорою на смислове, а не формальне, лексико-граматичне вираження, та екстралінгвальну вмотивованість, що становлять основу розрізнення функцій виражальних засобів із погляду сучасної стилістики та медіалінгвістики. Тобто антитезою в медійному тексті жанру інтерв'ю вважатимемо висловлювання (не лише окрему репліку, адже антитеза можлива в межах однієї репліки також), що містять протиставлення або зіставлення порівнюваного поєднанням їх позначень та характеристик, здебільшого виразно оцінних, в одному мікро чи макроконтексті для досягнення певної мети (пропагування потрібних / вигідних комуніканту поглядів, цінностей ставлення до подій, явищ, фактів, осіб, формування чи корегування іміджу й окремої персоналії, і групи людей, від імені яких виступає мовець тощо).

Для аналізу та виокремлення архітектонічних моделей інтерв'ю, вибудованих на антитезі, було взято 15 інтерв'ю з електронних періодичних видань та медіаресурсів, що є загальновідомими, доступними, офіційними, такими, що впливають на формування громадської думки та світоглядних орієнтирів суспільства загалом та окремих його членів, проте лишаються різними щодо реалізації редакційної політики та системи цінностей, зокрема: «Дзеркало тижня», «Радіо Свобода», «Український тиждень», «Укрінформ», «DW» (Deutsche Welle). Інтерв'ю задля репрезентативності дібрано різні за тематикою та жанровими різновидами: інформаційне, оперативне, інтерв'ю-думка, інтерв'ю-портрет; політичної, соціальної, економічної, медичної, наукової, спортивної, культурно-мистецької тематики.

У всіх проаналізованих інтерв'ю спостерігаємо наявність антитез, проте вони виконують різні функції, формуючи архітектонічні моделі медійних текстів.

Зокрема, можемо типізувати антитетичні відношення комунікативних складників у такий спосіб:

1. Репліка інтерв'юера – репліка інтерв'юйованого.

– *Багато хто каже, що ми живемо в еру кінця книгодрукування, витіснення друкованої книжки цифровою. Чи свідчить про це досвід книговидавців із різних країн світу, із якими вам доводилося співпрацювати?*

– *Якщо казати про опозицію електронних та друкованих книжок, то ця тема справді дуже хвилює людей. Проте за фактом то те саме, що наявність торгівлі в інтернеті й у магазинах чи на ринках. Людям потрібен вибір та еволюція. Торік на англomовному ринку розподіл книжкової продукції відбувався за такими параметрами: 53% друкованих книжок і 47% електронних. Очевидно, коли їдеш у відпустку, зручніше прихопити із собою п'ять книжок в електронному форматі, ніж п'ять паперових томів. Проте зовсім інша ситуація з книжками про мистецтво. Тут споживач воліє мати паперові томи. Дослідження 2018 року показало, що діти й молоді*

дорослі віддають перевагу друкованим книжкам, а не електронним. Чому так відбувається, мені складно відповісти. Велика ймовірність, що вони ситі електронними підручниками в школі. Але факт такий, що наступні генерації хочуть друкованих книжок. Це показує наш шлях розвитку, що нам потрібно мати вибір. Не повинно бути тільки щось одне [6].

DW: Ваша книга адресована, звичайно, німецькому читачеві. І звертаючись до нього, Ви підкреслюєте: щоб зрозуміти Росію, потрібно позбутися демонізації її як «імперії зла». Так що ж: Росія – імперія добра?

Мартін Ауст: Я вважаю, що сьогоднішня Росія – взагалі не імперія. Мій висновок напрошується хоча б з порівняння Росії після 1991 року з її ранніми історичними формаціями – від царської Росії і від Радянського Союзу. Навіть з формального порівняння. Росія після 1991 року втратила дуже багато територій, які входили до складу царської Росії і Радянського Союзу. Росія, як мені здається, перебуває у постімперській фазі. У неї важка імперська спадщина, над нею тяжіє імперське минуле, але сама вона – не імперія [7].

Наведений контекст засвідчує наявність складного анти-тетичного утворення: репліка інтерв'юера сформульована на антитезі, а відповідь інтерв'юованого є антитезою до висловленої антитези, ще й ускладнена анепифоричним повтором ключового смислового компонента «не імперія». Така діалогічна єдність має особливий сугестивний вплив на реципієнта.

2. Репліка інтерв'юованого – наступна репліка інтерв'юера.

– **Щодо віку, то, як на мене, шахи цілком дозволяють грати досить довго. В історії є багато прикладів, коли шахісти демонстрували блискучі результати в цьому віці. Наприклад, Емануїл Ласкер у 50 років володів короною. Михайло Ботвинник теж в п'ятдесятирічному віці в блискучому стилі виграв матч-реванш у Михайла Таля – 13:8. Віктор Корчной взяв участь удруге поспіль у матчі за корону. А Василь Смирнов навіть у 62 роки став третім шахістом світу, учасником фінального матчу претендентів за звання чемпіона світу.**

– Так. Але, що хочу сказати. Я був присутнім на останньому особистому чемпіонаті Європи, який нещодавно пройшов у колишній югославській республіці Македонія. Я зробив висновок – це чемпіонат для молодих. Хлопці в 15, 16, 17 років домінують. Вони грають на верхніх шахівницях, а ветеранам стає важче й важче. У тому числі й нашим. Лише Руслан Пономарьов демонстрував потужну гру [8].

3. Репліка інтерв'юера – репліка інтерв'юованого – наступна репліка інтерв'юера.

– Але ж «дорогу осилить той, хто йде». Перші ж кроки варто робити. Можливо, в комплексі неможливо в принципі – у такі бідні державі, у стані війни?

– Медицина – це така спеціальність, де невірні кроки або крок не у тому напрямку – це смерті. Це людські життя. Тому я не погоджуюся з політикою, за якої за 3 роки не можна у голови кожного лікаря і кожного поліціанта вбити правила, за якими кожен онкохворий може без криків і страждань отримати знеболювальне. І я не вірю в те, що за наявності доброї волі цих питань не можна вирішити. Для цього в.о. міністра повинен що робити? Комунікувати. Я хочу знати, як можна це питання вирішити, якщо не посадити за один стіл міністра внутрішніх справ і міністра охорони здоров'я? Як це можна вирішити? Ніяк. Так чому через те, що міністр охорони

здоров'я не вміє і не хоче комунікувати повинні кричати від болю і ставати самогубцями живі люди? Чому? І ви мені скільки-завгодно можете розповідати про «дорогу, яку осилить той, хто йде» і похоронить під собою мільйони нещасних людей. Зайдіть у лікарні й подивіться. Є лікарні, де дійсно є зміни. Але ці зміни відбулися тому, що нормальний головний лікар і нормальний мер, а не тому, що МОЗ таке хороше.

– Щодо головних лікарів. От зараз ви позитивні наводите приклади, які є, на ваш погляд, коли головний лікар дійсно позитивні зрушення демонструє. Але ж та Уляна Супрун, і ви не раз в інтерв'ю різним ЗМІ констатували, що ці головні лікарі у чомусь перетворилися на феодалів, зрештою... [9].

4. Репліка інтерв'юованого, вибудована на антитезі.

– **Візуально актор Дмитро Ярошенко дуже схожий на поета. Як проходив кастинг на роль головного героя? Чому саме цього актора затвердили?**

– На роль Стуса ми розглядали близько 25 кандидатів, у кожного з них були як свої переваги, так і свої мінуси. За кастинг відповідала Олена Артемова. Вона шукала акторів фактично по всій Україні. Дмитро Ярошенко – це певний консенсус вибору, адже він дуже схожий на Василя Стуса. Звісно, певні особливості й риси характеру актора відрізнялися від Стусових, бо кожна людина – унікальна. Стус був екстравертом, тоді як Дмитро Ярошенко – інтроверт. Він занадто глибока людина, я би навіть сказав – людина зі складною філософською глибиною. Василь Стус насправді був більш запальним і темпераментним. Дуже вибуховим. Цим вони різнилися. Тому створити образ Стуса було вкрай нелегким, але дуже цікавим завданням. Дмитро, фактично, весь час ходив із книжкою-збіркою віршів Стуса: вивчав їх, заглиблювався в них, намагався відчувати настрій. У результаті, люди, котрі особисто знали Стуса, погоджуються, що образ вийшов дуже схожий і достовірний. Під час роботи виникало досить багато творчої полеміки: Дмитро Ярошенко намагався давати глибину характеру й філософські роздуми, тоді як я спонукав до більшої експресії та виходу емоцій назовні. Взагалі, творити історичні образи дуже важко, адже треба додержуватися достовірності в образі й водночас – створити потужного кіногероя, на взірць тих, до яких наш глядач звик із голлівудського кіно [10].

5. Вступна репліка інтерв'юера (лід), вибудована на антитезі.

– **Євросоюз продовжить санкції проти Росії за її дії в Україні, вивчений експерт аналітичного центру Carnegie Europe Балаш Ярабік. За його словами, заяви деяких країн ЄС про пом'якшення чи зняття з Росії санкцій є радше політичною грою, і за заявами немає наміру добиватися цього насправді. У Києві Балаш Ярабік брав участь у презентації аналітичного дослідження про вплив Росії у країнах ЄС. В інтерв'ю Радіо Свобода експерт пояснив, чому, на його думку, Росія намагається впливати на країни ЄС, але водночас – чому цей вплив не варто перебільшувати [11].**

Основою антитез зазвичай стають семантичні бінарні опозиції «добре» – «погано», «правда» – «брехня», «правильно» – «неправильно», «добро» – «зло», «свій» – «чужий», «я», «ми» – «вони» тощо. А мета їх застосування саме в інтерв'ю – вплив на колективну та індивідуальну свідомість реципієнтів через безпосереднє спілкування, без посередника, яким здебільшого стає автор медійного тексту задля донесення потрібної комуніканту інформації в правильній з його погляду інтерпретації.

Варто зазначити, що й інтерв'юер також, застосовуючи антитезу у формулюванні власних реплік, здійснює продуманий вплив на реципієнта, реалізуючи мету власну або медіаресурсу, який представляє. Також спостерігаємо, що, структуруючи перебіг розмови за допомогою антитез, комуніканти спонукають одне одного до розгорнутих пояснень, уточнень, спростувань одних тез за допомогою інших, більш аргументованих, переконливих, надаючи більш вичерпну інформацію для потенційних реципієнтів. Проте, в окремих випадках антитеза стає засобом уникнення прямої відповіді, ухиляння від надання не бажаної для комуніканта інформації, її приховування. Це лише стверджує нас у наявності реального потужного маніпулятивного потенціалу антитези в медійному тексті.

Висновки. Здійснено аналіз є першим етапом комплексного дослідження функціонального потенціалу антитези в архітектоніці медійного тексту. На цьому етапі можемо зробити такі висновки:

- антитеза в архітектоніці інтерв'ю є активно застосовуваним, продуктивним складником із виразним потенціалом впливу на реципієнта;

- визначені моделі архітектоніки аналізованих медійних текстів є ефективні, проте наявний потенціал їх модифікації та варіативності, що засвідчує динаміку розвитку медійної комунікації;

- основу зіставно-протиставних антитетичних смислових центрів формують традиційні бінарні опозиції, що вкорінені в свідомості реципієнтів і не потребують додаткового декодування, а тому дієві, адже сучасний реципієнт прагне здобувати максимум інформації, не витрачаючи додаткових інтелектуальних зусиль і чимало часу;

- антитеза є засобом формування реплік обох комунікантів інтерв'ю, утворюючи зокрема й парадоксальні комунікативні діалогічні єдності, що мають виразний маніпулятивний потенціал.

Подальші етапи дослідження цієї проблематики мають розкрити специфіку медіалінгвістичного статусу антитези як архітектонічного засобу в інтерв'ю залежно від жанрових різновидів і тематики, а також у медійних текстах інших жанрів.

Література:

1. Почепцов Г.Г. Пропаганда 2, 0. Харьков : Фолио, 2018. 796 с.
2. Науменко Т.В. Коммуникативные процессы в глобальном экономическом пространстве. URL: <http://credo-new.ru/archives/415> (дата звернення: 12.06.2019).
3. Медіалінгвістика: словник понять і термінів / Л.І. Шевченко, Д.В. Дергач, Д.Ю. Сизонов / за ред. Л.І. Шевченко. 2-е вид., випр. і доп. Київ : ВПЦ «Київський університет», 2014. 326 с.
4. Словник української мови : в 11 томах. Т. 8. 1977. С. 510. URL: <http://sum.in.ua/s/replika> (дата звернення: 15.06.2019).
5. Лукина М.М. Технология интервью. Москва : Аспект Пресс, 2003. URL: <http://evartist.narod.ru/text5/36.htm> (дата звернення: 10.11.2013).
6. Трегуб Г. Джекс Томас: «Книжки мають відображати суспільства, культури та країни, у яких і для яких вони написані». URL: <https://tyzhden.ua/Culture/230732> (дата звернення: 14.06.2019).
7. Шуман Ю. Німецький історик: «Сьогоднішня Росія – взагалі не імперія». URL: <https://www.dw.com/uk/німецький-історик-сьо-годнішня-росія-взагалі-не-імперія/a-49136328> (дата звернення: 14.06.2019).
8. Марусенко П. Олександр Суліпа, головний тренер чоловічої збірної України з шахів: «Шахи молодшають, але грати в них можна до ста років». URL: <https://www.ukrinform.ua/rubric-sports/2692548-oleksandr-sulipa-golovnij-trener-colovicoi-zbirnoi-ukraini-z-sahiv.html> (дата звернення: 12.06.2019).
9. Лашенко О. Що це за медреформа, коли найбільшій не вирішено – Комаровський про Супрун. URL: <https://www.radiosvoboda.org/a/29987170.html> (дата звернення: 10.05.2019).
10. Константинова К. Роман Бровко: «Суд над Стусом нагадує євангельські події». URL: https://dt.ua/interview/roman-brovko-sud-nad-stusom-nagaduye-yevangeliski-podiyi-314530_.html (дата звернення: 12.06.2019).
11. Ремовська О. Євросоюз є доволі одноставним щодо продовження санкцій проти Росії, – Ярабик. URL: <https://www.radiosvoboda.org/a/yevrosoyuz-sanktsiyi-proti-rosiyi/29648447.html> (дата звернення: 10.06.2019).

Shulinova L. Mediastylistic resource of antithesis in architectonics of the modern Ukrainian interview (article 1)

Summary. The author investigates the mediastylistic potential of antithesis in the architectonics of the modern Ukrainian interview through identifying the appropriate models of its application and the effectiveness of the impact on the recipient.

The antithesis in the media text of the interview genre is considered as a statement (and not just a separate replica, because antithesis is possible within a single replica as well), that contains opposition or comparison by means of combination of their notations and characteristics, mostly expressively evaluable, in one micro or macro context to achieve certain purpose.

Analysis of 15 interviews on electronic periodicals and media resources “Dzerkalo Tyzhnya”, “Radio Svoboda”, “Ukrainian Week”, “Ukrinform”, “DW” (“Deutsche Welle”), for the representativeness of selected subjects and genre varieties, has shown active use of antithesis for the construction of the architectonics of media texts.

The following productive models of antithetical communicative components have been certified: replica of the interviewer – replica of the interviewee; replica of the interviewee – the next replica of the interviewer; replica of the interviewer – replica of the interviewee – the next replica of the interviewer; replica of the interviewee, based on antithesis; introductory replica of the interviewer (lead), based on antithesis.

It has been determined that the bases of antitheses are usually semantic binary oppositions “good” – “bad”, “true” – “lie”, “right” – “wrong”, “good” – “evil”, “his” – “foreign”, “I” – “we” – “they” etc. And the purpose of their application in the interview – the influence on the collective and individual consciousness of the recipients through direct person-oriented communication in order to give the information, necessary for communicant, in the correct interpretation from his point of view.

The prospect of further research is the disclosure of the specificity of the mediallynguistic status of antithesis as an architectonic tool in the interview, depending on genre varieties and subjects, as well as in media texts of other genres.

Key words: antithesis, architectonics, influence, interview, media text, function.

*Юлдашева Л. П.,**кандидат філологічних наук,**доцент кафедри слов'янської філології та загального мовознавства**Київського міжнародного університету*

ЛІТЕРАТУРНІ ОНІМИ ЯК ЗАСІБ СТРУКТУРУВАННЯ ХУДОЖНЬОГО СВІТУ У ТВОРАХ ДЛЯ ДІТЕЙ ТА ЮНАЦТВА

Анотація. У статті проаналізовано онімний фонд літератури для дітей та юнацтва. Метою наукової студії є аналіз функційно-семантичних особливостей творів для дітей та юнацтва Л. Ворониної, О. Дерманського, Г. Малик та В. Читая. Задекларована мета досягнута внаслідок реалізації таких завдань: з'ясування ролі літературних онімів у структуруванні художнього простору творів для дітей та юнацтва; визначення основних семантичних розрядів літературних онімів; аналізові онімів за їхніми функційними ознаками. У праці осмислено феномен літературного оніму; уточнено й уніфіковано поняттєво-термінологічний апарат із теми. Визначено, що у художній літературі вибір власного імені є надзвичайно важливим інструментом структурування дійсності. Літературні оніми належать до універсальних категорій художнього тексту, сприяють реалізації авторської концепції світосприйняття, оскільки оніми, крім номінування, формують історичне й культурне тло твору, наповнюють його образним змістом. Оніми одного цілісного естетичного об'єкта утворюють систему, замкнений комплекс, ономастикон, усі елементи якого взаємопов'язані й слугують реалізації авторського задуму. Стилістичне навантаження оніма залежить від співтворчості письменника, націленого на актуалізацію певного елемента відповідно до свого задуму, та читача, здатного досягнути доступний йому підтекст, опираючись на власний досвід, а також на фонові знання. Визначено, що онімний простір творів для дітей та юнацтва зазвичай вибудовано з урахуванням жанрових характеристик твору, сюжетною основою якого є рольова гра як модель сприйняття світу й реалізації соціальних потреб дитини. Доведено, що форма рольової гри дає змогу досягнути «комунікативної рівності» адресанта та адресата мовлення; визначає вибір мовленнєвих ресурсів твору, із-поміж яких найважливіше місце посідають оніми. Запропоновано семантичну та структурну характеристики репрезентантів онімного фонду. З'ясовано специфіку функційних різновидів літературних онімів. Перспективу подальших досліджень убачаємо в докладному вивченні прагматичних особливостей літературних онімів.

Ключові слова: літературні оніми, антропоніми, зооніми, міфоніми, топоніми, космоніми, імена-актанти, імена-фон, імена-характеризатори.

Постановка проблеми. Література для дітей та юнацтва – особливий тип літератури, художня й мовна організація якої орієнтована на читача-дитину, його потреби та особливості сприйняття інформації. Вона завжди була одним із чинників, що визначають становлення національної свідомості. Саме на сторінках художніх творів дитина черпає знання про навколишній світ, які допомагають сформувати її світогляд та систему цінностей, саме тут вона пізнає культуру народу, історію та тра-

дицію. Майстерно дібране автором художнє слово стає ключем до розуміння тексту.

Художні твори для дітей та юнацтва є формою комунікації дорослого світу з дитячим. Діалог автора з такою аудиторією вибудований за іншими законами, ніж діалог із реципієнтом-дорослим, з огляду на особливості дитячого сприйняття, що є передумовою осягнення тексту. Дитячі письменники не можуть обмежитися індивідуально-авторським баченням світу та втіленням його моделі у творі. Успішній комунікації з дитиною має сприяти обізнаність із віковими психологічними особливостями дітей, закономірностями розвитку й актуальними запитам дитини тієї чи тієї вікової категорії. Письменник ставить за мету не лише розважити юних читачів, а й розвинути уяву, фантазію, сформувати естетичні смаки, долучити до морально-етичних цінностей, надати інформацію про прийнятні моделі поведінки в соціумі.

У творах для дітей та юнацтва надзвичайно важливе значення мають художні оніми. Це власні назви «художніх об'єктів», створені уявою письменника і введені ним у текст літературно-художнього твору» [23, с. 5].

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Нині літературна ономастика належить до актуальних напрямів лінгвістики, є важливою ланкою теорії тексту та лінгвостилістики. Науковці активно розбудовують загальну теорію оніма, розширюючи амплітуду ономастичних досліджень, формують літературну антропонімію й топонімію. Зацікавлення лінгвістів власними назвами в структурі художнього тексту дедалі зростає, про що свідчить поява численних наукових розвідок. Стилістичні функції онімів у художній літературі досліджували Н. Васильєва [5], Ю. Карпенко [13], А. Критенко [14], М. Рудяков [20]; співвідношення ономастикону художнього тексту та реального світу, системність поетичної ономастики та її роль у художньому тексті – М. Бережна [4], В. Михайлов [18], А. Романенко [19], О. Сколоздр [21], Я. Шебештян [25] та ін. Проте, попри ґрунтовне дослідження онімної царини художнього твору, і досі існують проблемні аспекти, які потребують подальшого студіювання. Зокрема, функційно-стилістичний потенціал онімних одиниць творів для дітей та юнацтва визначено лише частково, не з'ясовано склад, семантику та структуру онімних компонентів сучасних художніх текстів, не досліджені механізми онімного моделювання та мотивації, що й зумовлює актуальність обраної теми.

Метою статті є аналіз функційно-семантичних особливостей творів для дітей та юнацтва Л. Ворониної, О. Дерманського, Г. Малик та В. Читая. Досягненню задекларованої мети сприятиме реалізація таких завдань: 1) з'ясувати роль літературних онімів у структуруванні художнього простору творів

для дітей та юнацтва; 2) визначити основні семантичні розряди літературних онімів; 3) проаналізувати оніми за їхніми функційними ознаками.

Виклад основного матеріалу. Для позначення сукупності власних назв у художньому тексті вживають різні терміни: «літературна ономастика», «ономастична лексика художнього тексту», «художні оніми», «антропонімічна система художнього тексту», «поетична онімічна система», «ономастика художнього тексту», «художня ономастична система», «художня система імен», «художній ономастикон», «поетоніми» тощо. У науковій роботі ми послуговуємося термінами *оніми*, *літературні оніми* як більш усталеними, хоча вважаємо, що для позначення онімів, ужитих у художніх творах, прийнятним є й термін *поетоніми*, тому для уникнення повторів використовуємо і його.

Використовуючи власну назву, автор актуалізує окремі індивідуальні риси персонажа чи характерні ознаки конкретного місця. Як зауважує В. Михайлов, «входячи в той чи той структурно-змістовний, мовленнєво-композиційний, тематичний контекст, власні імена різнобічно сприяють формуванню образної структури твору, реалізації конкретного художнього завдання: характеристики персонажів, створенню образу автора, вираженню ідейної позиції письменника» [18, с. 82].

Оніми одного цілісного естетичного об'єкта утворюють систему, замкнений комплекс, ономастикон, усі елементи якого взаємопов'язані й слугують реалізації авторського задуму. Стилістичне навантаження оніми залежить від співтворчості письменника, націленого на актуалізацію певного елемента відповідно до свого задуму, та читача, здатного досягнути доступний йому підтекст, опираючись на власний досвід, а також на фонові знання.

У літературних онімах домінує когнітивний аспект, що є результатом пізнавальної діяльності письменників. Акцитування такого підходу передбачає з'ясування аксіологічної природи оніми, унаслідок виявлення якої автор виокремлює суб'єктивно чи об'єктивно важливі ознаки героїв, географічних об'єктів і вербалізує їх як фрагмент знання про навколишній світ.

Експресивна ефективність, стилістична дієвість поетонімів відрізняється за виразністю, що залежить від майстерності письменника, його уваги до онімного потенціалу, від різновиду імені тощо. У художніх творах для дітей і юнацтва використовують традиційні оніми (*Аля* (17), *Сашко* (12), *Лондон* (9)) та промовисті власні назви (сміхожери *Гам*, *Гризь і Кусь* (6), *Чудове Чудовисько* (12) та ін. Традиційні оніми, попри відносну ненав'язливість, незрозумілу внутрішню форму, не позбавлені художньої значущості: нейтральна етимологія визначає їхнє місце в низці загальнономічних знаків.

На особливу увагу заслуговують літературно-художні оніми з прозорою мотивацією. Вони первинно означають не конкретну особу, а конкретний типовий образ. Його семантика має додаткову експресивно-емоційну конотацію. Персонажі отримують промовисті прізвища зі зрозумілою внутрішньою формою, топоніми містять точну характеристику об'єкта. Використання таких колоритних номенів створює бажаний стильовий ефект, що надає тексту відповідної тональності, у якій виражено ставлення автора до предмета зображення. У літературі для дітей і юнацтва особливо важливим є доонімне, етимологічне значення власної назви.

Для з'ясування функційних особливостей оніми важливі такі чинники: 1) мовна належність; 2) мотивація; 3) семантика апелятивної основи; 4) морфемне значення форманта власної назви; 5) граматична кореляція компонентів власної назви; 6) фонетичні особливості; 7) ставлення комуніканта до позначуваного об'єкта, особи тощо [1, с. 24].

Робота письменника над онімним наповненням твору передбачає добір її складників із реальної онімії, утворення оригінальних онімів на основі наявних моделей та переходу апелятивів до розряду онімів. Поетонімам притаманна образність, семантична мінливість, контекстуальна зумовленість, яскрава внутрішня форма. Номінуючи героя чи географічне місце, автор зазвичай не лише вказує на позначуваний об'єкт, а й наповнює його змістом, а отже визначає його якісні показники.

Онімний простір творів для дітей та юнацтва зазвичай вибудовано з урахуванням жанрових характеристик твору, сюжетною основою якого є рольова гра як модель сприйняття світу й реалізації соціальних потреб дитини. Форма рольової гри дає змогу досягнути «комунікативної рівності» адресанта та адресата мовлення; визначає вибір мовленнєвих ресурсів твору, із-поміж яких найвагоміше місце посідають оніми.

Основною характеристикою лексичного фону власного імені слугує виявлення внутрішньої форми імені. У сучасних творах для дітей та юнацтва використано різні розряди онімів, які створюють дивовижний та цілком конкретний художній світ, сприяють розумінню естетичних ідей письменника. Серед літературних онімів переважають антропоніми. До літературних антропонімів, як і до реальних, зараховують будь-яке ім'я, яке може мати людина: особисті імена, прізвища, по батькові, прізвиська, клички, псевдоніми тощо. Літературні антропоніми називають дійових осіб, головних героїв та епізодичних персонажів, за своєю значущістю вони постають ключовими словами твору.

Для частини імен художніх творів виявлення внутрішньої форми не є актуальним. Насамперед це стосується імен героїв – реальних дітей. Такі персонажі мають імена, узяті зі звичайного українського антропонімікону, вони вжиті відповідно до традицій називання дітей: *Дмитрик* (6), *Клим* (7), *Оля* (8), *Соня*, *Сашко* (12), *Аля*, *Юрко*, *Василь* (17), *Ксеня* (28). Такий різновид онімів сприяє реалістичному, типовому зображенню персонажів, але й постає засобом індивідуалізації літературних героїв. Для передавання невимовної атмосфери спілкування в дитячому колективі письменники часто використовують демінутиви: *Маляка* (Марійка) (11), *Олянка* (6), *Климчик* (7).

Окрім власних імен, антропоніми можуть бути репрезентовані іншими структурно-семантичними моделями: прізвище (*Івасюк* (17)); двочленими – ім'я та прізвище (*Лісова Валя* (12), *Люба Чаварга* (17), *Федько Ходанич* (17)), ім'я та по батькові (*Лариса Адальбертівна*, *Маргарита Семенівна* (17), *Арнольд Сильвестрович* (12), *Дора Микитівна* (12), *Юрій Михайлович* (15), *Ганна Петрівна* (6), *Дирмидонт Пирмидонтович* (17), *Тиберій Тиберійович* (17)); тричленими – прізвище, ім'я та по батькові (*Клим Миколайович Джура* (7)).

Реальні імена в дитячих художніх творах доповнюють онімами, використаними на позначення вигаданих денотатів. А. Суперанська вважає: «Нереальна, вигадана ономастика є ще одним ярусом, ще однією знаковою системою, створеною за моделями реальної ономастики з матеріалу загальних назв» [22, с. 153].

Заслужують на увагу промовисті імена з прозорою внутрішньою формою, які спонукають читача до декодування інформації, закладеної в назві (наприклад, *Недоладько*, *Недочеревик* (16), *Поганий Поганисько* (12)). Вони, окрім стандартної для власних назв номінативної функції, виконують і характеристичну функцію, надаючи читачеві додаткову, конотативну інформацію, що містить і вказівку на певні прикмети носія, і його оцінку. Зокрема, антропоніми *Недоладько* і *Недочеревик* утворені за допомогою словотворчого форманта – префікса *недо-*, який указує на незакінченість дії та на неповноту ознаки. Ім'я *Поганий Поганисько* має яскраво виражену негативну конотацію. Л. Воронина пояснює оніми у творі. Художній текст містить чіткі мотивації найменувань *Засць* і *Жук*, напр.: – *На всю операцію нам відведено 15 хвилин! – мовив завжди веселий Засць, показуючи довгі передні зуби* (2, с. 40); *Він завжди жужжав, як той жук* (про *Жука*) (2, с. 41). Отже, прізвиська – це різновид антропонімів, який найчастіше має характеристичний зміст. Вони, на відміну від імен і прізвищ, зазвичай є експресивними елементами відкритої чи прихованої характеристики персонажа: «Прізвисько – це неофіційне одно- чи багатокомпонентне найменування особи чи кількох осіб, яке дає найменувальник, щоб наголосити на особливій домінувальній рисі, що вирізняє денотата серед інших, ідентифікує, конкретизує його. Прізвиська обов'язково емоційно насичені – негативно (найчастіше) чи позитивно (рідше)» [3, с. 233].

Прізвиська у творах для дітей і юнацтва містять прозору доонімну семантику: *Баран* (9) – про людину слабких розумових здібностей, *Музикант* (7) – прізвисько хлопця Кліма, який займається музикою, *Хуба-Буба* (12) – прізвисько директора школи, яке він отримав за вадю вимови. Прізвиська – вторинні назви дійових осіб, які нерозривно пов'язані зі змістом і структурою тексту і є основним ключем до розуміння персонажа літературного твору для дітей і юнацтва. Добір ідентифікаторів з огляду на зовнішні ознаки та характер – один із ключових принципів утворення прізвиськ в українській мові.

Опірч антропонімів, у сучасних повістях-казках функціують й інші різновиди онімів: топоніми (*країна Драконія* (11), *країна Жаховиськ* (12), *Країна нямликів* (6), *країна Недоладія* (16)), гідроніми (*Північний Льодовитий океан*, *Червоне море* (6), космоніми (*планета Летючих Жабок* (8), *планета Білої Лілеї* (8), *планета Смуғастих равликів* (8), *планета Співочих Бананів* (8), *планета Пухнастої Кицунії* (8), *планета Морок* (8), *Фруктова галактика* (8)), зооніми (*іжак Колюша* (28), *пудель Кучкудук* (12), *чапля Леля* (28), *зубр Суддя* (28), *ведмідь Бом* (28), *хом'яки Тут і Там* (28), *жаба Душечка* (28), *кінь Гнідий* (9), *корова Черешня* (9), *мавпа Дзига* (8)), міфоніми (*дракон Омелько* (9), *добре чудовисько Чу Пластилінко* (12), *нямлик Буцик* (6)). Антропоморфізм образів зумовлює частотний спосіб номінації персонажів, коли онімом стає родова або видова назва тварини, птиці, комахи тощо: *Пацюк* (17), *Дідько* (28), *Щур* (8), *Бабай* (12), *Ропуха* (28), *Орел* (28), *Прокурорський Кріт* (17). Попри те, що ці лексеми оформлені як власні назви, вони не втрачають узагальнювального значення. Більшість зоонімів і міфонімів мають прозору внутрішню форму. Кличка цапа *Бодай* (28) утворена від дієслова *бодати*, цапа *Гордань* (28) – від прикметника *гордий*, лиса *Рудейко* (28) – від прикметника *рудий*. Хом'як *Жменька* (28) названий так за його малий зріст, Муха *Хаха* (28) – за свою безтурботність, коза *Рогаля* (28) – за те, що має великі роги, дятел *Встриноса* (28) – птах, назва-

ний за свою здатність довбати дзьобом дерева, тощо. В. Читай пропонує низку онімів, утворених на основі схожості: іжачок *Колюша* (28); вовк *Криволапко* (28), тигр *Смуғар* (28).

Проте трапляються прізвиська, позбавлені характеристичного елементу: *Кефіра* (17), *Дир-Пир* (17). Їх учителі отримали внаслідок редукції імен – *Наталя Никифорівна* та *Дирмидонт Пирмидонтович*. Прізвисько цуценяти *Боник-моник* (9) не має прозорої мотивації, воно побудоване за законами ритмомелодики й виникло внаслідок добирання рими до клички.

За функційними ознаками в текстах творів для дітей та юнацтва поетоніми можуть бути іменами-актантами, які використовують для номінації головних дійових осіб (люди, тварини, об'єкти): *Аля* (16; 17), *Онисько* (9), *Олянка* (6), *Хроня* (15), *Соня* (12), *Гаврик* (10), *Джультта* (10); іменами-фоном, що слугують тлом розгортання подій, вони є лише елементами довколишнього середовища, на яких автор не акцентує уваги: *Земля* (8), *Лондон* (9), *Червоне море* (6), *Вовка* (16), *Тома Козохват*, *Ельвіра Олександрівна* (12), *Клешня* (28), та іменами-характеризаторами, які, не входячи до складу актантів твору, є стилістично забарвленими, мають конотативне значення – вдало характеризують героя чи об'єкт найменування: *Сякусь* (17), *Такусь* (17), *Байдуж* (17), *Недофрейліна* (17), *Мудряк* (28), *Шустряк* (28), *Хитряк* (28), *Хрюндик* (9), *Шнуркогриз* (9), *Гостинний Грушонос* (8). Способи використання літературного оніма в художньому контексті варіюються відповідно до його типу: функцію актантів найчастіше виконують антропоніми, зооніми, міфоніми; для позначення фону використовують топоніми, зооніми, космоніми, гідроніми, рідше фонового значення набувають антропоніми; значення характеризаторів переважно набувають антропоніми, міфоніми та оказіональні топоніми, зооніми. Для імен-актантів характерна синонімічна варіантність, яка полягає у використанні лексико-семантичних, структурних варіантів та контекстуальних еквівалентів: *Клим*, *Клим Джура*, *Клим Миколайович Джура*, *Климчик*, *Поганий Паганіні*, *Музикант* (7).

Використання практично всіх розрядів онімів полегшує дитині сприйняття й розуміння твору, «оскільки однією з особливостей дитячої психології є індивідуалізація довкілля, на рівні мови ілюстрована власними назвами» [2, с. 6]. Зазвичай такі оніми містять яскраво виражену характеристичну семантику.

Висновки. Отже, художні антропоніми є найбільш ілюстративними засобами в межах онімної лексики художнього тексту, однак літературні топоніми також мають потужні характеристичні особливості. Оніми функціують як невіддільний елемент у системі засобів художньої виразності. У сучасних художніх творах для дітей та юнацтва трапляються як звичайні реальні оніми, так і промовисті. Промовисті власні імена є значущим елементом поетики творів, текстотвірним, жанротвірним, стилістично маркованим засобом у художньому просторі дитячого дискурсу.

Перспективу подальших досліджень убачаємо в докладному мовивченні прагматичних особливостей літературних онімів.

Література:

1. Бардакова В.В. «Говорящие» имена в детской литературе. *Вопросы ономастики*. № 7. Екатеринбург, 2009. С. 48–57.
2. Бардакова В.В. Специфика литературной ономастики детской художественной прозы : автореф. дисс. ... канд. филол. наук : спец. 10.02. Волгоград, 2000. 22 с.

3. Белей Л.О. Українська літературно-художня антропонімія як засіб характеристики персонажів. *Українська мова і література в школі*. 1993. № 7. С. 31–35.
4. Бережна М.В. Антропонімія дитячої літератури жанру фентезі. *Нова філологія* : зб. наук. пр. Запоріжжя : ЗНУ, 2007. № 27. 333 с.
5. Васильева Н.В. Собственное имя в мире текста. Москва: Книж. дом «Либроком», 2009. 224 с.
6. Воронина Л.А. Прибулець з Країни нямликів. Київ : Грані-Т, 2007. 128 с.
7. Воронина Л.А. Таємне товариство боягузів, або Засіб від переляку № 9. Київ : Знання, 2018. 226 с.
8. Воронина Л.А. Таємниця Пурпурової планети. Вінниця : Теза – Соняшник, 2005. 172 с.
9. Дерманський О.С. Король буків, або Таємниця Смарагдової книги. Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2014. 160 с.
10. Дерманський О.С. Володар макуци, або Пригоди вужа Ониська. Вінниця : Теза, 2016. 157 с.
11. Дерманський О.С. Маляка – принцеса Драконії. Вінниця : Теза, 2017. 156 с.
12. Дерманський О.С. Чудове Чудовисько. Київ : А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2017. 272 с.
13. Карпенко Ю.О. Власні назви в художній літературі. *Наукові записки*. Вип. 37. Серія : Філологічні науки (мовознавство). Кіровоград : РВЦ КДПУ ім. В. Винниченка, 2001. С. 170–172.
14. Критенко А.П. До теорії власних назв. *Ономастика*. Київ, 1966. С. 18–21.
15. Малик Г.М. Злочинці з паралельного світу. Київ : Знання, 2015. 206 с.
16. Малик Г.М. Незвичайні пригоди Алі в країні Недоладії. Київ : А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2015. 224 с.
17. Малик Г.М. Подорож Алі до країни сьак-таків. Вінниця : Теза, 2006. 123 с.
18. Михайлов В.Н. Специфика собственных имен в художественном тексте. *Филологические науки*. 1987. № 6. С. 78–82.
19. Романченко А.П. Ономастичний простір літературної казки Всеволода Нестайка. *Записки з ономастики* : зб. наук. пр. Одеса : Астропринт. Вип. 14. 2011. С. 161–171.
20. Рудяков Н.А. Стилистический анализ художественного произведения. Київ : Вища школа, 1977. 136 с.
21. Сколоздра О.Р. Літературно-художня ономастика як предмет дослідження у вищій школі. *Вісник Львів. ун-ту. Серія : Філологічна*. Львів : Львів. нац. ун-т ім. І. Франка, 2010. Вип. 50. С. 355–360.
22. Суперанская А.В. Общая теория имени собственного. Москва : Наука, 1973. 366 с.
23. Фоякова О.И. Имя собственное в художественном тексте. Ленинград : Наука, 1990. 104 с.
24. Читай В. Правдиві історії Чарівного лісу. Львів : Видавництво Старого Лева, 2011. 77 с.
25. Шебештян Я.М. Виразальні можливості літературно-художньої зоохімії. *Науковий вісник Ужгородського університету. Серія : Філологія*. 2005. № 12. С. 71–73.

Yuldasheva L. Literary homonyms as a foundation for the design of the artistic world in the works for children and youth

Summary. The article analyzes the homonym literature fund for children and youth. The purpose of the scientific studio is to analyze the functional and semantic peculiarities of works for children and youth by L. Voronina, O. Dermansky, G. Malik and V. Chytai. The declared goal was achieved in response to the following tasks: the clarification of the role of literary homonyms in structuring the artistic space of works for children and young people; definition of the basic semantic discharges of literary homonyms; analysis of homonyms according to their functional features. In the work, the phenomenon of literary emphasis is comprehended; conceptual terminology device of a theme is more precise and unified. It has been determined that in fiction, the choice of his own name is an extremely important tool for structuring reality. Literary homonyms belong to universal categories of artistic text, promote the implementation of the author's concept of world perception, since homonyms, in addition to denomination, form the historical and cultural background of the work, fill it with figurative content. Literary onyms belong to universal categories of artistic text, promote the implementation of the author's concept of world perception, since onyms, in addition to denomination, form the historical and cultural background of the work and fill it with figurative content. Onyms of one integral aesthetic object form a system, a closed complex, onomasticon, all elements of which are interconnected and serve the realization of the author's plan. The stylistic load of the onym depends on the creation of the writer, aimed at actualizing a certain element in accordance with his plan, and the reader capable of grasping the available subtext of it, drawing on his own experience, as well as background knowledge. It has been determined that the onymic space of works for children and youth is usually constructed taking into account the genre characteristics of the work, the plot of which is a role-playing game as a model of perception of the world and realization of social needs of the child. It is proved that the form of a role-playing game makes it possible to achieve the "communicative equality" of the sender and the receiver of communication and determines the choice of speech resources of a work, of which the most important place is occupied by onyms. The semantic and structural characteristics of the nominal fund representatives are offered. The specificity of functional varieties of literary homonyms is determined. The prospect of further research can be seen in the detailed study of the pragmatic features of literary homonyms.

Key words: literary homonyms, anthroponyms, zoonyms, mythonyms, toponyms, cosmoses, names-actants, names-backgrounds, names-characterizers.

ЛІТЕРАТУРА ЗАРУБІЖНИХ КРАЇН

Згурська О. І.,

викладач кафедри теоретичної та прикладної лінгвістики
Державного університету «Житомирська політехніка»

ВЖИВАННЯ ДІЄСЛІВ ТА МОДАЛЬНИХ СЛОВОСПОЛУЧЕНЬ ЯК ЧАСОВИХ МАРКЕРІВ У РОМАНІ У. С. МОЕМА «РОЗМАЛЬОВАНА ЗАВІСА»

Анотація. Найважливіший компонент світобудови – час, який є складним і багатограним явищем. Розкриваючи світовідчуття людини, категорія часу, може бути виражена за допомогою різноманітних форм і засобів. Однією із часових форм є художній час. Художній час – це текстова категорія, яка виникає внаслідок темпорального моделювання різних часових аспектів художнього тексту, підпорядковується змісту і реалізується через мовні одиниці, що пов'язані часовими відносинами. Кожен літературний твір має свою часову сітку. Лінгвісти розрізняють час художній, граматичний, реальний. Між художнім і граматичним часами є певна підпорядкованість. Художній час – категорія вищого рівня. Граматичний час є одним із засобів його вираження. Художній час – це час тих явищ, із яких складається сюжет. Він є засобом структурування реальності художнього твору й оформлення сюжетних фактів у ньому. Великий спектр граматичних засобів бере участь у моделюванні часових відношень у художніх творах. У.С. Моем використовував дієслівні морфологічні форми для передачі часу в романі. Незалежні дієслівні форми превалюють над залежними. Проведений нами аналіз довів, що Past Indefinite передає динамічне розгортання сюжету, Past Perfect відповідає за деталізацію. Форми непрямих способів не вказують, що дія відбувається в даному конкретному часі. Вони означають, що дія дієслова, вжитого в непрямому способі, збігається в часі з дією дієслова-присудка або ж відбувається раніше часу дієслова-присудка головного речення, що стоять у дійсному способі. Модальні дієслова виражають ставлення до дії, а не саму дію. Разом модальне дієслово й інфінітив утворюють структуру, яка орієнтується на певну часову сферу. Форми інфінітива не відносять дію до конкретного часового проміжку, а показують, що вказувана ними дія передувє чи є одночасною з дією дієслова-присудка. Отже, дані конструкції позначають відносний час.

Ключові слова: художній час, модальні дієслова, дієслівні форми, роман «Розмальована завіса», У.С. Моем.

Постановка проблеми. Сучасна лінгвістика демонструє зростання інтересу до вивчення питання художнього часу в літературному творі. Художній час – одна з найважливіших характеристик художнього образу світу. Він забезпечує сприйняття твору як цілісної та самобутньої художньої дійсності й організовує його композицію. Жодний художній твір не існує в часовому вакуумі. У ньому завжди так чи інакше наявний час. Художній час є не тільки значущим, але найчастіше визначальним компонентом художнього твору.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Лінгвістичне трактування часу, зокрема особливості функціонування в мові часових поняттєвих категорій, вивчали Е. Нестерик, А. Мухатасва, М. Бахтін та інші дослідники. Проте проблема лінгві-

стичного вивчення особливостей і функцій художнього часу лишається відкритою і сьогодні.

Мета статті – проаналізувати специфіку функціонування граматичних форм і розглянути вживання модальних дієслів у поєднанні з інфінітивами для передачі часової характеристики.

Виклад основного матеріалу. Художній час – це текстова категорія, яка виникає внаслідок темпорального моделювання різних часових аспектів художнього тексту, підпорядковується змісту і реалізується через мовні одиниці, що пов'язані часовими відносинами [4, с. 5]. Художній час – це час тих явищ, із яких складається сюжет. Він є засобом структурування реальності художнього твору й оформлення сюжетних фактів у ньому. У творі він забезпечує цілісне сприйняття образу, організовує композицію твору та відіграє суттєву роль у формуванні змісту тексту [6, с. 8].

Кожний автор літературного твору використовує **дієслівні форми** для вираження взаємодії дій у часі. У.С. Моем у романі «Розмальована завіса» використав великий спектр граматичних засобів для моделювання часових відношень у художніх творах. Використання дієслівних морфологічних форм дало можливість створити особливу часову сітку роману. Способи вираження системи художнього часу визначаються функціонуванням дієслівних форм, їхніми граматичними і семантичними характеристиками, а також співвіднесенням з одним або кількома суб'єктами дієслівної дії [8, с. 48].

Форми, співвіднесені з моментом мовлення, є незалежними дієслівними формами. Вони представлені формами основного розряду (за винятком the Future in the Past Indefinite): Present Indefinite, Past Indefinite, Future Indefinite, формами Present Continuous, Present Perfect і Present Perfect Continuous [2, с. 68]. У матеріалах вибірки широко представлені незалежні дієслівні форми теперішнього і минулого неозначених часів.

Наприклад:

– Present Indefinite: *She isn't a woman who cares for that sort of thing* [12, с. 37];

– Past Indefinite: *She was astonished at the interest the nuns took in her* [12, с. 222].

Форми, співвіднесені з тимчасовим центром минулого чи майбутнього, є залежними формами, оскільки вони співвідносяться і з основною точкою відліку – моментом мовлення – не безпосередньо, а через відповідні часові центри, виражені в реченні [9, с. 68].

В аналізованому романі частіше трапляються часові форми співвіднесення залежних форм із тимчасовим центром минулого часу. Наприклад:

– Past Perfect: *She had known him but a little while and had never taken much notice of him* <...> [12, с. 25].

Залежні форми рідко асоціюються з тимчасовим центром майбутнього [10, с. 68].

Частотність уживання незалежних і залежних дієслівних форм у вибраних главах аналізованого роману представлено в таблиці 1.

Дані проведеного аналізу вказують на тенденцію вживання особових дієслівних форм у функції присудків: незалежні форми (83,6%) та залежні форми (16,4%). Здебільшого динаміка подій виражена за допомогою Past Indefinite, а деталізація – через Past Perfect.

Проведений нами аналіз довів, що Past Indefinite передає динамічне розгортання сюжету, Past Perfect відповідає за деталізацію.

Серед часових маркерів можна виділити **модальні дієслова**, що сполучаються з різними формами інфінітива. Модальні дієслова виражають не дію, а ставлення мовця до неї [3, с. 118]. В англійській мові існує 12 модальних дієслів: *can, may, must, need, to have (got) to, to be to, should, ought to, shall, will, would, dare*.

Лінгвісти виділяють декілька сфер вживання модальних часів: інформативна, логічна, імперативна, структурно або лексично залежне використання, традиційне й ідіоматичне вживання [1, с. 11].

Частотність уживання модальних дієслів різного типу неоднакова в аналізованому романі. Найбільш вагома частка припадає на інформативне вживання, рідше вживаються модальні дієслова для виведення висновків і модальні дієслова як складові частини фразеологічних одиниць. Поодинокими є приклади, де вживання модальних дієслів є структурно залежним та для передачі імперативних значень. Розглянемо модальне дієслово *can / could*, яке передає інформативні значення: *can* зазвичай уживається в теперішньому контексті, а *could* у минулому:

– *Can you speak Chinese?* [12, с. 158];

– *I know I can do nothing to make up for your terrible loss* <...> [12, с. 249];

– *Sister St Joseph could speak no English* <...> [12, с. 131];

– *She could not understand* <...> [12, с. 98].

У наведених прикладах *could* є формою минулого часу дійсного способу, що відноситься до минулої дії.

Could також уживається у формі Subjunctive:

She could never look him in the face again [12, с. 264];

No one could have guessed that they had ever been more than acquaints <...> [12, с. 257];

Тут *could* сполучається з неперфектним інфінітивом (*could look*) у теперішньому контексті та з перфектним інфінітивом (*could have guessed*) у минулому контексті.

Особливості вживання модальних дієслів в аналізованому романі «Розмальована завіса» можна проілюструвати на матеріалі шести глав: IX, XII, XXVIII, XXXV, XXXVI, XL. Отримані результати представлені в таблиці 2.

Побудована таблиця складається із двох частин.

У першій частині (стовпчик 1) зазначається номер глави: IX, XII, XXVIII, XXXV, XXXVI, XL.

У другій частині (стовпчики 2–6) фіксується відсоток уживання модальних дієслів.

Порівнюючи отримані результати, можемо побачити, що найбільш вагома частка припадає на інформативне вживання – 74,3%.

Модальні дієслова логічної сфери автор використав у 4,5 разів рідше – 16,6%.

Традиційне й ідіоматичне вживання становить 5,5%.

Структурно залежне вживання налічує всього 2,7%.

Імперативне вживання становить 0,6%.

В аналізованих п'ятих главах автором ужито **непрямі способи**. Найчастіше – Subjunctive II і the Conditional Mood:

1. *But if nobody spoke unless he had something to say, Kitty reflected, with a smile, the human race would very soon lose the use of speech* [12, с. 38] (*spoke* – the Present Subjunctive II, *would lose* – the Present Conditional);

2. *Dorothy would have liked to make a friend of her, but she found her second-rate* [12, с. 116] (*would have liked* – the Past Conditional);

Таблиця 1

Функціонування видо-часових форм у романі «Розмальована завіса»

	Незалежні форми							Залежні форми								
Глава	Pr. Ind.	PastInd.	Fut. Ind.	Pr. Con.	Pr. Perf.	Pr. Perf. Con.	Всього незал. форм	Fut. in the Past	Past Con.	Fut. Con.	F. in the Past Con.	Past Perf.	Fut. Perf.	Fut. in the Past Perf.	Fut. Perf. Con.	Всього зал. форм
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17
9	7,9%	83,8%	–	–	–	–	92%	–	–	–	–	8%	–	–	–	8%
12	3,2%	80,6%	–	–	–	–	84%	–	–	–	–	16%	–	–	–	16%
28	–	70,7%	–	–	–	–	70,7%	–	0,2%	–	–	29%	–	–	–	29,2%
36	3,3%	73,3%	–	–	–	–	76,7%	–	–	–	–	23,3%	–	–	–	23,3%
40	7,5%	87%	–	–	–	–	95%	–	–	–	–	5%	–	–	–	5%
У середньому	4,3%	79%	0%	0%	0%	0%	83,6%	0%	0,2%	0%	0%	16,2%	0%	0%	0%	16,4%

Вживання модальних дієслів у романі «Розмальована завіса»

Номер глави	Informative usages	Imperative usages	Inferential usages	Structurally dependent usages	Idiomatic usages
9	96%	4%	–	–	–
12	66,6%	–	–	–	33,4%
28	83,3%	–	–	16,7%	–
35	–	–	100%	–	–
36	100%	–	–	–	–
40	100%	–	–	–	–
Заг. к-сть.	74,3%	0,6%	16,6%	2,7%	5,5%

3. *Sometimes she would have liked to shake him* [12, с. 38] (*would have liked* – the Past Conditional);

4. *I wouldn't marry him if he were* [12, с. 27] (*wouldn't marry* – the Present Conditional, *were* – Present Subjunctive II);

5. *She would have felt more at home with him if he had been more casual* [12, с. 36] (*would have felt* – the Past Conditional, *had been* – Past Subjunctive II);

6. *Kitty smiled a little: how indignant her mother would be to know that her daughter was considered that!* [12, с. 117] (*would be* – the Present Conditional);

7. *He treated her not as Kitty had seen most men treat their wives, but as though she were a fellow-guest in a country house* [12, с. 36] (*were* – Present Subjunctive II);

8. *It was true that it needed no answer, but an answer all the same would have been pleasant* [12, с. 38] (*would have been* – the Past Conditional).

Замість допоміжного дієслова *would* зрідка може вживатися дієслово *should*: *I shouldn't be at all surprised if you hadn't the ghost of an idea what mine was* [12, с. 25] (*shouldn't be* – the Present Conditional Mood, *hadn't* – the Present Subjunctive II).

Замість допоміжного дієслова *would* також можуть уживатися модальні дієслова *could*, *might* у формі Present Subjunctive II від дієслів *can*, *may*:

1. *Oh, if she could only set him out of her mind al together!* [12, с. 116] (*could get* – модальне словосполучення, що складається з *could* у Present Subjunctive II + інфінітив без частки *to*);

2. *Had she been able to make him see her boundless love, the passion in her heart, and her helplessness, he could never have been so in human as to leave her to her fate* [12, с. 97] (*could have been* – модальне словосполучення, що складається з *could* (Present Subjunctive II + інфінітив без частки *to* – *have been* (Perfect Correlation, Common Aspect, Active Voice)).

На прикладі п'яти глав (IX, XII, XXVIII, XXXVI, XL) ми дослідили вживання форм непрямих способів. Можна зробити висновок, що вони не відносять дію до конкретного часу. Форми непрямих способів вказують на те, що дія дієслова, ужитого в непрямому способі, збігається в часі з дією дієслова-присудка або ж передуює часу дієслова-присудка головного речення, що стоять у дійсному способі.

Висновки. У.С. Моем використовує різні часові маркери як спосіб організації подій, описаних у творі, характеристики образу, пов'язаного з утіленням авторської концепції, та відображення картини світу тексту. Взаємодія дій у часі в мовній структурі передусім представляють дієслівні форми. Функціонування дієслівних форм визначає способи вираження системи художнього часу.

Форми непрямих способів не відносять дію до будь-якого часового періоду, а показують, що виражена ними дія є одночасною з дією дієслова-присудка, вираженого дійсним способом, або відбувається перед нею.

Серед особових форм незалежні дієслівні форми, що співвідносяться з моментом мовлення, трапляються у п'ять разів частіше, ніж залежні форми, що орієнтуються на часовий центр у минулому. Динаміка розвитку подій виражена в аналізованих главах найчастіше за допомогою Past Indefinite, а деталізація зображується через Past Perfect.

Модальні дієслова, що виражають не дію, а ставлення до неї, мають різні сфери вживання. Найчастіше вживаються модальні дієслова з інформативними значеннями – 74,3%. Модальні дієслова сполучаються з різними формами інфінітива, що орієнтуються на різні часові сфери. Форми інфінітива не відносять дію до того чи іншого часового відрізка, вони лише зазначають співвідношення часу вказуваної ними дії до дії дієслова-присудка – одночасність або передування їй. Отже, вони позначають лише відносний час.

Література:

1. Євченко В., Сингаївська А. Як використовувати модальні дієслова сучасної англійської мови : навчальний посібник. Випуск 1. Житомир, 1999. 148 с.
2. Иванова И., Бурлакова В., Почепцов Г. Теоретическая грамматика современного английского языка. Москва : Высшая школа, 1981. 284 с.
3. Каушанская В., Ковнер Р., Кожевникова О. Грамматика английского языка : Морфология. Синтаксис. Москва : Айрис Пресс, 2008. 381 с.
4. Лихачев Д. Историческая поэтика русской литературы. Москва : Алтея, 1997. 158 с.
5. Лотман Ю. Структура художественного текста. Санкт-Петербург : Мисстество, 1998. 285 с.
6. Лукин В. Художественный текст. Основы лингвистической теории и элементы анализа. Москва : Просвещение, 2004. 384 с.
7. Мостепаненко Л. Проблема универсальности основных свойств пространства и времени. Ленинград : Наука, 1969. 229 с.
8. Николаев А. Основы литературоведения : учебное пособие для студентов филологических специальностей. Иваново : ЛИСТОС, 2011. 255 с.
9. Пелевина Н. Стилистический анализ художественного текста : учебное пособие для студентов педагогических институтов по специальности № 2103 «Иностранные языки». Ленинград : Просвещение, 1980. 272 с.
10. П'ятницька Т. Категорія теперішності та засоби її реалізації в англомовному художньому дискурсі (на матеріалі прозових творів XIX–XX ст.) : дис. канд. філол. наук. Львів : ЛНУ ім. Івана Франка, 2005. 201 с.

11. Слепухов Г. Пространственно-временная организация художественного произведения. *Философские науки*. Москва, 1984. № 1. С. 65.
12. Maugham W. *The Painted Veil*. Київ: Знання, 1999. 287 p.

Zghurska O. The usage of verbs and modal verbs as time markers in the novel “The Painted Veil” by W.S. Maugham

Summary. The most important component of the universe is time, which is a complex and multifaceted. The most important component of the universe is time, which is a complex and multifaceted phenomenon. By expanding the perception of a person, the category of time can be expressed through various forms and means. One of the time forms is artistic time. Artistic time is a text category that arises from the temporal modeling of various time aspects of artistic text, that submits to content and is implemented through linguistic units related to time relations. Each literary work has its own time line. Linguists distinguish artistic, grammatical, real time. Between artistic and grammar time there is a certain subordination. Artistic time is the time of those phenomena, of which the plot is composed. It is a mean of structuring the reality

of an artistic work and designing the plot facts in it. Artistic time is a category of higher level. Grammatical time is one of the means of its expression. A large range of grammatical forms functions in the analyzed text as means expressing the artistic time. W.S. Maugham used verbal morphological forms to express time in the novel. Independent verb forms predominate over dependent forms. Our analysis showed that Past Indefinite shows dynamic development of events of the story, Past Perfect is responsible for detailing. Oblique moods have no tense category, so, they can not refer the action directly to specific time. They can only indicate if the action denoted by the Oblique Mood forms coincides in time with that denoted by the indicative mood in the principal clause, or precedes it. Modal verbs express the attitude to action, not the action itself. Together, the modal verb and infinitive form a structure that focuses on a certain time domain. Forms of the infinitive do not refer the action to a particular period of time but show that the action denoted by the infinitive precedes it or is simultaneous to the action of the verb-predicate. So, such grammatical constructions show the relative time.

Key words: artistic time, modal verbs, verbal forms, novel “The Painted Veil”, W.S. Maugham.

*Іванишин М. В.,**кандидат філологічних наук,**доцент кафедри світової літератури та славістики**Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*

ЕКСПРЕСІОНІСТСЬКО-МОДЕРНІСТСЬКИЙ ХАРАКТЕР ПОЕТИКИ ГЕОРГА ТРАКЛЯ

Анотація. Статтю присвячено розгляду поетичної творчості Г. Тракля з погляду на модерністсько-експресіоністську манеру письма автора та християнський характер його образів. Розкривається художнє вираження релігійного світогляду автора через його експресіоністське світовідчуття, апокаліптичні образи, християнські мотиви. Спостережено, що у творах поета, особливо в тих, що належать до раннього періоду його творчості, простежується біблійно-християнський вплив, який виявляється у структуротворчих і образотворчих мотивах страждань та смерті, а також народження Христа. У статті наголошується на тому, що визначення стильової приналежності автора викликає проблему, однозначної відповіді немає. Автор пройшов творчу еволюцію від імпресіонізму, неоромантизму, символізму до експресіонізму. Рання поезія позначена рисами символізму та модернізму, пізня – експресіонізму, однак автор уникає експресіоністської техніки монтажу. Дослідниками зазначається наявність усіх течій у його поезії.

На світоглядному рівні постать Г. Тракля розглядається в поєднанні в ньому протестантського релігійного виховання, замилювання католицькою, зокрема бароковою естетикою, впливом ніцшеанства, власною гріховною любов'ю, – усі ці елементи втілюються в поетичних образах, що мають експресіоністське забарвлення та християнський характер і символіку, зокрема образи блакитного кольору, органа і дзвонів.

Наголошується на тому, що техніка експресіоністського письма поета полягає у використанні зорових і слухових образів, що мають християнський характер. Робиться висновок, що у Г. Тракля християнські мотиви й образи-символи постають не стільки світоглядно й ідейно, скільки як привід для творення власної релігійності, спричиненої впливом ідей Ф. Ніцше. Також у статті акцентується увага на синкретичних візуально-звукових образах, їх християнському трактуванні, мотиви вини, каяття, але непростощення ліричного суб'єкта.

Ключові слова: експресіонізм, християнські образи, есхатологічні мотиви, апокаліптичні мотиви, образ.

Постановка проблеми. Дослідники поезії Г. Тракля говорять про надзвичайну вимогливість поета до своєї творчості, завдяки якій йому вдалося витворити свій неповторний виточений стиль вірша, що служить єдиній меті – ослоненню складного внутрішнього світу поета, у якому переломилися не менш складні події та явища доби, у якій він жив. Але, на нашу думку, є ще одна суттєва причина для інтересу до літературної спадщини Г. Тракля саме в наш час – співзвучні певною мірою події тієї доби з тим, що відбувається сьогодні у світі: воєнні дії у Сирії та на Сході України, міграція, зневіра, знецінення старих цінностей, пошук і утвердження нових, природні катакліз-

ми та невтішні прогнози щодо майбутнього нашої планети. Усі ці чинники породили експресіоністську естетику. У вразливій душі поета вони можуть викликати передчуття кінця. У Георга Тракля на трагічні події зламу XIX–XX ст. накладалося ще почуття власного переступу і переконання про неможливість розгрішення. Це одна із причин того, що його поезія рясніє християнськими мотивами, біблійними образами та картинами апокаліпсису. Саме ці риси модерністсько-експресіоністської поезії стали предметом розгляду.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. В українському дискурсі творчість Г. Тракля представлена в дослідженнях Т. Гавриліва [4], з погляду релігійності автора, виявлення у творах апокаліптичних мотивів важливими є міркування про автора С. Аверінцева [1; 2], щодо модерністської манери його письма й експресіоністсько-символічної стилістики опираємося на думки Г.-І. Кемпера [10], К. Чурі [8], В. Шмідта-Денглера [9].

Мета статті полягає в розгляді поезії Г. Тракля крізь призму модерністсько-експресіоністської естетики поезії автора, виявлення в ній апокаліптично-есхатологічних мотивів, християнських образів, виражених, наприклад, у звукових і зорових образах, з перспективою розгляду й інших образів.

Виклад основного матеріалу. Одним із дослідників творчості Г. Тракля в Німеччині є Ганс-Георг Кемпер. У своїй післямові до виданого ним 1998 р. збірка поезії Г. Тракля [10] Г.-І. Кемпер дає критичний аналіз попередніх досліджень творчості поета та спроб її літературно-історичної систематизації. Попередні дослідники, як зазначає автор статті, «не пропустили жодної епохи чи стилістичного напрямку на зламі століть, починаючи від імпресіонізму, неоромантизму, символізму і «югендстилю», і завершуючи експресіонізмом. Урешті було досягнуто соломового рішення, що поезія Г. Тракля криє в собі елементи всіх цих напрямів, проте особливо слід підкреслити його значення для експресіонізму» [10, с. 271]. Ганс-Георг Кемпер, однак, дотримується думки, що Г. Тракль суттєво відрізняється від інших експресіоністських авторів, і надалі, на основі ґрунтовного аналізу стадій розвитку творчості поета, дослідник зосереджує свою увагу на її літературно-історичній систематизації.

Цікаво, що в багатьох творах поета, особливо в тих, що належать до раннього періоду його творчості, простежується біблійно-християнський вплив, який виявляється у структуротворчих і образотворчих мотивах страждань та смерті, а також народження Христа.

Творчість Г. Тракля на різних етапах її розвитку знову і знову відображає конфлікт між прекрасним і дійсним, естетикою й етикою, чуттєвістю й раціональністю, поезією й життям, втечею від життя та прагненням до реальності, поетичними

і бюргерськими екзистенційними пошуками і прагненнями стабільності, хоча цей конфлікт має багатогранну літературно-історичну та проблемно-історичну традицію [10, с. 272].

Варто зауважити, що на формування І. Тракля як поета особливий вплив мали Новаліс, Ф. Гельдерлін і А. Рембо, а визначальний вплив на формування його світогляду, як і багатьох митців тієї доби, мали ідеї Ф. Ніцше. Проте, якщо Ф. Ніцше однозначно заперечував християнську мораль і побожність, то у І. Тракля вже в першій його збірці "Sammlung", що вийшла друком 1909 р., простежується амбівалентність поглядів, що стає композиційною інтригою збірки, рухаючись між двома екстремальними полюсами, а саме між однаково радикальним запереченням і ствердженням ніцшеанської картини світу [10, с. 291]. Поетичне «Я» І. Тракля за видимими барвистими картинками світу вбачає «страх, розпач, ганьбу й недуги», й, суто в дусі Ф. Ніцше, відчуває відразу до цього потворного примарного видіння, проте вже не шукає порятунку у «своєму гарному світі». Отже, обидва полюси сходяться у фіксації діонісійського досвіду пізнання світу як такого, що сповнений горя і страждань, які неспроможна подолати метафізика мистецтва Ф. Ніцше, і І. Тракль позбавляє свою поезію функції аполлонійської розради і створення ілюзії щодо дійсного стану буття і реальності [10, с. 291].

На прикладі таких поезій зі збірки 1909 р., як: "Drei Träume", "Musikim Mirabel" і "Verfall", та поезій пізніших періодів його творчості, як-от "Im roten Laubwerk voll Gitarren", "Der Gewitterabend" (збірка "Gedichte", 1913 р.), "Verklärung" і "Föhn" (збірка "Sebastianim Traum", опублікована 1915 р., уже після смерті поета), аж до вірша "Grotek", написаного І. Траклем в останні дні свого життя, Г.-І. Кемпер простежує й аналізує шлях поета від його ранньої лірики, позначеної впливом символізму та модерну («югендстиль») [10, с. 278]. І. Тракль долає характерну для експресіонізму «техніку монтажу», у якій «<...> почасти різкі картини потворного і злого, загрозливого і руйнівного, хворобливого і декадентського сучасної реальності перетворюються на наочні «негарні» сюжети його поезії» [10, с. 293], і переходить до віршів у так званих «вільних ритмах» і «пізніх гімнів» з їхньою здебільшого апелювальною й експресивною мовою, у яких він найяскравіше виявляє риси експресіонізму [10, с. 320].

Отже, загалом можемо розглядати творчу манеру письма досліджуваного автора в контексті модерністського символізму й експресіонізму.

В українському дискурсі творчість І. Тракля представлена головним дослідженнями Т. Гавриліва.

У своїй статті «Поетові сні» науковець зазначає, що «найважливіші параметри, у яких рухається розмова про І. Тракля в сучасному траклезнавстві – це «світло і тінь, поліхромія і начебто-монотонність, Діоніс і Розіп'ятий» [4, с. 54].

Ще Р.М. Рільке, прочитавши «Севастьянові сні» І. Тракля, порівняв свої враження від прочитаного із враженнями, які справляє на людину сон. На думку автора статті, поезія і сон – величини, які споріднені по своїй суті. Щодо Траклевих марень, то з-поміж них «<...> два не перестають бути предметом особливої уваги – сон про сестру і сон про християнство» [4, с. 54]. Перебуваючи під впливом філософських поглядів Ф. Ніцше, поет у своїй творчості шукає «обриси іншого шляху між Розіп'ятим (Ісусом Христом, лінія християнства) і Діонісом (Фрідріх Ніцше, лінія антихристиянства)» [4, с. 54].

Проте поетичний світ І. Тракля вибудований на виразно християнських знаках і символах. І, здавалось би, ніцшеанські «орли», що з'являються в останніх віршах поета, то насправді «кори скорботи», що ще раз свідчить про те, що «Тракль не перебирає антихристиянство Фрідріха Ніцше як життєствердну версію на противагу нібито життєстлумности <...>» [4, с. 55]. Але, рухаючись в одному напрямі із християнством, на противагу християнській поемі про гріх і шанс, «поет створює власну – про гріх і про ілюзію шансу. Г.-І. Кемпер називає це «вибудовуванням власної поетичної релігійности»» [4, с. 55].

К. Чурі розрізняє три основоположні форми екзистенції абстрактного «Я» у творчості І. Тракля, яким підпорядковуються різні фігури, що репрезентують це «Я» у його текстах-світах. Дві такі форми утворюють протилежні полюси, частково доповнюючи, частково заперечуючи одна одну: янгольсько-душевне, небесно-духовне, дитячо-невинне або ж чуттєво-тілесне, земно-людське, провинно-переступне. До першої форми екзистенції належать такі фігури, як Еліс, рожева людина, рожевий янгол чи саяливий юнак, до другої – самітник, чернець, недужий, божевільний тощо. Третя форма екзистенції, яка часто виконує роль посередниці між першою і другою, належить до душевно-поетичної сфери «Я», що реалізується у фігурах споглядальника, лунача, сплвника, мрійника чи п'янильця. Водночас «Я» завжди прагне звільнитися зі сфери земно-провинного і прорватися у сферу уявної небесно-невинної екзистенції. Засобом цього прориву є транспарентність, яка не обмежується лише на сфері візуального, а поширюється також на сферу акустичного – ідеться про лунання однієї сфери всередині іншої, заглушування однієї сфери іншою.

Часте використання циклічної зміни пір року і доби дозволяє «Я» з допомогою принципу транспарентності інсценувати найважливіші теми і вартості на сцені земно-космічного «театру природи».

Три основні компоненти утворюють у І. Тракля «апокаліптичну схему», у межах якої вони композиційно взаємопов'язані. Ідеться про процеси занепаду і загибелі, які супроводжуються паралельними лініями віртуального розгрішення, уявного воскресіння та духовного відродження. Ці процеси не нейтралізуються один одним, а за панівної ролі процесу занепаду і загибелі існують водночас, виявляючись в амбівалентній структурі тексту-світу. Автор наголошує на тому, що «апокаліптична схема» – це поетичний термін, який не варто ототожнювати з біблійною чи світською апокаліпсою», хоча «комплексні процеси в Траклевих віршах часто просякнені біблійно- та світсько-апокаліптичними елементами та посиланнями» [8, с. 27].

Експресіоністське світовідчуття автора виражається через апокаліптичні образи.

Літературознавець Венделін Шмідт-Денглер, говорячи про апокаліптичні мотиви у І. Тракля, проводить паралелі з картинами апокаліпсису в Йоїла, Івана Богослова, Ісаї й інших пророків. Він зазначає, що, запозичивши біблійний образ і перенісши його на сучасність, І. Тракль показує, що жакливе пророцтво стає дійсністю. Автор статті підкреслює лаконізм створеного поетом образу, убачаючи в ньому силу цього вірша.

У наступних розділах статті В. Шмідт-Денглер показує, як використовувався образ потьмареного сонця у світовій літературі до І. Тракля і в часи І. Тракля, а також простежує, як поступово згущуються барви в поезії самого І. Тракля, як образи розкішного пурпурового сонця все більше поступаються місцем

похмурості, готуючи підґрунтя для цих двох рядків останнього вірша поета.

Наприкінці своєї статті автор приходиться до висновку про непересічність і неповторність цих рядків Г. Тракля. На відміну від інших поетів-експресіоністів, він не втікає від серйозного тону сакрального мовлення, його образності чужий комізм, водночас вона завжди уникає патосу. Літературознавець відзначає неймовірну редукцію мовлення, яка не тільки не знекровлює образ, а навпаки, «надає йому неймовірної могутності, суголосної війні й історичним подіям того часу» [9, с. 45].

Поетична творчість досліджуваного автора стильово закорінена в модерністську традицію, яка акцентувала значну увагу на формі твору, естетиці, зображальних засобах. Дослідник життя та творчості Г. Тракля Ганс Вайхсельбаум простежує у своїй статті шлях поета від естетизації життя, властивої його раннім творам, коли мистецьке «Я», ізольоване від потворності й ницості зовнішнього світу, занурене у споглядання й осмислення власних відчуттів, у напрямі до знеособленого вірша, у чому простежується вплив Артюра Рембо, який став для нього зразком поетичної техніки дистанційованого зображення. Великий вплив на формування творчості Г. Тракля мали композитор А. Шьонберг і художник О. Кокошка, хоча поет не міг сприйняти вимогу А. Шьонберга про те, що твір мистецтва «повинен бути не символом, не смислом і не думкою, а лише грою барв і форм», оскільки «поетична творчість була для Г. Тракля надто відповідальним завданням і, за словами Е. Бушбека, «внутрішнім обов'язком»» [3, с. 18].

Завдяки послабленню семантичних та символічних зв'язків поет досягає максимального наближення до «істини», про яку йому, власне, йшлося. У своїй останній збірці, що вийшла друком уже після Траклевої смерті, поет особливо часто вдається до використання мовних елементів із Біблії, насамперед до образів апокаліпси. Та «воістину апокаліптичних глибин» сягає Г. Тракль у вірші «Ніч», опублікованому в часописі «Бреннер» улітку 1914 р. Наприкінці вірша «есхатолічне дійство наближається впритул» [3, с. 21], занепад людства неминучий. І якщо в першій строфі істота, сповнена мук, ще шукає сподіваного Бога, то наприкінці вірша видно, що прагнення вгору, «до релігійної інстанції» марні, бо голова, що пнеться до неба, «скам'яніла». Настрій приреченості міцно вгніздився в текстах поета того пізнього періоду. Вони побудовані на техніці, яка була результатом осмислення численних зразків і тогочасних мистецьких течій і за допомогою якої Г. Тракль зумів блискуче відтворити стан страху і смутку. Ганс Вайхсельбаум вважає, що «модерність» поезії Г. Тракля виявляється, однак, не у віддаванні належного мистецьким тенденціям доби, а в потребі і здатності непересічної вдачі себе ослувити.

С. Аверінцев у потрактуванні творчості поета визнає потяг Г. Тракля до містичних мотивів, дуже серйозну зацікавленість ними, але і це «серафічне» бачення, на думку вченого, не розкриває справжньої суті творчості Г. Тракля, тому автор висуває свою теорію про приналежність поета до культурно-психологічної формації «проклятих поетів» (французькою «les poètes maudits»), хоча не ототожнює його з колом французьких «проклятих поетів» (А. Рембо, П. Верлен, Ш. Бодлер), а акцентує увагу на австрійській своєрідності того ж явища. «Але, звичайно, він – «проклятий поет» на властиво австрійський манер: зовсім особливий різновид. У Парижі демонізм більш публічний та агресивний, у самій своїй антисоціальності соціаль-

ний – і тому екстравертивний; в Австрії він дуже сильно інтравертується. Те специфічне сполучення інфернальної чуттєвості і несподівано м'якої депресивної меланхолії, яке примітне для віденського XIX ст. і потім заново оживає у віденському модерні XX ст., складає саму його душу, проникає і у Тракля – зальцбурця, що ненавидить Відень, – приходячи на зміну бойовому виклику французів. А прив'язаність *de profundis* і від протинного до ангелічних образів традиційної народної побожності спрямовується, природно, на те, що було під рукою – на барочний австрійський католицизм» [2].

Отже, «у центрі лірики Г. Тракля – парадоксальна тотожність світла та темряви, духовності та святотатства» [2].

Експресіоністська стилістика в автора виражається у творенні звукових і зорових образів, саме по-експресіоністськи поет надає великої ваги символіці кольору. Так, німецький дослідник Я. Штайнер, досліджуючи творчість іншого австрійського поета – Р.М. Рільке, спостерігає, що: «Jedem Leser fällt auf, dass in der Lyrik vom fin de siècle bis zum ersten Weltkrieg die Farbe eine besondere Rolle spielen» («Кожному читачеві впадає у вічі, що в ліриці кінця XIX ст. до початку Першої світової війни (тобто на зламі двох періодів індивідуально-творчої художньої свідомості) барви відіграють особливу роль») [12].

Варто зауважити, що символіка *блакитного кольору* у Г. Тракля і в сакральному мистецтві значно збігаються. У своїй розвідці Іріс Рідель пише, що блакить ще в дохристиянські часи була божественною барвою. Трон Яхве, а також Зевса зображувався, наприклад, у вигляді сапфірно-блакитного небесного склепіння незрівнянного осяйного блиску. У синьому плащі, яким вона завжди огорнена, у християнському малярстві, зображується Діва Марія «як Цариця Небесна, як Заступниця і Покровителька, у якої люди шукають опіки і захисту» [11, с. 74].

Синій плащ вирізняє і самого Ісуса Христа, оскільки він вказує на його зв'язок із Царством Небесним. Також і його учні з'являються часто в синіх плащах. Релігійне малярство пізнього Середньовіччя, починаючи від Джотто, також сповнене символічного змісту синього кольору [11, с. 74]. Проте не тільки у християнстві, але і в інших релігіях, як-от у Стародавньому Єгипті, в індуїзмі та буддизмі синій – це колір богів [11, с. 75].

У поезії Г. Тракля частота вживання кольору «блакитний» у сакральному контексті є однією з найбільших у поезії творення образу. Автор за допомогою цієї барви творить світ сакральний, на протигагу земному, профанному. Так, наприклад, цей епітет ужито в таких рядках: «Mariethront dort im blauen Gewand» [7, с. 136], «Der stille Gott die blauen Lider überhinsenk» [7, с. 156], «Das Heilige blauer Blumen» [7, с. 168], «Ein blaues Wild» [7, с. 182], «Blaue Tauben» [7, с. 182], «Armer Sünder ins Blaue versehnt» [7, с. 198], «Die blaue Gestalt des Menschen durch seine Legende ging» [7, с. 210], «Geistlich dämmert Bläue über dem verhauenen Wald» [7, с. 252], «<...> Engel treten leise aus den blauen/ Augen der Liebenden, die sanfter leiden» [7, с. 72].

Звукові образи дзвонів та органа. Звук часто супроводжує сакральні обряди багатьох народів як елемент очищення (наприклад, у шаманських культах відбивання ритму на розмаїтих барабанах). У християнстві маємо два основні сакральні звуки (за винятком людського голосу, хорового співу), що виконують функцію очищення й устремління душі до висот, – літургійні дзвони й орган, що супроводжує мессу. У Г. Тракля душа непрощена болить від звуку: «Und erschütterte ein Glockentondieschmerzzerissene Brust ihm»

[7, с. 248], “Durchschwarzes Geästtönschmerzliche Glocken” [7, с. 122]. Однак часто дзвін супроводжує пейзажне змалювання простору, наповнюючи локацію християнським настроєм (“In Gärten sinken Glockenlangundleis” [7, с. 82], “Es läutet lange eine dunkle Glocke im Dorf” [7, с. 252]. Часто часові характеристики свідчать, що дзвін тут усеж християнський, літургійний, адже він звучить або вранці, або ввечері (час молитов), або на церковні свята: “Am Abend, wenn die Glocken Frieden läuten <...>” [7, с. 32], “Rosige Osterglocke im Grabgewölbe der Nacht” [7, с. 210], “Und eine Abendglocke singt nach altem Brauch” [7, с. 108].

Часто маємо синкретичні візуально-звукові образи, коли символічне сакральне значення дзвону поєднується з відповідними для християнської традиції символічними барвами: “<...> Wo die blauen Glocken läuten” [13, с. 69], “Die blauen Glocken des Abends” [13, с. 76].

Орган – новіший атрибут церковного життя, німецька органна школа найбільше розвинулася в барокову епоху, коли сакральне і трансцендентне домінувало в мистецтві. У використанні органа в католицькій традиції «розкривається тісний зв'язок органної музики з релігійним культом, що виявляється у використанні широкого спектра духовних текстів. У цій площині лежить і символічна трактовка органного тембру як певного полюса духовності» [6, с. 31]. У поетосистемі Г. Траля орган символізує устремління душі до неба, на противагу земному, низинному, чи навіть пеклу: “Ein Orgelklang hebt fernam Hügelsich auf zum Himmel wunderbar” [7, с. 52], “Orgelseufzt und Hölle lacht” [7, с. 290].

Найбільш духовного виміру органна музика набула в жанрі хоралу, який «стає «фігурою переосмислення», знаком, що відображає стан молитовності, художнім символом релігійності, у більш широкому сенсі – символом духовності, «концентрованим вираженням найбільш особистого і потаємного» [5, с. 433]. Так, звучання хоралу у виконанні органа будять у ліричного героя глибоку пошану до божественного: “Ein Orgelchoralerfüllteihn mit Gottes Schauern” [13, с. 96].

Висновки. Отже, можемо стверджувати, що творчість австрійського поета має виразні ознаки модерністської експресіоністської манери письма, якій притаманні есхатологічні, апокаліптичні манери. У поезії творів наявні мотиви провини, каяття і віртуального розгрішення, спричинені складним формуванням релігійного світогляду, відчуття провини за особисті гріхи, поєднані із загальними тенденціями апокаліптичного світовідчуття модерністів-експресіоністів. Загальна експресіоністська стилістика виражається у використанні автором сакрального блакитного кольору, дзвонів і органа, небес і свічки тощо, які засобами метафорики та яскравих епітетів творять унікальний експресіоністсько-символічний художній світ автора.

Література:

1. Аверенцев С. Георг Тракл: “poete maudit” на австрійський манер. URL: <https://litresp.ru/chitat/ru/%D0%90/averincev-sergej-sergeevich/georg-trakl-po-i-te-maudit-na-avstrijskij-maner>.
2. Аверинцев С. Георг Тракл: “poete maudit” на австрійський манер. *Вопросы литературы*. 1999. № 5. С. 196–212.
3. Вайхсельбаум В. Георг Тракл і прорив у модерн. *Ідентичність*

художнього простору. Георг Тракл у контексті часу, традицій і діалогу культур. Львів: Класика, 2005. С. 9–23.

4. Гаврилів Т. Поетові сни. *Себастьянові сни*. Пер. з нім. Т. Гавриліва. Львів, 2004. С. 13–20.
5. Из истории мировой органной культуры XVI–XX вв.: учебное пособие / под ред. М. Воинова. Москва: МГК, 2008. 864 с.
6. Купіна Д. Європейські жанрові традиції в українській органній музиці (друга половина XX – початок XXI ст.): дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Київ, 2018. 224 с.
7. Тракл Г. Себастьянові сни. Пер. з нім. Т. Гавриліва. Львів: Класика, 2004. 399 с.
8. Чурі К. Про семантику поезії Георга Траля. *Ідентичність художнього простору. Георг Тракл у контексті часу, традицій і діалогу культур*. Львів: Класика, 2005. С. 23–35.
9. Шмідт-Денглер В. Г. Тракл. *Георг Тракл у контексті часу, традицій і діалогу культур*. Львів: Класика, 2005. С. 37–48.
10. Kemper H.-G. Nachwort. *Trakl G. Werke. Entwürfe. Briefe*. Stuttgart: Reclam, Ditzingen, 1998. S. 265–320.
11. Riedel I. Farben in Religion, Gesellschaft, Kunst und Psychotherapie. Stuttgart: Kreuz. Verlag, 1999. 287 S.
12. Steiner Jacob. Rilkes Duineser Elegien. Bern und München: Francke Verlag, 1962. 376 S.
13. Trakl G. Werke. Entwürfe. Briefe. Stuttgart: Reclam, Ditzingen, 1998. 367 S.

Ivanyshyn M. Expressionist and modernist character of poetics of Georg Trakl

Summary. The article is devoted to the consideration of the poetic creativity of G. Trakl from the point of view of his modernist-expressionistic style of writing and the Christian character of his images. The artistic expression of the author's religious worldview from his expressionistic attitude, apocalyptic images, and Christian motifs is revealed. It is observed that in the works of the poet, especially in those that belong to the early period of his work, the biblical Christian influence can be traced, and that will be in the structure-forming and graphic motifs of suffering and death, as well as the birth of Christ. The article notes that the definition of the author's style affiliation causes a problem, there is no definite answer. The author went through a creative evolution from impressionism, neo-romanticism, and symbolism to expressionism. The early poetry is marked by features of symbolism and modernism, late expressionism, but the author avoids expressionist editing techniques. Researchers have noted the presence of all currents in his poetics.

On the worldview level, G. Trakl's figure is viewed in eating in it a Protestant religious upbringing, admiration for the Catholic, in particular, baroque aesthetics, the influence of Nietzscheanism, its own sinful love — all these elements are embodied in poetic images that have expressionistic coloring and Christian character and symbolism particular images of blue, organ and bells.

It is noted that the expressionist writing technique of the poet is to use visual and auditory images of a Christian nature. It is concluded that in Georg Trakl's works Christian motifs and character images appear not so much ideologically, but as an occasion to create his own religiosity, caused by the influence of F. Nietzsche's ideas. The article also focuses on syncretic visual-sound images, their Christian interpretation, the motive of guilt, repentance, but not for givenness of the lyrical subject.

Key words: expressionism, Christian images, eschatological motifs, apocalyptic motifs, image.

Мельнікова Т. В.,

кандидат філологічних наук, доцент,
доцент кафедри іноземних мов № 1

Національного юридичного університету імені Ярослава Мудрого

ВИКОРИСТАННЯ ПАРОДІЇ ЯК ОСОБЛИВІСТЬ ЕПІСТОЛЯРНОЇ ЛІТЕРАТУРИ 50–60 РР. XIX СТ.

Анотація. Стаття містить огляд випадків звернення до пародії в епістолярній спадщині І.С. Тургенєва 50–60 рр. XIX ст. Певна частина пародій цього часу мають гумористично-дружнє забарвлення, тобто є суто гумористичним різновидом пародії, але одночасно відзначається наявність сатиричних пародій, коли об'єктом стають літературно-естетичні або суспільно-політичні явища.

Епістолярна спадщина І.С. Тургенєва дає яскраве уявлення про всебітньо відомого письменника як про активного учасника тогочасного суспільно-політичного життя і літератора з чіткою літературно-художньою позицією, а також і як про звичайну людину зі своїм дружнім колом, своїми негараздами та захопленнями.

Випадки звернення Тургенєва до пародії у його листуванні 50–60-х рр. XIX ст. мають форму пародійного використання. У дружніх листах, коли тематика спілкування має побутовий характер, письменник, залишаючись вірним своїм літературно-естетичним поглядам, вдається до висміювання високого стилю класичного гексаметра, створюючи контраст між пишномовною формою та приземленим змістом висловлювання.

Тургенєв завжди займав активну позицію літературного діяча, не залишаючись осторонь літературного життя. Пародійне використання відомого джерела (коли через «перший план» пародії читачем-сучасником автора чітко простежується наявність «другого плану»), виконує у письменника функцію рупору для висловлювання його естетичних поглядів, надаючи самому висловлюванню додаткової забарвленості та гостроти.

З метою зображення свого ставлення до певних суспільно-політичних подій і ще раз підкреслюючи неприйняття реакційної політики уряду, письменник також вдається до пародійного використання відомого джерела без цілі створення пародії на саме джерело, що і є суттю пародійного використання.

Майстерне володіння словом, досконале знання світової та сучасної йому літератури та літературно-естетичних явищ надають автору можливість яскраво та надзвичайно дотепно задіяти пародійне використання з метою висловлювання своєї думки у багатьох сферах – суспільно-побутовій, літературно-естетичній, літературно-критичній, суспільно-політичній. Таким чином, вивчення звернень Тургенєва до пародії за допомогою пародійного використання додає кольорів до його таланту письменника та збагачує уявлення про письменника як звичайну людину.

Ключові слова: пародія, гумористична пародія, сатирична пародія, пародійне використання, «перший план», «другий план».

Постановка проблеми. У статті розглянуто звернення І.С. Тургенєва до жанру пародії у період 50–60-х рр. XIX ст. у межах епістолярної спадщини автора. Зразки подібних звер-

нень збереглися та дійшли до нащадків у особистому листуванні письменника з друзями та літераторами, додаючи яскравих рис загальному уявленню про багатогранність дарування І.С. Тургенєва.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Аналіз пародійної епістолярної спадщини І.С. Тургенєва має глибокий, але не узагальнений характер, оскільки звернення письменника до пародії у листуванні відбувалося фрагментарно протягом всього листування, а не розмішувалося в одному конкретному творі. Тому найбільш вагомими в цьому напрямі можна вважати коментарі до листів автора, зроблені укладачами Повних зібрань творів і листів І.С. Тургенєва [1; 2].

Мета статті – узагальнити випадки звернень І.С. Тургенєва до пародії в епістолярній спадщині 50–60-х рр. XIX ст.; простежити їх функціональну різноманітність; сприяти розширенню уявлення про відомого письменника як автора всебітньо відомих класичних творів, здатного продемонструвати через використання дружньої та сатиричної пародії яскраве почуття гумору.

Досягнення зазначеної мети автор статті намагається здійснити шляхом вирішення таких завдань:

1. узагальнити звернення І.С. Тургенєва до пародії, що містяться у його епістолярній спадщині 50–60 рр. XIX ст.;
2. проаналізувати звернення до пародії з погляду їх функціональності;
3. пов'язати проаналізовані звернення І.С. Тургенєва до пародії з його особистістю.

Виклад основного матеріалу. Варто відзначити, що пародійне висміювання високого стилю класичного гексаметра було одним із найулюбленіших засобів у листуванні І.С. Тургенєва не лише у 50–60-х рр. XIX ст., але й протягом усього його творчого життя. Воно створювало ту особливу ауру невимушеності, довірливості, що були властиві ще юному Тургенєву та не залишили його навіть у зрілі роки. Показовими є листи письменника до Д. Ковбасина. У них Тургенєв високим «штилем» повідомляє свого знайомого про такі побутові речі, як намір переїхати з Віші до Парижу, про неспроможність повернути грошовий борг та ін. Так, у листі від 29 червня (11 липня) 1859 р. читаємо:

Мой юный Друг, Колбасин Елисей,
Не далее как в среду намерен
Я город сей покинуть. – Потому
Прошу Вас из роскошной Вашей дачи
Перенестись в известный град Париж
В четверг в одиннадцать часов утра,
В «Hotel Вугон», на улице Лаффит.

Вы там меня найдёте. С удовольствием
В свои объятия заключу я Вас.
Но – может быть – меня не будет там...
(Дела меня задержат). Вы тогда
Ни подлецом, ни гнусною свиньёю,
Ни легкомысленным обманщиком меня
Не называйте... но великодушно
Простите друга Вашего – и снова
В «HotelVugon» вернитесь в субботу.
Коль и тогда меня Вы не найдёте,
То также не ругайтесь надо мною,
А прямо отправляйтесь в божий храм
И панихиду отслужите. – Я
В живых тогда не буду.

Наведемо уривок із листа Тургенєва до того ж самого адресата від 8 (20) липня 1859 р.:

Многострадальный Колбасин, и в то же время
счастливец!
Благополучно в деревню третьего дня я приехал
(Имя ей Куртавенель); лежит она в области
«Брие»,
Близко от городишка Розе, красот в ней
немного;
И чтобы слово сдержать, пишу к Вам это
послание.
Я, по милости вод, мной вкушенных
обильно, доселе
Свеж и здоров, что будет далее – мне неизвестно.
Но вот горестный факт: не раньше 30 июля
Буду я деньги иметь... Как быть? – Я должен Вам 300!
Знаю, что нужны Вам деньги... А потому припадаю
Прямо к стопам Шеншина и взываю к нему
с умилением:
«Дайте Колбасину злато и все считайте за мною!
Буду я век благодарен». А Вы, птенец благородный,
Мне напишите два слова о том, что творите Вы,
также подробно
О грозившем недуге поведаете: так же ль жестоко,
Он Вас грызёт – или начал слабость перед искусством
Ловких врачей и адского камня? Всё мне скажите.
Кланяйтесь всем и себя берегите. Мизантропии
Не предавайтесь: не будьте и злым самоедом,
Ниже скептиком мрачным... Лучше наденьте
подряслик!
Впрочем, будьте здоровы; я крепко жму Вам
десницу.
Ив. Тургенев.

У листі до Д.Я. Ковбасина від 20 березня (01 квітня) 1860 р. пародійне використання у Тургенєва переходить в іншу тональність. Письменник відмовляється від запрошення приятеля взяти участь у полюванні через низку хвороб, що не давали йому спокою: «Увы! Куда уж думать об охотах... Я полумертвый старик, которому остается заботиться о том, чтобы его гнусное тело не развалилось в прах». Далі автор пародіює два рядки з відомого віршу Є.А. Баратинського «Разуверение» («Разочарованному чужды / Все обольщения прежних дней»), свідомо пародійно використавши їх: «Недоколевшему уж чужды / Все предприятия прошлых дней» [1, т. 4, с. 56].

Пародіювання покликане не розсмішити адресата, та й самого автора, але хоч би якось пригасити розчарування від неможливості зайнятися найулюбленішою, нарівні з літературною діяльністю, справою життя – мисливством.

Подібну ж функцію у листі до А. Фета від 18 (30) червня 1859 р. виконує пародійне використання уривку з вірша Ф. Шиллера «Поминки». Лист було написано у Франції, у місті Віші, де тоді Тургенєв перебував на лікуванні. Тужачи за рідною Орловщиною, місцями, де письменник не раз раніше займався з Фетом мисливством, він пише: «А охота? Известите, бога ради, – как вы охотились? Много ли было тетеревей? Как действовали собаки – в особенности Весна, дочь Ночки? Подаёт ли она надежду? Всё это меня крайне интересует. Вы не поверите, как мне хотелось бы теперь быть с вами, все земное идёт мимо, всё прах и суета, кроме охоты» [1, т. 3, с. 312]. Саме «Всё земное идёт мимо» – заключна строфа з віршу Шиллера «Das Siegesfest» у перекладі Ф.І. Тютчева («Поминки», 1851). Далі Тургенєв не зовсім точно цитує уривок німецькою мовою з вірша Шиллера. Особливо цікавим є те, як у строфі «Nur die Götter bleiben stet» («тільки боги остаються вечны») автор пародійно заміняє слово «Götter» («боги») назвами різноманітної дичини:

Wie des Rauches Sauhe weht,
Schwindet jedes Erdeleben,
Nur die – Schnepfen, Hasen, Birk-, Reb-, Hasel-
und andere Hühner, die Hasen, Enten,
Becassinen, Doppel – und Waldschnepfen – bleiben stet.
[1, т. 3, с. 610].

У перекладі це звучить:

Как тает столб дыма.
Так исчезает всякая земная жизнь,
Только – кулики, зайцы, тетерки, куропатки,
рябчики и другие птицы, зайцы, утки, бекасы,
дупеля и вальдшнепы – пребывают всегда.

Комічний, із легким присмаком печалі, пародійний ефект досягається прозаїчною вставкою у високий шиллерівський «штиль» і відтіняє в контексті змісту листа загалом доволі серйозні думки автора про швидкоплинність життя людини, пов'язуючись зі смутком від неможливості опинитися на батьківщині та бути щасливим там, займаючись улюбленою забавою.

Відображенням літературно-критичних поглядів письменника можна вважати ще одне пародійне використання. У листі до М.О. Некрасова та І.І. Панаєва від 16, 17 (28, 29) жовтня 1853 р. зі Спаського Тургенєв ділиться своїми думками про сучасну йому літературу та журналістику. Він зазначає, що журнал «Современник» вигідно відрізняється від інших тогочасних журналів – його «приємно взяти в руки», незважаючи на певні недоліки (наприклад, слабкість критичного погляду, друкарські помилки та ін.). На думку письменника, «Отечественные записки» виглядають на цьому фоні дуже контрастно, створюючи похмуре враження через одноманітність матеріалів, що в ньому друкуються. Навіть нечасті цікаві твори, що з'являються на сторінках журналу не можуть покращити це враження: «Отечественные записки» напоминают мне – по мрачности своей дерево «Анчар» [1, т. 2, с. 195]. Цю думку Тургенєв підтримує пародійним використанням рядку з пушкінського віршу «Анчар»: «И если туча (т.е. Т.Ч., Крестовский – или какая другая Муза в юбке) – оросит, блуждая, лист его дремучий...» [1, т. 2, с. 195]. Пародійна суть цього використання засновується на переосмисленні слова «туча», яким автор позначає всіх жінок-письменниць, які

співпрацювали у журналі «Отечественных записки», тому що письменниця А.Я. Кир'янова використовувала псевдонім «ТЧ». В. Крестовський – псевдонім Н.Д. Хвошинської. Пародійно-комічний ефект процитованого Тургенєвим пушкінського рядку посилюється співзвучністю слова «туча» та «ТЧ».

Пародійне використання іноді набуває у Тургенєва політичного забарвлення, чітко демонструючи демократизм його суспільної позиції.

Характерним у цьому відношенні є лист Тургенєва до О.І. Герцена від 27 жовтня (8 листопада) 1862 р. Тут Тургенєв ділиться зі своїм співрозмовником звісткою про відставку реакційного міністра юстиції, завзятого прихильника кріпосного права, прибічника тілесних покарань, графа Панина, який неодноразово ставав об'єктом сатири Герцена у журналі «Колокол». Звичайно, Тургенєв знав про цей факт, що дозволило йому іронічно називати графа «другом и фаворитом» Герцена. Натякаючи на високий зріст міністра, Герцен алегорично описував його так, нібито він є «длиннейшая мера нелепости, царящая в верхнем слое нашего правительства» [3]. Тургенєв же виразив своє позитивне ставлення до відставки міністра пародійним переосмисленням рядка з байки І.І. Дмитрієва «Дуб и трость». У поета XVIII ст. у ній йдеться про дуб:

Кто ада и небес едва не досягал –
Упал!

Тургенєв змінює об'єкт спрямування цього рядка, трохи видозмінивши його. Як і Герцен, він натякає на всім відомий анекдотично високий зріст колишнього міністра:

Кто ада и небес (своим ростом) досягал –
Упал! [1, т. 5, с. 68].

Дізнавшись про відставку Панина, Герцен розмістив у журналі «Колокол» іронічну замітку «Потеря сотрудника», у якій реагує на цю подію подібно до Тургенєва, у котрого у пародійно переосмислених рядках байки Дмитрієва також йдеться про «падіння». Він із неприхованою радістю написав про падіння одного зі стовпів уряду: «Читатели, вероятно, примут участие в потере одного из самых неутомимых сотрудников наших, – граф Виктор Никитич Панин *пал*, мужественно защищая плети и розги» («Колокол», 1 декабря 1862 г.).

Звернення до пародії в епістолярній спадщині Тургенєва 50–60-х рр. XIX ст. набувають форму пародійного використання та надають письменнику можливість виразити його літературно-естетичні, літературно-критичні та суспільно-політичні погляди.

Література:

1. Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем : в 28 т. Письма : в 13 т. (1831–1883). Москва – Ленинград : Изд-во АН СССР, 1961–1969.

2. Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Письма : в 18 т. Т. 1–8 (1831–1868). Москва : Наука, 1982–1990.
3. Герцен А.И. Панин и смешение полов. Собрание сочинений : в 30 т. Т. 16. Москва : Изд-во АН СССР, 1959. С. 121.

Melnikova T. The use of the parody as a feature of the epistolary literature of the 50s–60s of the XIX century

Summary. The article provides an overview of cases of appealing to the parody in I. Turgenev's epistolary heritage of the 50s–60s of the XIX century. A certain part of the parodies of this time have humorously-friendly coloring, that is, it is a purely humorous kind of parody, but at the same time there is a satirical parody, when the literary-aesthetic or socio-political phenomena become the object of the parody.

I. Turgenev's epistolary heritage gives a vivid idea of the world-famous writer as an active participant in the socio-political life of that time and a writer with a clear literary and artistic position, as well as an ordinary person with his own circle of friends, his hardships and hobbies.

Cases of Turgenev's appealing to the parody in his correspondence of the 50s–60s of the XIX century are in the form of a parody application. In friendly letters, when the subject of communication is of everyday character, the writer, while remaining faithful to his literary and aesthetic views, resorted to a mockery of the high style of the classical hexameter, creating a contrast between the lush form and the grounded content of the utterance.

Turgenev always occupied the active position of a literary figure, not remaining aloof from the literary life of his time. The irony of using a well-known source (when a reader-contemporary of the author clearly follows the presence of the “second plan” of the parody behind the “first plan”), performs a writer's function of the mouthpiece to express his aesthetic views, giving the expression of additional color and sharpness.

In order to portray his attitude towards certain socio-political events and once again emphasizing the rejection of the reactionary policy of the government, the writer also resorted to the use of a well-known source without the purpose of creating a parody of the very source, which is the essence of the parody application.

The masterful use of the word, the perfect knowledge of world and contemporary literature and literary and aesthetic phenomena give the author the opportunity to use the parody application brightly and extremely wittily in order to express his opinion in many spheres – social, domestic, literary, aesthetic, literary-critical, socio-political. Thus, the study of Turgenev's appealing to the parody using the parody application adds colors to his writer's talent and enriches the notion of the writer as an ordinary person.

Key words: parody, humorous parody, satirical parody, parody application, “first plan”, “second plan”.

*Nasalevych T. V.,**Candidate of Philology, Associate Professor,
Associate Professor of English Philology and Methodology Department
Bohdan Khmelnytsky Melitopol State Pedagogical University**Pchela Yu. V.,**Student of Magistrate
Bohdan Khmelnytsky Melitopol State Pedagogical University*

THEMES CREATING THE CONCEPT OF AMERICAN DREAM IN THE NOVEL “THE GRAPES OF WRATH” BY JOHN STEINBECK

Summary. The article has been devoted to the disclosure of themes creating the concept of the American Dream in the novel “The Grapes of Wrath” by an American writer of the 20th century John Steinbeck. The story of the emergence of the concept of the American Dream is briefly given. The description and analysis of the constituents of the American Dream concept is presented. The authors of the article explain how the themes revealed in the novel “The Grapes of Wrath” shape the national identity in the time of crisis.

Also the causes of creating the novel by J. Steinbeck are explained. The difference of American Dream from other Dreams is described. The authors made attempt to analyse the main components of American Dream concept given by different scholars. The paper presents the components of the American Dream concept, represented by various linguists and literary critics. Analysis of John Steinbeck's novel “The Grapes of Wrath” gives a reason to believe that the American Dream is a powerful idea, containing a display of frequent themes a deeper look into which provides insights into preserving national identity in times of crisis. The study presented the authors' own Model of self-reliant person hierarchy, based on themes that create the concept of the American Dream: “Faith”, “Land as a source of identity”, “On the road”, “Unity” and “Knowledge to transform the world”.

Each of the themes is analyzed and supported by the corresponding illustrations from the text of the novel. The authors consider that the theme of faith is the basic one, because people cannot survive without faith; being on the road is a constant process in human existence for searching better living conditions; only united people can be strong enough to stand their rights; and knowledge is a great power to transform the world for the better.

Key words: concept, American Dream, faith, land, road, unity, knowledge, independence.

The problem and its connection with important scientific and practical tasks. As the humanity is entering a new round of uncertainty, peoples are looking for the spiritual anchors to withstand economic, political, social, and cultural pressure and to preserve their identity. Fortunately for the United States, they have the national idea that was inspiring for many generations and has not lost its relevance up to date. In this article, we describe and analyze the tenets of the American Dream and explain how they shape the national identity in the time of crisis.

Analysis of the recent publications on the issue being under consideration. According to L. Reed [9], the concept of “Amer-

ican Dream” began in the 1600 s, when a new continent, where people could be free and not subjected to government persecution, began to attract the attention of Europeans. Proponents of the later emergence of the “American Idea” D. Miller [11], H. Hugen [8] and H. Brown [6] believe that the concept is associated with immigrants who arrived in the United States at the end of the XIX century in search of a better life. European emigration was most active in the years 1820–1975.

Golenpolsky T.G. and Shestakov V.P. cite S. Holbuk's opinion: “The first recorded “American Dream”, – writes the American researcher, was the dream of a small ship crossing the raging ocean with passengers on board who could hardly believe that the day came when they would be remembered as pioneers, and the “May-flower” would symbolize the “birth certificate” of the American democracy” [1, p. 71].

J.A. Truslow described the “American Dream” as the...dream of a land in which life should be better and richer and fuller for everyone, with opportunity for each according to ability or achievement. It is a dream of social order in which each man and each woman shall be able to attain to the fullest stature of which they are innately capable, and be recognized by others for what they are, regardless of the fortuitous circumstances of birth or position [18].

We could find references to the concept of American Dream in “The Autobiography of Benjamin Franklin”, “The True Story of a Great Life”, the biography of Abraham Lincoln and other works about the life of the Founding Fathers. Although the idea behind the American Dream seems simple and straightforward, it still has many interpretations which may cause confusion in a reader.

The aim of the paper. By relying on an in-depth analysis of John Steinbeck's award-winning novel “The Grapes of Wrath”, we seek to define and describe recurring themes, creating the concept of American Dream in the novel and its hierarchy.

The body of the paper. The novel “The Grapes of Wrath” was published in 1939, immediately after the end of the Great Depression, the deepest and, probably, the most severe, economic crisis in the 20th century history. Millions of Americans were forced to leave their native places searching for job elsewhere. The biographer J. Parini admits that Steinbeck was among those migrants but moved in an opposite direction: from New York, where he tried to start the writing career, back to the birth home in California [13].

For some reasons, every nation has a dream that may be very similar to the dream that other peoples nurture and strive to accomplish. Nevertheless, American Dream is different from Le Reve

Francais, Australian Dream, and other dreams a detailed description of which is found in literature. According to R.J. Shiller [14], the main difference is in the unique capability of the American Dream to stay relevant, regardless of the circumstances. The American Dream inspired the Americans during the Roaring Twenties but it was also encouraging when the country plunged into the Great Depression. The spiritual power of the American Dream encourages an in-depth look into the ideas constructing it.

N.V. Popova believes that the “American Dream” in its essence does not undergo fundamental changes over time, despite historical, sociocultural, and economic events, retains the basic idea, the ideal that was believed by immigrants and founding fathers [3, p. 42–46].

Many researchers have attempted to identify the main components of the “American Dream”. For example, A.M. Zverev wrote about the “three pillars of the American Dream”: 1) faith that the resources of American land are vast, and the material abundance is destined here to all without exception; 2) the conviction that only in America a person becomes free from class, social, ideological, educational and other restrictions; 3) confidence that in America the right to happiness is granted to everyone, and the chances of achieving happiness are absolutely equal for everyone [2, p. 171].

And according to foreign researchers, J. Bragg and M. Drayton, the concept of “American Dream” includes: 1) belief in the sustainable development of individual, collective, social conditions of existence, faith in progress; 2) conviction that everyone can realize his / her ambitions due to his / her own efforts; 3) confidence that America is a God-chosen country, whose purpose is to call the whole world to the American style of democracy; 4) the realization that the American form of power “for the people” is the only guarantee of freedom and equality; 5) the idea associated with people of different cultures: people can live peacefully, accepting the characteristics and culture of other people. This is a belief in multiculturalism, cultural and ethnic pluralism [4, p. 4–5].

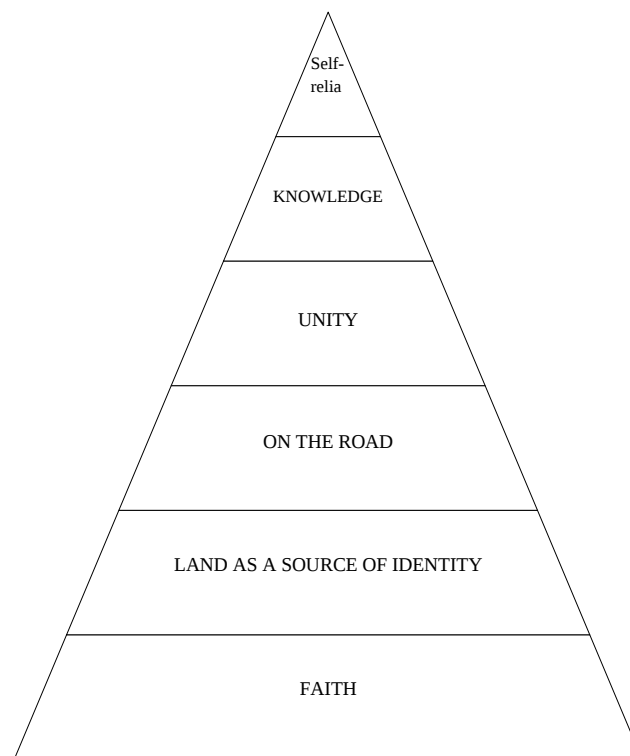
N. Popova summarized the data and identified three domains of “American Dream” concept: religious, ethical and political [3, p. 42].

Analysis of John Steinbeck’s novel “The Grapes of Wrath” gives us a reason to believe that the American Dream is a powerful idea, containing an array of recurring themes a deeper look into which provides insights into preserving national identity in times of crisis. While reading the novel, we paid special attention to the recurring themes introduced in the narrative and intercalary parts and pertaining to self-reliance as a way to live the national dream. In our opinion, there are five recurring themes, constituting the dream behind a self-reliant man’s identity (Scheme 1). We present these themes in the form of a pyramid (from the bottom to the top): “Faith”, “Land as a source of identity”, “On the road”, “Unity”, and “Knowledge to transform the world”.

Faith. We think that the theme of faith is the basic in the novel under analysis. Moreover, some experts tend to examine “The Grapes of Wrath” through Biblical parallelism. For instance, S.M. Shockley [15] interpreted Jim Casy as a Christ figure, while J. Fortenrose believed there was a parallel between Tom Joad and Moses [7, p. 71–86].

We put forward an assumption that the theme of faith goes beyond adherence to a religious tradition and encompasses a firm trust in a man’s spirit and unlimited human potential. In “The Grapes of Wrath”, we could find many examples where faith takes the form of religious humanism, a philosophical approach that simultaneously stresses the single individual’s needs and the role of the cove-

nanted community [12]. Jim Casy protests when someone calls him *reverend* because he «*was a preacher*» but there is no “*sperit ain’t in me no more*” [16, p. 12]. Therefore, he makes up his mind to stop preaching and join Okies making their way to California.



Scheme 1. Model of self-reliant person hierarchy

An important thing about faith is that it emerges from Casy’s living side-by-side with people, learning from them, and understanding their needs. Eventually, Casy creates his own religious philosophy underlining the importance of individual and community needs. The essence of this philosophy is in the conversation between Casy and Mrs. Wilson comparing religious rituals with secular activities aimed at pleasing people: “*They wasn’t nothin’ got between me an’ them. An’ – that’s why I wanted to pray. I wanted to feel that closeness, onced more. It’s the same thing, singin’ an’ prayin’, jus’ the same thing*” [16, p. 148].

Faith going beyond religious awe, blind obedience to long-standing rites, and unconditional obedience to religious authorities, and aimed at meeting people’s needs and making them happy is an important component in the hierarchy of ideas shaping a self-reliant individual with a dream.

Land as a Source of Identity. We discovered that land as a constituent of one’s identity was among the recurring themes in “The Grapes of Wrath”. In the novel, land is treated as a living being, the source of one’s identity and spiritual strength. For farmers, land is the *alpha and omega* of their existence, therefore they are bewildered when the tractor men approach their possessions: “*And when a horse stops work and goes into the barn there is a life and a vitality left, there is a breathing and a warmth, and the feet on the straw, and the jaws clamp on the hay, and the heat and smell of life. But when the motor of a tractor stops, it is as dead as the ore it came from*” [16, p. 77].

When we dived into the theme, we concluded that Okies’ reverent attitude to the land was not so much due to economic but psy-

chological and spiritual reasons. Although there are many references in "The Grapes of Wrath" supporting the idea, we assume that the most impressive one appears in the episode, describing the tractor men coming to miserable debtors and plowing the land that used to be their home: "*But the machine man, driving a dead tractor on land he does not know and love, understands only chemistry; and he is contemptuous of the land and of himself. When the corrugated iron doors are shut, he goes home, and his home is not the land*" [16, p. 78].

We believe that the opposition between the tractor man, the man of the iron, and the farmer, the man of the land, is introduced in the novel to reveal the sense of being a self-reliant man of the changing era. Self-reliance means knowing the place to belong and transform it with own hands: "*The last clear function of man – muscles aching to work, minds aching to create beyond the single need – this is man. To build a wall, to build a house, a dam, and in the wall and house and dam to put something of Manself*" [16, pp. 100–101]. The place one belongs to constructs a unique identity by providing opportunities for manifesting the Manself.

On the Road. As people are forced off their land, they have to find another way to self-reliance, and being on the road appears one of them. So far, scholars have done an extensive research on the "little stories" of migrant life that constitute an essential element of Steinbeck's narration [17, p. 2]. The intertextual analysis attracts special interest to "The Grapes of Wrath" that seems to be a "concentrated" representation of the theme. G. Toth [17] analysed the Joads' trip in terms of the references to the Lakota and Chyenne myths of finding the new land. Being on the road is interpreted as payment for previously committed sins: "*Grampa took up the land, and he had to kill the Indians and drive them away. And Pa was born here, and he killed weeds and snakes*" [16, p. 34].

Therefore, we could notice that little to no attention in scholarly literature was paid to the road as a means of constructing one's identity and becoming a better self.

Meantime, we were able to find many references in "The Grapes of Wrath" suggesting that the road is the medium where the self-reliant man emerges. Such interpretation appears in the conversation between the Joads and Casy noting that: "*They's movement now. People moving. We know why, an' we know how. Movin' cause they got to... Movin' cause they want somepin better 'n what they got. An' that's the on'y way they'll ever git it*" [16, p. 85].

In addition to bringing people from the dusty Great Planes to green California, where the work is plenty, the road provides ample opportunities for enhancing spiritual strength. Steinbeck admits that moving from place and place molded migrants in one way or another: "*...road became their home and movement was the medium of their expression*" [16, p. 109].

In some sense, being on the road means leaving one's comfort zone and learning things one did not know before: farmers learn to build roads and young people learn to be cotton pickers. For Connie and Al Joad, moving to California is a way to getting something better by learning a profession that is very different from what they did in the Great Planes.

However, the road itself becomes the place to reconstruct one's identity through interactions with other people. This is particularly evident in the case of Reverend Casy who follows the Joads to become an Emersonian thinker [17]. Like everyone in the family, Casy pays much attention to the roadside stories told by labor migrants as the way to learn the changing country and re-find one's

place in it. In "The Grapes of Wrath", stories of the Okies' journey through the desert "presented at the time as a work of history", which was the context for becoming a self-reliant individual. In our conceptual model, being on the road is a place to reconstruct one's identity to become self-reliant rather than moving from economically disadvantaged areas to fertile Californian lands.

Unity. While analyzing the roadside stories and narrative parts, we could also identify a recurring theme of unity. The theme appears throughout the novel and aims to underline the potential of community to cope with the hardships of migration and revive one's spirit. By meeting the Wilsons and other migrants, some of which have been deeply disappointed in their Californian dream and are on their way home, the Joads realize the power of human involvement when: "*...the twenty families became one family, the children were the children of all. The loss of home became one loss, and the golden time in the West was one dream...*" [16, p. 131].

As the Joads get help from the Wilsons, they are ready to continue the chain of good deeds by feeding people in the labor camp, one of the forced stops on their way to a better life.

It is indisputable that the community of people united by a common dream to earn decent living is a source of strength and resilience. For authorities, the western states constitute a serious problem as: "*The danger is here, for two men are not as lonely and perplexed as one. And from this «we» there grows a still more dangerous thing «I have little food» plus «I have none». If from this problem the sum is «We have a little food», the thing is on its way, the movement has direction*" [16, p. 101]. Being part of community makes one voice their concerns and demand their rights being respected, which is the reason why authorities fear migrant camps and use every excuse to destroy them.

When analysing "The Grapes of Wrath", we hypothesized that the theme of unity is best revealed in a kind of antagonism between Noah Joad and Jim Casy. The oldest son of Joads, Noah is the first to stop the journey and experience «the oneness with the natural environment» by fishing on the Colorado River [17]. Noah's decision puzzles the family, although they credit his birth trauma and acting "strange" at various points of his life. At the same time, the Joads never hesitate to take Jim Casy with them when moving to California, even despite his reassurances that he is no longer a preacher and may be a burden to the family.

Somehow the Joads realize that being a unity, even though it consists of a "useless" preacher, valetudinarian Rose of Sharon, and ill grandparents, will make them more resilient. We believe that comparison between Noah Joad and Jim Casy is a strong counter-argument for the American Dream being individualistic, promoting consumerism and eventually leading to decay. In such interpretation, the American Dream can stand the test of time and make the country great again with the help of collective consciousness.

Knowledge to Transform the World. In our conceptual model, we put knowledge on the top of the self-reliant man hierarchy for several reasons. The most obvious is that the theme of education appears in virtually every narrative chapter of the novel: Tom voices respect for the men who took different courses while in McAllister, Al dreams to learn to fix cars, and Connie wants to study radio once the family gets to California. Analysis of all these dreams suggests that for the characters, knowledge is both an instrument to earn one's living and increase socioeconomic status. The young Connie expresses his intent to study nights to learn the radio and become a sought-after specialist. Surprisingly, young and naïve Connie

finds support from the narrator stressing the power of knowledge to change the world: *"Behind the fruitfulness are men of understanding and knowledge, and skill, men who experiment with seed, endlessly developing the techniques for greater crops of plants whose roots will resist the million enemies of the earth... They have transformed the world with their knowledge"* [16, pp. 235–236].

In some narrative parts, knowledge as an intangible asset comes into opposition with tangible assets, like land, thereby underlines the importance of ongoing self-cultivation rather than hoarding. This confrontation is apparent in the words of Casy teaching Tom that a person who *"needs a million of acres to make him feel rich, seems to me he needs it 'cause he feels awful poor inside himself, and if he's poor in himself, there ain't no million acres gonna make him feel rich..."* [16, p. 140].

In Casy's understanding, intangible assets like knowledge and self-reliance will make a person happy all the time but this does not necessarily work with tangible goods.

The character of Casy that we consider to be a key in terms of establishing and elaborating on the theme was another reason why education appears in the conceptual model. It is a well-known fact that a Christ-based figure of Jim Casy is based on Ed Ricketts, an American biologist, philosopher, and pioneer in intertidal ecology. We believe that by introducing parallelism between Casy and Ricketts, Steinbeck sought to promote an idea about free spirit, knowledge, and ongoing research being the driving force behind becoming a self-reliant man and a part of a prospering community.

Conclusions. So themes constructing the concept of American Dream in the novel *"The Grapes of Wrath"* by J. Steinbeck include *"Faith"*, *"Land as a source of identity"*, *"On the road"*, *"Unity"* and *"Knowledge to transform the world"*. These themes help to create self-reliant person hierarchy. We consider that the theme of faith is the basic one, because people cannot survive without faith; being on the road is a constant process in human existence for searching better living conditions; only united people can be strong enough to stand their rights; and knowledge is a great power to transform the world for the better.

References:

1. Голеньпольский Т.Г., Шестаков В.П. «Американская мечта» и американская действительность. Москва : Искусство. 1981. 208 с.
2. Зверев А.М. «Американская трагедия» и «американская мечта» (К проблеме национального идейно-художественного своеобразия литературы США) // Литература США XX века. Опыт типологического исследования. Москва : Наука. 1978. С. 134–208.
3. Попова Н.В. «Американская мечта»: история развития концепта и его интерпретации в романе Т. Драйзера «Американская трагедия» // Международный научно-исследовательский журнал, 2017. URL: <https://research-journal.org/wp-content/uploads/2017/03/03-2-57.pdf#page=42>.
4. Bragg J., Drayton M. The American Dream. London : Longman. 2004. 64 p.
5. Brown H. The Age of Gold. N. Dakota: Powell's Books. 2000. 147 p.
6. Featherstone M. Consumer culture and postmodernism. URL: <http://dx.doi.org/10.4135/9781446288399>.
7. Fontenrose J. The critical response to John Steinbeck's *"The Grapes of Wrath"* / edited by Barbara A. Heavilin Westport, Conn.: Greenwood Press. 2000. 357 p.
8. Hugen H. The American Dream. New York: Vintage Books. 1968. 290 p.
9. Lawrence R. Striking the Root: Essays on Liberty. New York: Vintage Books. 1995. 110 p.
10. Lutwack, L. "Introduction" In *Heroic Fiction: The Epic Tradition And American Novels of the Twentieth Century*. London: Feffer and Simons Inc. Carbondale and Edwardsville: Illinois univ. press. London and Amsterdam: Feffer & Simmons. Inc. 1971. P. 64–87.
11. Miller D. City of the Century. New York: Simon & Schuster. 1996. 263 p.
12. Murry W.R. Religious humanism, 2000. URL: <https://www.meadville.edu/files/resources/v1-n2-murry-religious-humanism-461.pdf/>
13. Parini J. John Steinbeck: A Biography New York Holt. 1995. 535 p.
14. Shiller R.J. The transformation of the "American Dream", 2017. URL: <https://www.nytimes.com/2017/08/04/upshot/the-transformation-of-the-american-dream.html>.
15. Shockley S.M. "Christian Symbolism in The Grapes of Wrath" In Wicker Tedlock ed.
16. Steinbeck J. Grapes of Wrath, 1939. URL: <https://genius.com/John-steinbeck-chapter-1-the-grapes-of-wrath-annotated/>
17. Toth G. Myths and contexts in John Steinbeck's *The Grapes of Wrath*. Americana. E-Journal of American Studies in Hungary, 6 (1), 2010. URL: <http://americanajournal.hu/vol6no1/gabriella-toth/>
18. Truslow J.A. The Epic of America. Boston Little, Brown, and company. 1931. 433 p.

Насалевич Т. В., Пчела Ю. В. Темі, які створюють концепт Американської Мрії в романі «Грона гніву» Джона Стейнбека

Анотація. Стаття присвячена розкриттю тем, що створюють концепт Американської Мрії в романі «Грона гніву» американського письменника XX століття Джона Стейнбека. Коротко розповідається про виникнення концепту Американської Мрії. Представлено опис та аналіз складників концепту Американської Мрії.

Автор статті пояснює, яким чином теми, висвітлені в романі «Грона гніву», формують національну ідентичність під час кризи. Також пояснюються причини створення роману Дж. Стейнбека. Описано відмінність Американської Мрії від інших Мрій. Автор зробив спробу проаналізувати основні складові концепту Американської Мрії, надані різними вченими.

У статті представлені компоненти концепту Американської Мрії, представлені різними лінгвістами та літературознавцями. Аналіз роману Джона Стейнбека «Грона гніву» дає підстави вважати, що Американська Мрія – це потужна ідея, що містить прояв частих тем, глибокий аналіз яких дає можливість зрозуміти збереження національної ідентичності під час кризи.

У дослідженні представлена власна Модель ієрархії самостійної особистості, заснована на темах, які створюють концепт Американської Мрії: «Віра», «Земля як джерело ідентичності», «У дорозі», «Єдність» і «Знання для перетворення світу». Кожна з тем аналізується і підтримується відповідними ілюстраціями з тексту роману. Автори вважають, що тема віри є основною, оскільки людина не може вижити без віри; перебування у дорозі – це постійний процес людського існування для пошуку кращих умов життя; тільки об'єднані люди можуть бути достатньо сильними, щоб відстоювати свої права; і знання – це велика сила для перетворення світу на краще.

Ключові слова: концепт, Американська Мрія, віра, земля, дорога, єдність, знання, самостійність.

Ніколова О. О.,*доктор філологічних наук,
професор кафедри німецької філології і перекладу
Запорізького національного університету***Веремчук Е. О.,***кандидат філологічних наук,
доцент кафедри англійської філології
Запорізького національного університету*

СПЕЦИФІКА ПСЕВДОМОРФНИХ ПЕРСОНАЖІВ ЕПІЧНИХ ТВОРІВ О. ВАЙЛЬДА НА ТЛІ ЛІТЕРАТУРНОЇ ТРАДИЦІЇ

Анотація. Стаття присвячена висвітленню питання про різновиди та особливості псевдоморфних персонажів у романі «Портрет Доріана Грея», казках «Велетень-себелюбєць», «Хлопчик-зірка» знаного англійського письменника О. Вайльда на тлі літературної традиції.

Дослідження ґрунтується на студіях типології псевдоморфних персонажів (від давньогрец. «псевдо» – «обман, вигадка, помилка» та «морфо» – «форма»), визначальною ознакою яких є несправжність, зумовлена неприродним порушенням відповідності між їхньою сутністю та її формальною презентацією/рецепцією: такі персонажі тимчасово набувають чужої подоби, видають себе за інших, неадекватно сприймаються.

У статті представлено коло інваріантних типів та різновидів псевдоморфних персонажів, пов'язаних із ними традиційних мотивів (йдеться про крос-статусні перевдягання, перетворення, оману словесно-поведінкову презентацію, різноманітні ситуативні неузгодженості – невпізнання, підміни, плутанину тощо), висвітлено проблеми їхнього походження, жанрового діапазону, специфіки творчої реалізації у прозаїчних творах О. Вайльда в контексті європейської традиції.

Проаналізовано типові сюжетні ситуації, засновані на дисонансах істинного та видимого, які підпорядковуються англійським письменником меті вираження ідейно-філософського змісту зазначених творів. У відповідному тематичному аспекті визначено подібність Доріана Грея з іншими персонажами європейської літератури. Особливу увагу приділяється іманентним культурній традиції оповідним кліше казок О. Вайльда, заснованим на функціонуванні псевдоморфних персонажів: формальний перехід псевдоморфних персонажів з одного полюса на інший, протилежний, зримо простежується в аспектах соціальної статусності, через протиставлення потойбічного та земного (антропоморфне вище створіння інкогніто), прекрасного та потворного тощо.

У статті доведено перспективність псевдоморфних персонажів як предмета наукового аналізу загалом та компаративних розвідок зокрема, зумовлену специфікою феномена, яка детермінує його активне функціонування в мистецтві різних часів та країн.

Ключові слова: псевдоморфні персонажі, мотив, крос-статусна трагедія, традиція, трансформація.

Постановка проблеми. Контраст між видимим та дійсним в його найрізноманітніших проявах – типове явище дійсності

та «вічна» тема мистецтва, серед художніх засобів розкриття якої у літературі на особливу увагу заслуговують псевдоморфні персонажі (від давньогрец. «псевдо» – «обман», «вигадка», «помилка» [1, 557] та «морфо» – «форма» [1, с. 449]).

Характерною ознакою останніх є «несправжність, створена внаслідок неприродного порушення відповідності між їхньою сутністю та її формальною презентацією / рецепцією, що починають співвідноситися з протилежними категоріями. Такі персонажі тимчасово набувають чужої подоби, видають себе за інших, неадекватно сприймаються (внаслідок метаморфоз, трагедій, вербально-позиційних удавань, ситуативних неузгодженостей). Також вони тісно пов'язані із певними «мандрівними» мотивами» [2, с. 5].

Компаративні студії, присвячені аналізу специфіки функціонування псевдоморфних персонажів, дозволяють, з одного боку, вказати на існування зв'язків та типологічних сходжень між національними літературами різних епох, засвідчити подібність загальнолюдських уявлень та висвітлити «механізми» взаємодії традицій та новаторства, а з іншого – вказати на специфіку оригінально-авторських трансформацій відповідно до матеріалу.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Розгляду генезису, специфіки, типології, особливостей функціонування відповідних образів присвячено монографію «Псевдоморфні персонажі української та російської літератур кінця XVIII – I половини XIX ст. (у контексті європейської традиції)» [2], у якій, окрім іншого, детально охарактеризовано основні стадії та напрямки розвитку питання, значущі для створення теоретико-методологічної бази дослідження феномену [2, с. 5–19].

Надбання у цій галузі відкривають перспективи для подальших пошуків, спрямованих на розв'язання проблеми творчої репрезентації теми дисгармонійності істинного та удаваного на різних етапах становлення національних літератур в цілому та псевдоморфних персонажів зокрема.

Цікавою видається спроба виходу за межі об'єкту наукової уваги у згаданій вище праці та застосування вже апробованого інструментарію для аналізу творчості письменників інших культурних епох та країн. Погляд на доробок знаного англійського майстра слова, О. Вайльда, у такому аспекті дозволяє розширити горизонти розвідок псевдоморфних персонажів

та надає матеріали для порівнянь, значущих з точки зору визначення тенденцій трансформації даних образів.

Творчість О. Вайльда неодноразово привертала увагу закордонних та українських вчених: систематизація таких напрацювань представлена, наприклад, в кандидатській дисертації Г.С. Деркач «Творчість Оскара Вайльда в літературно-критичних (англійському, українському та російському) дискурсах».

Виділення не вирішених раніше частин загальної проблеми, котрим присвячується означена стаття.

Детальне дослідження варіантів псевдоморфних персонажів художнього світу О. Вайльда в контексті літературної традиції на ґрунті відповідних теоретичних здобутків сучасної вітчизняної компаративістики (2, с. 50–141) здійснюється вперше, що й зумовлює актуальність статті.

Мета статті – визначення специфіки псевдоморфних персонажів епічних творів О. Вайльда на тлі літературної традиції. **Завдання** статті: охарактеризувати псевдоморфний образ Доріана Грея та мотиви метаморфози, крос-статусної травестії в компаративному аспекті, диференціювати псевдоморфних персонажів та типові сюжетні ситуації, пов'язані із удаваннями, невпізнаннями у казках О. Вайльда, визначити їхнє функціональне призначення та значущі в цьому плані подібності з традиційним матеріалом.

Виклад основного матеріалу дослідження з повним обґрунтуванням отриманих наукових результатів. О. Вайльд – яскравий представник естетизму, для якого Краса та Форма є своєрідними «ідолами», гідними поклоніння. Законірно припустити, що саме естетичні принципи письменника визначають характер розкриття теми ілюзій (співвідносної із удаваннями, симуляцією, хибними уявленнями тощо) в його романі «Портрет Доріана Грея».

Псевдоморфним персонажем доцільно визнати Доріана Грея: молодість та привабливість не просто різко контрастують з його внутрішнім світом, вони є личиною, маскою, за якою ховається істина потворності розпусника та себелюбця, відображена в портреті – двійнику. Сутність цього світського Нарциса та її формальне вираження й сприйняття співвідносяться з протилежними категоріями антиномії «верх – низ» в аспекті індивідуально-авторських аксіологічних координат, де Краса є вищою цінністю, якій протиставлені Вульгарність та Злочинність – тісно взаємопов'язані поняття, що характеризують нищу людину. «Будь-який злочин вульгарний у своїй суті, а будь-яка вульгарність – це вже злочин» [3].

Янгольське личко створює ілюзію душевної чистоти та вводить в оману оточуючих: гріхи мають залишати свій вплив на зовнішності, а якщо цього «тавра» немає, то немає й підстав для відповідних висновків. «А Доріан мав чим тішитись, бо прегарна його врода, що так приворожила Безіла Голворда і багатьох інших, здавалося, повік лишиться при ньому. Навіть ті, хто чув найчорніші погосли про Доріана – чутки про його непевний спосіб життя час від часу ширилися по всьому Лондону, даючи поживу балачкам у клубах, – не могли поінформувати віри у його безчестя, коли бачили Доріана в живі очі. Він завжди виглядав людиною, якої не діткнув житейський бруд. Люди, що говорили брутальності, знічувались і змовкали, коли він заходив, наче сама незворушна ясність його обличчя була їм докором. Уже самою своєю присутністю він мовби нагадував їм про втрачену чистоту. Їх брало подивом, як це така чарівна з лиця людина спромоглась уникнути тавра нашого віку, нищого і сла-

столюбного воднораз» [3]. Суперечністю між тим образом, який бачить суспільство, та внутрішнім світом Грея доповнюється обігриванням антитези «зрілість – юність»: сорокалітній «Чарівний Принц» виглядає як 18-річний юнак (завдяки чому й обманює брата Сібіл Вейн).

Таким чином, фантастична метаморфоза персонажа, що зумовлює його псевдоморфність у контексті естетичної концепції письменника, є порушенням Законів Краси та Природи, за які Доріана очікує неминуче покарання.

З іншого боку, зачарування вищого світу зовнішньою красою, манерами, модним вбранням Грея та відносна байдужість до його аморальної поведінки, інформація про яку все ж поступово поширюється, інтерпретується іронічно: така тенденція свідчить про бездуховність та зіпсованість аристократичного прошарку, для якого форма набагато важливіша за зміст. «Бо в порядному товаристві приписи такі самі – або повинні бути такі самі, – як і в мистецтві: форма тут найістотніше. Вона має сполучати в собі високу вродистість з умовністю церемонії, має поєднувати нещирість романтичної п'єси з дотепністю і красою, через що ми й захоплюємось такими п'єсами. Хіба нещирість така вже страшна річ? Либонь, що ні» [3].

Йдеться вже не про естетичну культивування Краси та Форми, а про підміну понять, спрямовану на затвердження псевдоідеалів у «добродесному колі» англійської знаті, лицемірство якої викриває автор роману.

Створений О. Вайльдом образ вирізняється на тлі літературної традиції XIX ст., для якої не надто характерна увага до «псевдоморфних персонажів, створених на сутнісно-формальних суперечностях фізіологічно ціннісного аспекту дихотомії «верх – низ»... такий феномен позбавляється самостійної значущості, функціонально підпорядковуючись іншим варіативно-аксіологічним опозиціям. Так, наприклад, несправжність, створена внаслідок формально-змістовної невідповідності на рівнях «краса – потворність», «старість – молодість», підлягає меті фіктивного підвищення/зниження суспільного становища персонажа або переведення його у розряд «чужих». Зовнішньо-внутрішня ілюзорна дисгармонійність, пов'язана з протиставленням «сили – слабкості», є вторинною щодо гендерної або героїчної псевдоморфності, заснована на уявленнях про «здоров'я» й «недугу» – близькою до антитези «розуму» й «безумства», «життя» й «смерті» [2, с. 77].

Найбільш схожим на Доріана Грея псевдоморфним персонажем є Крихітка Цахес Е.Т.А. Гофмана («Крихітка Цахес на прізвисько Ціннобер»), потворність якого також прихована завдяки чарам від широкого загалу: оточення вбачає у ньому прекрасну особистість, наділену численними талантами. При цьому в обох випадках смерть розкриває справжню сутність «псевдокрасеня».

В романі О. Вайльда також використано традиційний мотив крос-статусної травестії: коли персонаж за допомогою перевдягання намагається приховати свій справжній суспільний статус (знижити або, навпаки, підвищити його) [2, с. 23]. Доріан Грей вдає з себе простолюдина, аби насолоджуватися новими відчуттями в бідних кварталах Лондону. Там, у брудних притонах, він курить опіум та намагається «згадки про давні гріхи... знищити шаленством гріхів нових» [3]. «Саме як бронзовий бій годинника в темряві ознаймив північ, Доріан Грей, перебравшись у простий одяг і закутавши шарфом шию, покрадьки виходив із дому» [3].

Поширений у світовій літературі прийом створення інтриги, надання динамічності сюжету, окрім цього, посилює емоційну напругу, викликає градацією злочинних вчинків Доріана. Його тимчасова формальна інтеграція до кола маргіналів є образним доказом нівелювання усіх прийнятих норм: перехід соціальних кордонів у житті віддзеркалює руйнування моральних меж у свідомості.

В цьому аспекті виникають асоціації з персонажем роману В. Гюго «Людина, яка сміється» – лордом Девідом. Світський красень, законодавець мод, яким захоплюються у вищому світі, полює в образі звичайнісінького моряка, Тома-Джима-Джека, відвідувати вистави вуличних театрів та мандрівних акторів, а також – брати участь у кулачних боях простолюдинів. Для розбещеного аристократа такий маскарад є одним із способів розважитися, поласкотати нерви, отримавши незвичні враження та, водночас, – вираженням зневаги до правил загалу. Таким чином, даний мотив в обох творах є промовистим засобом образної характеристики.

На особливу увагу заслуговують також псевдоморфні персонажі казок О. Вайльда. Створення сюжетних ситуацій, заснованих на невідповідності істинного та видимого, тут також є не просто художнім прийомом загострення колізій чи надання авантюрного забарвлення наративу, а підпорядковується меті вираження філософських ідей письменника.

Наприклад, у казці «Велетень-себелюбець» оригінально трансформоване традиційне для міфів, фольклору, літератур різних народів оповідне кліше, пов'язане із появою антропоморфного вищого створіння інкогніто [2, с. 85], «несправжність якого визначається формально-семантичною співвідповідністю з опозиціями «небеса – земля» та «божественне – людське» («сакральне – профанне»)). Йдеться, насамперед, про богів, янголів тощо, які в людській подобі перебувають серед людей, випробовуючи їхні моральні якості. Є. Мелетинський вказує, що «у численних легендах різних народів боги та святі з'являються в образах жінок, бідняків, у брудному одязі тощо та випробовують людей» [4, с. 250]. При цьому у сюжеті, де «Бог винагороджує та карає» [2, с. 86], досить часто випробування спрямоване на перевірку гостинності.

У творі О. Вайльда потойбічний Гість з'являється спочатку в подобі дитини, маленького хлопчика, якого злий Велетень вперше не проганяє з власного саду: розчулений, він кається в себелюбстві, в тому, що раніше не пускав до себе дітей та вирішує відкрити двері для них. «Піду підсаджу того хлопчика на дерево і зруйную мур, і мій садок на віки вічні стане місцем розваг для дітей!» [5, с. 32]. За добрий вчинок персонаж, як це й годиться, отримує винагороду: вдруге він бачить того ж хлопчика, але з пораненими ногами та руками (алюзія на рани розп'ятого Христа), який забирає його до раю. «Коли ти дозволив мені погратися в твоєму садку, а сьогодні ти підеш зі мною до мого саду, ім'я якого – Рай» [5, с. 34]. Так репрезентується ідея духовного воскресіння через покавання та справедливого воздаяння.

В іншій казці – «Хлопчик-зірка» – також використані традиційні мотиви перевдягання та вербально-позиційного удавання [2, с. 23–24], пов'язані із функціонуванням псевдоморфних персонажів: йдеться про оповідне кліше «знатна особа приховує свій справжній статус заради випробування підданих або родичів», яке зустрічається у багатьох творах європейської літератури («Міра за міру» В. Шекспіра, «Школа лихослів'я

Р. Б. Шерідана, «Векфільдський священик» Ол. Гольдсмита) [2, с. 53].

Жебрачка, яку спочатку жорстоко ображає Хлопчик-зірка, насправді є королевою, а бідний прокажений, якому він віддає золотий, – королем. Окрім того, у фіналі з'ясовується, що вони є його справжніми батьками. «І жебрачка поклала руку йому на голову й промовила:

– Устань!

І прокажений поклав руку йому на голову й теж сказав:

– Устань!

І він підвівся, глянув і – о диво з див! Перед ним були Король і Королева.

І Королева сказала йому:

– Ось твій батько, якого ти пожалів у біді.

А Король сказав:

– Ось твоя матір, чії ноги ти омив своїми слізьми» [6, с. 108].

Таким чином, тимчасово створена ілюзія тут, як і у «Велетень-себелюбці», спрямована на перевірку моральних якостей та випробування головного персонажа.

Висновки. Псевдоморфні персонажі відіграють суттєву роль в романі «Портрет Доріана Грея», казках «Велетень-себелюбець» та «Хлопчик-зірка» О. Вайльда: створення сюжетних ситуацій, заснованих на дисонансах істинного та видимого, не просто сприяє посиленню динамічності дії та загостренню інтриги, а слугує меті вираження ідейно-філософського змісту творів. Відповідні образи також викликають значущі асоціації з різними творами європейської літератури: ці сходження засвідчують типовість наративів, пов'язаних із підмінами та удаваннями.

Псевдоморфність Доріана Грея, демонструє згубні наслідки порушення законів Краси, яка згідно авторської концепції естетизму, несумісна із вульгарністю / злочинністю, викриває псевдоідеали аристократичного суспільства. Мотиви метаморфози та крос-статусної травестії дають підстави для проведення паралелей із образами Крихітки Цихеса Е.Т.А. Гофмана та лорда Девіда (Тома-Джима-Джека) В. Гюго.

В казках творчо обіграються оповідні кліше, іманентні європейській традиції, засновані на функціонуванні псевдоморфних персонажів, які приховуючи свій справжній статус, випробовують моральні якості людей (поширені у міфах, фольклорі, літературі мотиви «Бог винагороджує та карає» та «правитель інкогніто випробовує підданих або родичів»). Зустріч та спілкування із Христом в образі дитини, королівським подружжям в подобі жебраків стає вирішальним етапом переродження самозакоханих егоїстів, які відкривають для себе оманливість, ілюзорність матеріально-тілесних цінностей та важливість цінностей духовних.

Подальші перспективи дослідження зумовлені доцільністю дослідження особливостей псевдоморфних персонажів в інших творах О. Вайльда, зокрема, у його драматургії на тлі європейської традиції.

Література:

1. Словник іншомовних слів / за ред. О.С. Мельничука. Київ : Українська радянська енциклопедія (УРЕ), 1974. 776 с.
2. Ніколова О.О. Псевдоморфні персонажі української та російської літератур кінця XVIII – I половини XIX ст. (у контексті європейської традиції) : монографія. Запоріжжя : Запорізький національний університет, 2017. 450 с.

3. Вайльд О. Портрет Доріана Грея. URL : <https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=21>.
4. Мелетинский Е. Герой волшебной сказки. Происхождение образа. Москва : Изд-во восточной литературы, 1958. 263 с.
5. Вайльд О. Велетень-себелюбець // О.Вайльд. Хлопчик-зірка. Казки. Київ : Веселка, 1979. С. 29–35.
6. Вайльд О. Хлопчик-зірка // О.Вайльд. Хлопчик-зірка. Казки. Київ : Веселка, 1979. С. 88–108.

Nikolova O., Veremchuk E. Peculiarities of pseudomorphic characters of O. Wild's epic works in the context of literary tradition

Summary. The article deals with the types and peculiarities of pseudomorphic characters in O. Wild's novel "The Picture of Dorian Gray", fairy-tales "The Selfish Giant", "The Star-Child" in the context of literary tradition.

This research based on the thesis of typology of pseudomorphous characters (from ancient Greek pseudo – fraud, fiction, mistake and morpho – form) whose distinctive feature is falsity caused by unnatural violation of conformity between their essence and their formal presentation/reception: such characters temporarily acquire strange shapes, adopt false identities, and are inadequately perceived.

The article introduces a number of invariant types and typological varieties of pseudomorphous characters as well as traditional motives related to them (cross-status dress-

ing; transformation; deceptive verbal-behavioral presentation; situational disagreements – irrecognition, substitution, confusion, etc.), explains the problems of their origin, genre range, and the specificity of literary realization in O. Wild's novel "The Picture of Dorian Gray", fairy-tales "The Selfish Giant", "The Star-Child" within the continuum of the European tradition.

The article examines the typical plot situations based on the dissonance of true and visible, which go alongside with the aim of conceptually-philosophic expression of the content of the abovementioned literary works. Dorian Gray's similarity to other characters of European literature are distinguished according to the corresponding thematic aspect. Particular attention is paid to the O. Wild's fairy tale narrative clichés, immanent to the cultural tradition which are based on the pseudomorphic characters functioning: a formal transition of pseudomorphous characters from one pole to another, opposite one, is visible in the aspects of social statuses, extra-mundane and mundane opposition (anthropomorphous incognito higher being), beautiful and ugly etc.

The article proves the viability of pseudomorphous characters as a subject-matter of a scientific analysis in general and of a comparative research in particular. This viability is determined by the phenomenon's specificity which explains its active functioning in arts of various time periods and cultures.

Key words: pseudomorphic characters, motive, cross-status travesty, tradition, transformation.

*Огульчанська О. А.,**кандидат філологічних наук,**старший викладач кафедри української і зарубіжної літератури**Мелітопольського державного педагогічного університету імені Богдана Хмельницького*

ГАЛЕРЕЯ ЖІНОЧИХ ОБРАЗІВ У РОМАНІ А. КРОНІНА «ЗІРКИ ДИВЛЯТЬСЯ ВНИЗ»

Анотація. Дослідження засобів зображення характеристики персонажа є важливою складовою поліаспектного поетикального аналізу художнього тексту. Свої розвідки цим питанням присвятили провідні науковці – Л. Гінзбург, В. Халізов, Г. Поспелов, В. Савельєва, Л. Абдуліна та інші.

Доцільно вважати різновекторний аналіз художнього образу (персонажа). Одним із домінуючих засобів художньої характеристики є портрет, що може бути статичним або динамічним, чи включати в себе елементи першого і другого.

У статті зроблено спробу цілісного аналізу жіночих образів у романі А. Кроніна «Зірки дивляться вниз». Письменник широко послуговується різними засобами зображення персонажів: статичний, динамічний портрет; в окремих випадках, якщо того вимагає ситуація, звертається до потоку свідомості (наприклад, мрії Дженні про майбутнє її дитини, яку вона бачить обов'язково успішною і визнаною суспільством).

Поглиблення психологізму досягається завдяки уведенню до сюжету конфліктних ситуацій, змалюванню взаємовідносин персонажів (батьки / діти, чоловік / дружина, брат / сестра тощо). Об'єктивність, переконливість у зображенні психологічного портрета досягається шляхом акцентування митцем на невербальних знаках, що доповнюють загальну картину персонажа.

У творі широко використані порівняльні характеристики, що відображають ставлення одного персонажа до іншого (наприклад, Дженні про Хільду). Характеротворчі функції у романі «Зірки дивляться вниз» мають часопростір і інтер'єр, опис побуту представників різних прошарків суспільства. Зі зміною простору персонаж змінюється внутрішньо (Хільда, Дженні). Або, наприклад, Гарріет, яка весь час проводить у своїй спальні, вигадуючи хвороби і не бажаючи брати участь в обговоренні сімейних проблеми.

Подальше дослідження образів роману є перспективним. Адже персонажі є рушійною силою сюжету, носіями певних ідей, переконань.

Ключові слова: роман, сюжет, художній образ, персонаж, психологізм, портрет.

Постановка проблеми. А. Кронін – видатний письменник ХХ століття. Все своє життя він присвятив літературі. З-під його пера вийшли друком глибоко психологічні, гостро соціальні твори, такі як: «Цитадель», «Зірки дивляться вниз», «Замок Броді», «Юні роки», «Пам'ятник крестоносцю» тощо. А. Кронін – продовжувач реалістичних традицій у літературі. Його творам притаманне занурення у внутрішній світ персонажів, широкий спектр порушених проблем, певна автобіографічність, соціально-політична злободенність. Уже перший його роман «Замок Броді» отримав схвальні відгуки читачів і літературних критиків.

Аналіз останніх досліджень. В Україні не приділено достатньої уваги аналізу творчої лабораторії митця. Хоча його доробок відзначається високою письменницькою майстерністю. Дослідженню романів А. Кроніна присвятили свої дослідження Т. Буригіна, Н. Вайсман, Н. Єгунова, Н. Михальська, О. Панченко, А. Фуско. Засоби характеристики персонажів розглядалися в працях Л. Гінзбург, І. Гальперіна, С. Март'янової, Г. Винокурова та інших.

Мета статті. У статті зроблено спробу аналізу засобів зображення психологічного портрета (жіночі образи). Автор погоджується з думкою Л. Гінзбург про те, що «поведінка персонажа і його характерологічні ознаки взаємопов'язані. Поведінка – розгортання притаманних йому якостей, а якості – стереотипи процесів поведінки» [1, с. 89]. Художній характер є невід'ємною складовою сюжету твору – його рушійною силою. Характер, сюжет, ідіостиль письменника, жанр взаємопов'язані. Саме тому варто приділити увагу полівекторному дослідженню психологічного портрета.

Виклад основного матеріалу. Засоби зображення внутрішнього світу персонажа поділяються на «внутрішні» (монологи, листи, філософські роздуми тощо) та «зовнішні» (побут, житло, природа, художня деталь тощо). В аналізованому нами романі А. Кроніна переважають «зовнішні» засоби зображення внутрішнього світу персонажа. У творі йдеться про знакові для Англії ХХ століття 20-х років події: перший в історії країни масштабний страйк шахтарів. Події у романі органічно переплітаються зі згадками про Першу світову війну.

Жіночі образи роману різнопланові. «... жінки наскрізною ниткою можуть проходити через увесь текст прозового твору, а інколи можуть з'являтися епізодично в окремих розділах» [2, с. 205]. Письменнику вдалося поліаспектно змалювати багатогранність кожного персонажа. І головні, і периферійні персонажі твору «Зірки дивляться вниз» – динамічні. А. Кронін будує сюжетні лінії у такий спосіб, щоб якнайповніше розкрити провідні риси характеру.

А. Землянська та А. Землянський, аналізуючи жіночі образи творів М. Кундери і Н. Зборовської, акцентують увагу на тому, що «особисті внутрішні пошуки та переживання жіночих персонажів проектується на політичну й духовну ситуацію в їхніх країнах...» [3, с. 136]. Так само і у творі А. Кроніна деякі жіночі образи (Хільда, Лаура, Марта) є віддзеркаленням тогочасних економічних, політичних подій Англії.

Перед читачем постає галерея різних типів жіночих характерів: від жінки-матері до жінки-авантюристики. Марта, Грейс, Хільда, Дженні, тітонька Керрі, Енні Мейсер, Лаура,

Гетті – всі ці образи глибоко психологічні й індивідуалізовані. Письменник кожний із них приділив багато уваги. «У художньому тексті центральним об'єктом зображення є людина, а всі події, ситуації, що описуються в тексті – засобом її всебічної характеристики. Свій погляд на сутність людських характерів автор художнього твору розвиває в системі створюваних ним образів дійових осіб, що втілюють синтез художнього узагальнення і конкретної неповторюваної індивідуалізації у світі естетичного ідеалу художника» [4, с. 25].

Одним із яскравих жіночих образів у романі є Дженні – дівчина з бідної сім'ї, яка прагне будь-що змінити своє життя на краще. Психологічний портрет Дженні, як і переважної більшості персонажів, вимальовується поступово: через авторську характеристику, самохарактеристику, вчинки, діалоги, реакцію на події.

Характерним у змалюванні персонажів для А. Кроніна є акцентування на міміці, жестах, опису інтер'єру, міркувань персонажів. Автор випробовує героїв, ставить їх у межові ситуації, пропонує вибір у тому чи іншому випадку. Образ Дженні пов'язаний із розкриттям образу Девіда і Джо – двох антиподів. Якщо Девід – уособлення честі, порядності, то Джо – уособлення аморальної людини. Дженні читач повсякчас «бачить», сприймає через призму характеристики цих чоловіків. Так, наприклад, Джо намагається завоювати прихильність дівчини, але тривалий час йому це не вдається. Адже Дженні звертає увагу лише на заможних і успішних чоловіків, які вмюють гарно одягатися і знайомі з представниками вищих прошарків суспільства.

Для створення цілісного психологічного портрета письменник послуговується таким засобом зображення, як характеристика іншими персонажами: “She was always pleasantest to him when he was all dressed up in his new blue serge suit and the derby hat she had made him buy. But if by chance she met him in his dirty dungarees she sailed past him with a distant air, almost froze him with her look” [5, 148]. Ситуація різко змінюється в той момент, коли Дженні бачить, що Джо знайомий із впливовими особами міста. Проте невдовзі Дженні починає набридати Джо, який не збирався з нею одружуватися. Девід закохується в Дженні, не помічаючи її душевної порожнечі і користоловства. Вже заміжня Дженні зраджує Девіда з Джо. Вона захоплюється Джо, адже він досяг вершин, як їй здається: він гарно одягнений, їздить на дорогій автівці. Тому, запрошуючи Джо в гості, вона переймається передусім, чим його здивувати: “Not that I’m all that anxious myself, mind you. But I did think I’d like to let Mr. Joe Gowlan see he’s not the only one that has got on. Believe me, with my blue china and the doyleys and cold meat and heated-up peas I’ll show Mr. Joe a thing or two. Pity it wasn’t the cod we had yesterday, I could have used the new ivory fish slice” [5, с. 380].

Письменник повсякчас наголошує, що моральні принципи нічого не варті для Дженні. Автор створює ситуації, в яких поступово підкреслюються негативні риси її характеру: вона не хоче турбуватися про свого новонародженого сина, не поважає свого чоловіка, пиячить, і, врешті-решт, лишає домівку задля нових пригод. А. Кронін використовує і такий засіб характеристики персонажа, як порівняльна характеристика. Наприклад, Джо, зацікавившись Лаурою, вольовою, іронічною, стильною жінкою з вищого прошарку суспільства, з посмішкою порівнює її з Дженні: Лаура – справжня леді, а

не вдавана, як Дженні. “The same neat maid, Bessie, showed him into the lounge where Laura stood alone with her bare arm resting on the mantelpiece and one slipper extended to the fire. She was dressed very plainly in black and she made a marvellously effective picture with the firelight warming her pale face and glinting on her beautiful polished nails” [5, с. 594] – такою бачить Лауру Джо.

Мати Девіда також дає оцінку Дженні: жінка справедливо зауважує, що Дженні не піклується про свою сім'ю, а займається лише собою або пиячить. Цілісність психологічного портрета Дженні досягається і за допомогою акцентування письменником на міміці, жестах, поглядах на життя, які вона висловлює; взаємохарактеристикам, в яких персонаж змальовується через сприйняття іншими персонажами. Йдеться про результат цілісного змалювання характеру. Упродовж розгортання сюжету автор створює ситуації, в яких якнайповніше розкриваються негативні риси характеру Дженні (зрада, підлість, відсутність співчуття, аморальний спосіб життя тощо). Тобто йдеться про те, що заявлена на початку твору модель поведінки персонажа знаходить своє продовження і підтвердження в різних ситуаціях, особливо – межових, конфліктних.

Ще одним яскравим цілісним жіночим образом у творі є Марта, дружина шахтаря і мати Девіда. А. Кронін послуговується різними засобами творення психологічного портрета. Так, читач знайомиться з Мартою вже на першій сторінці роману. Автор говорить і про соціальний стан, і про її провідні риси характеру, окремими штрихами вимальовує портрет Марти: “She struggled into her clothes quickly, with the active movements of a powerful woman not yet forty” [5, с. 3]; “Her face, gaunt as bone, showed nothing, neither interest nor resentment; nothing. It was inscrutable like death” [5, с. 5], “She walked away, thinking, hastening gradually, back through the Scut, along Lamb Street to the harbour. One glance was enough. She stopped short while the wind billowed her skirt, dismay at last flooding her pinched face” [5, с. 10].

Через образ Марти письменник узагальнює, типізує життя середньостатистичної сім'ї шахтарів: важкі умови праці, злидні вдома, постійна втома, відсутність належної медичної допомоги, низький рівень самосвідомості і освіченості – усі ці складові формують образ представників робітничого прошарку суспільства.

Образ Марти змальовано поліаспектно. На першому місці в окресленні психологічного портрета – вчинки і реакція на вчинки інших персонажів. Приклади з твору: “She felt a sudden hatred of him and the cough that was he, but she rose, refilled the cup with hot water and handed it to him. He took it in silence” [5, 6], «Martha’s dinners were always beautiful, she knew the value of a good dinner to a man» [5, 101]. У цих уривках акцентується увага на традиційному уявленні жінки-робітниці, жінки – дружини шахтаря про повагу і необхідність виконання своїх обов'язків за будь-яких обставин. Наступний приклад демонструє, з одного боку, невичерпну силу волі, нескореність, мужність, а з іншого – через окремі штрихи зовнішності персонажа – спустошеність і втому: “She had altered. Though she did not fight within herself against the disaster but received it sombrely with the calm fatality of a woman who has always known and accepted the danger of the pit, the calamity at the Neptune had left its mark on Martha too. The lines on her face were deeper and her cheeks more fallen in, one grey strand made a curious streak on the black of her tight-drawn hair,

there was a little pattern of furrows graven upon her brow. But she still held herself erect without effort. Her vitality seemed inexhaustible” [5, с. 531].

Переважаюча більшість персонажів роману «Зірки дивляться вниз» розкриваються через діалоги, вчинки, поведінку в межових ситуаціях, у момент виходу із зони комфорту і потрапляння до чужого простору. Це стосується, наприклад, Дженні, Хільди, Енні. Так, наприклад, становлення Хільди як особистості відбувається у творі поступово: від безумовної покірності до відкритого протесту: “... he last Saturday of November 1909, at eight o'clock, Hilda was playing the first movement of Handel's Water Music while Barras sat in his chair supporting his forehead in his hand, listening. Hilda did not like playing to her father. But Hilda played. It was part of Barras's routine that Hilda should play” [5, с. 173].

На відміну від інших дівчат її віку і соціального становища, які мріють про вдале заміжжя, вона цілеспрямовано йде до мети – стати лікарем. Напружені діалоги з владним батьком, який не поділяє думки доньки про самостійне незалежне життя, розкривають сильні риси характеру Хільди: принциповість, наполегливість, віру в свої сили. Психологічний портрет героїні складається з самохарактеристики (акцентування на своїй непривабливості, наприклад), діалогів із рідними (сестрою, батьком). Хільда прагне змінити свій простір, в якому не відчуває підтримки і розуміння, на чужий, що може докорінно змінити її життя.

Письменник пояснює, що таке небажання жіночого щастя, відкритий спротив – результат стосунків батька і доньки: “Though she never openly revealed the fact, it was evident that Hilda's aversion to men was rooted in her father. He was MAN, the phallic symbol, her father. His calm suppression of all her wishes inverted her more fiercely, magnified and deepened her repressions. She wanted to get away from the Law and out of Sleescale, she wanted to work for her living – anything and anywhere so long as she was amongst her own sex” [5, с. 320]. Саме тому, коли почалася війна, вона однією з перших приєдналася до тих, хто допомагав у лазаретах. Змінюючи простір, Хільда почувалася потрібною і щасливою: “It was the spring of 1916, nearly fourteen months since Hilda and Grace had come to nurse in London, and Hilda was happier than she had ever been” [5, с. 757]. Згодом здійснюється і найзаповітніша мрія Хільди.

Відданість, жертвовність уособлює собою інший жіночий образ роману – тітонька Керрі, сестра Гарріет, дружини Річарда. У той момент, коли Гарріет відмежувалася від сім'ї у прямому й переносному значенні її місце зайняла тітонька Керрі. Згодом читач дізнається, що причина такої відданості сім'ї криється передовсім в закоханості Керрі в господаря будинку містера Барраса.

Незважаючи на те, що в творі тітонька Керрі не є одним із центральних персонажів, письменнику вдалося переконливо зобразити її провідні риси характеру через міміку, дії, невеликі ретроспекційні картини тощо:

“Aunt Carrie had seen to it that oxtail soup was ready for him – Aunt Carrie knew that when Richard had a “hard day” he liked oxtail soup better than anything. He ate the soup, a wing of chicken, and a slice of his favourite blue cheddar cheese” [5, с. 444]. Вона знає всі вподобання Річарда в їжі, відпочинку. Обоження простежується в усіх її діях, словах. Так, наприклад, розмовляючи з Артуром, сином Барраса, вона

наполегливо радить юнакові не засмучувати батька і йти до лав війська, стати на захист своєї країни, як того вимагає держава, обов'язок і, звісно, батько. Автор не говорить прямо про почуття жінки до Річарда – читач дізнається про це поступово, з'єднавши до купи окремі штрихи статичного і динамічного портрета.

Образ іншої героїні, Грейс, поступово вимальовується переважно завдяки характеристикам Артура: “He gazed down at Grace. She was eleven years of age, a year younger, a foot shorter than himself. He envied Grace her happiness. Grace had the happiest disposition. She was a sweet, lovely, dreadfully untidy child. The crock-comb pushed lop-sidedly through her soft fair hair gave her little face a comic look of wonder” [5, с. 44]; “He gazed across at Grace in a sort of envy, watching her as she dealt with the marmalade cheerfully and happily. Grace was always the same: at sixteen she had the same sweetness, the same happy unconsciousness that he remembered so vividly in those days when they used both to tumble off Boxer's back” [5, с. 263]. Згодом читач дізнається, що ця смілива і весела дівчина не побоялася осуду сім'ї і вийшла потайки заміж. За зовнішньою безтурботністю і схильністю до веселощів і гумору приховується сильна самодостатня особистість, ладна жити так, як хоче вона, а не її рідні.

Висновки і перспективи подальшого дослідження. Проаналізувавши жіночі образи роману А. Кроніна «Зірки дивляться вниз», можна зробити висновок: багатогранність і глибина зображення їхнього психологічного портрета досягається за рахунок використання письменником різних засобів зображення персонажа. Органічно переплітаючись, у творі співіснують вербальні і невербальні засоби характеристики; характери персонажів змальовані у розвитку, образи динамічні.

У романі переважає зовнішній психологізм, пов'язаний із зображенням зовнішніх проявів реакції персонажа (жести, міміка) на події, вчинки інших персонажів. Подальше поглиблене дослідження жіночих образів роману А. Кроніна є виправданим за декількох причин. По-перше, аналіз засобів характеристики персонажів є важливим для розуміння домінуючих складових ідіостилу письменника, по-друге, жіночі образи твору «Зірки дивляться вниз» поєднують у собі типові й індивідуальні, вони є носіями ідей, переконань, моральних принципів, що дає змогу акцентувати увагу на широкій проблематиці роману.

Література:

1. Л. Гинзбург О литературном герое. Москва : Советский писатель, 1979. 223 с.
2. Шарова Т.М. Образ жінки в художньому світі К. Гордієнка // Наукові записки Харківського національного педагогічного університету ім. Г.С. Сковороди. Сер.: Літературознавство. 2014. №. 1 (1). С. 203–211.
3. Землянська А., Землянський А. Діалектика душі і тіла в жіночих образах постмодерністського роману (на матеріалі творів М. Кундери «Нестерпна легкість буття» та Н. Зборовської «Українська реконкіста») // Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства: зб. наук. пр. (23). С. 136–139.
4. Горішна Л. Портрет у романах Ф.С. Фіцджеральда «Ніч ніжна» та «Великий Гетсбі». URL : <http://oaji.net/articles/2014/796-1401687508.pdf>.
5. A. Cronin. The Stars Look Down. Rosettbooks. 2015. 1382 p.

Ogulchanska O. The gallery of women image in the novel "The Stars Look Down" by A. Cronin

Summary. The exploration of the tools and means with the help of which a character is depicted is an important component of poetic analysis of a story. Leading scientists – L. Ginzburg, V. Khalisiev, G. Pospelov, V. Saveliev, L. Abdullin and others have devoted their works to this issue. It is expedient to consider a multi-vector analysis of artistic image (character). One of the dominant artistic features is a portrait that can be static or dynamic, or include elements of the first and second one. In the article, we have made an attempt to integrate analysis of female images in the novel A. Cronin "The Stars Look Down».

The writer uses various means of image of characters: a static, dynamic portrait; in some cases, if the situation requires this, turns to the flow of consciousness (for example, Jenny's dreams of the future of her child, which she sees as a necessarily successful and recognized society). Deepening of psychology is achieved by introducing conflicts into the plot, charac-

terizing the relationships of the characters (parents / children, husband / wife, brother / sister, etc.).

Objectivity, persuasiveness in the image of a psychological portrait is achieved by accenting the artist on non-verbal characters that complement the overall picture of the character. The product widely uses comparative characteristics that reflect the attitude of one character to another (for example, Jenny on Hilda).

Characteristic functions in the novel "Stars are looking down" have time space and interior, a description of the life of representatives of different layers of society. As the space changes, the character changes internally (Hilda, Jenny). Or, for example, Harriet, who is always spending time in his bedroom, inventing illness and not wanting to participate in discussing family problems. Further research of the images of the novel is, in our opinion, promising. After all, the characters are the motive force of the plot, carriers of certain ideas, beliefs.

Key words: novel, subject, psychologism, artistic image, character, portrait.

*Сидоренко І. А.,
здобувач ступеня доктора філософії кафедри теорії
та практики перекладу англійської мови,
викладач кафедри англійської мови технічного спрямування № 1
Національного технічного університету України
«Київський політехнічний інститут імені Ігоря Сікорського»*

КОМПОЗИЦІЙНО-СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ П'ЕСИ АРТУРА МІЛЛЕРА «СМЕРТЬ КОМІВОЯЖЕРА»

Анотація. Стаття присвячена дослідженню особливостей композиційно-стилістичної організації п'єси американського драматурга Артура Міллера «Смерть комівояжера» у руслі системно-структурного підходу до аналізу художнього тексту. Композиція вивчається з позицій її наукового трактування як особливої структури, що актуалізується через взаємодію трьох рівнів: змістового, формального, формально-змістового. Змістовий рівень композиційної структури художнього тексту репрезентований особливостями сюжету та специфікою розгортання конфлікту; формальний рівень утворює зовнішня побудова, під якою розуміємо об'ємно-прагматичне та структурно-семантичне членування текстового матеріалу, що забезпечує структурну, смислову та прагматичну завершеність твору; формально-змістовий рівень представлений архітектоніко-мовленнєвими формами у вигляді зовнішньої побудови конструкцій мовлення (монологічне мовлення, діалогічне мовлення, монологічно-діалогічне мовлення, полілогічне мовлення) та композиційно-мовленнєвими формами, що визначають внутрішні, змістові особливості останніх. Композиційно-мовленнєві форми відображають структуру, типи та способи зв'язків елементів думки у людському мисленні та поділяються, відповідно, на розповідь, опис, міркування. Розрізняємо композиційні макроформи та мікроформи. За структурно-семантичними характеристиками диференціюємо однорідні й неоднорідні макроформи. Однорідними вважаємо такі, що характеризуються одноплановою формою репрезентації художньої реальності автором, яка, в свою чергу, визначає їх семантичний тип. Неоднорідним макроформам, натомість, притаманна структурно-змістова варіативність, що актуалізується поєднанням композиційно-мовленнєвих форм різних семантичних типів в межах однієї макроформи. Проаналізовано стильові та прагматичні характеристики вищезгаданих мовленнєвих форм, що актуалізують функціонування останніх у системі ідіостилю Артура Міллера.

Ключові слова: драматичний текст, ідіостиль, композиція, змістовий рівень, формальний рівень, формально-змістовий рівень, стилістична маркованість, стилістичний прийом.

Постановка проблеми. Комунікативно-прагматична природа художнього тексту зумовлена, перш за все, стилістичною маркованістю та композиційною будовою. Індивідуальна трансформація текстотворення зумовлює особливості індивідуального художнього методу письменника, визначає специфіку ідіостилю. Створюючи художній простір того чи іншого твору, його часовий, естетичний, ідеологічний зріз, проблематику, характери, образи, автор «вибудовує» текстовий матеріал

відповідно до власного бачення законів устрою навколишньої реальності, що втілюється в неповторній художній формі, де всі засоби авторської мови організуються, упорядковуються та синтезуються в неповторну художню єдність.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Дослідженню композиції художнього твору присвячені численні мовознавчі та літературознавчі теоретико-методологічні та практичні наукові розвідки вітчизняних та зарубіжних учених, а саме М. Бахтіна (1986), Х. Бонхайм (1975), В. Виноградова (1988), Н. Енkvіст (1985), Г. Золотової (1996), А. Кінневі (1971), М. Кожинної (2006), В. Лесик (1972), Н. Ніколіної (2003), Л. Новікова (2007), Ю. Тинянова (1977), М. Флудернік (1993), В. Халізева (1999), С. Чатмен (1990). Аналітичний огляд наукового доробку останніх років вказує на те, що інтерес до даної проблеми зростає (О. Бессараб (2017), Я. Грищенко (2018), Г. Матковська (2016), О. Ніколова (2015), А. Олімська (2016), Н. Панченко (2011), Л. Піхтовнікова (2018), Ю. Полякова (2017), А. Сухова (2017)). Однак, на даному етапі кількість наукових праць, де представлений системно-структурний аналіз композиційної будови драматичного тексту як невід'ємного елементу ідіостилю автора, є обмеженою. Крім того, відсутні комплексні дослідження функціонального потенціалу композиційно-стилістичної організації драми як багаторівневого утворення, що включає формальний, змістовий і формально-змістовий рівні. Необхідність здійснення такого комплексного аналізу п'єси американського драматурга Артура Міллера зумовлює актуальність статті.

Метою статті є вивчення композиційних рівнів та їх стильових характеристик п'єси Артура Міллера «Смерть комівояжера». Відповідно, об'єктом дослідження виступає текстова організація названого драматичного твору, предметом – його композиційно-стилістична структура.

Виклад основного матеріалу. На основі аналітичного огляду наукового доробку, присвяченого дослідженню особливостей композиції художнього тексту, виділяємо наступні аспекти композиційного аналізу:

1) дослідження співвідношення текстових частин та видів внутрішньотекстових зв'язків (Я. Грищенко (2018), О. Бессараб (2017), Є. Новікова (2011), С. Соколовська (2013)).

2) вивчення специфіки чергування різних типів художнього мовлення (О. Бессараб (2016), О. Вещикова (2017), Ю. Калініна (2009), Т. Цилюрик (2016), Г. Ярмоленко (2006)).

3) аналіз співвіднесеності композиційної будови художнього тексту з різними видами мовленнєвих актів (О. Байоль (2008), Я. Грищенко (2013)).

4) відстеження взаємозалежності між особливостями форми, змісту та сюжету художнього тексту (А. Олімська (2016), О. Солодова (2008), А. Сухова (2016), О. Черник (2016)).

Останній, на наш погляд, є найбільш релевантним підходом до аналізу композиційної будови драматичного тексту, оскільки він уможливує всебічне та ґрунтовне дослідження структурно-семантичних особливостей його організації на різних рівнях, а також функційних характеристик мовновиражальних засобів, що детермінують композиційно-стильову специфіку.

У руслі нашого дослідження композиції п'єси «Смерть комівояжера» аналіз здійснюємо за методикою Е. Різелі та Л. Піхтовнікової, відповідно до якої, композиційна структура художнього тексту актуалізується взаємодією трьох рівнів: змістового, формального, формально-змістового [4].

На змістовому рівні досліджується сюжет, базовим елементом якого виступає конфлікт, що забезпечує композиційну зв'язність. У драмі «Смерть комівояжера» присутня класична структура конфлікту, з такими елементами композиції, як експозиція (повернення головного героя додому), зав'язка (зустріч всіх членів родини під одним дахом), розвиток дії (накопичення сімейних незгод та душевних переживань героїв), кульмінація (розуміння персонажами безвиході ситуації, що склалася), трагічна розв'язка (смерть головного героя).

Одночасно драматург будує унікальну внутрішню форму своєї п'єси, вводючи в неї ряд епічних елементів з метою зображення не міжособистісного конфлікту, а конфлікту, зумовленого глибокою психологічною кризою: специфічна організація часового простору, де теперішнє тісно переплітається з фрагментами минулого не лише у свідомості головного героя, а й у самій композиції драми; створення образів-типів, образів-символів (головна дійова особа – втілення краху мрій маленької людини, що не знайшла свого місця у великому соціумі, його дружина – вірець вірності, терплячості, самовідданості, старший син – символ нездійсненності мрій, що так часто покладають на своїх дітей батьки, самі не досягнувши успіху у житті, молодший син – образ людини, що живе ілюзіями в гонитві за мрією, відчайдушно прагнучи бути попереду всіх); авторські ремарки, що, створюючи особливу атмосферу твору своєю поетичністю та насиченістю стилістичними прийомами, підкреслюють весь трагізм та неминучість конфлікту; музичні елементи, які автор використовує як своєрідний невербальний інструмент характеристики своїх героїв; мізансцени, в яких детально описані рухи, жести та міміка персонажів [1, с. 129–131].

Формальний рівень художнього тексту актуалізує його зовнішню побудову, що, у свою чергу, характеризується об'ємно-прагматичною та семантико-структурною сегментацією.

Об'ємно-прагматичну сегментацію текстового матеріалу драми розглядаємо як поділ на акти, дії, сцени, картини, яви, епізоди та інше. Ці елементи вичленовуються у текстовому просторі візуально. Їх сукупність покликана забезпечувати структурну, смислову та прагматичну завершеність твору.

П'єса «Смерть комівояжера» складається з заголовку, підзаголовку, в якому автор надає інформацію про композицію п'єси, налаштовуючи таким чином читача на відповідне сприйняття свого твору, двох актів та реквієму. Таке трьохактне членування, на нашу думку, зумовлене змістовою організацією, адже життя героїв А. Міллера умовно розділене на три частини – минуле, теперішнє і драматичний фінал. Майбутнє –

примарне, вони самі руйнують його, не бажаючи виходити за межі власних маленьких світів хибних переконань, марних, нездійснених мрій та ілюзій. Епілог-реквієм, де у формі діалогів між головними дійовими особами підводиться своєрідний підсумок-роздум всім подіям, що розгорталися перед читачем, зближує творчість драматурга з традиціями брехтівського епічного театру.

Як семантико-структурну одиницю п'єси ми визначаємо надфразову єдність, що являє собою комплекс, до складу якого входить група речень, що об'єднані семантично, синтаксично та стилістично. Речення у складі надфразової єдності організовані через темарематичну послідовність у єдиний мікротематичний фрагмент. Сукупність таких мікротематичних фрагментів актуалізує контактні і дистантні смислові зв'язки у межах макротемати. Макротематичні єдності, в свою чергу, забезпечують цілісність всього художнього тексту.

У якості прикладу, проаналізуємо надфразову єдність з монологу Віллі Ломена:

(1) *You and Hap and I, and I'll show you all the towns.*
(2) *America is full of beautiful towns and fine, upstanding people. And they know me, boys, they know me up and down New England. The finest people. And when I bring you fellas up, there'll be open sesame for all of us, 'cause one thing boys: I have friends. I can park my car in any street in New England, and the cops protect it like their own.* (3) *This summer, heh?* [7].

За своєю композиційно-тематичною будовою представлена надфразова єдність утворює мікротему “*Perspectives of American towns*” та членується на зачин (1), середню частину (2) та завершення (3). Ланцюговий зв'язок семантично пов'язаних складнопідрядних речень, що виражає розвиток, лінійний рух авторської думки диференціює її синтаксичну будову. Ланцюговий зв'язок реалізується через тотожний експресивно-модальний відтінок головних членів речень, що входять до складу надфразової єдності, лексичний повтор та стилістичні прийоми анафори та полісиндетону, які надають останній стилістичної маркованості та слугують засобами посилення мовленнєвої виразності та експресії.

Формально-змістовий рівень композиційної будови художнього тексту утворюють архітектоніко-мовленнєві та композиційно-мовленнєві форми. Архітектоніко-мовленнєві форми трактуємо як зовнішню побудову конструкцій мовлення, композиційно-мовленнєві форми визначають внутрішні, змістові особливості останніх.

Враховуючи специфіку текстової організації драми, архітектоніко-мовленнєві форми поділяємо на монологічні, діалогічні, діалогічно-монологічні, полілогічні. Дослідження вищезгаданих форм здійснюємо відповідно до граматико-синтаксичної будови, стилістичної маркованості та функціональних ознак.

Так, наступний уривок є прикладом діалогічно-монологічного мовлення Лінди Ломан:

I'm – I'm ashamed to. How can I mention it to him? Every day I go down and take away that litter rubber pipe. But, when he comes home, I put it back where it was. How can I insult him that way? I don't know what to do. I live from day to day, boys. I tell you, I know every thought in his mind. It sounds so old-fashioned and silly, but I tell you he put his whole life into you and you've turned your back on him. Biff, I swear to God! Biff, his life is in your hands! [7].

Синтаксичними ознаками даного мікротематичного від-різку мовлення виступають єдність функціонально-модальних та часових форм, паралелізм структури (кожне наступне речення доповнює центральну думку), що відображають характер мислення дійової особи. Завдяки тому, що паралельні зв'язки посилені лексичним повтором та стилістичним прийомом анафорою, дана мовленнєва форма набуває виразного емоційного та експресивного звучання. За функціональною ознакою представлений фрагмент діалогічно-монологічного мовлення відносимо до риторично-патетичного.

Композиційно-мовленнєві форми відображають структуру, типи та способи зв'язків елементів думки у людському мисленні та поділяються, відповідно, на розповідь, опис, міркування.

У драматургічних текстах композиційно-мовленнєві форми представлені в прологах, епілогах, монологів дійових осіб, авторських ремарках. Так, в авторських ремарках превалюють опис та розповідь. Опис призначений для передачі зовнішніх характеристик предметів чи інтер'єру, в якому розгортається дія, розкриття зовнішніх та внутрішніх ознак чи психологічного стану персонажів. Розповідь покликана виконувати функцію зображення послідовності подій чи вчинків дійових осіб.

У контексті нашої розвідки, композиційно-мовленнєві форми досліджуємо як макроодиниці синтаксичного рівня, що детермінують його конфігурацію у драматургічному тексті. Останні, у свою чергу, актуалізуються мікросинтаксичними одиницями у вигляді синтаксичних конструкцій різної форми. У ролі такої синтаксичної конструкції можуть виступати словосполучення, прості речення, складні комбіновані комплекси, об'єднані різними видами синтаксичних зв'язків [3, с. 7-10].

Композиційно-мовленнєві форми можуть функціонувати в різних комбінаціях та співвідношеннях. Класифікуємо композиційно-мовленнєві форми відповідно до їхньої структури на композиційні макроформи та мікроформи за формально-кількісним показником. За семантичними характеристиками поділяємо макроформи на однорідні й неоднорідні. Однорідними вважаємо такі, що характеризуються одноплановою формою презентації художньої реальності, яка, в свою чергу, визначає їх семантичний тип (розповідь, опис, міркування). Неоднорідним макроформам притаманна змістова варіативність, що актуалізується поєднанням композиційно-мовленнєвих форм різних семантичних типів в межах однієї макроформи. При цьому ракурс та модальність оповіді в межах однієї макроформи залишаються незмінними [2, с. 76].

Наприклад, у наступній авторській ремарці представлена неоднорідна макроформа, утворена шляхом інтегрування описової мікроформи в розповідну:

(1) *As the car speeds off, the music crashes down in a frenzy of sounds, which becomes the soft pulsation of a single cello string.* (2) *Biff slowly returns to his bedroom.* (3) *He and Happy gravely don their jackets.* (4) *Linda slowly walks out of her room.* (5) *The music has developed into a dead march.* (6) *The leaves of day are appearing over everything.* (7) *Charley and Bernard, somberly dresses, appear and knock on the kitchen door.* (8) *Biff and happy slowly descend the stairs to the kitchen as Charley and Bernard enter.* (9) *All stop a moment when Linda, in clothes*

of mourning, bearing a little bunch of roses, comes through the draped doorway into the kitchen... [7].

Провідною формою презентації інформації у даному фрагменті тексту є розповідь. Динамічність розвитку подій передана простими синтаксичними конструкціями та введенням нової дійової особи у кожному наступному реченні. Оскільки розповідь у драмі – це, перш за все, розвиток дії, домінують тут відіграють дієслова з семантикою руху (у цьому випадку *to speed off, to become, to return, to walk, to leave, to enter, to come*). Загальну розповідну композиційну макроформу розпочинають та переривають описово-розповідні мікроформи (1, 5, 6, 7, 9). Синтаксична структура опису підпорядкована загальній динаміці розповідної макроформи, тому автором використаний прийом переліку зовнішніх характеристик дійових осіб та їх оточення (*The music has developed into a dead march. The leaves of day are appearing over everything, Charley and Bernard, somberly dresses..., ... Linda, in clothes of mourning, bearing a little bunch of roses, ... , ... draped doorway*).

Наступним етапом дослідження є визначення й характеристика домінуючих стильових особливостей, притаманних композиційним макроформам різних типів.

Аналіз здійснюється на лексичному й синтаксичному рівнях. Останній полягає у визначенні структурно-семантичних та функціональних особливостей лексико-стильових та синтаксично-стильових засобів, що використовує автор, їх прагматичного потенціалу.

Наприклад, наступний фрагмент риторично-патетичного монологічно-діалогічного мовлення Біфа Ломена є прикладом макроформи роздум, яка побудована за принципом поєднання структурно-синтаксичних моделей повтору – синтаксичного паралелізму, анафори, лексичного повтору, полісиндетону:

No! Nobody's hanging himself, Willy! I ran down eleven flights with a pen in my hand today. And suddenly I stopped, you hear me? And in the middle of that office building, do you hear this? I stopped in the middle of that building and I saw – the sky. I saw the things that I love in this world. The work and the food and time to sit and smoke. And I looked at the pen and said to myself, what the hell am I grabbing for? Why am I trying to become what I don't want to be? What am I doing in an office, making a contemptuous, begging fool of myself, when all I want is out there, waiting for me the minute I say I know who I am! [7].

Оскільки зазначені стилістичні прийоми належить до прийомів поетичного синтаксису, їх використання в межах однієї макроформи дозволяє автору створити унікальний ритм, що надає висловлюванню дійової особи надзвичайної емоційності та драматизму.

Висновки. Отже, композиційно-стилістична організація драми «Смерть комівояжера» диференціюється взаємодією трьох рівнів: змістового, формального, формально-змістового та стилістичною маркованістю мовленнєвих засобів, що їх актуалізують. На змістовому рівні п'єса розподілена на такі елементи, як експозиція, зав'язка, розвиток дії, кульмінація, трагічна розв'язка. На формальному рівні п'єса членується об'ємно-прагматично та семантико-структурно. Відповідно до об'ємно-прагматичного членування, візуально виділяємо заголовки, підзаголовки, два акти та епілог-реквієм. Таке членування зумовлене загальною змістовою організацією твору. Семантико-структурна організація досліджуваного драматичного тексту актуалізується через сукупність

мікротематичних фрагментів у вигляді надфразових єдностей, що реалізують контактні і дистантні смислові зв'язки у межах певної макротеми. Формально-змістовий рівень представлений архітектоніко-мовленнєвими та композиційно-мовленнєвими формами. Відповідно до особливостей драми як типу тексту, архітектоніко-мовленнєві форми трактуємо як зовнішню побудову конструкцій мовлення (монологи, діалоги, монологи-діалоги, полілоги); композиційно-мовленнєві форми визначають внутрішні, змістові особливості останніх: розвиток дії як розповідь, характеристика предмета чи суб'єкта як опис, розкриття причинно-наслідкових зв'язків як міркування. Перспективою дослідження вважаємо аналіз композиційно-стилістичних особливостей інших п'єс драматурга відповідно до представленої методики.

Література:

- Левченко О.М. Шляхи епізації драми на матеріалі п'єси Артура Міллера «Смерть комівоєжера». *Брехтівський часопис (Brecht-Heft)*: зб. наук. пр. (філологічні науки), 2012. Вип. 2. С. 129–131.
- Матковська Г.О. Лінгвостилістичні особливості композиційно-мовленнєвих форм художнього тексту. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія: Філологічна*. 2013. Вип. 39. С. 178–181.
- Олімська А.К. Синтаксичний простір англомовної поетичної драми ХХ століття: лінгвокогнітивний аспект: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня кандидата філол. наук : спец. 10.02.04 / А.К. Олімська. – Херсон, 2016. – 23 с.
- Пихтовникова Л.С. Композиционно-стилистические особенности стихотворной басни (на материале немецких стихотворных басен XVIII в.) : дисс. ... канд. филол. наук : спец. 10.02.04 – «Германские языки». Киев, 1992. 338 с.
- Слюсар Н.О. Структурно-функціональні особливості драматургічних текстів : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.02.01. Дніпропетровськ, 2004. 18 с.
- Сухова А.В. Англомова новела (XIX–XX ст.): лінгвостилістичний та прагматичний аспекти : дис. ... канд. філол. наук : 10.02.04. Запоріжжя, 2017. 264 с.
- Miller A. *Death of a salesman* / Beaty J. The Norton Introduction to Literature. 8th edition. – J. Beaty, A. Booth, J. Paul Hunter, K.J. Mays. London : W.W. Norton & Company, 2001. 2218 p.

Sydorenko I. Compositional and stylistic peculiarities of the play “Death of a salesman” by Arthur Miller

Summary. Given article is devoted to the study of the peculiarities of compositional and stylistic organization of the play by American playwright Arthur Miller “Death of a salesman” in the context of a systematic-structural approach to the literary text analysis. The text composition is investigated in the course of its scientific interpretation as a special structure, which is actualized through the interaction of three levels: content level, formal level, formal-content level. The content level of the compositional structure of a literary text is represented by the peculiarities of the plot and the specifics of the conflict deployment; the formal level forms the external structure, which is understood as the volume-pragmatic and structural-semantic division of the textual material, ensuring the structural, semantic and pragmatic completeness of the whole play; the formal-content level is represented by architectonic-speech forms as the external structures of speech (monologue speech, dialogic speech, monologue-dialogic speech, polylogue speech) and compositional-speech forms that determine the internal, content peculiarities of the latter. Composition-speech forms reflect the structure as well as types of cognitive processes and are divided, respectively, into a narration, description, and reflection. In present research compositional macroforms and compositional microforms are distinguished. According to structural-semantic characteristics, compositional macroforms are divided into homogeneous and heterogeneous. Homogeneous forms are considered to be characterized by the one form of representation of the literary reality by the author that, in turn, determines their semantic type. Inhomogeneous macroforms are determined by the structural and content variability that is actualized through a combination of compositional-speech forms of various semantic types within a single macroform. The stylistic and pragmatic features of the above-mentioned speech forms, that actualize the functioning of the latter in the author's idiostyle system, are analyzed.

Key words: dramatic text, idiostyle, composition, content level, formal level, formal-content level, stylistic marking, stylistic devices.

ТЕОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ

Бондарук Л. В.,*кандидат педагогічних наук, доцент,**доцент кафедри романських мов та інтерлінгвістики**Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки*

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ МІФУ У СТРУКТУРІ ХУДОЖНЬОГО ТВОРУ (НА МАТЕРІАЛІ ЕПОПЕЇ МАРСЕЛЯ ПРУСТА «У ПОШУКАХ УТРАЧЕНОГО ЧАСУ»)

Анотація. У статті пропонується аналіз функціонування міфу як світоглядної категорії на прикладі абстрактного концепту «ПАМ'ЯТЬ», який в епопеї Марселя Пруста «У пошуках утраченого часу» моделює авторську картину світу. Зазначається, що міф стає прогресивним засобом передачі культурного спадку від архаїчної людини до сучасності, рецептивно-репродуктивного сприйняття навколишнього світу, формування ментального мислення й установлення культурно-стереотипних ідей про довкілля, оскільки саме міф запропонував цілий арсенал ідеальних персонажів та ідеальних вчинків, що стали наскрізними темами багатьох творів сучасної світової літератури. Тому міфологія та міфологічні традиції в культурі загалом і літературі зокрема, з їхніми ідеями про циклічний характер світу й часу постають основним способом сприйняття світу, споконвічності й самої людини. Міф стає рубіжною ланкою, яка допомагає уникнути крайнощів від раціонального до ірраціонального пояснення буття, світу і людини. Саме тому міф має конкретне функціональне призначення – формування картини світу. Однак виокремлення міфологічного як базисної надбудови художнього твору почасти уникається або ж замінюється синонімічними термінами. Уміння поєднати методологію трактування міфологічного в художньому творі має особливе прикладне значення, оскільки дасть можливість інтерпретаторові правильно структурувати літературний аналіз художнього твору на всіх рівнях.

Для структурування епопеї «У пошуках утраченого часу» Марсель Пруст обирає техніку модерністського роману, тобто оперування міфічними мотивами як засіб презентації основної смислової концепції сюжету.

Так, епопея Марселя Пруста “A la recherche du temps perdu” («У пошуках утраченого часу») може слугувати прототипом модерністського літературного твору великого епічного жанру (роман-епопея), у якому кожний окремих роман є складовою частиною епопеї (поєднаний фавбулою, спільними персонажами, пафосом, лейтмотивом, мотивами, авторським задумом), і самостійним романом, оскільки представляє авторське міфологічне мислення, авторську картину світу через презентацію окремого мотиву в лейтмотиві, надмотиві, концепту в концепті.

Інтерпретація міфологічного в художньому творі надає можливість поглибити філософсько-гносеологічне розуміння авторської концептуальної системи як системи ідей, думок і знань про світ. Окрім того, інтерпретуючи міф та аналізуючи його функціонування, розгортання в художньому творі, читач мимоволі зіставляє суб'єктивні (індивідуальні, авторські) й об'єктивні знання про навколишній світ, набуваючи водночас пізнавального досвіду.

Ключові слова: міф, реміфологізація, інтерпретація міфу, концепт, мотив, авторська картина світу.

Постановка проблеми. Міф стає прогресивним засобом передачі культурного спадку від архаїчної людини до сучасності, рецептивно-репродуктивного сприйняття навколишнього світу, формування ментального мислення й установлення культурно-стереотипних ідей про довкілля, оскільки саме міф запропонував цілий арсенал ідеальних персонажів та ідеальних вчинків, що стали наскрізними темами багатьох творів сучасної світової літератури. Тому міфологія та міфологічні традиції в культурі загалом і літературі зокрема, з їхніми ідеями про циклічний характер світу й часу постають основним способом сприйняття світу, споконвічності й самої людини. Міф стає рубіжною ланкою, яка допомагає уникнути крайнощів від раціонального до ірраціонального пояснення буття, світу і людини. Саме тому міф має конкретне функціональне призначення – формування картини світу. Однак виокремлення міфологічного як базисної надбудови художнього твору почасти уникається або ж замінюється синонімічними термінами. Уміння поєднати методологію трактування міфологічного в художньому творі має особливе прикладне значення, оскільки дасть можливість інтерпретаторові правильно структурувати літературний аналіз художнього твору на всіх рівнях.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Міфи і міфологічне в художній творчості досліджуються багатьма вченими, ґрунтуючись на особливостях світогляду як древньої, так і сучасної людини, які фіксувалися в різних формах міфологічної творчості. Ці наукові розвідки можна згрупувати за такими аспектами та відповідними основними положеннями:

- міфологічне мислення первісних людей (Ф. Бекон, І.Г. Гердер, К.Ф. Мориц, Х.І. Гейне, Е. Тайлор, Е. Ленг, Л. Леві-Брюль, К. Леві-Строс) – кумулятивна функція міфу у формі пережитків і ритуалів;

- індоєвропейська міфологія (А. Кун, В. Шварц, М. Мюллер, Ф. Буслаєв, А. Афанасьєв) – міфологічне розуміння всесвітнього Космосу як єдиного цілого, єдності людини і природи;

- антична міфологія (Ф. Шіллер, А. Шопенгауер, Ф. Ніцше) – синтез аполлонізму і діонісійства;

- міфологізм у фольклорі (Дж.Дж. Фрезер, О. Потебня, В. Пропп, О. Фрейденберг);

- у поезії (Дж. Віко, Ф.В.Й. фон Шеллінг (вірші Данте, В. Шекспіра, М. де Сервантеса, Й.В. фон Гете), Г. Грабович, О. Забужко, Н. Слухай (Молотаєва), Л. І. Плющ, Т. П. Шестопалова) – поетична мова розвинулась із міфу;

- у драмі (Р. Вагнер (музична драма), О. Бондарєва, Ю. Вишницька, Г. Драненко, Т. Мейзерська, М. Моклиця);

– у романі (Ж. Дюран, Ж. Декоттіні, П. Рікер, Ю. Лотман, Є. Мелетинський, А. Холодов) – прозаїчна мова походить від міфічної поетичної;

– у політичній міфотворчості (Е. Кассіер, Т. Манн, Р. Барт, М. Еліаде) – міф перетворює історію на ідеологію.

Така схематичність можливостей міфу приживатися в усіх літературних жанрах і водночас не втрачати актуальності протягом століть свідчить про його універсальну здатність бути необхідним способом пояснення непояснених явищ.

Метою статті є аналіз функціонування міфу як світоглядної категорії на прикладі абстрактного концепту «ПАМ'ЯТЬ», який в епопеї Марселя Пруста «У пошуках утраченого часу» моделює авторську картину світу.

Виклад основного матеріалу. За словами В. Маслової, у результаті взаємодії людини зі світом складаються її уявлення про світ, формується певна модель світу, яка у філософсько-лінгвістичній літературі називається картиною світу. Картина світу – одне із фундаментальних понять, які описують людське буття. Картина світу – реальність людської свідомості, і людина робить її створення ціллю свого життя. Розуміння картини світу (зокрема, і мовної) будується на вивченні уявлень людини про світ. Концептуальні картини світу в різних людей різні, де взаємодіє загальнолюдське, національне й особистісне. Система соціально-типових позицій, відношень, оцінок знаходить знакове відображення в системі національної мови і бере участь у конструюванні мовної картини світу. Проте концептуальна картина світу значно багатша, ніж мовна картина світу, тісно пов'язана з мовою і багато в чому визначена мовою. Картина світу може бути цілісною – такими є міфологічна, релігійна, філософська, фізична картини світу, але вона може відображати і якийсь фрагмент світу, тобто бути локальною [2, с. 47–51].

Отже, міфи є найдревнішою формою сприйняття світу, відображають індивідуальний та соціальний досвід взаємодії людини зі світом, формують свідоме сприйняття світу людиною, яке виражається у витворах мистецтва, зокрема в художньому творі, оскільки саме вони є тією сферою творчої діяльності людини, яка дає можливість осмислити, задовольнити, класифікувати всі елементи життєпростору.

Картина світу – це не абстрактне поняття, а певна система знань про навколишню дійсність, відображення накопичень знань, де головний критерій її оформленості – розум, раціоналізм, менталітет. Картина світу формувалася разом із розвитком людства паралельно зі сприйняттям міфічного, ставлення до якого якраз і є, своєю чергою, одним із показників розвитку менталітету, тобто допустимістю чи недопустимістю існування ірреального. Картина світу передбачає множинність суб'єктивних інтерпретацій, варіативність, її нестабільність, вона може змінюватися у свідомості однієї окремо взятої особистості чи колективу під впливом багатьох чинників: набуття особистого досвіду, переживання сильних позитивних чи негативних емоцій, ламання стереотипів чи навпаки, пропагування певних соціальних норм, ідеології тощо. Міф постає зручним засобом ненав'язливо, а опосередковано і водночас аргументовано давати відповіді на особливо хвилюючі питання в різних сферах життя: індивідуальних, колективних, соціальних, національних, загальнолюдських.

Тому і міфи починають досліджуватися з різних аспектів, як-от:

– інтерпретація міфу як відображення буття;

– взаємозв'язок міфу і літератури, оскільки остання слугує простором функціонування міфу;

– моделювання індивідуального міфічного творчого мислення як способу трактування сутності речей.

Саме тому міфи, починаючи з особливостей світогляду архаїчної людини і до наших днів, що фіксувалося в різних формах творчої міфології, активно досліджуються представниками різних наук.

Здатність міфу приживатися в усіх літературних жанрах і водночас не втрачати актуальності протягом століть свідчить про його універсальність, необхідний спосіб пояснення непояснених явищ.

Одним із перших, хто науково обґрунтував взаємозв'язок міфу і літератури, був Дж. Віко, який зазначив, що ментальна мудрість первісних людей починала формуватися не з раціонально-абстрактної, а із чуттєво-фантастичної метафізики, яка й була для них справжньою поезією. Таким чином, поезія первісних людей у формі божественної поезії виникла як необхідність пояснити незрозумілі речі, які вони співвідносили із проявами діяльності богів. Так із міфу виникла мова і, зрештою, поетична мова. Прозаїчна мова, своєю чергою, розвинулася з поетичної мови [1, с. 132].

Пізніше Ф.В.Й. фон Шеллінг доповнив, що міфологія слугує матеріалом для всякого мистецтва і продовжується в мистецтві, набуває форми індивідуальної творчої міфології. Ф. Ніцше вважав міфотворчість необхідним засобом оновлення культури і людини.

Детальну ретроспекцію взаємозв'язку міфу і літератури представив Є. Мелетинський у своїй книзі «Поетика мифа», де вказує, що генетично література пов'язана з міфологією через фольклор, через казки і героїчний епос. Драма і деякою мірою лірика спочатку сприймали елементи міфу безпосередньо через ритуали, народні святкування, релігійні містерії. Отже, казки, героїчний епос і найдревніші види театру є водночас формою збереження і формою подолання міфології [3, с. 277].

У XVI–XVII ст. у рамках традиційного сюжету створюються нетрадиційні літературні типи величезної узагальнюючої сили, які моделюють не тільки соціальні характери свого часу, але й деякі загальнолюдські кардинальні типи поведінки, так звані «вікові образи», які стали своєрідними взірцями для літератури XVIII–XX ст. Сюжет у цих випадках слугував ніби нижчим рівнем, над яким надбудовувалась система оригінальних характерів, драматичні дії заслоняються характером героя, а його важливою функцією стає демонстрація цього характеру. Так виникає новий тип художнього твору, здебільшого в жанрі не трагедії, а роману про героїв, які рефлексують перед нездоланими силами зла [3, с. 279]. Утверджуються два типи відношення літератури до міфології: перший тип – свідоме відмова від традиційного сюжету та відображення дійсності в адекватних життєвих формах; другий тип – свідоме, нетрадиційне використання міфу, яке набуває характеру самостійної поетичної міфотворчості [3, с. 280]. Це зумовило виникнення характерного різновиду оповідної літератури нового часу, так званого «виховного роману». Як і всякий роман нового часу, «виховний роман» обирає своїм героєм юнака, його історія виховання постає історією виховання самим суспільним середовищем, причому «виховання», на протипаку міфові XIX ст., включає розчарування або пристосування до зла [3, с. 282]. Так у XX ст. міф стає характерним явищем літератури і як художній

прийом світовідчуття, і як універсальна поетична мова для опису загальнолюдських почуттів. Він яскраво проявився і в драматургії, і в поезії, і в романі. Саме в останньому найбільш відчутно виражена специфіка новітнього міфологізму через те, що в минулому столітті роман, на відміну від драми і лірики, майже ніколи не був полем міфологізування [3, с. 282–295].

Так, за словами Є. Мелетинського, «<...> з 10-х рр. XX ст. починається процес «реміфологізації», відродження міфу, основними аспектами якого є, по-перше, признання міфу вічно живим началом, яке виконує практичну функцію і в сучасному суспільстві, по-друге, виокремлення в самому міфі його зв'язку з ритуалом і концепції вічного повтору, <...> по-третє, максимальне наближення або навіть ототожнення міфу і ритуалу з ідеологією і психологією, а також з мистецтвом» [3, с. 28].

Проте міф і реміфологізація були не єдиною проблемою в літературі XIX–XX ст. Це період дослідження і класифікації жанрів, визначення жанрової природи літературного твору, самим дискусійним з яких і був роман. Існуюча аристотелівська класифікація літературних родів *лірики – епосу – драми* не могла запропонувати достатніх і аргументованих критеріїв для виокремлення й аналізу художнього твору періоду модернізму, який зламав наявні стереотипи архітекτονіки художнього твору і натомість представив нову, продемонструвавши тим самим вичерпність традиційного роману, що і зумовило теоретичні дослідження в галузі романістики (М. Бахтін, К. Волинський, Б. Гріфцов, Г. Гальперин, В. Дончик, В. Кожин, М. Мотильова, Н. Римар, Ц. Тодоров, Х. Ортега-і-Гасет, А. Уолт та ін.).

Отже, модерністський роман «виховання» героя (герой – прототип автора) покладено в основу лейтмотива епопеї “*A la recherche du temps perdu*” («У пошуках утраченого часу») Марселя Пруста, який пронизує всі її частини: головний герой Марсель (прототип автора) прагне віднайти своє призначення в житті, отже, усвідомити своє місце в житті, раціональне в ірраціональному. Окремий мотив кожного з романів оформлюється в певну завершену ідею навколо головного мотиву, лейтмотиву, набуває значення концепту.

Концепт – це відображення світогляду, сформованого певною мірою, для передачі якого автору потрібно вибрати відповідну форму і наповнити її відповідним змістом. Марсель Пруст однією з таких змістових форм обирає концепт «ПАМ'ЯТЬ», розгортання якого в епопеї «У пошуках утраченого часу» (переклад українською мовою Анатолія Перепаді) аналізуватиметься як трьохелементна система (за Р. Бартом: означник – знак – означене).

В епопеї Марсель Пруст розкриває цілу низку проблемних мотивів, найважливішим з яких є мотив часу. Для М. Пруста час асоціюється із життям людини, яке швидко проходить, так, як і час. За перебігом часу людина може робити висновки, яким воно було – щасливим чи нещасливим, достойним чи нікчемним. Саме тому в епопеї вводиться ще один мотив – мотив пам'яті як ментальної здібності людини, яка допомагає їй осягнути минуле. Це поняття наскрізне, дієве і відіграє не менш важливу роль, ніж персонажі, явища чи події.

Для Марселя Пруста пам'ять (*la mémoire volontaire, la mémoire d'intelligence*) – це зв'язок між *le temps perdu* і *le temps retrouvé*, минулим – теперішнім – майбутнім, отже, між життям і смертю. Пам'ять змушує несподівано пригадувати події із життя, які вважалися давно забутими, і за допомогою розуму їх

збагнути. Такий задум автора пронизує всю епопею, як, наприклад, у реченні:

Mais comme ce que je m'en serais rappelé (1) *m'eût été fourni* (2) *seulement par la mémoire volontaire* (3), *la mémoire d'intelligence* (4), *et comme les renseignements qu'elle donne sur le passé* (5) *ne conservent rien de lui* (6) <...> [6, с. 65].

Але це вже було б насильством над пам'яттю (3), *це було б мені підказане* (2) *пам'яттю головною* (4), *, а що її свідчення про минулину* (5) *ніякого уявлення про неї не дають* (6) <...> [4, с. 37].

У М. Пруста мова символічна, будь-які явища чи предмети (які передаються символами, наприклад, *ma tasse de thé* – філіжанка кави) можуть викликати спогади, заховані у глибині пам'яті:

<...> *et ces rues* (7) *de Combray existent* (8) *dans une partie de ma mémoire* (9) *si reculée, peinte de couleurs si différentes de celles* (10) *qui maintenant revêtent pour moi le monde ...* (11) [6, с. 69].

Ці комбрейські вулиці (7) *живуть* (2) *у глухій глушині моєї пам'яті* (9), *забарвлені у такі тони* (10), *яких у моєму нинішньому світі* (11) *вже й не знайдеш ...* [4, с. 40].

Речення в М. Пруста за контекстуальним змістом можна поділити на дві частини: 1) важливі події життя існують у найвіддаленіших куточках пам'яті; 2) спогади про них відрізняються від самих подій, якими вони були колись.

Наведені як приклад речення характеризують і манеру написання, і спосіб вираження картини світу М. Пруста, які складні і за структурою, і за змістом, оскільки насичені різними підпорядкуваннями, стилістичними тропами, імпліцитними значеннями. Абстрактний символ «пам'ять» набуває ознак концепту й корелює з іншими символами-концептами, як-от: «розум», «час», «життя», а також роз'яснює мотив «пам'ять зберігає спогади про важливі події з життя й дає їм оцінку за допомогою розуму», що, своєю чергою, корелює з мотивом «час дає оцінку вартісність життя» й далі пролонгується в основний міф – прагнення кожної людини до самоутвердження й самоусвідомлення.

Невербальна репрезентація змісту передається вербальною формою за основним міфологічним принципом протиставлення – бінарної опозиції.

Так, означник – абстрактний символ «пам'ять» передається означеними *la mémoire volontaire* (3), *la mémoire d'intelligence* (4), літотою *une partie de ma mémoire* та гіперболою *le monde*, персоніфікується *peinte de couleurs, revêtent*, метафорами *fourni par la mémoire, existent dans une partie de ma mémoire, revêtent pour moi le monde*.

Мотив пам'яті Марселя Пруста в епопеї “*A la recherche du temps perdu*” («У пошуках утраченого часу») відіграє важливу роль на фразовому, надфразовому рівнях, а також мікро- і макроконтекстів. У французькій літературній критиці він дістав назву «феномен Пруста» [5, с. 52].

Висновки. Отже, для структурування епопеї «У пошуках утраченого часу» Марсель Пруст обирає техніку модерністського роману, тобто оперування міфічними мотивами як засіб презентації основної смислової концепції сюжету.

Так, епопея Марселя Пруста “*A la recherche du temps perdu*” («У пошуках утраченого часу») може слугувати прототипом модерністського літературного твору великого епічного жанру (роман-епопея), у якому кожний окремий роман є складовою частиною епопеї (поєднаний фабулою, спільними персонажами, пафосом, лейтмотивом, мотивами, авторським задумом) і само-

стійним романом, оскільки цілком представляє авторське міфологічне мислення, авторську картину світу через презентацію окремого мотиву в лейтмотиві, надмотиві, концепту в концепті. Так, інтерпретація міфологічного здійснюється дедуктивно-індуктивним методом: від основного міфу – прагнення до пізнання та самоусвідомлення – до конкретних засобів його вираження, як, наприклад, абстрактний символ «пам'ять», який, пролонгуючись у творі, набуває ознак концепту і роз'яснює мотив важливості життєвих ситуацій для становлення особистості.

Інтерпретація міфологічного в художньому творі надає можливість поглибити філософсько-гносеологічне розуміння авторської концептуальної системи як системи ідей, думок і знань про світ. Окрім того, інтерпретуючи міф та аналізуючи його функціонування, розгортання в художньому творі, читач мимоволі зіставляє суб'єктивні (індивідуальні, авторські) й об'єктивні знання про навколишній світ, набуваючи водночас пізнавального досвіду.

Література:

1. Вико Дж. Основания новой науки об общей природе наций. Москва ; Киев : REFL-book ; ИСА, 1994. 656 с.
2. Маслова В. Когнитивная лингвистика. Минск : Тетра Системс, 2004. 256 с.
3. Мелетинский Е. Поэтика мифа. Москва : Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 2000. 407 с.
4. Пруст М. У пошуках утраченого часу : у 7 т. Т. 1 : На Сваннову сторону. Пер. із фр. А. Перепада. Київ : Юніверс, 1997. 386 с.
5. Gros B. Proust. À la recherche du temps perdu. De Swann au Temps retrouvé. Paris : Hatier, 1981. 80 p.
6. Proust M. A la recherche du temps perdu. M. : Édition du Progrès, 1976. 435 p.

Bondaruk L. Interpretation of the myth in the structure of the work of art (on the material of Marcel Proust's epic "In search of lost time")

Summary. The article proposes analysis of the functioning of the myth as an ideological category on the example of the abstract concept "MEMORY", which models the author's picture of the world, in the epic of Marcel Proust, "In Search of Lost Time".

It is noted that the myth becomes a progressive means of transferring the cultural heritage from the archaic man to

the present, the receptive-reproductive perception of the world, the formation of mental thinking and the establishment of cultural and stereotypical ideas about the environment, since it is the myth that offers a whole arsenal of ideal characters and perfect cross-cutting themes of many works of contemporary world literature. Therefore, mythology and mythological traditions, in literature in particular, in culture in general, with their ideas about the cyclical nature of the world and time, appear to be the main way of perception of the world, of primordiality and of man himself. The myth becomes a cross-border link that helps to avoid the extremes of rational to irrational explanation of being, of the world and of man. That is why the myth has a specific functional purpose – the formation of a picture of the world.

However, the isolation of the mythological as a basic superstructure of artwork is partly avoided, or is replaced by synonymous terms. The ability to combine the methodology of the interpretation of the mythological in the work of art has a special applied meaning, since it will enable the interpreter to structure properly the literary analysis of the artistic work at all levels.

To structure the epic "In Search of Lost Time", Marcel Proust chooses the technique of a modernist novel, that is, the operation of mythical motives as a means of presenting the main semantic concept of the plot.

Thus, the epic by Marcel Proust "A la recherche du temps perdu" ("In search of lost time") can serve as a prototype of a modernist literary work of a great epic genre (novel – an epic), in which each separate novel is an integral part of the epic (combined with a plot, common characters, pathos, leitmotif, motives, author's idea), and an independent novel, since it fully represents the author's mythological thinking, the author's picture of the world through the presentation of a separate motive in the leitmotif, on a motive, a concept in the concept.

Interpretation of the mythological in the work of art provides an opportunity to deepen the philosophical and epistemological understanding of the author's conceptual system as a system of ideas, thoughts and knowledge about the world. In addition, interpreting the myth and analyzing its functioning, the reader inadvertently compares subjective (individual, authorial) and objective knowledge about the surrounding world, gaining cognitive experience at the same time.

Key words: myth, interpretation of myth, concept, motive, author's picture of world.

Куор В. И.,

*старший преподаватель кафедры украинского языка и славянской филологии
ГВУЗ «Приазовский государственный технический университет»*

ЭЛЕМЕНТЫ НАЦИОНАЛЬНОЙ СЕМАНТИКИ В СТИХОТВОРЕНИИ А. С. ПУШКИНА «ЧЕРНАЯ ШАЛЬ»

Анотація. Статтю присвячено питанню про те, чи є прототипом головної героїні кишинівська знайома Пушкіна Каліпсо Поліхроні, і це незважаючи на те, що «Чорна шаль» була написана в 1820 р., тобто до знайомства Пушкіна з Поліхроні. Умовно у статті розглядаються дві версії її смерті: перша – реальна й офіційна. Її озвучив Н.С. Алексєєв, друг Пушкіна, фразою в листі: «Каліпсо в сухотах». Друга – художня. Її автор – К. Негруци, молдавський письменник. Він стверджує, що Каліпсо Поліхроні померла в монастирі, і він бачив у катакомбах монастиря її череп. Ми поставили під сумнів цю версію, оскільки, на наш погляд, без спеціальних аналізів неможливо визначити за черепом особу людини.

Окрім того, «Чорна шаль» – це перший вірш, написаний Пушкіним після приїзду до Кишинєва. Він фізично не міг знати народну семантику, національний колорит своїх героїв, а у вірші вони охарактеризовані доволі чітко та зі знанням справи. Сучасники стверджують, що потім, із плином часу, О.С. Пушкін без жодних церемоній приєднувався до молдавських хорів, танців прямо на вулиці. В.В. Кунін зазначає у своїх дослідженнях, що загальне враження від різноманіття національних барв і знайомства поета з народними звичаями та різноплеменним устроєм виникає безперечно.

У статті відзначається, що Кишинів найбільш відповідав характеру Пушкіна. І.П. Липранді писав, що Олександр Сергійович за його еством потрібна була різноманітність із рішучими протилежностями, як зустрічав він їх протягом майже трирічного свого перебування в Кишинєві.

Пушкін ніби насичувався національною своєрідністю всього, що він там бачив. То він серб, то молдаванин, то турок, – і все це з перевдяганнями в костюми, які охоче йому давали жінки. «И кроткая жалость молчала во мне», – ось такі рішучі протилежності, про що свідчить мемуарист.

У статті розглядаються декілька семантичних неточностей, які неможливо вирішити однозначно, по-перше, через плін часу, по-друге, через малу кількість наукових публікацій, а мемуаристика, наявна нині, буває, на жаль, далекою від істини. Основна думка статті: А.С. Пушкін зміг стати справжнім національним поетом загальнолюдської домінанті.

Ключові слова: прототип, куртизанка, геноцид, кодекс поведінки, краса, серпанок.

Постановка проблеми. В современном литературоведении отсутствуют исследования, посвященные вопросу о том, кто стоит за образом героини стихотворения А.С. Пушкина «Черная шаль». Можно предположить, что это был либо плод фантазии поэта, либо это была юная гречанка с ее «ангельским ликом», либо фольклорный образ. Таким образом, тема

нашего исследования является одной из актуальных в русской литературе.

Анализ последних исследований и публикаций. На сегодняшний день отсутствуют публикации, проливающие свет на отношения Пушкина и Калипсо. Советское литературоведение ограничивалось мемуарными сведениями об этом (Вересаев, Вигель, Липранди). «Была она невысокого роста с красивыми правильными чертами лица, но с длинным, загнутым вниз носом», – Вересаев повторяет внешнюю характеристику лица вслед за Вигелем. Далее он говорит о том, что, кроме греческого и турецкого, она еще общалась на молдавском, арабском, французском и итальянском языках. Так что проблемы коммуникации между ними не стояло.

Цель статьи – проанализировать стихотворение А.С. Пушкина «Черная шаль», рассмотреть возможность связи образа главной героини с Калипсо Полихрони.

Изложение основного материала. Стихотворение А.С. Пушкина «Черная шаль» написано в 1820 г. [1, с. 138]. Это время кишиневской ссылки поэта, он был молод, беспечен и пылок. Стихотворение имеет подзаголовок «Молдавская песня», но трудно сказать, имеется ли такой прецедент в молдавском фольклоре. Однако с точки зрения национального колорита не следует считать лирического героя, от имени которого идет повествование, молдаваном.

Здесь «русский дух, здесь Русью пахнет». И «хладная душа», которую «терзает печаль», и молодой еврей, которому наш герой «дал злата» и, что самое важное, тут же «проклял его», «неверную деву лобзал армянин» – это так по-славянски сказано, да и «булат загремел» слишком уж по-русски.

Казалось, остался открытым вопрос о скрытой национальной неприязни между молдаванами и евреями, между русскими и евреями. Скорее, опять-таки, подспудное противостояние между славянами и евреями. Хотя в лирике Пушкина очень редко встречается слово «жид» (стихотворения «Еврейке», «Гречанке», «Калмычке» – прямое тому подтверждение), для Пушкина нет плохих или хороших национальностей – есть плохие или хорошие люди. И это истинно интернационалистский взгляд. Другое дело – национальные черты: неземная любовь гречанки, жадность еврея, необузданная любвеобильность кавказца-армянина.

Возлюбленная нашего героя – гречанка, и сразу же напрашивается мысль, что прототипом героини послужила кишиневская знакомая Пушкина Калипсо Полихрони. Их часто видели вместе, гуляющими в парке, причем Калипсо, по воспоминаниям современников, неизменно носила длинную темную шаль.

Калипсо Полихрони – юная куртизанка, и высокая нравственность, видимо, не входила в ее поведенческий кодекс, хотя сам Пушкин в письме к князю Вяземскому называет ее возлюбленной Байрона.

В письме, датированном 5 апреля 1823 г. и адресованном П.А. Вяземскому, Пушкин приглашает его в Кишинев, обещая познакомить его с героями Скуляя, с Йордаки, с Гречанкою. По свидетельству юного Костаса Негруци, Пушкин и Калипсо ежедневно гуляли в городском парке: «То были молодой человек среднего роста, с феской на голове, и высокая юная дама, закутанная в черную шаль, которых я каждый день встречал в городском саду. Мне сказали, что молодой человек в феске был поэт А. Пушкин, этот русский Байрон, так трагически погибший, а дама в шали, которую все называли прекрасной гречанкой, – гетера, бежавшая из Ясс. Имя ее было Калипсо» [3, с. 183].

В своих воспоминаниях И. Липранди пишет, что Пушкин любил слушать длинные грустные турецкие песни, которые исполняла под гитару Калипсо. В «Письме VII» (из цикла «Черным по белому», сентябрь 1839), которое называется «Калипсо», Константин Негруци пишет: «Пушкин полюбил меня, ему доставляло удовольствие поправлять мои ошибки, когда я говорил с ним по-французски. Порой он мог целыми часами сидеть и слушать, как мы с Калипсо беседуем по-гречески; потом он читал что-нибудь из своих стихов и переводил для меня». И, наконец, самое важное свидетельство, говорящее о прямой связи стихов и частной жизни А.С. Пушкина: «Читая стихи великого русского поэта, и особенно «Черную шаль», эту поэму, созданную для юной девы, – я видел перед собою ее ангельский лик, и мне хотелось знать, что случилось с ней» [4, с. 6].

Официально считается, что она умерла в Одессе в 1827 г. от болезни. Но есть еще одно свидетельство, которое имеет художественный подтекст и принадлежит Константину Негруци. Он пишет о том, что дождливым осенним вечером в один из молдавских монастырей постучался юноша и попросил убежища. Впоследствии он стал послушным иноком. И только через пять лет, когда его нашли мертвым в келье, выяснилось из посмертной записки, обращенной к Господу, что это Калипсо Полихрони: «Провинилась я, Господи! Грешна! Недостойна взора поднять к небу! Да превозможет Твое милосердие великую мою вину! Боже, прости и помилуй грешницу Калипсо» [4, с. 7].

Любовник, с которым гречанка изменила нашему герою – армянин. Это представитель нации, находящейся в катаклизмических (как и греки!) отношениях с турками.

Почему выбор Пушкина пал на представителя именно этой национальности? Армяне, как и греки, очень много претерпели от турок. Начало этой вражды приходится на первые десятилетия XIX в., и дело здесь дошло до прямого геноцида армян.

Еще один безмолвный персонаж – это раб, не имеющий национальной принадлежности. Его цель – исполнять волю хозяина («верный раб»). Сам сюжет стихотворения очень прост. Гречанка изменила, еврей нащептал герою «сатанинскую правду», любовники убиты, раб выполнил волю хозяина, выбросил их тела в дунайские волны. Однако, на наш взгляд, «здесь русский дух» и обращенная фраза к еврею: «Я дал ему злата и проклял его», – звучит слишком уж по-русски.

Вообще вопрос о поселении евреев в России требует отдельного освещения. Ограничимся лишь тем, что долгое время им запрещалось (со времен Ивана IV) селиться в центральной России. Видимо, поэтому их скопилось довольно много в Украине, Молдавии, Бессарабии. Достаточно указать на то,

что академик Л.П. Сабанеев в своей книге «Жизнь и ловля пресноводных рыб», говоря о рецептах блюд из щуки, назвал евреев «клопоподобной нацией» [9, с. 466]. Так же негативно отзывался о них Н.М. Карамзин в «Истории государства российского» [10, с. 594]. Трудно сказать, послужили ли эти высказывания материалом для «Черносотенцев», но факты остаются фактами.

Разумеется, такого эпизода в жизни Пушкина не было, но он мог существовать в его воображении. Он мог быть порожден либо изменой, либо даже намеком на нее.

Все последующие стихи за «Черной шалью» отмечены оттенком обиды, измены, расправы и т. д.: «Свободы страж, карающий кинжал, Последний судия позора и обиды» («Кинжал»), «мне вовсе не жаль изменщицы младая», «я пережил свои желанья» («Элегия»).

Осмелимся предположить, что категория измены наложила свой отпечаток на лирику поэта последних лет, и время от времени он к ней возвращался.

Теперь определимся во времени: «В почтовой карете, запряженной четверкой лошадей, осенним днем 21 сентября 1820 г. подкатил к Кишиневской станции молодой человек с несколькими чемоданами, заполненными преимущественно книгами и рукописями» [4, с. 19].

Официально считается, что с Калипсо Полихрони Пушкин познакомился в июне 1821 г., летом были сделаны наброски к ее портретам. 1822 г. датировано его стихотворение-послание «Гречанке». Общение с прекрасной гречанкой длилось до 1824 г. Именно этим годом датировано прощальное стихотворение «Иностранке», которое многие исследователи относят к Калипсо Полихрони:

«На языке, тебе невнятном,
Стихи прощальные пишу;
Но в заблуждении приятном
Вниманья твоего прошу:
Мой друг, доколе не увяну,
В разлуке чувство погубя,
Боготворить не перестану
Тебя, мой друг, одну тебя.
На чуждые черты взирая,
Верь только сердцу моему,
Как прежде верила ему,
Его страстей не понимая» [1, с. 169].

Уже упоминалось, что «Черная шаль» была написана в 1820 г., а Калипсо и Пушкин познакомились в 1821 г., в июне. К. Негруци пишет, что они прогуливались по бульвару: она, укутанная в черную шаль, он во фраке – не жарко ли было? Было ли это стихотворение плодом поэтической фантазии Пушкина, или что-то напутали с датами? По обыкновению, Пушкин ранее умышленно «путал» даты с тем, чтобы скрыть адресаты своих любовных похощений. Может, и в нашем случае произошло то же самое!

«Пушкин не хотел, чтобы мы знали, кого именно любил он в 1820 г., о ком тосковал до 1823-го, и кого не забывал и позже. Он сознательно путал даты под стихотворениями, придумывал «подставные» инициалы, правил тексты стихов, старательно избегая «личностей». Так вправе ли мы теперь догадываться?» [7, т. 1, с. 354].

Об интернационализме Пушкина говорят многие факты жизни его в Кишиневе: «Бывало и Пушкин тут гуляет. Но всякий раз он переодевался в разные костюмы. Вот уже смотришь:

Пушкин серб или молдаванин» [7, т. 1, с. 388]. Кроме того, это подтверждает стихотворный набросок самого Пушкина:

«Теснится средь толпы еврей сребролюбивый.

Под буркою казак, Кавказа властелин,

Болтливый грек и турок молчаливый,

И важный перс, и хитрый армянин» [7, т. 1, с. 389].

Национальные характеристики, как видим, те же, что и в «Черной шали».

Итак, официально Калипсо умерла от чахотки и похоронена в Кишиневе. Н.С. Алексеев, с которым жил в Кишиневе Пушкин, сообщил, что «Калипсо в чахотке». Это было 30 октября 1826 г., а в 1830 г. во время болдинской осени Пушкин пишет стихотворение «Заклинанье», где неожиданно звучит имя Лейла, которым он называл свою возлюбленную, которой (и он это знал) уже не было в живых:

«О, если правда, что тогда

Пустеют тихие могилы, –

Я тень зову, я жду Лейлы:

Ко мне, мой друг, сюда, сюда!

Явись, возлюбленная тень,

Как ты была перед разлукой,

Бледна, хладна, как зимний день,

Искажена последней мукой».

И, может быть, следующие за заклинанием по времени написания «Стихи, сочиненные ночью, во время бессонницы»:

«От меня чего ты хочешь?

Ты зовешь, или пророчишь?

Я понять тебя хочу,

Темный твой язык учу...» – проливают свет истины на эти отношения [1, с. 267].

Мы видим, что поэт взывает к тени своей возлюбленной, хочет ее увидеть такой, какой он видел ее перед разлукой – «бледна, хладна». Пушкиноведение не располагает конкретными сведениями о том, как же закончились отношения поэта и Полихрони.

«Портретов гречанки, с которой Пушкин встречался в Кишиневе, неизвестно», – считает Т.Г. Цявловская. Однако исследователь говорит о том, что целый ряд мемуаристов оставил яркие воспоминания о внешности этой оригинальной красавицы [6, с. 137].

«Она была невысока ростом, – пишет Вигель, – худощава, и черты лица у нее были правильные; но природа с бедняжкой захотела сыграть дурную шутку, посреди приятного лица прилепив ей огромный ястребиный нос» [6, с. 137].

«Она была чрезвычайно маленького роста, с едва заметной грудью, длинное, сухое лицо, – вторит ему И.П. Липранди, – пела она на восточный манер, в нос; это очень забавляло Пушкина, в особенности турецкие сладострастные заунывные песни с аккомпанементом глаз, а иногда жестов...» [6, с. 137; 4, с. 22].

Здесь имеет место семантическая неточность. Упоминание о росте прекрасной гречанки не совпадает с утверждением Костак Негруци («то были молодой человек, с феской на голове, и высокая юная дама, закутанная в черную шаль»). Кто же все-таки прав, осталось тайной.

Такой же тайной остаётся и то, что Вигель рассказывал, будто «воображение Пушкина было разгорячено мыслями, что лет с пятнадцати будто бы впервые познала она страсть в объятиях лорда Байрона, путешествовавшего тогда по Греции»

[6, с. 139]. Именно оно подсказало и вдохновило Пушкина на написание прекрасного послания «Гречанке»:

«Ты рождена воспламенять

Воображение поэтов.

Его тревожит и пленяет

Любезной живостью приветов,

Восточной странностью речей,

Блистаньем зеркальных очей

И этой ножкою не скромной...» [6, с. 139].

Т.Г. Цявловская допускает мысль, что Пушкин остался доволен удавшимся портретом. Редчайший случай – он подписался под ним и поставил дату: «AP.26 Sept 1821».

Н. Савостин утверждает, что первым стихотворением Пушкина, приехавшего в Кишинев, была «Чёрная шаль», она была написана, повторимся, в 1820 г. Это официально. Нам кажется, что это стихотворение написано несколько позже, когда была Калипсо Полихрони, когда была черная шаль, когда были отношения между Пушкиным и Калипсо...

Познакомившись с Калипсо в Кишиневе и узнав, что она говорит и по-турецки, Пушкин захотел обучиться этому языку. Она спросила, какую фразу он хотел бы выучить первой, Пушкин воскликнул «Дайте мне коня!». Этот конь, этот язык нужен был ему для борьбы за свободу, справедливость, истину, красоту. А подзаголовок «Молдавская песня» в «Чёрной шали» нужен был ему как завеса, как кисей, чтобы скрыть некоторую жестокость стихотворения. Максим Горький заметил важную особенность: «Пушкин первый почувствовал, что литература – национальное дело первостепенной важности» [4, с. 88].

И думается, что Пушкин не стал бы национальным поэтом, не открой он сердца для новых впечатлений, не прояви он такой любви к истинному в национальных культурах других народов: молдаван, болгар, греков, цыган.

Выводы. Время написания стихотворения умышленно сокрыто А.С. Пушкиным, – он не мог ничего знать о гречанках и их семантической сути, сущности их поведения. Элементы национальной семантики присутствуют в стихотворении: любовь гречанки, сребролюбие еврея, любвеобильность армянина, – и только интернационализм образа автора «Гляжу, как безумный, на черную шаль» выводит читателя на общечеловеческое осмысление сути стихотворения – неприятие измены.

Литература:

1. Пушкин А.С. Собрание сочинений : в 1 т. Москва, 1900. С. 138.
2. Пушкин и его окружение : словарь-справочник / Л.А. Черейский ; АН СССР, Отд-ние литературы и яз. Пушкинская комис. Ленинград : Наука. Ленингр. отделение, 1988. 544 с.
3. Негруци К. Калипсо. Письмо VII из цикла «Черным по белому». *Избранное*. Кишинев : Картя Молдовеняскэ, 1973. С. 183–185.
4. «...Священна для души поэта» / сост. А. Коркина, М. Хазин. Кишинев : Литература артистикэ, 1987. С. 19–28.
5. Цявловская Т.Г. Рисунки Пушкина. Москва : Искусство, 1980. 446 с.
6. Жизнь Пушкина, рассказанная им самим и его современниками : в 2 т. / ред. В.В. Кунин. Москва : Правда, 1987.
7. Пушкинский календарь. К столетию со дня гибели А.С. Пушкина. 1837–1937 / ред. Б.М. Волин. Ленинград : ОГИЗ, 1937. 158с.
8. Сабанев Л. Жизнь и ловля пресноводных рыб : по изд. «Жизнь и ловля (уженье) наших пресноводных рыб», 1911 г. Киев : Киевский дом книги : Конформ Стайл, 2017. 466 с.
9. Карамзин Н.М. История государства Российского. Харьков : Фолио, 2011. 1149 с.

Kior V. Elements of national semantics in “Black shawl”, a poem by A. S. Pushkin

Summary. The article expresses the hypothesis that Calypso Polychroni, A.S. Pushkin’s acquaintance from Kishinev was the prototype of the main character of his poem “Black shawl”, despite the fact that the poem was written in 1820, actually, prior to their acquaintance. Actually, two versions, the official i.e. the real one and the artistic are analyzed in the article. The former was expressed by N.S. Alekseev, a friend of A.S. Pushkin, by writing: “Calypso is suffering from T.B.” in his letter. The latter version belongs to K. Negruzzi, a writer from Moldova. He maintains that Calypso Polychroni died in a monastery and he saw her skull in monastery’s cellars. We have a strong doubt if his version is correct, as we believe that it is impossible to identify a person by a skull, without special analyses.

Moreover, “Black shawl” verse was the first poem A.S. Pushkin wrote on coming to Kishinev. He possibly could not know the folk semantics, the national colouring of his characters, though the poem was written quite precisely and clearly, as if conjured by a great connoisseur. The poet’s contemporaries maintain that later on A.S. Pushkin could eagerly join the Moldavian street dancing. V.V. Kunin notices in his investi-

gation works that the general impression of a variety of national colouring and poet’s acquaintance with local customs does not cause any doubts.

It is also noted that the city of Kivishev suited the poet’s character perfectly well. I.P. Liprandi wrote that Alexander Sergueevich needed variety with its numerous contradictions, that was his nature and he did meet them during his nearly three years stay in Kishinev.

A.S. Pushkin literally soaked the entire national coloring: he pretended to be a Serbian or a Turk with disguising himself in national suits, willingly supplied by local women. “And timid compassion kept silent in me” – here there are resolute contradictions, mentioned by the author of memoirs.

Several semantic inaccuracies were considered in the article, that cannot be singularly solved: first, because too much time has passed since then and second, there not too many publications available, while memoirs can often be too far from the truth. The main idea of the article: precise corrections: A.S. Pushkin managed to become a deeply national poet of the universal human dominant.

Key words: prototype, courtesan, genocide, behaviour code, beauty, muslin.

*Кушнірова Т. В.,**доктор філологічних наук,**професор кафедри іноземної філології та перекладу**Полтавського національного технічного університету імені Юрія Кондратюка*

НАРАТИВ ЯК ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧА КАТЕГОРІЯ: ГЕНЕЗА, ОЗНАКИ, ТИПОЛОГІЯ

Анотація. У статті всебічно та ґрунтовно розглядається поняття «наратив» як літературознавча категорія, окреслюються його конститутивні ознаки, досліджуються структурні елементи. Попри значну кількість наукових розробок, присвячених цьому поняттю, залишається ще безліч лакун, які потребують розгляду. У статті оглядово представлено основні положення провідних науковців доби щодо цього поняття, порівняно трактування структурних елементів наративу у розробках різних авторів, репрезентовано власне трактування цього поняття. У роботі «наратив» – це певний погляд на світ, світовідчуття, що проектується через ракурс бачення наратора, котрий може бути різним, у залежності від маски, яку він приміряє. Наративні складники можуть бути різними у кожному окремому тексті, що залежить від манери ведення оповіді, особливостей індивідуально-авторського міфу. У статті деталізовано типи нараторів, які кожен дослідник окреслює, виходячи з власних напрацювань і тверджень. Типологія наратора представлена у філологічній науці доволі широко, однак із плином часу з'являються нові роботи, що мають уточнюючий характер. Поряд з уже відомими типами наратора у статті виводиться новий тип, «множинний» наратор, що представляє сукупність голосів, ракурс «дійсності», котрий здатен амбівалентно визначати дієзис. Кожен із структурних голосів такого типу наратора наділений особистісними рисами та сповідує власну ідеологію. «Множинний» оповідач характерний для творів, що мають складну сюжетно-композиційну структуру, або є оригінальною жанровою формою. У таких оповідних структурах наратор має можливість через ракурс бачення кожного із персонажів створювати власну «дійсність», власний авторсько-індивідуальний міф. Це передовсім характерно для сучасних жанрових форм побудованих за новими жанровими канонами, наприклад, романні форми, створені у форматі «talk show» чи у формі коротких повідомлень тощо. «Множинний» наратор формує структуру, забезпечує сюжетно-композиційну єдність, «веде» сюжетну оповідь та впливає на жанрову модифікацію твору. Структурні чинники «множинного» наратора мають здатність суб'єктивовано спостерігати за сюжетом, викладати власне бачення дійсності та по-своєму співіснувати із внутрішньотекстовими наративними інстанціями: нарататором, реципієнтом, автором-деміургом, ознаки яких тісно переплітаються у сучасному тексті.

Ключові слова: наратив, наратор, «множинний» наратор, нарататор, стиль, структура.

Постановка проблеми. Нині стають актуальними у сучасній філологічній науці розвідки, що стосуються трактування поняття «нарація», «наратив», «наратор», «нарататор» тощо. Дослідники дискутують щодо наративних ознак у художньому тексті, моделей нарації, образу наратора, його місця і зна-

чення у тексті. На сьогодні проблеми наратології часто стають предметом аналізу, зокрема специфіка функціонування оповідача, типологія та види наратора тощо (Л. Мацевко-Бекерська, І. Бехта, І. Папуша, О. Ткачук, В. Поліщук, К. Коваленко та ін.). Проте залишається ще багато лакун, пов'язаних із наративною структурою твору, які потребують детального тлумачення. Тому метою нашої розвідки є аналіз основних тенденцій сучасного літературознавства у царині наратології, осмислення поняття «наратив», що продукує окреслення поняття «наратор», а також аналіз тих складників, які є частиною змістового наративу, який увиразнює не лише стиль певного автора, але й певного періоду, епохи в цілому.

Виклад основного матеріалу. Дослідники неодноразово намагалися окреслити конститутивні ознаки терміну «наратив», виділяючи певні домінантні складники, оскільки саме від манери ведення оповіді, викладу матеріалу в індивідуально-авторському міфі залежить рецепція тексту читачем. «Наратив» – «об'єкт та акт повідомлення про справжні чи фіктивні події, здійснюваний одним (кількома) наратором, адресоване одному (кільком) нарататорам» [2, с. 476]. Наратив передбачає не лише тип оповіді (від першої чи від третьої особи), композиційну структуру, ступінь вимислу та закодованість певних ідей та смислів. Значну роль у структурі наративу відіграє і його об'єкт, персонаж, і його взаємозв'язок із внутрішньотекстовими наративними інстанціями: наратором, нарататором, реципієнтом, автором-деміургом, ознаки яких тісно переплітаються у сучасному тексті.

Значно ширше позиціонується поняття «наратологія» – «теорія наративу, покликана досліджувати його специфіку, форму та функціонування, компетенцію, спільні та відмінні ознаки оповідей (розповідей, моделювання фавул, визначення відповідних типологічних рядів» [2, с. 476].

Сам термін «наратив» запропонований Ц. Тодоровим [2, с. 476]. Чимало дослідників займалося проблемами наратології, кожен із яких виокремлював іманентні ознаки. Наратологія як окрема дисципліна сформувалася в руслі досліджень французьких семіотиків (К. Бремона, А. Греймаса) наприкінці 60-х рр. XX ст. Ці вчені доводили хибність структуралістської моделі світосприйняття й осмислювали мистецтво з точки зору комунікативних бачень про природу дійсності. Провідні літературознавці доби детально обґрунтовували питання наратології та наративної структури твору (Р. Барт, Ж. Женетт, Я. Лінтвельт, Дж. Прінс, С. Четмен, В. Шмід та ін.). Наративними проблемами цікавляться й українські літературознавці (Л. Мацевко-Бекерська, М. Ткачук, Р. Гром'як, І. Папуша, К. Коваленко та ін.).

Одним із компонентів наративної структури є образ наратора, який у філологічній науці трактується по-різному.

Теоретичний і практичний рівні наратора як важливого суб'єкта літературної оповіді на прикладі конкретних творів представлено у дослідженнях українських літературознавців: Л. Мацевко-Бекерської, М. Легкого, Т. Черкашиної, Г. Максименко, С. Сіверської, І. Бехти, К. Коваленко. І.А. Бехта окреслює термін «наратор» як «суб'єкт свідомості, який безпосередньо втілений у тексті і з яким має справу читач» [1, с. 214]. У художньому творі наратор формує структуру оповіді та забезпечує сюжетну та композиційну цілісність. «Наратор буває більш чи менш явним (експліцитним), обізнаним, всюдисущим, самосвідомим і надійним, він може розмішуватися на більшій чи меншій дистанції від наратованих ситуацій і подій, персонажів і/або нарататора» [10, с. 84].

Наратор стає «мовностилістичним епіцентром викладу, постаттю фіктивною, вигаданою автором, похідною від його свідомості» [6, с. 10]. М. Руденко відзначає тісний взаємозв'язок між усіма суб'єктами наративу і вважає, що справжнім оповідачем у творі стає наратор, тому є сенс говорити, що стосунки між світом героя і автора визначаються передовсім через зв'язки на рівні «наратор-персонаж» [9, с. 7].

У словниках подається традиційне усталене визначення, яке доводить, що наратор – той, хто розповідає в тексті. У наративі існує щонайменше один наратор, котрий існує на тому ж дієгетичному рівні, що і нарататор, до якого він апелює. У наративі може бути різна кількість нараторів, котрі по чергову ведуть оповідь [10, с. 83].

Одним із центральних завдань наратора (оповідача, розповідача), є здатність вести сюжетну оповідь та впливати на жанрову модифікацію роману. Наратор може одночасно «членувати матерію тексту на самостійні смислотворчі фрагменти, а також максимально конденсувати загальне значення твору» [8, с. 49]. Наратор у тексті є всюдисущим та всевидящим, здатним проникати у свідомість героїв, що передбачає здатність до асиміляції з абстрактним автором, суб'єктивовано спостерігати за сюжетом та мати власну точку зору на події, репрезентовані у тексті. В. Шмід констатує, що «наратор сприймається читачем не як абстрактна функція, а як суб'єкт, наділений визначеними антропоморфними рисами мислення і мови» [11, с. 38].

Оповідач-наратор може бути присутнім у оповіді і передавати чи то автобіографічний, чи то біографічний матеріал. Може із різною мірою об'єктивності відтворювати історичний часопростір, фантастичний, авантюрний, детективний тощо. У ситуації оповідача може бути і автор, і герой, оскільки текст може відтворюватися не одним, а й кількома суб'єктами мовлення. «Сам факт розповідності чи оповідності як стратегії тексту передбачає присутність голосу Іншого, який знає, бачить, чує і розуміє значно більше, ніж читач, а також сприймається як витвір авторської настанови» [8, с. 37]. Наратор як суб'єкт мовлення свою позицію передає через «голос», відповідну «точку зору» («точки зору», їх взаємодія та взаємонакладання, зіставлення, протиставлення тощо), що визначає взаємозв'язок між різними рівнями художнього твору (фабульним, сюжетним, мовним, образним, просторовим, жанровим тощо) і є важливим чинником стилю (загального та індивідуального авторського). Часом образ наратора передається через відповідний «ракурс бачення», що має тричленну структуру: ракурс героя, ракурс автора та ракурс «дійсності» (А. Есалнек), що перебувають у тісному взаємозв'язку і у кожному творі витворюються по-різному, що впливає на жанрову модифікацію та стильову

визначеність твору. Суб'єкт мовлення може психологічно зближатися із автором, тоді оповідь набуває суб'єктивних рис. Іноді оповідач віддаляється від автора і стає самостійною сюжетною одиницею з власним характером та світобаченням.

Типологія наратора у літературознавстві почала розроблятися досить давно і представлена різнопланово. Досить відома чотиричленна типологія класифікаційної моделі для вирізнення наративних типів Ж.Женетта, яка передбачає чотири різновекторні позиції наратора: гетеродієгетичний наратор в екстрадієгетичній ситуації (розповідає історію, в якій він не виконує функції персонажа), гетеродієгетичний наратор в інтрадієгетичній ситуації (оповідач другого ступеня, котрий розповідає історію, в яких, як правило, відсутній («текст у тексті»), гомодієгетичний наратор в екстрадієгетичній ситуації (розказує власну історію, в якій він фігурує як персонаж), гомодієгетичний наратор в інтрадієгетичній ситуації (оповідач другого ступеня, що розповідає власну історію) [3, с.397]. Постать наратора та його взаємозв'язок із дієгезисом досліджував і В.Шмід, який стверджував, що «дієгетичним будемо називати такого наратора, який оповідає про самого себе як про фігуру в дієгезисі. Дієгетичний наратор фігурує у двох планах – і в оповіді (як її суб'єкт), і оповідній історії (як об'єкт). Недієгетичний же наратор оповідає не про самого себе як про фігуру дієгезису, а лише про інші фігури» [11, с. 81]. Український літературознавець Л. Мацевко-Бекерська стверджує, що «ключовим для встановлення типів наратора можна вважати як двояке його поводження у реальній для фікційного світу події, так і двоякий спосіб здійснення розповіді про цю подію» [8, с. 39]. Сучасна дослідниця І.Бехта виокремлює три основні типи нараторів у прозовому творі: авторіальний наратор у формі «він», персональний у формі «я» або у формі дійової особи, що говорить від імені «я», персоніфікований, позначений якимось іменем [1, с. 69]. Авторка виокремлює авторіального наратора – над-наратора, котрий володіє повною інформацією, об'єктивно оцінює та може втручатися в інтерпретацію подій. Персональний наратор, за дослідницею, це той, що бере участь у подіях та носить маску спостерігача, свідка тощо. Персоніфікований же наратор – це власне герой твору.

Дослідники іноді прописують типології, у яких за основу взято ступінь втручання автора у наратив. Наприклад, Н. Фрізман виокремлює різні типи такого втручання: авторське всезнайство з продуктивним використанням 1-ї особи, нейтральне всезнайство (авторське невтручання з використанням 3-ї особи), наратор-очевидець, наратор-персонаж; колективний наратор, одиничний наратор; драматичний наратор (зовнішній опис персонажів) тощо. Тип такого наративу залежить від втручання автора у оповідь і міру його присутності у структурі художнього тексту [1, с. 23]. Ця класифікація, на нашу думку, є продуктивною, однак необхідно окреслювати роль автора у наративі у кожному окремому тексті, зважаючи на жанрові, стильові, особливості не лише тексту, але й автора та доби в цілому.

Цікавою є теорія В. Бут [12, с. 151], який виокремлює драматизованого та недраматизованого наратора, де драматизований – це імпліцитний автор чи його я, де оповідь ведеться від першої особи однини чи множини, тоді як недраматизований наратор – експліцитний вияв оповідача у творі, навіть коли він не наділений особистісними ознаками. На думку дослідника, у структурі драматизованих нараторів можна виокремити

простих спостережачів та нараторів-агентів, які часом впливають на розвиток подій. На нашу думку, це дослідження стає поштовхом для розвитку теорії про множинність нараторів у тексті, оскільки деякі твори, особливо сучасної літератури, тяжіють до множинності нараторів, котрі наділені особистісними рисами та сповідають власну ідеологію. Це стосується передовсім творів, що мають складну сюжетно-композиційну структуру, або мають ознаки оригінальних жанрових систем.

Наприклад, теорію «множинності» наратора можна розглянути на прикладі творчості сучасного британського письменника Джуліана Барнса, зокрема його романів «Як усе було» («Talking it over», 1991) та «Кохання і т.д.» («Love, etc.», 2000), які виписані за допомогою новітніх наративних технік [5, с. 78]. Мелодраматична історія, створена у дусі комедії моралі та комедії дель арте, подається через ракурс усіх героїв-оповідачів, котрі беруть участь у дискусії щодо складних питань буття. Герої роману (Стюарт, Джиліан і Олівер) детально обговорюють ситуацію, що склалася у їхній родині, у напруженому діалозі намагаються знайти вихід із складного становища, переконати один одного у правильності своїх суджень. Назва романів, як і його сюжет, передбачає безліч інтерпретацій, де стрижнем стає складна система суб'єктів оповіді. Наративна стратегія романів ґрунтується на відсутності ракурсу автора, що передбачає певну «свободу» у читацькому сприйнятті, не обтяжену авторськими інтенціями. Важливим наративним відкриттям автора у романі є сповідальний, майже товариський, тон героїв, які звертаються безпосередньо до читача і намагаються залучити його до дискусії та переконати його у правильності саме його суджень. Така опозиція «множинний наратор-читач» дозволяє мати амбівалентне уявлення про певного персонажа, розставити пріоритети у читацькому сприйнятті, оскільки система цінностей та манера спілкування у персонажів різна.

Наратор у тексті може виконувати контамінаційну функцію, поєднувати зміст і форму, оскільки перебуваючи у психологічній площині автора (оскільки він є його фантазією), поступово набувати власного «голосу» і впливати на текстуальну репрезентацію змістової концепції автора, поєднуючи при цьому різні шари. «Формально-суб'єктна організація тексту – це співвіднесеність різних частин тексту з носіями мовлення, яка визначається за формальною ознакою (ступінь виявленості у тексті); змістовно-суб'єктна організація тексту – співвіднесеність різних частин тексту з носіями мовлення, які визначаються не стільки ступенем виявленості, скільки за світовідчуттям і стилем, тобто за змістовою ознакою» [4, с. 42].

Наративна структура твору передбачає наявність ієрархічно впорядкованих «голосів», основним із яких стає голос оповідача. Голос героя залежний від голосу автора, може різнитися від нього чи сповідувати інші ідеали. Часом голоси героя і автора можуть збігатися чи взаємонакладатися, тоді оповідну функцію виконує герой, свідомість котрого розчиняється в авторському баченні. Крім голосу автора, персонажа, невід'ємною складовою прозового твору є «голос дійсності», що є не менш значущим, оскільки саме через нього додаються певні штрихи до сюжетної оповіді. «Голос дійсності» – це ракурс бачення усіх другорядних персонажів, які зустрічаються в процесі наративу. У сучасній літературі, на нашу думку, є сенс говорити про «множинного» дієгетичного / недієгетичного наратора, котрий може поєднувати усі ракурси бачення. Голос наратора чи нараторів у тексті зазвичай є домінантним, від поєднує різні точки

зору, стає комунікативним центром, навколо якого розгортається оповідь. «Завданням наратора є здатність асимілювати авторську інтенцію в читацьку, стати центром порозуміння у класичній опозиційній структурі між адресатом і реципієнтом» [7, с. 52]. Саме наратор стає тим маркером, що окреслює читацьку інтенцію твору та окреслює межі фікційності художнього простору.

Висновки. Поняття «наратив», хоча й існує значна кількість філологічних розробок, і наразі повністю не сформоване. Дослідники намагаються окреслити конститутивні ознаки терміну «наратив», виділяючи певні домінантні складники, оскільки саме від манери ведення оповіді, викладу матеріалу в індивідуально-авторському міфі залежить рецепція тексту читачем. Однак важко схарактеризувати нові оповідні форми, що не «вписуються» в уже окреслені «межі» наративу. На нашу думку, наратив – це певний погляд на світ, світовідчуття, що проектується через ракурс бачення наратора, котрий може бути різним, у залежності від маски, яку він приміряє. У якості наратора може бути і автор, котрий проектує дієгезис (перша чи третя особа), і герой, що по-різному позиціонується щодо художнього простору. Для сучасних оповідних форм характерний «множинний» наратор (сукупність голосів, ракурс «дійсності»), який амбівалентно визначає дієгезис. Наратор (оповідач, розповідач) формує структуру, забезпечує сюжетно-композиційну єдність, має здатність вести сюжетну оповідь і впливати на жанрову модифікацію твору. Наратор у тексті є всюдисущим і всевидящим, здатним проникати у свідомість героїв, що передбачає здатність до асиміляції з абстрактним автором, суб'єктивовано спостерігати за сюжетом та мати власну думку про події, репрезентовані у тексті. Значну роль у структурі наративу відіграє і його об'єкт, персонаж, і його взаємозв'язок із внутрішньотекстовими наративними інстанціями: наратором, нарататором, реципієнтом, автором-деміургом, ознаки яких тісно переплітаються у сучасному тексті. Значно ширшим є поняття наратології, наука про оповідні стратегії у художньому творі, предметом дослідження якої є типи нарації, моделі нарації, оповідні типологічні ряди.

Література:

1. Бехта І.А. Авторське експериментаторство в англомовній прозі ХХ століття. Львів : ПАІС, 2013. 268 с.
2. Гром'як Р.Т. Літературознавчий словник-довідник. Київ : ВЦ «Академія», 2006. 752 с.
3. Женетт Ж. Введение в архитекст. Фигуры : в 2 т. Т. 2. Москва : Изд-во им. Сабашниковых, 1998. 472 с.
4. Крошнева М.Е. Теория литературы : учебное пособие. Ульяновск : УлГТУ, 2007. 103 с.
5. Кушнірова Т.В. Наративні стратегії у романних формах кінця ХХ – початку ХХІ століття. Полтава : Видавництво «Сімон», 2018. 121 с.
6. Легкий М.З. Форми художнього викладу в малій прозі Івана Франка : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01. Львів, 1997. 17 с.
7. Мацевко-Бекерська Л.В. Наратив як засіб організації просторово-часової конфігурації літературного твору. *Вісник Львів. ун-ту ім. І. Франка*. Львів : Львів. нац. ун-т ім. І. Франка, 2011. Вип. 18. С. 52–59.
8. Мацевко-Бекерська Л.В. Українська мала проза кінця ХІХ – початку ХХ століть у дзеркалі наратології : монографія. Львів : Сплайн, 2008. 408 с.
9. Руденко М.І. Наративна структура художньої прози Миколи Хвильового : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01. Київ, 2004. 20 с.

10. Ткачук О. Наратологічний словник. Тернопіль : Астон, 2002. 173 с.
11. Шмид В. Нарратология. Москва : Языки славян. культуры, 2003. 312 с.
12. Booth W.C. The Theoric of Fiction. Chicago & London : The University of Chicago Press, 1961. 455 p.

Kushnirova T. Narrative as a literary category: genesis, signs, typology

The present article is concerned with the concept of “narrative” as a literary category, its characteristics and structural elements. In literary studies one can find a lot of scholarly works devoted to this problem, however there are still many questions that deserve further and more detailed consideration. The author of the article concretizes the idea of “narrative”, analyzes the main narrative theories, compares the basic concepts of narratology in the scientific works of outstanding scholars.

This is narrator’s projection and world-view, his / her view of life, the so-called glance at the world. The narrator may be different, he / she can take on different masks. Narrative components may be various in in each specific case, that is in every particular text. It depends on narration style and the peculiari-

ties of the author’s myth. This article presents the types of narrator, in particular, the so-termed “multiple” type of the narrator (the assemblage of voices, the angle of “reality”), who sees and perceives the artistic world ambivalently. All the structural elements of such narrator’s type are endowed with individual features and have their own outlook. The “multiple” narrator can be found in the works of original genre with complex compositional and narrative structure. In such narrative structures, the narrator can create his own “reality”, his own author’s myth through the view angle of each character.

This is typical of modern genre forms, built on the new genre canons, such as novel forms of the “talk show” format or “sms”-novel. The “multiple” narrator forms the structure, provides plot-compositional unity, “leads” narrative story and influences the genre modification of the literary work. Structural types of “multiple” narrator can perceive the reality subjectively and have the ability to present their own vision of reality and interact with other narrative components: narrator, recipient, author-demiurge, the signs of which are closely interwoven in the modern text.

Key words: narrative, narrator, multiple narrator, narrator, style, structure.

Науменко Н. В.,
доктор філологічних наук,
професор кафедри іноземних мов професійного спрямування
Національного університету харчових технологій

ОБЪЕКТИВАЦІЯ ЗНАЧЕННЯ ПЕРЕТВОРЕННЯ В СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ ПОЕЗІЇ

Анотація. У статті розглянуто принципи актуалізації концепту «перетворення» у мові сучасної української поезії. Зіставлення архаїчних, відомих ще від часів «Слова о полку Ігоревім» слівформ на позначення метаморфози з їхніми новітніми аналогами дозволило виокремити такі провідні мовні засоби для побудови метаморфічного сюжету: активні та пасивні дієслова з відповідним значенням (*перетворювати(ся), перевтілювати(ся), ставати, зробити(ся), перемінити(ся)* тощо); градація таких дієслів; непрямі відмінки іменника, які позначають ідею перетворення, – знахідний (із прийменниками «в» і «на») та орудний (без прийменника); тропи та фігури мовлення (метафора як вияв перетворення речей у свідомості мовця; порівняння як можливість для людини ототожнити себе з певним об'єктом природного або рукотворного світу; і, як синтез цих двох тропів, – персоніфікація); поширене вживання філософом питомо слов'янської, піфагорійської та східної парадигм.

Усі ці засоби працюють на створення новітнього поетичного міфу: грань між природним і надприродним зникає, а це дозволяє побачити, сприйняти реальність поза часом і простором як цілісність, нерозчленовану даність. Мова поетичних творів, побудованих на сюжеті метаморфози, свідчить: у нанизуванні та чергуванні складників концептосфери «перетворення» відбивається усвідомлення ліричним героєм або оповідачем самих себе як образів макросвіту. Зокрема, українська поетична творчість ХХ століття репрезентує всі окреслені у теорії літератури та фольклористиці типи метаморфоз: одноразові (одне перетворення суб'єкта метаморфози без наступного повернення у вихідний стан, як-от у Б.-І. Антонича та І. Драча) та реверсивні (дві дії суб'єкта перетворення; кінцева ланка метаморфози передбачає обов'язкове повернення у вихідний стан, наприклад в «Осені навіпаки» В. Голобородька); одноактні (одне перетворення у межах одного тексту з можливим поверненням у вихідний стан; такий прийом спостережено у «Метемфісисі» М. Йогансена) та багатоступеневі (перетворення відбуваються як у послідовному зв'язку. Прикладом цьому є «Дифірамб водоспаду» Д. Загула).

Ключові слова: перетворення, мовні засоби, морфологія, відмінкові форми, українська поезія.

Постановка проблеми. Поняття об'єктивації як «втільнення чого-небудь у предметних формах, образах і таке інше» [16, с. 495] у роботі виступає синонімом опредмечення, оприявлення певної сутності у художньому слові. Зокрема, мовне втілення концепту «перетворення» актуалізується через цілу низку іменників та дієслів, у різноманітних синтаксичних конструкціях, тропях і фігурах мовлення.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У російській мові концепт перетворення позначається двома дієсловами:

«превращение» та «преображение». Концептуальна різниця між ними полягає в тому, що друге, на відміну від першого, «є метаморфозою у висхідному напрямі, воно віддаляє всі явища від рухомого обода Колеса Перетворень (в оригіналі – «превращений») по радіальному шляху до «нерухомого прарушії» – позапросторового та позачасового центру» [10].

Саме такими є метаморфози міфологічних персонажів у східнослов'янському фольклорі, виражені дев'ятьма моделями: 1) антропоморфна, до складу якої увійшли перетворення за метонімічною моделлю; метаморфози, суб'єктом чи об'єктом яких є «сакральні соки» (М.І. Толстой) людини – кров, слизи, піт, сліна; психологічна модель, яка передбачає духовні метаморфози; перетворення, які вказують на зміну соціального статусу людини; 2) атрибутивна; 3) артефактуальна; 4) зооморфна; 5) модель, об'єктом чи суб'єктом якої є першоелементи буття; 6) просторова; 7) вегетативна; 8) астральна; 9) орнітоморфна [3, с. 6].

Кожна з цих модифікацій метаморфози має свій образно-стильовий вимір. Іван Нечуй-Левицький у праці «Світогляд українського народу» говорив, що «причиною метаморфоз, поетичного обертання людей в дерева, квітки, зорі, в птиць, у звірів» була праслов'янська пантеїстична релігія. Автор наголошує на тому, що народна поезія надзвичайно багата на мотиви перевтілення людей, зокрема у птахів (зозулю, солов'я, дятла, чорногуза): «...Зозулею обертається нещасна невістка. Мати присилувала дочку вийти заміж на чужу сторону і заборонила їй сім літ навідуватись до себе. Дочка з горя стала зозулею, прилетіла до матері, сіла коло хати і почала кувати, щоб мати почувала і вийшла із хати» [13, с. 116].

Спільними **мовними маркерами**, в яких реалізується ідея перетворення, є **дієслова** зі значенням, яке вказує на їхню здатність оформлювати метаморфозу. В українській мові це лексеми «перетворитися», «перевтілитися», «перемінитися», «стати», « зробитися », « відродитися », « воскреснути » тощо.

Дієслівне оформлення метаморфоз – результат дії активної або пасивної особи. Метаморфозами **пасивної** дії називають перетворення, які здійснює посередник; іноді такі метаморфози відбуваються поза власним бажанням суб'єкта перетворення: «**Я був не я...** Лиш Воля, Сон... **Прокинувсь я – і я вже Ти...**» (П. Тичина), а іноді суб'єкт закликає їх сам: «**Вчини мене бичем Твоїм...**» (Є. Маланюк).

З другого боку, метаморфози **активної** дії – це аутометаморфози суб'єкта перетворення, який перетворюється на когось / щось без допомоги інших осіб. Позначаються вони переважно зворотними дієсловами: «**Перемінилася** моя жінка білим коником...» («Білий коник», М. Яцків); «Симпатія взяла початок у гульбі. Жартами і сміхом, штовханцями, а відтак

перемінилася в грізну, поважну силу» («Земля», Ольга Кобилянська).

Мета статті – на основі аналізу мови української поезії XX століття (творів П. Тичини, М. Йогансена, Д. Загула, Б.-І. Антонича, І. Драча, В. Голобородька, Ю. Коваліва) показати можливості поетичної лексики та морфології у побудові метаморфози як головного сюжетного концентра віршового твору.

Виклад основного матеріалу. Метаморфози за семантикою можуть бути **однобазовими** (одне перетворення суб'єкта метаморфози без наступного повернення у вихідний стан) та **реверсивними** (дві дії суб'єкта перетворення; кінцева ланка метаморфози передбачає обов'язкове повернення у вихідний стан); **постійними** (остаточні метаморфози) та **тимчасовими** (перетворення, коли суб'єкт метаморфози повертається до вихідного стану); **одноактними** (одне перетворення у межах одного тексту з можливим поверненням у вихідний стан) та **багатоступеневими** (перетворення відбуваються, як у послідовному зв'язку). Тоді на перше місце виходить прийом градації, вираженої однорідними дієсловами-предикатами або однорідними додатками – щоразу новими іпостасями суб'єкта перетворення.

Так, наприклад, у «Баладі про соняшник» Іван Драч осмислює цей архетипний мотив через нанизання однорідних дієслів:

В соняшника були руки і ноги,
Було тіло шорстке і зелене.
Він *бігав* наввипередки з вітром...
І раптом *побачив* сонце...
І *застиг* він на роки і на століття
В золотому німому захопленні [4, с. 33].

У подібному до вітменівського трактуванні **людини як всесвіту у всесвіті** (увираженому верлібровою формою викладу, що відсилає до народнописаних вірців) виявляється близькість балади до казки та легенди. Йдеться не лише про те, як з'явилася квітка соняшник, а й подається філософське узагальнення сутності творця та творчості:

Поезіє, сонце моє оранжеве!
Що ми і якийсь хлопчисько
Відкриває тебе для себе,
Щоб стати навіки соняшником.

Так соняшник стає символом найвищого ступеня перевтілень людської істоти; цим І. Драч переконує (на противагу Нечуєві-Левицькому), що метаморфоза відбувається не лише внаслідок нещасливої події [13, с. 119].

Багатоступеневі метаморфози є опозицією і до багатоконпонентних перетворень (суб'єкт метаморфози має декілька об'єктів, на які він одночасно обертається, перетворення відбувається за моделлю паралельного зв'язку).

Метаморфози активної та пасивної особи можуть бути також вільними, природними, невимушеними (вони відбуваються за власним бажанням суб'єкта метаморфози) та невольними, неприродними, вимушеними (вони завжди відбуваються поза бажанням суб'єкта метаморфози); циклічними (при яких суб'єкт перетворення, декілька разів видозмінившись, повертається до вихідного стану) та нескінченними.

Прикладом таких метаморфоз у мові української літератури часто виступає **метемпсихоз**. У творчості Б.-І. Антонича завдяки концептові «перевтілення» в одне ціле пов'язуються природний та рукотворний світи:

Вже ніч, нагріта п'яним квітням,
Димиться в черемховій млі,
І букви, наче зорі, світять
В розкритій книжці на столі.

Стіл обростає буйним листям,
І разом з кріслом я вже кущ.
З черемх читаю – з книг столистих –
Рослинну мудрість вічних пущ (1, с. 180).

Найвищий ступінь показу перетворення – вилучення відповідного предикативного дієслова, яке б стосувалося ліричного героя (*перетворююся на кущ, стаю кущем, перемінююся в кущ тощо*), і надання ролі присудка об'єктові перетворення (*я вже кущ*), а також актуалізація метаморфози через непряме зображення реалій (*стіл обростає, наче листям*).

М. Ільницький слушно стверджує, що Б.-І. Антонич, спираючись на досвід своїх учителів – Вітмена, Гете, Тагора, Тичини – створив цілісну концепцію «Євангелії природи» [6, с. 153]. Зокрема це стосується В. Вітмена, з яким Антонича споріднювала ідея вічної трансформації матерії, що перегукувалася з давньоіндійською і піфагорійською філософською традицією, проійнятою мотивами метаморфоз природи, перевтілень усього живого.

У стані постійного перетворення в Антонича перебуває не лише зовнішнє природне докільля ліричного героя, а (подекуди навіть частіше) й він сам. Це стало цілковитою новацією в тогочасній поезії:

Антонич теж звіря сумне і кучеряве...
Я не людина, я рослина,
а часом я мале лися...
Антонич був хрущем і жив колись на вишнях,
На вишнях тих, що їх оспівував Шевченко... [1, с. 163–183].

Для автора це досить серйозна світоглядна заява: так визначив він власне духовне походження й обрав свою традицію, пам'ятаючи, що «навіть найоригінальніший майстер може породити тільки частину самого себе, решту він свідомо успадковує від попередників» [1, с. 314].

Неможливо оминати увагою й твори новітньої української літератури, у яких перетворення показано не лише в оповідному, а й у візуальному вимірі. Наприклад, кінематографічна Антоничева метаморфоза «Струнка тополя тонша й тонша, / Мов дерево ставало б птахом» втілюється в третій частині «Триптиха про дерево» Ю. Коваліва, яка має форму як дерева, так і птаха:

<i>ми вибрали дерево</i>	<i>поміж інших дерев</i>
<i>не тому що воно</i>	<i>краще і міцніше</i>
<i>а тому що воно</i>	<i>наче вар'ят</i>
<i>стало на голову і</i>	<i>ногами балансує в небі</i>
<i>інші дерева йому здаються перевернутими</i>	
<i>під корою пульсують не соки</i>	
<i>жагучі електророзряди</i>	
<i>пронизують нас наче</i>	
<i>ритмічні ножі</i>	
<i>щоб ми</i>	
<i>о божеволіли</i>	
<i>від осянь</i> [8, с. 6]	

Виразно «метаморфічним» завдяки динамічній, вираженій дієсловами доконаного виду зміні образів є вірш В. Голобородька «Осінь навпаки»:

Осінь рухалась, як вантажівка, назад.

У ту осінь яблуня поверталася в себе: / жовте листя, як горобці, піднімалося зграйками з землі, / і чіплялося на гілки, / і зеленіло, / і зникало в бруньках;

яблука, як червоні гумові кульки, / злітали з землі угору, / і ставали зеленцями, / і ставали забростю на гілках... [3, с. 57–58].

Зрима картина цієї незвичайної «осені» увиразнюється рухливими об'єктами (горобці, з якими порівнюється листя; яблука, як червоні гумові кульки), однорідними суб'єктами та предикатами. Помітно, що не лише яблуня намагається повернутися до свого пракоріння, – із залишених на дорогах слідів виростають «коні, корови, вози, вантажівки, гарби», а також люди. Обізнаному з сучасним мистецтвом відеокліпу читачеві така картина може нагадати відому композицію *Earth Song* М. Джексона: у другій половині відеофільму дим усотується в заводські димарі, вбиті тварини оживають, зрубані дерева піднімаються [12, с. 330]. Водночас у вірші впадає в око промовиста деталь:

...сліди дівочі на жовтому піску були порожні:

вони тяглися вперед.

Невпинно вперед [3, с. 58].

Ці рядки сприймаються як фігура недовдоволеності, що змушує замислитися над долею дівчини, яка, на відміну від дерева, не «виросла» зі своїх слідів на піску.

Від простоти й спонтанності існування відбувається перехід до усвідомлення ліричним героєм або оповідачем самих себе як образів макросвіту. Грань між природним і надприродним зникає, а це – одна з ознак міфу, який дозволяє побачити, сприйняти реальність поза часом і простором як цілісність, нерозчленовану даність, і знайти в ній істини, цінності, що мають абсолютний характер [6, с. 168]. Осягнення людиною самої себе як об'єкта постійного перетворення можливе шляхом натхнення, прозріння, екстазу.

Тому найголовнішу загадку архіву М. Йогансена «Метемфісис» допоможе з'ясувати його заголовок. Оскільки назва твору сама собою символічна, вона переносить закладену в ній абстраговану первинну ідею в текст, опредмечуючись у різнопланових образах [11, с. 33]. Грецьке слово «метемфісис» – синонім поняття «метемпсихоз», а, отже, в ньому виразно проглядає глибинний культурологічний зміст, який виводиться не лише з античної, а й зі східної філософії: імена, видозмінюючись у загальні слова, стають об'єктами природи й водночас джерелами нових імен.

Філологічний експеримент, здійснений у зазначеній поезії, є практичним відображенням концепції Сковороди шляхом перетікання макрокосмосу в мікркосмос та теорії Потебні щодо «внутрішньої форми» слова. Водночас це й інтерпретація міфу про виникнення світу з частин тіла першолюдини, який своїм корінням сягає у Веди:

А нас, тих, що знали зарані пісню,

Заспівують у трави, квіти й коріння... [7, с. 185].

Далі наводиться низка образів, у яких прозирає архетипна наповненість: псевдонім «хвильовий», будучи вжитим із малої літери, постає епітетом до слова «вітерець» – одного з лейтмотивів ранньої творчості М. Хвильового; водночас це й образ першооснови Повітря, польоту та звуку («пролетить і свисне»). Щодо «Тичини», який відкриває наступний рядок, то він отримує двоїсте тлумачення: прізвище поета – й неживий предмет

(«тичина», згідно з 11-томним Словником української мови, слугує для підтримання витких рослин). Тим-то «блакитний елан» – це перетворене ім'я (точніше, псевдонім) і прихована метафора виткої рослини з блакитними квітами. Поєднання цих постатей в одному рядку цілком закономірне, якщо враховувати дружні стосунки Еллана-Блакитного й Тичини.

Слід зауважити й такий суто мовний факт. У тексті поезії Йогансена слово «елан» вжито з одним «л» (як і в начерках, що передували написанню поеми, – «*де повився елан по тичині*»). З урахуванням правописних норм української мови ми трактуємо це як ознаку своєрідного перетворення – повного переходу власної назви в загальну. Навіть в абстракцію – за словниками низки європейських мов (датської, норвезької, чеської, словацької, румунської) слово *élan* означає «натхнення», «піднесення». Йогансен опредмечує його в образі невідомої рослини, долучаючи до неї другу частину псевдоніма – «блакитний», яка, до речі, є й кольористичним лейтмотивом творчості Хвильового. Отож, маємо метаморфічну контамінацію трьох письменницьких імен через частотні художні деталі письма авторів.

Був і «сосюра з лісовими очима». За біографічними даними, Володимир Сосюра – нащадок видатного швейцарського лінгвіста Ф. де Соссюра, що й спонукає нас вести етимологію поетичного синоніма імені українського митця з французької мови (за Етимологічним словником французької мови «*Larousse*»). Вірогідними видаються 2 варіанти: *saussaie* – верболіз та *saussuree* – трав'яниста рослина родини складноцвітих, яка росте у гірських районах. Обидва слова говорять «за» лісову семантику прізвища В. Сосюри: тут воно виступає містком між трьома ярусами Дерева життя, між стихіями Повітря (вітерець хвильовий) та Землі (перекручений корінь).

Тобто, Йогансен не лише створює антропоморфний пейзаж, а й дає його бачення через призму ключових літературних імен – сучасників, чим не лише осмислює довкілля, а й певною мірою перетворює його. Такий висновок впливає з морфологічного ладу вірша, в якому переважають дієслова доконаного виду в **майбутньому** часі зі значенням подальшого перетворення.

«Ім'я імен імен» український митець подає в образі кореня, що для нього назвищ не стане тих,

Що раз полізуть в історію

І наречуть йому химерне ім'я...

Важливо акцентувати: «химерне ім'я» для одних дослідників та укладачів антологій – «Йогансен» (Р. Мельників, Яр Славутич, Галина Хоменко), для інших – «Література» (Ю. Лавріненко, О. Лейтес, М. Неврлий). Так, Галина Хоменко слушно обґрунтовує концепцію «ім'я імен – ім'я автора» з позицій етимології: праісторичні компоненти *Kog* – корінь та *Jog* – «Йогансен» мають значення оновлення, омолодження. Переконливим бачиться й посилання на готське *Juggs* – «омолоджений водою», що стосується кореня дерева безпосередньо [17, с. 186]. З певністю можна припустити й наявність компонента «йог», «йога» в складному «імені імен» – завдяки східному культурному елементові твору, явленому в заголовку. Однак мотив переселення душ – метемфісис – є аргументом і на користь «імені імен – Літератури» як співзвучний ідеї неперервності літературних традицій. Цілком очевидно, що Йогансен повертає імена сучасників, майже не змінюючи їх, до первозданного стану, коли вони були загальними назвами об'єктів природи [12, с. 304].

Інколи ідея метаморфози зумовлює й зміну темпоритму словесного твору, наприклад у «Дифірамбі водоспаду» Д. Загула:

О водоспаде,
Танцюристе перлистий!
Зі свого стрімкого
Водяного стовбура
На твердому пні
Ти вічно цвітеши свій танок
До сухої землі.
Мільйонами струнних гілок –
Міріадами перлів-квіток...

Екстатичний характер діалогу ліричного героя Д. Загула, момент його ніцшеанського «примирення» зі стихіями «упокореної природи» [14, с. 42] кореняться у специфічній лексиці, поліритмії віршового вислову – чергування трискладових метрів (у наведеному строфі: дактиль-анапест-амфібрахій-амфібрахій-амфібрахій-амфібрахій-анапест-амфібрахій-анапест).

Строфи 6...9 за темпоритмом наближаються до трискладника зі змінною анакрузою, який подекуди межує з рядками двоскладових розмірів або переходить у дольник:

Оддаєшся траві,
Кропиві отруйній
Над рівчаками доріг,
Гониш струнки водограй
Соковито-зелених пальм догори...

Перехід оповіді у вільновіршовий вимір закономірний – ліричний суб'єкт не лише прославляє стихію води, а й сам перетворюється на неї: «Я, твій безсмертний коханець, / Люба земле моя – / Розіллюся потопою-зливою / На просторах твоїх / І нестримною повіддю / Людство заллю» [5].

Переважну більшість способів об'єктизації ідеї перетворення складають дієслова у функції предиката перетворення: «розквітати / розквітнути», «вибігати / вибігти», «діятися», «танувати», «мінатися», «згущуватися», «засвічуватися», «одягатися / одягтися», «падати / впасти», «вкритися», «виростати» та багато інших. Вони й творять мовленнєву фігуру персоніфікації, нарошуючи сугестивний потенціал через градацію однорідних присудків – дієслів руху, звуку тощо. Стрімку метаморфозу предмета оприявнюють дієслова, вжиті у формі доконаного виду, іноді – організовані у фігуру антитези.

Для порівняння доцільно взяти фрагменти з української прозової лірики доби модернізму. Усі зазначені способи актуалізації концепту перетворення репрезентовано в імпресіоністичному стилі Михайла Коцюбинського, зокрема у хрестоматійному описі ранкового лісу в казці «Хо»:

Ліс ще дрімає... а з синім небом вже щось **діється**: воно **то зблідне**, наче від жаху, **то спане** сяйвом, немов од радощів. Небо **міниться**, небо **грає** усякими барвами, блідим сяйвом торкає вершечки чорного лісу... **Стрепенувся** врешті ліс і собі **заграв**... **Зашипотіли** збуджені листочки, оповідаючи сни свої, **заметушилась** у травичці комахина, **розітнулося** в гузичні голосне щибетання й **полинуло** високо – туди, де небо **міниться**, де небо **грає** всякими барвами...

Аж ось ринуло від сходу ясне проміння, **мов руки, простялось до лісу**, обняло його, засипало самоцвітами, золотими смугами впало на синю від роси траву на галяві, де **гостро на тлі золотого світла виринається струнка постать сарни** [9, с. 153].

Метаморфоза явищ докільля виявляється особливо гостро в описах станів афекту, сну, марення, страху, притаманних для поетики неоромантизму: «[Анна] **стрічала лише саму глибоку тишину й густу темряву**.

Місцями збивалася вона в величезні клуби і ставала муром проти неї. На розі під липами коло панського дому, потім наздовж попри панський город, усе муром, усе муром, а наостанку коло Докіїногоря попри старі верби, що ділили сад Докіїн від її сусідів. Там вона перемінилася в чорну стіну між густим пруттям і сунулася громом на неї» («Земля», Ольга Кобилянська).

Непрямі відмінки іменника, які позначають ідею перетворення, – **знахідний** (із прийменниками «в» і «на») та **орудний** (без прийменника).

Варто зупинитися детальніше на другому з них. Конструкції метаморфози, метафори та порівняння, головним чинником творення яких є орудний відмінок, розмежовуються за семантичним, морфологічним та синтаксичним принципами [3, с. 14].

Орудний метаморфози вводять певні допоміжні дієслова («стати», « зробитися » кимось або чимось), дієслова, що прямо вказують на метаморфозу («перемінитися»), та дієслова, близькі їм за значенням («прикинутися», «назватися»). За умови вживання орудного перетворення суб'єктом дії переважно виступає іменник, що називає особу (антропонім), займенник, імена власні та загальні.

Орудний метаморфози вказує на тимчасові перетворення, які передбачають повернення суб'єкта метаморфози до вихідного стану. В орудному метаморфозі перетворення суб'єкта на об'єкт є реальним фактом художньої дійсності, в орудному порівняння і орудному метафори це перетворення відбувається лише в уяві мовця. Орудний метаморфози найчастіше трапляється у пам'ятках давньоруської літератури: «**иже растекашеся мыслю по древу... шизым орлом** под облакы...»; «**Полею, рече, зегзицею** по Дунаеву...»: вони відбивають розповсюджене для того часу уявлення про здатність людини обертатися на тварин, рослини, речі. Характерний він і для фольклорно-міфологічних сюжетів та сучасних поетичних і прозових творів, що оповідають про перетворення.

Визначення **орудного метафори** пов'язане з необхідністю насамперед окреслити відповідний мінімальний контекст. У цьому семантичному типі орудного відмінка метафоричне зрушення передбачається не конструкцією, а конкретним лексичним оточенням словоформи, яка такого зрушення зазнає: наприклад, «**зробити (кого) шовковим**» – у значенні «покірливим», «поступливим», «смирним», а не виготовленим із шовкової тканини. Таким способом твориться метаморфоза в уже наведеному прикладі – «Дифірамбі водоспаду» Д. Загула: водоспад цвіте «*Мільйонами струнних гілок – / Міріадами перлів-квіток...*», а зачарований цим видом ліричний герой вигукує: «*Розіллюся потопою-зливою / На просторах твоїх / І нестримною повіддю / Людство заллю*».

Орудний порівняння реалізується при самостійних дієсловах, його походження від орудного метаморфози виявляється у наявності «перехідних» форм, які допускають двоїсту інтерпретацію. Об'єкт порівняння обумовлюється первинною семантикою дієслова (тексти **рікою**, **накинутися тигрицею**, **котитися кулею, кубцем**). Наприклад, асоціативно з дієсловом «летіти» пов'язані слова «повітря», «птаха», «вітер», «стріла», котрі називають типовий суб'єкт цього процесу. Таким чином, замість уявлення про предмет асоціативно виникає уявлення про характерні властивості цього предмету. Коли мовці говорять «*летіти птахом*», вони уявляють собі не птаха, а передусім його характерні властивості – швидкість руху.

Синтаксична конструкція, у якій іменник-порівняння ставиться у форму орудного відмінка, актуалізує **вияви синкретизму, невід'ємності одного явища від іншого** [15, с. 116]: «Полечу, каже, зиззицею, / Тією чайкою-вдовицею...» – Т. Шевченко, «Плач Ярославни»; «Хвилею зеленою зоймається / Навесні Батиєва гора» – М. Рильський, «Ластівки літають, бо літається...».

Висновки. Персонаж літературного твору – оповідач, розповідач або ліричний герой – у своєму спілкуванні з довкіллям намагається проникнути в світ природи, навіть більше – стати його частиною, за законами давньогрецького метемфісису. Злиття з природою як рушійна сила культуротворення за один зі своїх вимірів має перетворення персонажа твору на різні живі істоти або контакти з ними.

Численні моделі метаморфоз в українській мові мають індивідуальні образно-стильові виміри. У суто лінгвістичному аспекті перетворення має ряд морфологічних визначників. Передусім це **дієслова**: «перетворитися», «перевтілитися», «відродитися», «воскреснути», «перемінитися», «стати», «зробитися» та інші. Ці й подібні ядерні предикати можуть указувати на метаморфозу поза контекстом, вони мають тільки значення перетворення. Спектр ядерних предикатів є подібним у художньо-мовленнєвих системах українських письменників, хоча вживаються ці предикати з різною активністю, і це є свідченням на користь їх віднесення до мовних предикатів перетворення.

Іншим визначником є **непрямий відмінок іменника**, яким позначено об'єкт перетворення: здебільшого це знахідний (із прийменником «у / в», «на»), проте чималу семантичну вагу у показі метаморфози має й орудний. Позаяк така форма показу перетворення існує з архайчних часів, то її вживання в мові новітньої літератури свідчить про тяглість традицій синкретизму, усвідомлення людиною нерозривного зв'язку з довкіллям.

На це працюють і **тропи та фігури мовлення**, передусім **метафора** як вияв перетворення речей у свідомості мовця; **порівняння** як можливість для людини ототожнити себе з певним об'єктом природного або рукотворного світу; і, як синтез цих двох тропів, – **персоніфікація**.

Таким чином, саме мовна структура метаморфози створює у новітній українській літературі гетерогенний зв'язок між мовою та міфом, виявляє ресурси міфопоетичної мови, де через конструкції метаморфози актуалізуються певні стереотипи міфопоетичного мислення. Подальше дослідження художньої творчості – провідної серед сучасних форм об'єктивації системи міфопоетичних значень – допоможе ґрунтовно вивчити як ментально-вербальну картину світу митця, так і проблеми мовного буття українського етносу.

Література:

1. Антонич Б.-І. Велика гармонія (модерністична поезія ХХ століття) / упоряд., вст. ст. Д. Павличко. Київ : Веселка, 2003. 352 с.
2. Голобородько В. Летюче віконце: поезії / вст. ст. І. Дзюби. Київ : Либідь, 2005. 463 с.
3. Дикарева Л.Ю. Міфопоетика метаморфози і способи її об'єктивації в художньому мовленні: лінгвосоціотичний аспект (на матеріалі прози М.В. Гоголя та М.О. Булгакова): автореф. дис. ... канд. філол. наук (спец. 10.02.02 – російська мова) / Київський національний університет імені Тараса Шевченка. Київ, 2003. 21 с.
4. Драч І.Ф. Анатомія блискавки: поезії / вст. ст. В. Брюггена. Харків: Фоліо, 2002. 509 с.
5. Загул Д.Ю. Дифірамб водоспаду. URL: http://ukrlit.org/Zahul_Dmytro_Yuriiiovych/Dyfiramb_vodospadu.

6. Ільницький М.М. Від «Молодої музи» до «Празької школи». Львів: Вид-во Ін-ту українознавства ім. І. Крип'якевича, 1995. 318 с.
7. Йогансен М. Вибрані твори / упоряд. Р. Мельників. Київ : Смолоскип, 2009. 768 с.
8. Ковалів Ю.І. Бермудський санскрит. Київ : Смолоскип, 2009. 58 с.
9. Коцюбинський М.М. Хо. Вибрані твори: у 3-х т. Т. 1. Київ: Дніпро, 1979. С. 153–180.
10. Метаморфози / Енциклопедія символіки и геральдики. URL: <http://www.symbolarium.ru/index.php/Метаморфози>.
11. Наumenko Н.В. Образ макросвіту у мікросвіті художнього твору: символ у формозмістовому полі української новели кінця ХІХ – початку ХХ століть: монографія. Київ : Видавництво «Сталь», 2013. 356 с.
12. Наumenko Н.В. Серпантинні дороги поезії: природа та тенденції розвитку українського верлібру: монографія. Київ : Видавництво «Сталь», 2010. 518 с.
13. Нечуй-Левицький І.С. Світогляд українського народу. Ескіз української міфології. Київ : Обереги, 2003. 144 с.
14. Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки / пер. с нем. Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2008. 180 с.
15. Семенюк Г.Ф., Гуляк А.Б., Наumenko Н.В. Літературна майстерність письменника : підручник. Київ : Видавництво «Сталь», 2015. 405 с.
16. Словник української мови: в 11-ти т. Т. 5 / за ред. Л.А. Юрчук, В.О. Винник. Київ : Наукова думка, 1974. 910 с.
17. Хоменко Г. Аніматизм у семіосфері авангарду. *Слобожанщина*. 1997. № 5. С.179–192.

Naumenko. N. Objectification of the semantics of 'transformation' conceit in contemporary Ukrainian poetry

Summary. The author of the article examined the principles of actualization of the conceit “Transformation” in the language of contemporary Ukrainian poetry. Scrutinizing the archaic words and word combinations to indicate transformations, which are known from the times of “Song of the Igor’s Campaign” with their analogues in up-to-date Ukrainian language allowed outlining the following lexical and morphological means to build the metamorphic plot: active and passive verbs with correspondent meaning (like *turn (in)to, become smb / smth, transform (in)to* etc); gradation of such verbs; indirect cases of the noun to display transformation (accusative with prepositions “to” and “into” and instrumental with zero preposition); tropes and figures of speech (metaphor as the way to transform the things in the speaker’s mind; simile as the possibility for the speaker to identify oneself with a certain natural object or artifact; personification as the synthesis of both of the foregoing tropes); the wide-spread use of philosophical images of autochthonic Slavic, Pythagorean and Oriental paradigms. All of these means are aimed at the creation of the novel poetic myth where the edge between natural and supernatural gradually disappears, and this will allow perceiving reality beyond time and space as the undividable holity.

The language of poetic works based on transformation conceit evidences that the accumulation or alternation of the constituents of “metamorphose” conceit sphere reveals the speaker’s comprehension of oneself as the image of the macrocosmos. Particularly, the 20th century Ukrainian poetry represents all of the types of metamorphose highlighted in literary theory and folklore studies: singular (the only transformation without the return to the previous state, as in B.-I. Antonych and I. Drach); reversed (two-way transformation in which the retransformation is inevitable, as in “Autumn Vice Versa” by V. Holoborod’ko); one-stage (one transformation within one text with possible retransformation, as in “Metemphysis” by M. Johansen); multistage (transformations come one by one, as in “Dithyramb to the Waterfall” by D. Zahul).

Key words: transformation, language means, morphology, case forms, Ukrainian poetry.

ЗМІСТ

СЛОВ'ЯНСЬКІ МОВИ ТА ЛІТЕРАТУРА

<i>Беценко Т. П.</i> СТРУКТУРНО-СЕМАНТИЧНІ Й СТИЛІСТИЧНІ ФУНКЦІЇ ПЕРІОДУ В УКРАЇНСЬКИХ НАРОДНИХ ДУМАХ.....	4
<i>Гандзюк О. М.</i> СПЕЦИФІКА ЗАСОБІВ НЕВЕРБАЛЬНОГО СПІЛКУВАННЯ В РОМАНІ ПАВЛА ЗАГРЕБЕЛЬНОГО «СМЕРТЬ У КИСВІ».....	10
<i>Garachkovska O.</i> THE GENRE OF COMEDY IN UKRAINIAN LITERARY DISCOURSE OF 20–30 ^S OF XX CENTURY.....	14
<i>Донік О. М.</i> ПОРІВНЯЛЬНИЙ ЗВОРОТ ЯК СИНТАКСИЧНИЙ ЗАСІБ ВИРАЖЕННЯ ПОРІВНЯННЯ У ПРОСТОМУ РЕЧЕННІ.....	18
<i>Елдинова С. Н.</i> ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ЭЛЕМЕНТОВ КОЛЛЕКТИВНОЙ ТВОРЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ НА УРОКАХ РУССКОГО ЧТЕНИЯ И ВО ВНЕУРОЧНОЕ ВРЕМЯ.....	22
<i>Кандюк-Лебідь С. В.</i> «МОЕ ВРЕМЯ» ГРИГОРІЯ ВИНСЬКОГО В ОЦІНЦІ СУЧАСНИКІВ.....	26
<i>Кваша Т. Г.</i> ПОРІВНЯННЯ ТА ОЦІНКА МЕТОДІВ НАВЧАННЯ РОСІЙСЬКОЇ МОВИ ЯК ІНОЗЕМНОЇ ЗА СТУПЕНЕМ ЇХ КОНЦЕПТУАЛЬНОСТІ ТА ПІДХОДІВ.....	30
<i>Новікова О. О.</i> ФУНКЦІОНАЛЬНІ ОСОБЛИВОСТІ ВСТАВНИХ КОНСТРУКЦІЙ У ЛІНГВОУКРАЇНІСТИЦІ.....	36
<i>Орехова Л. І., Чаєнкова О. К.</i> ПОРІВНЯЛЬНИЙ АНАЛІЗ ПЕРЕКЛАДУ ФРАЗЕОЛОГІЗМІВ (НА МАТЕРІАЛІ ТУРЕЦЬКОЇ ТА УКРАЇНСЬКОЇ МОВ ПРИ ВИВЧЕННІ ІНОЗЕМНИМИ СТУДЕНТАМИ).....	40
<i>Острецова И. В.</i> СЕРИЙНОСТЬ ГЛАГОЛЬНЫХ И ИМЕННЫХ КОМПОНЕНТОВ В СОСТАВЕ ОПИСАТЕЛЬНЫХ ПРЕДИКАТОВ СПЕЦИАЛЬНОЙ СФЕРЫ КОММУНИКАЦИИ.....	44
<i>Павельева А. К.</i> «НОЧЬ ПЕРЕД РОЖДЕСТВОМ» Н. В. ГОГОЛЯ: К ПРОБЛЕМЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ВРЕМЕНИ И ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОСТРАНСТВА.....	49
<i>Просалова В. А.</i> В ОПТИЦІ – ШЕВЧЕНКО: ПОЕТИЧНА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ПОСТАТІ ЧИ СПРОБИ РЕВІЗІЇ.....	52
<i>Савченко Л. А.</i> СПЕЦИФІКА ДОСЛІДЖЕНЬ ПРАГМАТИКИ НАУКОВОГО ТЕКСТУ.....	56
<i>Середницька А. Я.</i> РОЛЬ ЧАСТИН МОВИ В МОВНІЙ КАРТИНІ СВІТУ.....	60
<i>Скоробогатова Е. А., Юрьева Ж. А.</i> «ПУШКИН И ...»: О СОЕДИНЕНИИ АНТРОПОНИМОВ В ЛИРИКЕ БОРИСА ЧИЧИБАБИНА.....	63
<i>Супрун В. М.</i> ФЕМІННИЙ НОНКОНФОРМІЗМ ДО СОВЄТСЬКОЇ МОДЕЛІ КОХАННЯ В ЖІНОЧІЙ ПРОЗІ УКРАЇНСЬКОЇ ДІАСПОРИ.....	66
<i>Трушко О. М., Руснак О. Р.</i> ТЕОРЕТИКО-МЕТОДИЧНІ ЗАСАДИ НАВЧАННЯ УКРАЇНСЬКОЇ МОВИ ЯК ІНОЗЕМНОЇ УЧНІВ УКРАЇНОЗНАВЧИХ СУБОТНІХ І НЕДІЛЬНИХ ШКІЛ ЗА КОРДОНОМ.....	70

<i>Холявко І. В.</i> СТИЛЬОВИЙ СИНКРЕТИЗМ ЛІТЕРАТУРНОГО ЩОДЕННИКА (НА МАТЕРІАЛІ «ЩОДЕННИКА» О. ДОВЖЕНКА)	76
<i>Четверик В. К.</i> ФОРМЫ СРАВНИТЕЛЬНОЙ СТЕПЕНИ В ЛИРИКЕ БУЛАТА ШАЛВОВИЧА ОКУДЖАВЫ	80
<i>Шулінова Л. В.</i> МЕДІАСТИЛІСТИЧНИЙ РЕСУРС АНТИТЕЗИ В АРХІТЕКТОНІЦІ СУЧАСНОГО УКРАЇНСЬКОГО ІНТЕРВ'Ю (СТАТТЯ 1)	85
<i>Юлдашева Л. П.</i> ЛІТЕРАТУРНІ ОНІМИ ЯК ЗАСІБ СТРУКТУРУВАННЯ ХУДОЖНЬОГО СВІТУ У ТВОРАХ ДЛЯ ДІТЕЙ ТА ЮНАЦТВА	89

ЛІТЕРАТУРА ЗАРУБІЖНИХ КРАЇН

<i>Згурська О. І.</i> ВЖИВАННЯ ДІЄСЛІВ ТА МОДАЛЬНИХ СЛОВОСПОЛУЧЕНЬ ЯК ЧАСОВИХ МАРКЕРІВ У РОМАНІ У. С. МОЕМА «РОЗМАЛЬОВАНА ЗАВІСА»	94
<i>Іванишин М. В.</i> ЕКСПРЕСІОНІСТСЬКО-МОДЕРНІСТСЬКИЙ ХАРАКТЕР ПОЕТИКИ ГЕОРГА ТРАКЛЯ	98
<i>Мельнікова Т. В.</i> ВИКОРИСТАННЯ ПАРОДІЇ ЯК ОСОБЛИВІСТЬ ЕПІСТОЛЯРНОЇ ЛІТЕРАТУРИ 50–60 РР. ХІХ СТ.	102
<i>Nasalevych T. V., Pchela Yu. V.</i> THEMES CREATING THE CONCEPT OF AMERICAN DREAM IN THE NOVEL “THE GRAPES OF WRATH” BY JOHN STEINBECK	105
<i>Ніколова О. О., Веремчук Е. О.</i> СПЕЦИФІКА ПСЕВДОМОРФНИХ ПЕРСОНАЖІВ ЕПІЧНИХ ТВОРІВ О. ВАЙЛЬДА НА ТЛІ ЛІТЕРАТУРНОЇ ТРАДИЦІЇ	109
<i>Огульчанська О. А.</i> ГАЛЕРЕЯ ЖІНОЧИХ ОБРАЗІВ У РОМАНІ А. КРОНІНА «ЗІРКИ ДИВЛЯТЬСЯ ВНИЗ»	113
<i>Сидоренко І. А.</i> КОМПОЗИЦІЙНО-СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ П'ЄСИ АРТУРА МІЛЛЕРА «СМЕРТЬ КОМІВОЯЖЕРА»	117

ТЕОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ

<i>Бондарук Л. В.</i> ІНТЕРПРЕТАЦІЯ МІФУ У СТРУКТУРІ ХУДОЖНЬОГО ТВОРУ (НА МАТЕРІАЛІ ЕПОПЕЇ МАРСЕЛЯ ПРУСТА «У ПОШУКАХ УТРАЧЕНОГО ЧАСУ»)	122
<i>Киор В. И.</i> ЭЛЕМЕНТЫ НАЦИОНАЛЬНОЙ СЕМАНТИКИ В СТИХОТВОРЕНИИ А. С. ПУШКИНА «ЧЕРНАЯ ШАЛЬ»	126
<i>Кушнірова Т. В.</i> НАРАТИВ ЯК ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧА КАТЕГОРІЯ: ГЕНЕЗА, ОЗНАКИ, ТИПОЛОГІЯ	130
<i>Науменко Н. В.</i> ОБ'ЄКТИВАЦІЯ ЗНАЧЕННЯ ПЕРЕТВОРЕННЯ В СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ ПОЕЗІЇ	134

НОТАТКИ

НАУКОВИЙ ВІСНИК МІЖНАРОДНОГО ГУМАНІТАРНОГО УНІВЕРСИТЕТУ

Серія: ФІЛОЛОГІЯ

Науковий збірник

№ 39 том 1, 2019

Серію засновано у 2010 р.

Коректор – Вишнякова Я.І.

Комп'ютерна верстка – Кузнєцова Н.С.

Підписано до друку 28.05.2019 р. Формат 60х84/8. Обл.-вид. арк. 18,95, ум.-друк. арк. 16,51.
Папір офсетний. Цифровий друк. Наклад 200 примірників. Замовлення № 0819/167.

Надруковано: Видавничий дім «Гельветика»

(Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК № 6424 від 04.10.2018 р.)

Україна, м. Херсон, 73021, вул. Паровозна, 46-а, офіс 105. Тел. (0552) 39-95-80

E-mail: mailbox@helvetica.com.ua