МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ

ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

імені В. Н. КАРАЗІНА

Філологічний факультет

Збірник статей за матеріалами І Всеукраїнської (НЕ)класичної студентської наукової інтернет-конференції «Мовно-літературний коворкінг»

22 листопада 2022 року

Харків – 2022

УДК 8+070](063)

З-41

Рекомендовано до друку Вченою радою філологічного факультету Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна (протокол № 4 від 18 листопада 2022 року)

Редакційна колегія: д-р філол. наук, проф. Чекарева Є. С., канд. філол. наук, доц. Філон М. І., канд. філол. наук, доц. Савчук Г. О. (відповідальний редактор), канд. філол. наук, доц. Губарева Г. А., Колесникова А. А.

Збірник статей за матеріалами І Всеукраїнської (НЕ)класичної студентської наукової інтернет-конференції «Мовно-літературний коворкінг» (22 листопада 2022 року), м. Харків. — Х. : ХНУ імені В. Н. Каразіна, 2022. — 281 с.

З-41 У збірнику вміщено матеріали доповідей учасників І Всеукраїнської (НЕ)класичної студентської наукової інтернет-конференції «Мовно-літературний коворкінг», присвяченої актуальним проблемам лінгвістики, історії української та зарубіжної літератур. Для молодих науковців, студентів, усіх, хто цікавиться проблемами сучасної філології. Статті подано в авторській редакції.

© Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна, 2022

Зміст

Актуальні проблеми сучасної лінгвістики та методики викладання мови 10

Х. А. Ярема
Основні новації Українського правопису 2019 року 10

М.-Є. І. Саврук
Розмежування і характеристика складних та простих префіксів у сучасній українській мові 12

Д. О. Фролова
Особливості сучасної психолінгвістики як науки 15

І. О. Шуляк
Українське діалектне слово як засіб формування лінгвокультурологічної компетентності майбутніх філологів 18

М. І. Крилова
Системна організація назв людини-митця в українській мовній картині світу 21

Т. М. Гранат
Суржик у мовленні українців: типові помилки 25

Е. В. Сагіна
Особливості номінування осіб у текстах маргіналій кириличного друку XV–XVII століть 26

М. С. Меший
Проблема слов'янської мікролінгвонімії на прикладі бачвансько-русинської мікромови 30

М. І. Михалюк
Особливості відмінювання іменників у волинськополіських говірках (на матеріалі вебсторінки «Занесло в село») 34

Ю. В. Скасків
Екологія топонімного простору 35

О. Р. Павлова
Словник «Українські краєвиди XVI-XVIII ст. Слово – текст – словник» як репрезентант історичного мовного фактажу 37

М. Є. Лобушко
Методика української мови у закладах вищої освіти як наука і освітній компонент 40

В. В. Снітинський
Львівське сходознавство: як вивчали східні мови у місті Лева 43

М. В. Носик
Актуальні питання сучасної психолінгвістики у педагогічному закладі вищої освіти 46

Образи, мотиви, концепти в лінгвокультурних та художньо-літературних вимірах 49

А. Є. Назаренко
Семантика та особливості реалізації образу жінки в поетичному мовленні Юрія Іздрика (на матеріалі збірки «Ліниві і ніжні») 49

І. Б. Лобода
Мовний образ козаків в українській бароковій поезії 52

А. Ю. Набока
Семантика наскрізного образу землі в поетичному мовленні Є. Плужника .. 56

Д. М. Рішко
Роман Люко Дашвар «Покров» у системі екзистенціалістських мотивів 60

С. О. Сакун
Основні мотиви п'єс «Отрута» Мирослава Ірчана й «Майстри часу» Івана Кочерги 62

М. І. Бричка
Мотив самотності у творчості Григора Тютюнника 65

В. Д. Петришак
Концепт БІЛЬ в українській мовній картині світу: дані асоціативного експерименту 69

І. В. Поліщук
Образ Полісся в польській літературі факту (на прикладі книги Малґожати Шейнерт «Usypać góry. Historie z Polesia» 73

С. М. Луцан
Концепт СЕРЦЕ в українській лінгвокультурі (на матеріалі даних асоціативного експерименту) 76

Актуальні питання сучасного літературознавства 79

С. В. Безлаковська
Семантика та літературні прийоми у збірці оповідань Катерини Калитко «Земля загублених, або маленькі страшні казки» 79

К.О. Севрук
Конфлікт свобода / примушення у повісті А. Жіда «Імморалісті» 82

Ю. О. Сігалова
Герменевтика: дискурс інтерпретацій 85

А. І. Дульчак
Манґа як особлива жанрова форма коміксу 89

А. В. Кухарець
Б. І. Антонич: текст як образ у парадигмі літературознавчих понять 93

Ю. Е. Зуб
Спроба подолати літературне табу: жіноча свідомість у прозі Олени Пчілки96

М. В. Лабик
Національна ідея в праці Юрія Липи «Бій за українську літературу» 97

О. А. Дідула
Сюрреалістичні пошуки І.Костецького: українська критична рецепція 101

Лірика й ліроепос мирного та воєнного часу 103

Д. С. Помазан
Лінгвістичні особливості сучасних пісенних текстів про війну 103

С. С. Лісайчук
Характерні риси мовної естетики поезії Василя Стуса 109

О. І. Касюхнич
Поема «Відьма» як прояв alter ego в Тараса Шевченка 112

Д. М. Мельницька
Поезія М. Вінграновського: жанр як сповіщення 114

А. І. Салюк
«Сад божественних пісень» Григорія Сковороди: критика світу 117

Т. А. Дмитрів
Ословити травму: особливості збірки «Вірші (з) війни» Бориса Гуменюка 121

А. В. Зотова
Роман Хонет у координатах найновішої польської поезії та відповідальність перекладача як першого реципієнта..... 125

К. В. Міщенко
Концепт війни в сучасній українській поезії
(на матеріалі збірки «Там, де вдома»)..... 128

Мова медіапростору та інтернет-технології в сучасних інтерпретативних парадигмах..... 132

А. М. Пурей, І. О. Лонська
Мова як засіб масової комунікації в рекламі..... 132

К. М. Сопельникова
Прагматична роль експресивної лексики в мові сучасної української реклами напоїв 135

А. П. Лисюк
Лексико-тематична організація коментувального тексту до пісень Володимира Івасюка на Youtube 137

О. О. Бублик
Мовні засоби створення креативності у комерційній рекламі 141

М. Ю. Базюк
Неологізми у медійних текстах та соцмережах 144

А. Г. Ліпленко
Використання інтерактивних методів навчання при вивченні синтаксису простого речення 145

А. Р. Федорняк
Тематична група «Місто»: статистичний і семантичний аналіз (на матеріалі корпусу української мови ГРАК) 148

О. М. Гребень
Корпус ГРАК як інформаційний засіб збагачення мовлення учнів фразеологізмами 151

А. В. Галушко
Використання інтегрованого підходу до навчання усталених виразів англійської мови з використанням ІТ-технологій 155

Від самодостатності до взаємодії (мовознавчі й літературознавчі аспекти драматургії та кінематографії) 160

Ю.-Л.А. Луцишин
Репрезентація комунікативних стратегій і тактик під час успішного та неуспішного комунікування (на прикладі кінодискурсу) 160

М. В. Каразія
Домінувальні словесні та невербальні елементи у коментарях до вистав та кіно за мотивами драм Лесі Українки та їх структурно-семантична організація. 164

А. А. Колесникова
Риси поетики драми Неди Нежданої «Коли повертається дощ» 166

М. В. Редько
Гротескне зображення суспільно-політичних явищ в сучасній українській драмі 170

А. С. Ластович
Кінопобут у романі «Майстер корабля» Ю. Яновського 173

Т. В. Баркова
Стратегії перекладу фільмонімів: форенизація чи доместикація? 176

Велика та мала проза як об’єкт літературознавчих досліджень 179

К. В. Рижих
«Старшокласниця. Першокурсниця» А. Левкової: жанр, культурний контекст, читацька аудиторія 179

Е. В. Мазурик
Проблема віднайдення пам'яті в романі Вікторії Амеліної «Дім для Дома» 181

Р. А. Сушик
Бінарні опозиції в романі Дж. Д. Селінджера «Ловець у житі» 184

Є. О. Абрамова
Соцреалістична корекція роману «Мир» Ю. Яновського 188

А.О. Михалевич
Роль ґендерних стереотипів у романі-антиутопії «Оповідь служниці» Марґарет Етвуд 191

А. О. Смоляк
Проблематика роману Ілларіона Павлюка «Танець недоумка» 195

Ю. Р. Герасимюк
Категорія Абсурду в новелі «Перевтілення» Франца Кафки 197

Війна та травматичний досвід у літературі: мовознавчий і літературознавчий аспекти дослідження 200

Ю .С. Магдичанська
Мілітарна лексика на сторінках інтернет-видання «Українська правда» за 2022 р. 200

О. Б. Шамлій
Зображення спротиву тоталітарному режиму в творчості Степана Процюка 204

Х. Р. Гуменюк
Імплікатури як засіб реалізації категорії оцінки ворога (на матеріалі текстів пісень воєнного часу від початку повномасштабного російського вторгнення в Україну) 207

М. М. Притула
Лексичні тенденції воєнного часу: утворення нової лексики для віддзеркалення сучасности 211

В. Д. Рижик
Уплив повномасштабної російсько-української війни на мову комерційної реклами 215

О. О. Пономаренко
«Ефект бавовни»: вербальний складник гібридної війни 218

М. Т. Русановська
Колекціонуючи минуле: травматичний досвід у збірці оповідань Катерини Бабкіної «Мій дід танцював краще за всіх» 222

А. В. Хорунжий
Структурно-семантична і функційна специфіка контамінованих іменникових інновацій – маркерів воєнного часу 225

Інтермедіальні та інтертекстуальні аспекти літератури 229

А. А. Журбенко
Інтермедіальні маркери роману «Ворошиловград» Сергія Жадана 229

В. М. Лисенко
Роман М. Зузака «Крадійка книжок» та його кіноверсія: інтермедіальні аспекти шкільного вивчення 232

Ю. І. Гашинська
Візуальність поезії Миколи Вінграновського 236

Д. С. Дятел
Інтертекстуальність новели «Різдвяна казка» Володимира Даниленка 240

Д. А. Шваб
Сковородинські сліди в оповіданні «Сивий» Валерія Шевчука 242

Мова художньої літератури й фольклору 245

К. Ю. Васяніна
Особливості мовної концептуалізації емоцій у дискурсі малої прози Андрія Любки 245

Е. А. Анісарович
Назви осіб у подорожніх нарисах Софії Яблонської «Чар Марока» 248

Д. Є. Гейко
Емоційно-експресивна лексика в мовній системі художнього твору (на прикладі збірки О. Забужко «Після третього дзвінка вхід до зали забороняється») 252

Л. Я. Глова
Дієслівні фразеологізми в художньому мовленні для дітей (на матеріалі збірки «100 казок»)..... 255

К. Ю. Козлов
Прецедентні одиниці як засіб вираження авторських інтенцій у збірці Юрія Андруховича «Лексикон інтимних міст» 257

В. О. Притиченко
Типологія підметів у творах Марії Матіос 260

М. В. Соменко
Народні порівняння в говірці с. Липча Хустського району Закарпатської області..... 264

Х. І. Палагняк
Архетипні образи чорта і відьми в оповіданні М. Гоголя «Ніч перед Різдвом» 267

Ю. М. Очіч
Фольклорні елементи в текстах сучасних українських пісень на прикладі пісні Шум 272
В. В. Клімук
Особливості використання топонімів у художніх текстах Василя Гея 274
С. В. Вовк
Поняття риндзівок: теми, мотиви та образи 277

Актуальні проблеми сучасної лінгвістики та методики викладання мови

Х. А. Ярема

Основні новації Українського правопису 2019 року

Із 3 червня 2019 року почав діяти новий «Український правопис». Правила, над якими спеціальна комісія працювала п’ять років, схожі на Харківський правопис 1928 року, який згодом радянська влада заборонила.

Уперше проєкт документа нового правопису був опублікований у серпні 2018 року. Після того тривало громадське обговорення та дискусії фахівців. Станом на сьогодні правопис опублікований на офіційному сайті Міністерства освіти і науки України.

Отож, кодифікованою та безваріантною нормою є повернення йотованого. Слова латинського походження з коренем *-ject-* повинні вживатися з йотованим, як слова *ін’єкція, траєкторія, об’єкт*. Запропоновані зміни стосуються низки слів, а саме: *проєкт, проєкція, проєктор*.

У новому правописі зменшено кількість слів, що писали через дефіс. Унормовано насамперед слова з першим іншомовним компонентом, що визначає кількісний, тобто вищий від звичайного, вияв чого-небудь: *архи-, архі-, бліц-, гіпер-, екстра-, макро-, максі-, міді-, мікро-, міні-, мульти-, нано-, полі-, преміум-, супер-, топ-, ультра-, флеш-*. Тому *архіскладни́й, гіпермáркет, екстраклáс, макроекономíка, мікрохви́лі, мультимільйонéр, преміумклáс, супермáркет, топмéнеджер, ультрамóдний, флешінтерв’ю* потрібно писати разом.

Слова з першим іншомовним компонентом *анти-, контр-, віце-, екс-, лейб-, обер-, штабс-, унтер-* також необхідно писати разом: *антивíрус, контрудáр, віцепрем’є́р, експрезидéнт, лейбгвардíєць, обермáйстер, штабскапітáн, унтерофіцéр*, але виняток – *контр-адмірáл*.

Окремі слова у чинному правописі запропоновано передавати окремо. Це стосується невідмінюваного числівника *пів* зі значенням ‘половина’ з наступним іменником (загальною чи власною назвою у формі родового відмінка однини): *пів áркуша, пів годи́ни, пів мíста, пів Євро́пи, пів Ки́єва, пів Украї́ни*.

Слово *священник* тепер пишемо з двома *н*, як і в інших словах зі збігом однакових приголосних на межі кореня і суфікса; раніше воно було фактичним винятком і писалося з однією літерою *н*.

У словах, що походять із давньогрецької й латинської мов, буквосполучення *аи* передається через *ав*: *автенти́чний, автобіогрáфія, автомобіль*. У запозиченнях із давньогрецької мови, що мають стійку традицію передавання буквосполучення *аи* шляхом транслітерації як *ау*, допускаються ортографічні

варіанти: *аудіє́нція* і *авдіє́нція, аудито́рія* і *авдито́рія, лауреа́т* і *лавреа́т, па́уза* і *па́вза, фа́уна* і *фа́вна*.

Буквосполучення *th* у словах грецького походження передаємо буквою *т*: *антрополо́гія, апте́ка, а́стма, бібліоте́ка, теа́тр, ортопе́дія*. У словах, узвичаєних в українській мові з *ф*, допускається ортографічна варіантність на зразок: *ана́фема* і *ана́тема*, *ефі́р* і *ете́р*, *ка́федра* і *кате́дра*, *логари́фм* і *логари́тм*, *міф, міфоло́гія* і *міт, мітоло́гія*, *Афі́ни* і *Ате́ни* та ін.

У прізвищах та іменах людей тепер допускається передавати звук *ґ* двома способами: шляхом адаптації до звукового ладу української мови – буквою *г* (*Вергілій, Гарсія, Гегель, Георг, Гете, Грегуар, Гуллівер*) і шляхом імітації іншомовного *[g]* – (буквою *ґ Верґілій, Ґарсія, Геґель, Ґеорґ, Ґете, Ґреґуар, Ґуллівер тощо*).

Буквосполучення *ck*, що в англійській, німецькій, шведській та деяких інших мовах передає звук *[k]*, відтворюємо українською буквою *к*: Дікенс, Дікінсон, Букінгем, Бісмарк, Стокгольм. Подвоєння *кк* зберігаємо у власних назвах кельтського походження, де формант *Мас*, *Мс* поєднується з основою, що починається на *[k]*, в тих випадках, коли за традицією їх пишемо як одне слово: *Маккартні*, *Маккензі*, *Маккенна*, *Маккінлі*, а також у загальних назвах, що утворені від власних назв такого типу: *маккартизм* і т. ін.

На початку слова зазвичай пишемо *і* відповідно до вимови: *іграшка, існувати, істина*. Деякі слова мають варіанти з голосним *и*: *і́рій* і *и́рій*, *і́род* і *и́род*. *И* пишемо на початку окремих вигуків (*ич!*), часток (*ич який хитрий*), дієслова *и́кати*.

Іменники третьої відміни на *-ть* після приголосного, а також слова *кров, любо́в, о́сінь, сіль, Русь* у родовому відмінку однини можуть набувати варіантного закінчення *-и*: *гі́дности, незале́жности, ра́дости, че́сти; кро́ви, любо́ви, о́сени, со́ли, Ру́си́*.

Отже, новий правопис дбає про зручність написання, стрункість ортографічної системи та усуває чимало нелогічних та несистемних випадків. Крім того, новий правопис сприяє поверненню в український публічний простір питомих рис української мови та репресованих тоталітарною системою

Література

1. Український правопис. 2019. URL: https://cutt.ly/fHj6rgE

2. Терещенко В. Методика реалізації Українського правопису в новій редакції у закладах загальної середньої освіти. Харків, 2019. 256 с. URL: https://cutt.ly/eGzrfVA

М.-Є. І. Саврук

Розмежування і характеристика складних та простих префіксів у сучасній українській мові

Префікс досліджувало чимало українських мовознавців, однак питання розмежування простих та складних одиниць залишається досі відкритим. У статті «Функції дієслівних приростків в українській мові» І. Ковалик намагався з'ясувати походження дієслівних префіксів в індоєвропейських мовах та пояснити їхні функції в українській мові (Терлак З. М. Іван Ковалик на сторінках журналу «Рідна мова». – Львів, 1991). В. Ільїн, описуючи семантичні функції префіксів у монографії «Префікси в сучасній українській мові», акцентує на генетичному зв'язку префікса з прийменником. «Префіксація як словотворчий засіб найширше виявлена саме в системі дієслова і саме тут найбільш продуктивна в нашій мові» (Ільїн В. С. Префікси в сучасній українській мові / Ільїн В. С. ; Ін-т мовознавства ім. О. О. Потебні АН УРСР. – К.: Вид-во АН УРСР, 1953. – с. 9). С. Соколова охарактеризувала дієслівні префікси в праці «Префіксальний словотвір дієслів у сучасній українській мові». Авторка вважала, що дієслівні префікси мають чітко виражену семантику, яка, залежно від обставин, має здатність до нейтралізації. Характерною рисою префіксації є те, що «вона не змінює частиномовного статусу слова» (Соколова С. О. Префіксальний словотвір дієслів у сучасній українській мові / Соколова С. О. ; НАН України Ін-т української мови. – К.: Наук. думка, 2003. – с. 6).

Актуальність дослідження складних префіксів полягає в потребі подолати труднощі розмежування складних і співзвучних простих префіксальних морфем. Важливо систематизувати наукові засади вивчення префіксів і запропонувати доступне пояснення, як вичленовувати і розрізняти прості й складні одиниці. Крім того, деякі слова із такими морфемами можуть мати подвійну подільність, тобто їх неоднозначно трактують у мовознавстві (словниках, посібниках, підручниках), що підтверджує актуальність дослідження.

Мета цього дослідження – створити реєстр складних префіксів, порівняти їх зі співзвучними простими відповідниками в сучасній українській мові.

Ключові слова: складний префікс, простий префікс, перерозклад.

Морфемна структура слова зазнає чимало змін у процесі історичного розвитку. Однією з таких змін є перерозклад, який сприяє збагаченню словотворчих ресурсів, зокрема появі нових префіксальних одиниць.

«Перерозклад – історичний процес, який полягає в перерозділі морфемного матеріалу в середині слова, внаслідок чого змінюються міжморфемні межі при збереженні подільності основи» (Вакарюк Л. О., Панцьо С. Є. Український словотвір у термінах : словник-довідник. – Тернопіль, 2007. – с.123).

У результаті перерозкладу формуються нові дієслівні, іменні та міжчастиномовні префікси, які збагачують систему словотворчих ресурсів сучасної української мови. Наприклад:

Зав- (за-+в-): зав-бачати, по-зав-давати тощо [1, с.34]. Префікс дієслівний, нерегулярний.

За-; в-: за-в-важити, за-в-мерлий, за-в-вишки, за-в-годно [1, с.34]. Прості дієслівні і прислівникові префікси, регулярні, але нерегулярною є їхня сполучуваність в одному слові.

Зне- (з-+не-): зне-барвити, зне-охотити, зне-могти, зне-болювати зне-кровлювати, зне-шкодити, зне-силення, зне-віра [2, с.124], зне-обачка [1, с.35]. Дієслівний префікс зне- регулярний, а прислівниковий малопродуктивний.

З-; не-: з-не-притомніти [2, с.124], з-не-мощіти, з-не-бачки, [1, с.28], з-не-давна. Усі прості префікси продуктивні. В одному слові сполучуваність простих префіксів нерегулярна. В. Ільїн вважав, що складний префікс зне- є дієслівний (Ільїн В. С. Префікси в сучасній українській мові / Ільїн В. С. ; Ін-т мовознавства ім. О. О. Потебні АН УРСР. – Київ: Вид-во АН УРСР, 1953. – с.15).

Зу- (з-+у-): зу-силля, зу-стріти [2, с.126], зу-пинитися, на-зу-стріч та ін. [1, с.32]. Міжчастиномовний, регулярний.

З-; у-: з-у-жити (ужити), з-у-житковувати [2, с.126], з-у-сюди (усюди), з-у-мовленість [1, с.28], з-умовленість (умов-а) [2, с.342]. Префікси дієслівні і прислівникові.

Нав- (на-+в-): нав-кісний, нав-колишній [2, с.169], нав-кучати, нав-коло, нав-догад, нав-присідки [1, с.39]. Міжчастиномовний, однак найчастіше корелює з іншими морфемами в прислівниках.

На-; в-: на-в-тішатися, на-в-присядки [2, с.169]. Міжчастиномовний, нерегулярний.

Зауваги: слово «нав-присідки» Н. Клименко, Є. Карпіловська, В. Карпіловський та Т. Недозим. подають з одним складним префіксом, Л. Полюга в слові «на-в-присядки» виділяє два простих.

Надо- (на-+до-): надо-золити [1, с.40].

Функції: дієслівний уніфікс.

На-; до-: на-до-вкола [1, с.38]. Прості прислівникові префікси рідко поєднуються в одному слові.

Недо- (не-+до-): недо-оцінювати, недо-любляти, недо-бачати, недо-стача, недо-робок, недо-їдок, недо-носки, недо-вірок [2, с.186-187]. Дієслівний (трапляється і в інших частинах мови віддієслівного походження), продуктивний.

Не-, до-: не-до-биток, не-до-зволений, не-до-вірливо, не-до-сказаний, не-до-варений [1, с.23]. Дієслівні (найчастіше трапляються в дієсловах, рідше – в інших частинах мови віддієслівного походження), продуктивні як окремо, так і в одному слові.

Зауваги: у мові можливі приклади слів, де префікси не- та до- є прості (не-до-платити) чи не- як частка та до- як префікс (не до-платити).

Поза- (по-+за-): поза-хмарний, поза-черговий [2, с.249], поза-свідомий, за-поза-вчора, поза-як [1, с.34]. Іменний, регулярний.

По-; за-: по-за-шивати, по-за-тихати [2, с.249]. Прості регулярні, дієслівні, трапляються там, де слово з префіксом за- має недоконаний вид дієслова (за-шивати – що робити?), тоді, як по- бере участь у творенні доконаного виду цього дієслова (по-за-шивати – що зробити?).

Понад- (по-+над-): понад-земний [1, с.55], понад-звуковий, понад-плановий. Складний прикметниковий префікс, регулярний.

По-; над-: по-над-бивати, по-над-водний, по-над-міру тощо. Дієслівні й іменні, регулярні префікси.

Спів- (с-+пів-): спів-володіти, спів-відносити, спів-жити, спів-чувати, спів-бесіда [2, с.320], спів-ставлення, спів-звучний [1, с.62].

Зауваги: слово «співставити» є скальковане. Краще лексему замінити на питомий український варіант «зіставити». Продуктивний префікс, раніше його заміняли префіксом со-, сьогодні слів зі со- є дуже мало: собрат, соратник [СУМ-11].

Іменники та прикметники з префіксом спів- є віддієслівними (видати – спів-видання, існувати – спів-існування, звучати – спів-звучний).

С-; пів-: прості непродуктивні префікси в одному слові.

Дослідження: Л. Полюга вказує на слово «с-пів-автор», хоч наступним у реєстрі є слово «спів-авторський». У першому випадку бачимо два прості префікси, у другому – один складний [2, с.320]. В. Ільїн у свою чергу в слові «спів-автор» виділяє один складний префікс (Ільїн В. С. Префікси в сучасній українській мові / Ільїн В. С. ; Ін-т мовознавства ім. О. О. Потебні АН УРСР. – Київ: Вид-во АН УРСР, 1953. – с.16). У словнику Н. Клименко, Є. Карпіловської, В. Карпіловського та Т. Недозим [1, с.62] зустрічається слово «спів-авторський», у якому один складний префікс.

Отже, в українському мовознавстві є вагомі дослідження про префікси, зокрема про їхню функцію та походження, але нерідко єдиної думки щодо виділення простих і складних префіксів немає. Це стосується таких слів: зне-обачка – з-не-бачки; з-у-мовленість – з-умовленість (умов-а); нав-присідки – на-в-присядки. У цій статті описано 9 складних префіксів з відповідними простими, проілюстровано їх використання в словах, відображено частиномовне розмежування, регулярність. Довелося зіткнутися з проблемою двозначного потрактування складних префіксів як в мовознавчій літературі, так і в практичному аналізі. Деякі слова можуть мати подвійну подільність (неоднозначне потрактування складного чи двох простих префіксів), і це пов’язано з фіксуванням історичних змін на різних етапах, а також із багатозначністю.

Література

1. Вакарюк Л. О., Панцьо С. Є. Український словотвір у термінах : словник-довідник. – Тернопіль, 2007. – 259 с.
2. Горпинич В. О. Сучасна українська літературна мова. Морфеміка. Словотвір. Морфонологія : навч. посіб. для студ. філол. спец. вищ. закл. освіти / Горпинич В. О. – Київ: Вища шк., 1999. – 206 с.
3. Ільїн В. С. Префікси в сучасній українській мові / Ільїн В. С. ; Ін-т мовознавства ім. О. О. Потебні АН УРСР. – Київ: Вид-во АН УРСР, 1953. – 168 с.
4. Словотвір сучасної української літературної мови : [монографія] / АН УРСР, Ордена Труд. Червон. Прапора Ін-т мовознавства ім. О. О. Потебні;

Гнатюк Г. М., Городенська К. Г., Грищенко А. П. та ін. – Київ: Наук. думка, 1979. – 405 с.
5. Соколова С. О. Префіксальний словотвір дієслів у сучасній українській мові / Соколова С. О. ; НАН України Ін-т української мови. – Київ: Наук. думка, 2003. – 282 с.
6. Терлак З. М. Іван Ковалик на сторінках журналу «Рідна мова». – Львів, 1991.

Джерела

1. Клименко Н. Ф., Карпіловська Є. А., Карпіловський В. С., Недозим Т. І. Словник афіксальних морфем української мови; Ін-т мовознавства ім. О. О. Потебні НАН України. – Київ: 1998. – 440 с.
2. Полюга Л. М. Словник українських морфем : близько 40 000 слів / Полюга Л. М. – Львів: Світ, 2001. – 446 с.
3. Словник української мови: в 11 т. / АН УРСР. Інститут мовознавства; за ред. Білодіда І. К. — Київ: Наукова думка, 1970—1980
4. Сучасний орфографічний словник: 140 000 слів / Уклад.: Дубічинський В. В., Косенко Н. Я. – Харків: ВД «Школа», 2009. – 800 с.

Д. О. Фролова

Особливості сучасної психолінгвістики як науки

Психолінгвістика є досить «молодою» наукою, однак фундаментальність її положень, багатоаспектність понятійного апарату, багатофункціональність векторів пізнання мовленнєвого фактору та поліаспектність новизни підходів забезпечують вітчизняну та світову наукову спільноту якісними результатами досліджень [1, с. 51].

Вона вивчає процеси породження (в індивідуальному мовленнєвому акті), сприймання (в індивідуальному мовленнєвому акті) та формування (в ході становлення особистості дитини) мовлення. Загалом, психолінгвістика спрямована на вивчення психологічних аспектів різних видів мовленнєвої діяльності, що зумовлені системою мови [5, с. 4].

Проблемне поле психолінгвістики розвивається з огляду на внутрішню організацію лінгвістики, психології й фізіології. Прогрес даних процесів детермінує розвиток сучасного суспільства, а отже, впливає на зміни в людському сприйнятті дійсності, унаслідок чого відбувається деформація мисленнєво-мовленнєвих механізмів індивідів і реформування власної психології мовлення.

Саме тому визначення особливостей психолінгвістики як науки, аналіз сучасного доробку українських дослідників з метою окреслення кола актуальних питань психолінгвістики в умовах сучасності є важливим завданням, розв’язанню якого й присвячено дану публікацію.

Фундаментатором сучасної психолінгвістичної науки вважається Лев Виготський, який теоретично обґрунтував цілісність мисленнєво-мовленнєвого розвитку людини. Актуальні питання сучасної психолінгвістики зайшли відображення в працях С. Ігнатьєвої (феномен щоденникових епістолярних текстів), Н. Акімової (нейропсихолінгвістичні особливості текстових інтернет-масивів), Н. Дячук (психолінгвістичні характеристики художніх текстів), І. Зимньої (лінгвопсихологія мовленнєвої діяльності); М. Засєкіної (мовленнєва терапія) та інших.

В історії становлення психолінгвістики можна виділити три етапи: перший пов'язаний з ім'ям Ч. Осгуда, який має назву асоціаністський, другий – з ім'ям Н. Хомського, що називається трансформаційним, третій – з іменами сучасних дослідників, таких як Н. Дячук, М. Засєкіна, І. Зимня та ін.

Важливими теоретичними пластами для реалізації сучасних психолінгвістичних розвідок стали напрацювання лінгвістів, що здійснювали свою наукову діяльність ще в 19 столітті. Саме завдяки зусиллям учених і був започаткований психологічний напрям у мовознавчій науковій галузі. Психологічне тлумачення мови та власне мовленнєвої діяльності людини першочергово представили світові Олександр Потебня, Вільгельм фон Гумбольдт, Фердінанд де Соссюр, Іван Бодуен де Куртене, Лев Щерба та інші [1, с. 51].

Характерною особливістю останнього етапу, як зазначає Л. Засєкіна, є перехід від речення до цілісного тексту / дискурсу, основоположним в інтерпретації якого є контекст. Неабиякої значущості набуває контекст і в межах психолінгвістики значення слова, адже воно конструюється відповідно до конкретної ситуації життєвого чи академічного досвіду суб'єкта [2] .

Однак, важливість контексту у тлумаченні фізичних чи соціальних феноменів, його визначення та природа не набули належного висвітлення у науковому дискурсі сучасності.

Своєрідна концепція контексту, запропонувана Г. Парре, передбачає розгляд будь-якого феномену з урахуванням трьох типів контексту: мікроконтексту (найближче мовленнєве оточення, що набуває експліцитного вираження у феномені), макроконтексті (дистанційне мовленнєве оточення, що набуває експліцитного вираження у феномені); контекст-тінь, імпліцитно виражений у феномені [2].

Таким чином, контекст як сукупність основних смислів, породжених актуальною ситуацією, робить доцільним вивчення різних явищ з позиції контекстуально-динамічного підходу, адже зміна контексту приводить до динаміки смислів.

Однією з поширених галузей дослідження зараз є вивчення того, як люди розуміють, запам'ятовують і створюють дискурс. Другою популярною проблемою є лексикон або ментальний словник.

За останні десятиліття вивчення слів стало набагато популярнішим. Обидві ці сфери, окрім свого теоретичного значення, мають також практичне застосування: дослідження дискурсу допомагає глибше поглянути на процеси

з точки зору психотерапії, а вивчення лексикону допомагає зрозуміти, як діти вчаться читати.

Інша проблема пов'язана з інтерпретацією того, як дитина опановує мову. Інтерес до механізмів вродженої мови доповнюється пожвавленням дослідження мовного середовища дитини. Дорослі розмовляють з дітьми інакше, ніж з дорослими, з точки зору фонології, семантики, синтаксису та прагматики, і багато дослідників вивчають роль «мовних уроків» у засвоєнні мови.

Значних успіхів досягнуто у вивченні читання, білінгвізму та мовних розладів. Успіх досягнутий завдяки інтеграції підходів з позицій різних дисциплін у рамках когнітивної науки.

Головними проблемами психолінгвістики є породження та сприймання мовлення, до яких долучаються психолінгвістика тексту та дискурсу (спілкування), а також психолінгвістику мовної здатності, проблематика якої лежить у площинах психосемантики, проблем внутрішнього лексикону, мовної свідомості, асоціативної граматики, мовної особистості.

У контексті вікової психолінгвістикики актуальною постає проблема розвитку мовної здатності та комунікативної компетенції в широкому розуміння; в розрізі нейропсихолінгвістики, що межує з нейрофізіологією – питання зв'язків мовної здатності, пам'яті, мовленнєвої діяльності людини з функціями головного мозку, нейтронною мережею, проекційними системами мозку, нейрофізіологічними системами; з позиції патопсихолінгвістики – питання діагностики й мовленнєвої симптоматики психічних захворювань із патологією мовлення в умовах несформованості або розпаду особистості; у філософському напрямі психолінгвістики актуальними питаннями постають взаємовідношення мови й мислення,мови й свідомості, знаковості мислення, ментальності репрезентації знань: форми зберігання та організації та інші [6].

В умовах сьогодення актуальними питаннями психолінгвістики є *масова комунікація* (сприймання засобів масової інформації, телебачення, спілкування в соцмережах, вплив реклами на свідомість людини тощо); *фоносемантика* (особливості емоційного змісту звуків мови); *психологія граматики* (особливості сприймання та розуміння текстів з урахуванням їх граматичних форм); *психологія мовлення* (механізми артикуляції, засоби виразності мовлення, матології мовлення тощо).

Не менш актуальним питанням сучасної психолінгвістики є нейропсихолінгвістика, предметом вивчення якої є мовлення у нормі і патології цілісної особистості. Означений феномен знайшов відображення в теоретичному доробку Л. Засєкіної [2; 4] яка запропонувала методологію комплексного нейропсихолінгвістичного дослідження на матеріалі діагностики і психокорекції мовлення пацієнтів після інсульту у період вторинної реабілітації.

Підсумовуючи зазначене вище, можна зробити висновок про те, психолінгвістичне вчення виникло для висвітлення нагальних питань, що активізувалися на межі двох науково важливих категорій – психології та лінгвістики. Актуальними питаннями сучасної психолінгвістики є: вивчення механізмів організації мовлення; дослідження процесів усвідомлення,

сприйняття та власне зародження мовлення; процеси сприймання та розуміння, засвоєння дитиною мови під час розвитку; питання двомовності, перекладу та процеси засвоєння іноземної мови, питання масової комунікації та багато інших.

Література

1. Замошнікова В. А. Особливості психолінгвістичної науки. *Актуальні питання філології та методології*: збірник статей студентів / за ред. В. В. Герман. Суми: ТОВ «Видавничо-поліграфічне підприємство «Фабрика друку», 2021.С. 50 – 55.

2. Засєкіна Л. В. Контекстуально-динамічний аналіз розвитку психолінгвістики у XXI столітті. *Психолінгвістика*, 2010. Вип. 6. С. 26 – 33.

3. Засєкіна Л. В., Мілінчук В. І. Інтенсивна мовленнєва терапія як нейропсихолінгвістичний інструментарій реабілітації пацієнтів після інсульту. *Вісник Одеського національного університету імені І. І. Мечникова*. Том 14. Вип. 17. 2009. С. 216 – 223.

4. Засєкіна Л. В., Мілінчук В. І. Нейропсихолінгвістичний підхід до дослідження мовлення пацієнтів після інсульту. *Актуальні проблеми практичної психології*. Збірник наукових праць. Ч. І. Херсон, ПП Вишемирськийи В. С., 2010. С. 143 – 146.

5. Макарчук К. А. Методичні рекомендації до курсу «Психолінгвістика». Житомир: Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2017. 39 с.

6. Психолінгвістика як наука про мовленнєву діяльність. URL: http://philology.mdu.edu.ua/wp-content/uploads/2019/10/RuskulisLV_Psikholingvistika_Lekcii-1.pdf (Дата звернення: 04.11.2022).

7. Parret H. The Aesthetics of Communication: Pragmatics and Beyond. Dordrecht, 1993. 176 p.

І. О. Шуляк

Українське діалектне слово як засіб формування лінгвокультурологічної компетентності майбутніх філологів

Програмуючи майбутніх філологів на свідоме пізнання особливостей формування лінгвокультурологічної компетентності, ми тим самим програмуємо його на розвиток власної лінгвокультурологічної свідомості, яка, безумовно, не може формуватися сама по собі.

Аналіз останніх досліджень і публікацій показав, що засоби формування лінгвокультурологічної компетентності розглядаються у наукових працях В. Адріанової-Перетц, Д. Бондаренко, О. Вернигори Г. Каптура, В. Кононенка, Ю. Лотмана, С. Луціва, В. Маслової, Н. Мішітіної, П. Попова, М. Пязяком, М. Рибнікова, Т. Савінської, Л. Скрипник, О. Чувакіна та ін.

Лінгвокультурологічна компетентність реалізується у знаннях історичного розвитку української нації, духовної і матеріальної культури, фольклору, традицій, звичаїв і обрядів українського народу, в уміннях використовувати лінгвокультурологічні знання у професійній діяльності. Кожній особистості необхідно набути вмінь характеризувати феномен української культури, історію її розвитку, місце у системі світової культури, оцінювати досягнення культури на основі знання історичного контексту їх створення, бути здатним до діалогу культур, вміти висловлювати і обґрунтовувати власну позицію до питань, що стосуються ціннісного ставлення до історичного минулого [3].

Метою статті є розгляд українського діалектного слова як засобу формування лінгвокультурологічної компетентності майбутніх філологів.

Основу лексики української мови складають слова, які розуміють і вживають усі. Вони називаються загальновживаними. Але є такі слова, які вживають лише в певній місцевості, в окремих говірках, наріччях. Такі слова називаються діалектними [1].

Як підкреслює П. Гриценко, діалектизм у художньому творі – це один із виявів багатогранного процесу взаємодії діалектів і літературної мови: вплив літературної мови прискорює стирання відмінностей говорів, перебудову їхньої структури, зміну функцій їхніх елементів; разом з тим літературна мова живиться діалектизмами як засобом реалізації художнього задуму [2]. Уживання діалектної лексики в мові художнього твору, на думку С. Єрмоленко, зумовлене такими настановами: 1) відтворення тих реалій, що пов’язані з певною територією, яку описує автор; 2) відтворення особливостей усного мовлення; 3) уведення нелітературного слова з прозорою внутрішньою формою, яка сприяє словеснохудожньому зображенню [4]. Таким чином, у художніх текстах діалектним словам відводять не тільки стилістичну, але й власне номінативну роль, зокрема в тих випадках, коли вони є єдино можливим засобом позначення відповідних реалій, створення етнокультурного тла оповіді. А. Коваль зауважує, що наявність чи відсутність діалектизмів у прозовому творі залежить також і від обраної автором манери викладу: за умови використання оповідної манери кількість стилістично позначених лексичних одиниць, а серед них і діалектизмів, зростає [5]. У класичній і сучасній українській літературі майже немає письменника, у якого не було б досить виразного «територіального обличчя». Зокрема, Михайло Стельмах – подолянин, він зображав не абстрактне сільське життя, а локалізоване на теренах його батьківщини – Поділлі. Дитячі та юнацькі роки він провів саме тут, був знавцем усіх особливостей усно-розмовного мовлення свого регіону, як і живої народної мови всієї України, добре знав мову українського фольклору.

Отже, діалект – це різновид мови, яку люди використовують для спілкування на певній території. Діалект є повноцінною системою мовного спілкування (усного або знакового, не обов’язково письмового) зі своїм власним словником і граматикою. В Україні розрізняють такі основні групи діалектів української мови: північна, південно-східна, південно-західна.

Північні діалекти розповсюджений у північній частині території України, півдні Білорусі та Польщі, а також в західних районах Брянської області (росія). Сюди традиційно відносять три основні діалекти на території України (Східнополіський, Середньополіський і Західнополіський говір).

У північно-східному діалекті існує чимало термінів, схожих з польською і білоруською мовами. Фактично кожен говір виділяється серед інших своїми специфічними особливостями, наприклад, слово болото в північних говорах означає трясовина, драгва, здвіж, драгá, балóта.

Південно-західні діалекти: волинсько-подільський діалект, який об'єднує волинські та подільські говірки, які поширені на території Волині та Поділля; галицько-буковинський діалект, який поширений на територіях історичних областей Галичини і Буковини (сюди відноситься в тому числі гуцульський діалект); карпатський, який об'єднує бойківські (північнокарпатські), закарпатські і лемківські говірки (західнокарпатські).

Говори південно-східного наріччя характеризуються багатьма мовними явищами, які зафіксовані в літературній нормі української мови, зокрема, їм властива наявність шестифонемного ударного вокалізму, що включає голосні / а /, / і /, / у /, / е /, / о /. У той же час для говірок південно-східного наріччя характерні власні риси, які не відображені в літературній мові. До них відносяться особливості збереження м'яких шиплячих: ло[ш'á] (лоша), ведме[ж'á] (ведмежа), поспі[ш'á] т '(поспішать); присутнє закінчення -ій в багатьох прикметниках твердої групи: прохід[н'ій] (прохідний), мар[н'ій] (марний), б'і [л'ій] (білий) та інші; флексія -ім, -іх в давальному і місцевому відмінках множини іменників, які мають за основу м'який приголосний: кó[н'ім] (коням), д'і[т'ім] (дітям), на кó[н'іх] (на конях).

У південно-східних говорах часто зустрічаються русизми, а також тюркізми, болгарізми, запозичення з романських мов.

Слід зазначити, що надмірне вживання діалектної лексики ускладнює читання творів. Треба дуже обережно ставитися до використання діалектної лексики, дбати про те, щоб вона не засмічувала мову і не утруднювала сприймання творів читачами.

Літературна мова обслуговує найвищі форми суспільно-політичних, культурних відносин, тому й багатша за своїм лексичним складом, граматичною будовою. Вона має унормований словник, граматичні форми й систему вимови, що є обов'язковими для всіх, хто нею користується.

В українській мові відбувається складний процес взаємодії між літературною мовою і діалектною лексикою, процес стирання відмінностей між літературною національною мовою і територіальними діалектизмами. Все застаріле, що є в територіальних діалектизмах, поступово відходить і замінюється загальнонародними засобами вираження. Але літературна мова не просто витісняє місцеві говори з мовної практики їх носіїв, а водночас убирає з них усе те, що може збагатити її новими засобами виразності, образності, експресивності; новими лексичними і граматичними елементами. Однак

надмірне вживання діалектної лексики не збагачує мову, а тільки засмічує її непотрібними словами.

У радянські часи цензура забороняла використовувати українським письменникам діалекти, адже вони відображали українську ментальність. Тож усі мовні перли безжально викреслювали у творах. Натомість зараз письменники використовують діалектизми, щоб показати колорит різних куточків України.

Із нашого погляду, культурна, вихована, шляхетна людина – це та, яка досконало володіє літературною мовою. Однак, у жодному випадку неприпустимо кепкувати з дідуся чи бабусі, що вони неправильно говорять. Чи може бути діалект правильним або неправильним? Він завжди правильний, але не входить до літературної мови, адже вона не може увібрати всі діалекти, яких в Україні є десять і не можуть усі вони стати нормою.

Література.

1. Бибик С. Діалектне слово у словнику і в тексті. *Семантика мови і тексту* : зб. ст. VIII Міжнар. конф. Ів.-Франківськ : Плай, 2003. С. 46 –50.
2. Гриценко П. Ю. Мови чисті джерела. *Культура слова*. К., 1983. Вип. 25. С. 32 – 38.
3. Давидченко І. Д. Формування лінгвокультурологічної компетентності майбутніх вихователів дошкільних навчальних закладів : дис. … канд. пед. наук : 13.00.04 / ДВНЗ «Донбаський державний педагогічний університет». Слов'янськ, 2018. 359 с.
4. Єрмоленко С. Я., Гримич Г. М. Народно-розмовна традиція в літературно-художньому мовленні (на матеріалі сучасної української прози) // *Питання мовної культури*. К. 1968. Вип. 2. С. 14 – 32.
5. Коваль А. П. Практична стилістика сучасної української мови. К. : Вища школа, 1978. 376 с.

М. І. Крилова

Системна організація назв людини-митця в українській мовній картині світу

У царині лінгвокультурологічної проблематики цікавою й остаточно не дослідженою є лексика на позначення митців. Сукупність колективних уявлень про людину-діяча, суб'єкта дії формують ядро смислового простору концепту ЛЮДИНА, який визначають як універсальну лінгвокультурну домінанту. Статус концепту зумовлений зокрема й тим, що безпосередній об'єкт пізнання і осмислення (людина, особистість) об'єктивований значною кількістю лексичних одиниць, наділених різноманітними конотаціями у мовній картині світу більшості етносів [4].

Особливого значення набуває вивчення процесу концептуалізації знань про людину-митця – особистість, наділену талантом до творчого осягнення

дійсності в художніх образах. Безумовно, що і мистецтво загалом, і митець як творча особистість у суспільній свідомості мають високий аксіологічний вимір.

Зазначимо, що проблема вивчення семантики назв осіб постійно перебуває у фокусі дослідницьких пошуків. Помітним у цій сфері є доробок таких українських мовознавців, як А. Архангельська, Н. Бияк, О. Кровицька І. Микитюк, В. Нагель, І. Нестеренко, А. Пікалова, О. Пономарьов, Я. Пузиренко, М. Скаб, О. Стишов та ін. Об'єктом лінгвістичних студій постає і систематизація назв суб'єктів у сфері мистецтва. Особливо заслуговують на увагу дослідження В. Іващенко [1] та Н. Лозової [2; 3], спрямовані насамперед на наукову, термінологічну репрезентацію знань про суб'єктів культури.

Об'єктом нашого дослідження є семантика загальновживаних номінацій митців у мовній (наївній, за Ю. Д. Апресяном) картині світу, сформована унаслідок повсякденного світосприйняття, протилежного науковому, що відповідно знайшов вияв у мистецтвознавчій термінології. Матеріалом дослідження стали дані лінгвістичних словників та результати вільного асоціативного експерименту (АЕ), проведеного в Київському університеті ім. Бориса Грінченка у вересні-жовтні 2022 р. Учасниками АЕ стали 56 студентів-гуманітаріїв денної і заочної форм навчання різних вікових груп. До анкет було включено 20 стимулів, що формують ядро лексико-семантичної групи назв митців: *актор, акторка, артист, артистка, архітектор, вокаліст, кобзар, композитор, майстер, маляр, митець, музикант, письменник, поет, скульптор, соліст, співак, талант, творець, художник.*

Назви митців становлять численну лексико-семантичну групу (ЛСГ) – системне об'єднання лексичних одиниць на підставі спільної семантичної, функційної та предметної співвіднесеності позначуваних об'єктів дійсності. Семантичною ознакою, що об'єднує всі одиниці ЛСГ, є архісема, виражена лексемою з узагальненим значенням «митець». За даними СУМ, *митець 1* – це «той, хто працює в якому-небудь виді мистецтва» (СУМ, т. 4, с.720). Семантичну структуру лексико-семантичного варіанта (ЛСВ) *митець 1* формують семи «особа», «діяльність», «творчість», «художня». Останні дві семи у складі ЛСВ безпосередньо не виражені, однак вони зафіксовані в семантиці назви *мистецтво1*: «**творче** відображення дійсності в **художніх** образах, **творча художня** діяльність» (СУМ, т.4, с.719).

Основним різновидом системних відношень, що забезпечують зв'язок між лексичними одиницями у межах ЛСГ, є парадигматичні, тобто опозиційні відношення між лексичними одиницями на основі смислової подібності або відмінності. Структура ЛСГ назв митців зумовлена диференціацією мистецтва як особливої сфери культури відповідно до знакового вираження художніх образів. На підставі цього критерію виокремлюють різні види мистецтва. У полі нашої уваги перебувають зокрема чотири: 1) художня література, 2) образотворче мистецтво, 3) сценічне мистецтво, 4) музичне мистецтво.

Відповідно до структурної розмаїтості видів мистецтва у складі ЛСГ назв митців виокремлюємо менші парадигматичні об'єднання – лексико-семантичні підгрупи. Одиниці на позначення митців у межах виокремлених підгруп

об’єднані на підставі інтегральних сем «література», «образотворче мистецтво», «сценічне мистецтво», «музичне мистецтво». Кожне таке парадигматичне об’єднання лексичних одиниць організоване за польовим принципом, тобто містить ядерну частину (найуживаніші слова, що виражають основні значення) та периферію. Відношення між лексемами у складі підгруп значною мірою зумовлено позамовними чинниками, зокрема специфікою кожного з видів мистецтва. Розглянемо організацію цих лексико-семантичних об’єднань.

До складу лексико-семантичної підгрупи **назв митців у сфері літератури** входять одиниці *автор, письменник, поет, драматург, белетрист* та ін. Цей різновид мистецтва недаремно називають *мистецтвом слова*, адже основним засобом створення художніх образів є мова як знакова система. Узагальнено семантика діяча у сфері літератури виражена лексемою *автор*: «той, хто написав будь-яку працю, твір, лист і т. ін. або розробив якийсь план, проєкт і т. ін.» (СУМ, т. 1, с. 13). Значення, що стосується безпосередньо літературної діяльності, притаманне назвам *письменник* і *поет.* Пор.: *письменник* – «той, хто пише **художні** твори; особа, для якої літературна діяльність є професією» (СУМ, т. 6, с. 365); *поет 1* «автор **літературних** віршованих, прозових і драматичних поетичних творів» (СУМ, т. 6, с.764).

Найчастотнішими у лексико-семантичній підгрупі **назв митців у сфері образотворчого мистецтва** є лексичні одиниці *художник, живописець, маляр, графік, скульптор*. Суттєвими ознаками образотворчого мистецтва є створення митцями візуальних художніх образів, що передають реальний та уявний світ на площині та в просторі з урахуванням різних ознак матеріального світу: об’єму, кольору, світла тощо. Гіперонімом, що підпорядковує всі гіпонімічні назви цієї підгрупи, є *художник 1* – «творчий працівник у галузі образотворчого мистецтва; живописець, графік, скульптор» (СУМ, т. 11, с. 168). Зазначимо, що *художник 2* водночас функціонує і як синонім до назви *митець*, а третій ЛСВ експлікує оцінну сему: «той, хто досяг **високої досконалості, справності** в галузі мистецтва» (СУМ, т. 11, с. 168). Отже, полісемантична назва *художник,* насамперед, співвідносна з видовими лексичними одиницями, по-друге, функціонує на позначення митців загалом, незалежно від різновиду мистецтва, і, по-третє, є виразником особливого статусу митця, якого оцінюють відповідно до естетичної значущості створених ним художніх образів.

Сфера сценічного мистецтва має складну структуру, адже містить значну кількість різновидів: театр, танець, опера, балет, естрадне мистецтво, імпровізація тощо. Усі ці види мистецтва вважають синтетичними з огляду на те що художня творчість митців побудована на комбінації та органічному поєднанні літератури, живопису, музики, танцю і декоративно-прикладного мистецтва. Найчастотнішими є назви *артист, актор, кіноактор, танцівник, балерина.* Більшість лексем об’єднані на підставі інтегральної семи «виконання». Однак специфіка сценічних видів мистецтва як синтетичних зумовлена реалізацією творчого задуму автора – *драматурга, композитора, сценариста.* Відповідно задум автора значною мірою творчо інтерпретується постановниками – *режисером, хореографом*, *балетмейстером*.

Найскладнішу організацію має лексико-семантична підгрупа **назв митців у сфері музики.** Відповідно до а) створення музичного твору, б) організації його виконання та в) безпосереднього виконання об'єднують і назви: а) *композитор*; б) *диригент, концертмейстер, хормейстер;* в) *соліст, оркестрант, піаніст, скрипаль, валторніст, контрабасист* та ін. З огляду на поділ музики на а) вокальну та б) інструментальну системні відношення простежуємо і в лексемах: а) *вокаліст, співак, тенор, бас, сопрано*; б) *органіст, баяніст, бандурист, кобзар* та ін. Отже, різні лексичні одиниці входять до складу різних мікрогруп, що сформовані на основі родо-видових відношень. Ядро підгрупи формують назви виконавців у сфері вокальної та інструментальної музики, а гіперонімом на позначення будь-якого виконавця є лексема *музикант*: «той, хто **грає на якомусь інструменті»** (СУМ, т. 4, с. 823).

Зазначимо, що у СУМ зафіксовано кілька назв діячів у будь-якому виді мистецтва, пов'язаних відношеннями смислової подібності: *митець 1, художник 2, майстер 3, творець 1, артист 2*. Проте за даними АЕ у ментальному лексиконі студентів такі синонімічні зв'язки не виявлено. Так, наприклад, ядро асоціативного поля *митець* формують реакції *художник* (8); *картина* (7); *творець* (5). Отже, у свідомості більшості студентів *митець,* окрім процесу творчості загалом *(творець),* асоціюється зі сферою образотворчого мистецтва. Ядро асоціативного поля *художник* становлять реакції *картина, мольберт* (7); *пензлик, полотно* (4), що співвідносні безпосередньо з результатом діяльності та інструментами, які використовує художник. Найчисельнішими реакціями на стимул *артист* є *сцена* (13), а на стимул *творець – Бог* (13) і *митець* (3). Результати АЕ можуть бути спричинені віком учасників (більшість із них має 17 років) та змінами в семантиці лексичних одиниць.

Загалом основним різновидом системних відношень між одиницями ЛСГ назв митців є гіперо-гіпонімічні, що зумовлені зовнішніми і внутрішніми чинниками. Системні відношення ЛСГ назв митців на основі архісем «особа» і «діяльність» ієрархічно підпорядковують її більшому парадигматичному об'єднанню лексики – лексико-семантичному полю назв осіб, а відповідно у концептуальній картині світу МИТЕЦЬ пов'язаний багатовимірними зв'язками з концептом ЛЮДИНА як однією з українських лінгвокультурних домінант.

Література

1. Іващенко В. Л. Концептуальна репрезентація фрагментів знання в науково-мистецькій картині світу (на матеріалі української мистецтвознавчої термінології). Київ : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2006. 328 с.

2. Лозова Н. Г. Зведений словник назв суб'єктів культурної діяльності в українській мові / Ніжин. держ. ун-т ім. М. Гоголя; За наук. ред. В. Л. Іващенко. Ніжин : Лисенко М. М., 2016. 239 с.

3. Лозова Н. Г. Ідеографічна репрезентація когнітосемного простору назв суб'єктів культурної діяльності в українській мові : автореф. дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.02.01 «Українська мова» ; Східноєвроп. нац. ун-т ім. Лесі Українки. Луцьк, 2016. 18 с.

4. Саєвич І. Г. Антропоцентризм у мові і мовознавстві. *Наук. записки Вінницького держ. пед. ун-у ім. М. Коцюбинського.* Сер.: Філологія (мовознавство): зб. наук. праць. Вінниця : ТОВ «Фірма «Планер», 2015. Вип. 21. – С. 199–205.

5. Словник української мови: у 11 тт. Інститут мовознавства ім. О.О. Потебні. Київ: Наукова думка, 1970–1980.

Т. М. Гранат

Суржик у мовленні українців: типові помилки

Мова – це насамперед засіб спілкування. Та для народу, що впродовж віків прагнув незалежности, – це ще головний інструмент ідентифікації. Варто зауважити, що українська мова сьогодні міцніє. Усе більше українців починають розмовляти державною, до того ж, свідомо: і через патріотичну позицію, і з шани до свого, рідного. І це чудово. Проте важливо не лише зауважити процес зміцнення мовних позицій, а й надати йому ще більшого імпульсу та сприяти його розквіту.

У мові є певні елементи, які слід викорінювати, забувати, адже вони нівелюють національну самобутність. Йдеться про суржик – результат поєднання двох або кількох мов. В українському лінгвістичному просторі таким терміном окреслюють вплив російської мови на різні рівні української: лексичний, фонетичний, морфологічний.

Найпоширенішими одиницями суржику є неправильні форми творення найвищого ступеня порівняння прикметників за допомогою частки *самий*: *самий гарний, самий цікавий* замість *найгарніший, найцікавіший.*

Неправильними є деякі форми дієслів (*получити – отримати, щитати – рахувати*) та дієприкметників (*прийшовший – той, що прийшов, незакомпостируваний – незакомпостований*).

Доволі багато суржикізмів поширено серед уживання відмінкових закінчень іменників чоловічого роду другої відміни (*виготовлений з картона – виготовлений з картону*). Спостерігається ненормативне застосування родових форм окремих іменників (*сильна біль – сильний біль, висока ступінь – високий ступінь*). За російськомовним зразком творяться деякі прийменниково-відмінкові форми, які відсутні в нормах української мови (*на французькій мові – французькою мовою*). Варто також зазначити, що досить поширеним в усному мовленні є вживання неправильних закінчень іменників і узгоджених із ними прикметників у місцевому відмінку множини: *по багатьом каналам – по багатьох каналах.*

Чи не основним джерелом, із якого лине суржик, є засоби масової інформації: телебачення, радіо, преса, Інтернет. Тому необхідно, щоб ці носії інформації

були взірцем наслідування для всіх, хто хоче розмовляти українською правильно.

Щодо суржику і досі точаться суперечки: бути йому чи не бути? Зрозуміло, що це - мовне сміття і його потрібно викорінювати. З іншого боку - якщо людина досі була російськомовною, але вирішила перейти на українську, цей процес потребує багато часу. Боячись допускати у своє мовлення суржик, вона загалом боятиметься говорити українською. Проте потрібно не боятися, а говорити. Щира повага тим, хто переходить на рідну мову. І наш обов'язок - підтримати їх, виправляти якщо є помилки, і допомагати.

Суржик згубно впливає на нашу мову, деформує її та спотворює, тому він не повинен бути нормою спілкування. Для подолання цієї проблеми слід стежити за своїм мовленням, аналізувати його, контролювати слововживання, і у разі потреби заглядати у словник, стежити за змінами норм. Ось ще декілька порад як покращити своє мовлення, та викорінити суржик :

1. Спілкування українською мовою — це те, що не може замінити ні читання, ні слухання. Лише активно спілкуючись ми якнайкраще засвоюємо лексику й вчимось говорити правильно.
2. Читання українських статей, книг, доповідей. Тим самим можна поповнювати свій активний словниковий запас.
3. Перегляд україномовних фільмів це хороший і легкий спосіб зануритися в мовне середовище.

Свого часу Максим Рильський сказав: «Як паросць виноградної лози, плекайте мову. Пильно й ненастанно, політь бур’ян». І дійсно, у мові є те, що слід виполювати, а є і те, що слід культивувати. Ми повинні позбуватися суржику, зідеологізованих лексем, штампів, а натомість активізувати самобутні українські слова. Тільки тоді мова буде «чистіша від сльози».

Література

1. Антисуржик. Вчимося ввічливо поводитись і правильно говорити / за заг. ред. О. Сербенської. 3-тє вид., доп. і переробл. Львів: Апріорі, 2017. 304 с.

2. Масенко Л. Суржик: між мовою і язиком. Київ, 2011. 135 с.

3. Томіленко Л. Суржик як об’єкт мовних досліджень і дискусій. *Мовознавство*. 2014. № 4. С. 69–80.

Е. В. Сагіна

Особливості номінування осіб у текстах маргіналій кириличного друку XV–XVII століть

Маргіналії, або покрайні записи, – це помітки, зроблені від руки на обкладинках, форзацах, полях, чистих аркушах друкованих та рукописних книг у вигляді умовних знаків, малюнків, записів. Тематика таких записів

у стародруках дуже різна, це могли бути факти про історичні події, уривки молитов, замітки вкладників, тлумачення церковних фактів та іноді побутові ситуації тощо (Тут і надалі в дужках подаємо номер маргіналій, уміщених у виданні: Шамрай М. А. Маргіналії в стародруках кириличного шрифту 15–17 ст. К., 2005. 334 с.). Одними з найпоширеніших були вкладні записи, мета яких – писемне фіксування фактів купівлі, продажу, дарування книг. Відповідно такі маргіналії містять імена та прізвища людей, котрі були прямо чи опосередковано пов'язані з вкладним записом. Мета роботи полягає в тому, щоб дослідити семантику та структуру антропонімних формул у текстах маргіналій у стародруках кириличного шрифту, зібраних і опрацьованих М. Шамрай [6]. Запропоноване лінгвістичне дослідження пов'язане з недокладним вивченням особливостей номінування осіб у староукраїнських маргіналіях XV – XVII ст. Здійснення такого аналізу необхідне для глибшого вивчення історії народу, його світогляду та устрою.

На сьогодні ми маємо чітко усталену антропонімну систему найменувань: власне ім'я + ім'я по батькові + прізвище. Але така система була утворена не відразу, а розвивалася протягом століть. Особливості й етапи цього розвитку засвідчують досліджені нами маргіналії, у яких фіксуємо одночленні (*«Монах Ісакий»* (№ 34), *«з дочкою своєю дѣвицєю инокою Пєлагією»* (№ 116), *«Спаси Господи и помилуй Раба Божого Саву»* (№13)), двочленні (*«я многогрішний Софроний Подгаєцкий»* (№ 213), «*за с[вя]щеника отца Григория Мисолєвича»* (№ 45), *«рабъ б[о]жий Андрєй Харковичь»* (№ 31), «*надал ⍰т[е]цъ Ефимій Жировицкій*» (№ 106), *«жена его Марина Гаврилова»* (№ 295)), тричленні найменування (*Раб Б[о]жій Григорій Дмитриєвич Строганов* (№ 262), *«отца Сємиона Пєтровича Рославна в Почєповѣ»* (№ 158), *«Пєтръ Михайловъ сын Надорожный»* (№ 295).

С. Пахомова у праці «Еволюція антропонімних формул у слов'янських мовах» зазначає, що в період XIV–XVII ст. ядро антропонімікону текстів ділового змісту займають не однолексемні антропоніми, як це було у попередні часи, а антропонімні формули. Протягом XIV–XVII ст. дволексемні найменування кількісно переважають у ділових текстах, оскільки є соціально нейтральними [2:151]. Це явище чітко простежується і на матеріалі покрайніх записів: із 1509 залучених до аналізу найменувань двочленні конструкції складають 67,6% (1020), одночленні – 21,5% (324), тричленні – 10,9% (16,5).

Двочленні найменування за своєю структурою складаються з особового імені та другого компонента, який на сьогодні осмислюється як прізвище. М. Худаш запропонував свою класифікацію щодо другого компонента [5]. Спираючись на неї, ми проаналізували найменування, представлені в маргіналіях, розподіливши їх за такими розрядами:

1) іменування за власним іменем і патронімічною назвою: *«я рабъ божий Филипъ Яковович»* (№ 115), *«священника Александра Данилѣвича»* (№ 420), «*попу Матвѣю Антипову»* (№ 381), *«за священика Тимофея Тимофєевича»* (№ 18), «*я рабъ Б[о]ж[и]й Сава Богданєнко»* (№ 135);

2) за власним іменем і матронімічною назвою: *«и роспєктъ чєловѣка славєтнаго Андрєя Дунця ѡбиватєля Ружичинскаго»* (№ 452). Зауважимо, що такий тип формул трапляється рідко;

3) іменування, другий член яких указує на:

а) ті або інші внутрішні чи зовнішні особливості людини, вияви поведінки, психіки, вдачі людини, її мови тощо: *«купилъ єго Священо Ієрєй Григорій Бобко Прєзвитєръ Борсуковскій»* (№ 22), *«купилъ єя Василий Глушокъ»* (№ 464), *«изъ духовни наши С[вя]тѣшаго патріарха Рафаила из екзархи єго Гедимина Болобана владики лвовского во градѣ Доброствори»* (№ 274), *«рабъ б[о]жий ⍰лифѣръ Шарко»* (№ 161);

б) різні предмети або поняття побуту: *«Ієрониму Дубинѣ»* (№ 414),*«купилъ рабъ б[о]жий Максим Грєбѣнч[ен]ко міщанин»* (№ 186);

в) явища тваринного або рослинного світу: *«Сія книга священника Іоана Чижевича»* (№ 338), *«при томъ Іωсифъ Снѣгур»* (№ 465), *«отца Якова Бузкого»* (№ 224);

г) продукти харчування: *«рабъ божий Иоан Сало»* (№ 6);

ґ) місце проживання або обставини, що стосуються житла чи господарства людини: *«поп Фєѡдосий Чєбоксарєн[ин]»* (№ 234), *«надалъ рабъ Миколай Залужъний»* (№ 163), *«при єпи[и]с[ко]пи Холмєскомъ Мєфодии Тєрлєцком»* (№ 14), *«нєбожчикъ ѡтєцъ Грігорій Скалєцкій»* (№ 186), *«Я Іωанъ Лєщинский»* (№ 321);

д) прізвиська, мотивацію надання яких на сьогодні встановити важко: *«Кирила Вєдибѣди»* (№ 144), *«купил єго Іωанн Ждижора»* (№ 179), *«імєнно Корнѣй ктиторъ Корнѣй Гавадя»* (№ 198);

е) рід діяльності: *«с[ви]д[е]тєлє Григории Швєцъ»* (№ 49), *«купили у славъного пана Фе⍰дора Поповича, обивателя милочевского при людях бывъших и вѣры годних»* (№ 29), *«Пана Григория Коваля»* (№ 144).

Як бачимо, другий компонент найменування міг мати різноманітну семантику. При цьому слід зауважити, що найбільшою мірою представлені антропонімні формули, що складалися з власного імені та патронімічної назви. Водночас в аналізованих текстах фіксуємо низку антропонімів, мотивацію виникнення яких пояснити однозначно важко. Так, антропонім *Боклан* (*«того ж числа явил Фрол Боклан»*(№408)) може походити або від прикметника *боклатий*, тобто пузатий [4], або від назви птаха – баклан. Прізвище *Карукъ* (*«я Рабъ божій, Михайло Карукъ»* (№ 157)), на нашу думку, можна пов'язувати з двома лексемами: прикметником *карий* на позначення кольору або іменником *карук* на позначення виду столярного клею [3].

Одночленні конструкції, як уже зазначалося раніше, трапляються в маргіналіях рідше. Здебільшого вони стосуються священнослужителів (*«я многогрішний иєромонахъ Никодимъ»* (№ 122), *«всечестный от[е]цъ архімандрит Пахомій»* (№ 68), *«Монах Ісакий»* (№ 34), *«з дочкою своєю дѣвицєю инокою Пєлагією»* (№ 116)) та царів або королів (*«за панованя Кроля Полско[го] Зиґмонта трєтєго»* (№ 109), *«при державѣ найяснейшого єго м[и]л[о]сти короля полского и великого кн[я]зя литоского Стєфана»* (№ 112.а)).

На нашу думку, це пов’язано з тим, що представники як духовної, так і світської влади не потребували детальної ідентифікації з огляду на свої функції в суспільстві.

Тричленні формули складають найменшу кількість серед аналізованих нами матеріалів. На думку С. Пахомової, це пов’язано, по-перше, із функційною обмеженістю, по-друге, з незручністю використання довгих формул у мовленні. Дослідниця поділяє трикомпонентні найменування на дві групи щодо способу вираження патронімного компонента: синтетичні (патроніми) та аналітичні (пропатроніми). Авторка зазначає, що найбільш продуктивною є група синтетичних формул, що засвідчує й наш матеріал: *«столника Пєтра Єрмолаєвича Баскакова»* (№ 166), *«дъячєкъ Васка Іванов Мокиѣвъ»* (№ 410), *«діаконъ Яковъ Павловъ Романовский»* (№ 256), *«Кирило Кириловъ Щєбрик»* (№ 295). Трапляються, проте, й антропонімні формули, що містять пропатроніми: *«поддияконъ Алєксій Григорьєвъ сынъ Грязновъ»* (№ 40), *«книга Господина калуського купца Івана Маркова сына Лвицкова»* (№ 96), «*Стєпан Филипов синъ Макарєнков продал»* (№ 261), *«рабъ божий Іванъ Томинъ с[ы]нъ Огибаловъ по родитєлєх своїх»* (№ 427).

Розглядаючи особливості номінування осіб у маргіналіях, не можна оминути увагою апелятивні характеристики, які фактично виконували функцію релігійних, родових, територіальних, соціальних або суспільно-політичних ідентифікаторів людини в староукраїнській картині світу. Так, однією з найуживаніших є прикладкова сполука *раб/раба Божий/-я*, що була маркером релігійної ідентичності особи: *«раба божая Марія Жукинская»* (№ 8),«*раб божий Григорий Тихонєвич»* (№ 10), *«книгу надал раб Божій Ніколай Войцєховськωй»* (№ 26). Загалом такі кваліфікатори могли вказувати на посаду, яку обіймала людина, або рід її діяльності (*«купчиха Дарья Давыдовна Морозова»* (№ 246), *«причетникъ Никита Демковичъ и учитель Иван Бѣльскій»* (№ 10), *«сия книга Ученія ратного строя пєхотних людей Кольмогор[о]да Трофима Фєдорова с[и]на Сивкова»* (№ 75), територіальну належність (*«купилъ єи Кирило Руснакъ ⍰бивателъ вєси Сокиріанъ»*(№ 123), *«при пану Василию Шматлаєви войтови Пилѧвецкому на мистовѣ на той час бувшому войтовѣ Слободянскому і при Пану И⍰ану ⍰стапєнковѣ»* (№ 169), духовний сан (*«даная от єго мил[ости] отца Лазаря Барановича єп[и]с[ко]па Чєрниговского*» (№ 53),«*за прєвєл[е]бнаго в б[о]гу г[оспо]д[и]на ⍰тца Алєксія Тура Ігумєна ⍰бителя сєя св[я]тоє вѣчнє»* (№ 101), *«всечестный от[е]цъ архімандрит Пахомій»* (№ 68)), суспільний статус («Его *Милости Пану Михайлови Дунѣнови Борковскому»* (№ 3), *«панъ Лєоня с жоною своєю Анъною за отпущєниє гр[і]хов»* (№ 127), «*в маєтности вєлможнаго єго м[и]л[ости] пана Яна Самуила Паца вѣчнє а нєпорушонє ⍰т прєстола твого»* (№ 143). У маргіналіях церковнослужителів часто трапляються атрибутиви, що мали на меті вивищити адресата, указуючи на його статус у церковній ієрархії («*за щасливого архимандритства Прєвєлєбнѣйш агов у Хр[ис]тѣєго М[и]л[ости] Г[оспо]д[и]на ⍰тца Іосифа Чаплица Шпаковского Архимандрита Мѣлєцкого,*

Ігумєна Бордовского и Яблочєнского» (№ 34)), і понизити адресанта запису з метою засвідчення його покори й підпорядкування Богові (*«я многогрішний иєромонахъ Никодимъ»* (№ 122), «*от убогого архидіякона Тимофѣя Захариєва сына Протопопова»* (№ 51)).

Отже, тексти маргіналій стародруків кириличного шрифту XV–XVII століть засвідчують переважання двочленної антропонімної формули, що складалася з власного імені й другого компонента, семантика якого була різнорідною. Водночас покрайні записи фіксують одночленні й тричленні формули, що дозволяє підтвердити тезу про активний розвиток і становлення системи іменування особи в староукраїнському суспільстві. Перспективи подальшого дослідження вбачаємо в порівнянні структури й семантики антропонімних формул маргіналій різних періодів, що дозволить прослідкувати еволюцію становлення системи іменування осіб в українському суспільстві.

Література

1. Зворський С. Л. Маргіналії. Українська бібліотечна енциклопедія, 2019. [Електронний ресурс]. Режим доступу: https://ube.nlu.org.ua/article/%D0%9C%D0%B0%D1%80%D2%91%D1%96%D0%BD%D0%B0%D0%BB%D1%96%D1%97.
2. Пахомова С. М. Еволюція антропонімних формул у слов'янських мовах. Ужгород, 2012. 344 с.
3. Словник української мови: в 11 тт. / АН УРСР. Інститут мовознавства; за ред. І. К. Білодіда. К.: Наукова думка, 1970–1980. [Електронний ресурс]. Режим доступу до словника: http://ukrlit.org/slovnyk/slovnyk_ukrainskoi_movy_v_11_tomakh.
4. Словарь української мови: в 4-х тт. / За ред. Б. Грінченка. К., 1907—1909. [Електронний ресурс]. Режим доступу до словника: http://ukrlit.org/slovnyk/hrinchenko_slovar_ukrainskoi_movy.
5. Худаш М. Л. З історії української антропології. Відп. ред. Д. Г. Гринчишин; АН УРСР, Ін-т сусп. наук. Київ: Наукова думка, 1977. 235 с.
6. Шамрай М. А. Маргіналії в стародруках кириличного шрифту 15–17 ст. з фонду Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського; НАН України, Нац. б-ка України ім. В. І. Вернадського. Київ, 2005. 334 с.

М. С. Меший

Проблема слов'янської мікролінгвонімії на прикладі бачвансько-русинської мікромови

Проблематику малих слов'янських мов уперше висвітлено в 1970-х–1980-х роках, і відтоді вона стала новим напрямом у слов'янському мовознавстві. Тоді радянський мовознавець О. Дуліченко запровадив поняття «літературна

мікромова», запропонувавши визначати так літературно-мовні утворення, що перебувають поза переліком відомих слов'янських мов великих етносів [5, с. 625]. Нині науковці налічують трохи менше двадцяти слов'янських мікромов, до яких залучають верхньо- й нижньолужицьку (їх також розглядають як повноцінні мови, лише з малою кількістю носіїв), кашубську, бачвансько-русинську, градищансько-хорватську, молізько-слов'янську, резійську, банатсько-болгарську, карпатсько-русинську, егейсько-македонську, помацьку, венеційсько-словенську, чакавську, кайкавську, прекмурсько-словенську, ляську, східнословацьку й західнополіську [6, с. 4-6].

Труднощів іменуванню та вивченню згаданих мовних утворень додають неокресленість їхнього статусу і власний погляд представників певних наукових спільнот на порушене питання, який може заперечувати саме існування окремої мікромови. Нашої уваги в цьому світлі найбільше вартий бачвансько-русинський ідіом, оскільки, по-перше, саме з нього почала розвиватися мікрославістика [6, с. 3], по-друге, нині він найбільше наблизився до статусу «великої» мови [12, с. 77-78], і по-третє, вітчизняна наукова думка визнає його не чим іншим як діалектом української мови [1, с. 139; 14, с. 172].

Першовідкривачем бачвансько-русинського ідіому для науки став саме український науковець Володимир Гнатюк, який оприлюднив у «Записках НТШ» статтю «Руські оселї в Бачції» 1898 року. Окрім нього, з-поміж вітчизняних науковців, котрі вивчали бачванських русинів, також слід згадати О. Горбача, Й. Дзендзелівського, В. Мельника, Л. Белея, Л. Юрсу. Утім, попри понад століття обізнаности – особливо порівняно з іншими мікромовами – ми досі не маємо усталеної назви для бачвансько-русинського ідіому, що може заважати й навіть заплутувати в подальших дослідженнях.

Так, бачвансько-русинський ідіом у зарубіжній літературі можуть іменувати *паннонсько-*, *югославсько-*, *воєводинсько-* або *бачвансько-русинським*, *західно-* або *південноруси́нським*; у вітчизняній літературі – *бачвансько-русинським* або *бачвансько-сримським*. Самі ж бачванські русини свою мову називають *бачван(ь)ско-руски* або *руски язик* [5, с. 642].

Не буде помилкою стверджувати, що *югославський*, *паннонський* і *південний* є повними синонімами, оскільки досліджуваний ідіом поширений у Хорватії (Славонія) та Сербії (Воєводина) – колишніх країнах Югославії, на території Середньодунайської – Паннонської – рівнини та водночас на південь від інших русинських ідіомів Карпат. Решта термінів мають уже вужчий обсяг, обмежуючись хоронімами Воєводина, Бачка або Срим. Не зовсім зрозуміла мотивація терміна *західноруси́нський*, оскільки русинські ідіоми Карпат і колишньої Югославії доречно називати північними і південними відповідно.

Окрім згаданих усталених назв, у вітчизняній літературі ми також знаходимо у В. Гнатюка *бачвансько-руський диялєкт* або *говір* [3, с. 57; 4, с. 53], *бачванський диялєкт* або *говір* [4, с. 21], в О. Горбача – *керестурська* [2, с. 269] або *бачванська говірка* [2, с. 275] та *бачванський говір* [2, с. 276], у П. Чучки – *русько-керестурський діалект* [13, с. 87]. Л. Юрса ще відмежовує *бачвано-сримський* і *паннонський (бачвано-русинський)* підваріанти сербського варіанта

ширшого русинського ідіому [14, с. 170]. Кількість термінів більшає, якщо зважити на те, як саме дослідник бачить статус ідіому. Ми одночасно маємо справу з *говіркою*, *говором*, *діалектом*, *мікромовою* [7, с. 45] або взагалі з *варіантом української літературної мови* [14]. Інколи автори вживають описові назви на зразок *русинська мова в Сербії та Хорватії* [10, с. 565], *говірка бачванських руснаків* [1, с. 137], *говір бачванських русинів* [4, с. 16], *літературна мова бачванських українців* [2, с. 269], *літературна мова, що обслуговує культурні потреби югославських руснаків* [13, с. 89], *бачванська літературна мова* [2, с. 276] тощо.

Плутанини додає й відмінне написання назви території, від якої далі творено прикметник. Назва *Срим* сягає давнішої *Срѣм*, тож залежно від традиції передавати ять у літературі ми знаходимо *-сремський* [7], *-сримський* [14] і *срімський* [2]. Різняться і похідні від хороніма *Бачка*: окрім уже наведених форм *бачвансько-* і *бачвано-*, у В. Мельника знаходимо ще й *бачко-сримські [руснаки]* [8, с. 102]. Хоча прикметник *бачванський* усталився історично, вважаємо за доцільне відмітити, що від цієї назви регіону слід очікувати похідне *бацький*, як у деяких топонімах, наприклад *Бацький Моноштор* (серб. *Бачки Моноштор*), *Північно-Бацький округ* (серб. *Севернобачки округ*) тощо.

Слід розуміти, що бачванські русини розрізняють *руски* та *русински язик* так, що перший – їхня власна мова – є одним із чотирьох варіантів другого [11, с. 247], інші – пряшівський, лемківський і закарпатський [1, с. 228; 14, с. 170]. Як зазначає В. Чарський, літературна мова бачванських русинів не може бути такою для русинів Карпат, адже її діалектна основа сильно відрізняється [12, с. 79]. Таку окремішність підтверджує й те, що з 2022 року *руски язик* одержав від Міжнародної організації зі стандартизації власний код *rsk*. Причиною запиту науковців запровадити новий код була потреба розділити ширший русинський ідіом на північний (карпатський) і південний (бачвансько-русинський) через значні відмінності між ними. Основна назва англійською для останнього відтепер є *Ruthenian*, а додаткова – *Rusnak* з огляду на самоназву *руснак* [15, с. 3].

З короткого огляду бачимо, що існує чимало назв бачвансько-русинського ідіому і більшість із них спираються на географію з прив’язкою до русинів, що в підсумку дає складні, невсеосяжні і не завжди влучні варіанти. Така складність перекладу лінгвоніма *руски* була однією з причин, чому його оминали належною увагою [9, с. 157]. Власне, ми не можемо цей ідіом називати *руським* або *рутенським*, адже тоді ми ще більше навантажимо відповідні прикметники додатковим змістом. На нашу думку, його доречно називати *руснацьким*. У такий спосіб ми пов’яжемо лінгвонім саме з його носіями та уникнемо важких і обтяжених зайвим змістом понять. Проте руснаками звуться не лише бачванські русини, а й русини Карпат, тож ми ускладнимо цим розрізнення мови руснаків на півдні і півночі. Це змушує нас припустити для досліджуваних ідіомів назви *південноруснацький* (Сербія та Хорватія) і *північноруснацький* (Карпати), які могли б прийти на зміну усталеним.

Література

1. Белей Л. «Русинський сепаратизм». Націєтворення in vitro. Київ : Темпора, 2017. 392 с.
2. Горбач О. Літературна мова бачванcько-срімських українців («русинів») / О. Горбач // *Записки Наукового товариства імені Шевченка. Збірник на пошану Зенона Кузелі.* – Париж-Нью-Йорк, 1961. – Т. 169. – С. 265-282.
3. Гнатюк В. Руські оселї в Бачцї (в полудневій Угорщинї) / В. Гнатюк // *Записки Наукового товариства імені Шевченка*. – Львів : НТШ,1898. – Т. 22, кн. 2 – С. 1-58.
4. Гнатюк В. Словаки чи русини? / В. Гнатюк // *Записки Наукового товариства імені Шевченка*. – Львів : НТШ, 1901. – Т. 42, кн. 4. С. 1-81.
5. Дуличенко А. Малые славянские литературные языки. *Языки мира: Славянские языки /* Молдован А., Скорвид С., Кибрик А. и др. СПб., 2017. С. 625-645.
6. Дуличенко А. Славянская микрофилология. *Славянская микрофилология (Slavica Tartuensia XI (Tartu Ülikool / Тартуский университет) – Slavic Eurasian Studies № 34)*. Sapporo, Tartu: Slavic-Eurasian Research Center, Hokkaido University; Slaavi Filoloogia Osakond, Tartu Ülikool, 2018. С. 3-19.
7. Кожолянко Г. Питання рідної мови та спроби мадяризації бачванcько-сремських русинів на межі XIX–XX століть. *Народна творчість та етнологія*. 2016. № 2. С. 45-50.
8. Мельник В. Етногенез югославських русинів. *Studia Ruthenica* 2, 1990-1991. С. 85-103.
9. Мушинка М. Володимир Гнатюк. Життя та його діяльність в галузі фольклористики, літературознавства та мовознавства. *Записки Наукового товариства імені Шевченка. Праці філологічної секції*. 1987. Т. 207. С. 332.
10. Українська мова: Енциклопедія / НАН України, Ін-т мовознавства ім. О. О. Потебні, Ін-т укр. мови. 2-ге вид., випр. і доп. К. : Вид-во «Укр. енцикл.» ім. М. П. Бажана, 2004. 824 с.
11. Фейса М. Руски язик у славянским язичним простору / М. Фейса // *Годишњак Филозофског факултета у Новом Саду*. Књ. XXXVII/2012. – С. 231-251.
12. Чарский В. Южнорусинский язык сегодня: статус и перспективы. *Язык и социум: Материалы VII Междунар. науч. конф., г. Минск, 1-2 декабря 2006 г.* Минск: РИВШ, 2007. Ч. 1. С. 77-79.
13. Чучка П. [Рец. на:] М. Кочиш. Правопис руского язика. *Мовознавство*. 1973. № 1. С. 86-89.
14. Юрса Л. Статус бачванcько-сримського варіанта української літературної мови. *Науковий вісник Дрогобицького держ. пед. ун-ту ім. І. Франка.* Серія: Філол. науки (мовознавство). 2016. Т. 2. № 5. С. 170-173.
15. Request for New Language Code Element in ISO 639-3 [Електронний ресурс]. – URL: https://iso639-3.sil.org/sites/iso639-3/files/change_requests/2021/2021-005_rsk.pdf.

М. І. Михалюк

Особливості відмінювання іменників у волинськополіських говірках (на матеріалі вебсторінки «Занесло в село»)

Специфічні особливості говірок, представлених на вебсторінці «Занесло в село», простежено у відмінюванні іменників. Мета розвідки – описати характерні для волинськополіських говірок форми іменників.

Виявлено, зокрема, локально марковані форми місцевого, рідше – родового відмінків. Іменники жіночого роду в місцевому відмінку мають закінчення *и*, а не *і,* як передбачає норма української літературної мови: *на Прип'яти* (Хоцунь, 16.06.2022)*, на фабрици* (Хоцунь, 16.06.2022)*, на світи* (Хоцунь, 16.06.2022)*, на рици* (Хоцунь, 16.06.2022), *на хутори* (Суськ, 30.06.2021)*, на нивци* (Годомичі, 18.06.2021)*, в Янови* (Хоцюнь, 16.06.2022), *у бібліотеци* (Вишнівка, 31.05.2022)*, в тий коробци* (Годомичі, 26.04.2020), *при місяци* (Годомичі, 18.06.2021), *в Лобни* (Лобна, 01.11.2020). Зазначимо, що така морфологічна особливість супроводжена фонетичним процесом ствердіння приголосних у позиціях, де вони пом'якшені за літературною нормою.

Відмінності від літературних відповідників ілюструють форми називного відмінка множини іменників, зокрема для них властиве закінчення *и*, а не *і*, що водночас супроводжується фонетичним явищем ствердіння кінцевого приголосного: *двери* (Хоцунь, 16.06.2022)*, три хлопци* (Хоцунь, 16.06.2022)*, українци* (Вишнівка, 31.05.2022), *миши* (Лобна, 01.11.2020)*, німци* (Оконськ, 29.01.2019). Щоправда, це не стосується слів, у яких кінцеві приголосні – задньоязикові; тоді у формі називного відмінка множини іменники мають закінчення *і*, а не закономірне для літературної норми *и*: *полякі* (Вишнівка, 31.05.2022)*, буракі* (Суськ, 30.06.2021), *хадзяйкі* (Годомичі, 05.04.2021). У говірках сіл Хоцюнь та Смідин знаходимо іменники в називному відмінку множини, які мають закінчення *є*, коли в літературних формах закономірне закінчення *и*: *линкє* (Хоцунь, 16.06.2022)*, щупакє* (Хоцунь, 16.06.2022), *ричкє* (Смідин, 14.04.2022). Тут так само спостерігаємо пом'якшення задньоязикового [к].

Для іменників середнього роду м'якого різновиду характерне архаїчне закінчення *є*, а не *я*, як у літературній мові: *життє* (Годомичі, 18.09.2020)*, на сніданнє* (Годомичі, 18.09.2020)*, вдяганнє* (Линів, 22.02.2022)*, весіллє* (Лобна, 30.06.2021)*, платтє* (Лобна, 16.06.2020).

У говірці села Смідин подекуди знаходимо специфічні форми іменників жіночого роду в орудному відмінку, а саме усічення закінчення *ою* до *-о*: *дорого* (дорогою) (Смідин, 14.04.2022)*, стежко* (стежкою) (Смідин, 14.04.2022). В інших волинськополіських говірках також простежуємо відмінні від літературних форм флексії іменників жіночого роду однини в орудному відмінку: *з мискєю* (Лобна, 30.06.2021), *машинкею* (Лобна, 01.11.2020)*, річкею* (Сваловичі, 23.08.2020)*, з твею бабею* (Годомичі, 18.06.2021)*, перед Паскію* (Хоцюнь, 16.06.2022); закінчення *ею / єю* перенесене за аналогією з форм м'якого різновиду, варіант *ію* – фонетичного походження з *ею / єю.*

Рідше знаходимо інші відмінні від літературно-нормативних відмінкові закінчення іменників, зокрема у формі давального відмінка – *баби гето було* (Лобна, 06.04.2020), місцевого – *у чоботєх* (Ситниця, 19.04.2019), *на полю робили* (Годомичі, 20.07.2021), орудного – *з коріннєм* (Годомичі, 18.06.2021), кличного – *Надьо* (Лобна, 22.03.2020).

Специфічні особливості виявлені й у відмінюванні іменників множини, а саме в родовому відмінку: *воюнив* (в'юнів) (Хоцунь, 16.06.2022), *райтузов* (Линів, 22.02.2022), *колготив* (Линів, 22.02.2022).

Отже, діалектні особливості відмінювання іменників волинськополіських говірок на вебсторінці «Занесло в село» представлені переважно формами місцевого, родового, орудного відмінків однини та називного відмінка множини, переважно інноваціями.

Література

1. Занесло в село: URL: https://www.facebook.com/zaneslovselo (дата звернення: 10.09.2022).

Ю. В. Скасків

Екологія топонімного простору

Топоніми об'єднують різні класи назв географічних об'єктів – населених пунктів (ойконіми), річок, потоків (гідроніми), вулиць, проспектів (урбаноніми) тощо.

Одним із дошкульних питань топоніміки залишається сьогодні питання про перейменування назв поселень, а також топонімооб'єктів у межах населеного пункту.

Екологія топонімного простору України відображається в явищі декомунізації назв населених пунктів та районів. Суть проблеми полягає в усуненні з топонімного простору України слідів колишньої політичної та культуро-мовної залежности, що найбільш відчутно проявилася після Другої світової війни.

З'являється питання: з якою метою в український топонімікон було впроваджено російські або росіянізовані назви? Думаю, що тодішні люди, які були при владі, намагалися активно стерти пам'ять місцевого населення про історію дорадянського періоду, нав'язати російську мову будь-де, адже вона була основною мовою спілкування радянського народу. А також, говорячи про Південь і Схід України, то ці регіони активно росіянізувалися і через переселення сюди після голодомору 1932–33 років російського населення, і внаслідок переміщення на промислові об'єкти, кількість яких була досить великою у Східній Україні, російських фахівців. Також характерним для всіх областей стало перейменування тих населених пунктів, назви яких мали іншомовне походження. Радянською владою вважалося, що назви поселень, які містять в основі вказівку на іншу країну чи зарубіжне місто, можуть нашкодити поширенню комуністичної ідеології. Для радянських політиків та їх прибічників

ойконіми не тільки виконували дистинктивну та номінативну функції, а ще й повинні були прославляти нову панівну тоталітарну систему, популяризувати комуністичну ідеологію. Адміністративно-територіальні перейменування УРСР стали дієвим пропагандистським та репресивним інструментом, яким влада зловживала не одне десятиліття.

Тепер, щоб позбутись цього, потрібно докласти чималих зусиль. Процес декомунізації все ж почав відбуватись і охопив сферу урбанонімії, щоправда, з певною відмінністю між західним і південно-східним регіонами нашої країни. У містах південно-східного регіону процеси перейменування відбувалися несистемно й досить повільно.

Перша хвиля сучасних перейменувань була генерована проголошенням незалежности в 1991 р. та ініціативами місцевих рад. Згодом, уже на 25-му році незалежности, було ухвалено низку «декомунізаційних законів». Таким потужним поштовхом до очищення топонімного простору стали події 2013–2014 рр. Саме в цей період прийнято Закон *України «Про засудження комуністичного та націонал-соціалістичного (нацистського) тоталітарного режимів та заборону пропаганди їхньої символіки» (9 квітня 2015 р.).*

Доцільно зауважити, що закон виявився дієвим, адже з 25 листопада 2015 р. до 14 липня 2016 р. ВР України ухвалила 13 постанов, якими було перейменовано 987 населених пунктів та 25 районів. Загалом упродовж 2016 р. зафіксовано понад 1500 перейменувань. Набагато більше зазнав трансформацій урбанонімний обшир, оскільки нові назви отримали десятки тисяч вулиць.

Постає питання: які назви необхідно змінювати? Мабуть, доцільно звертати увагу не тільки на назви вулиць, сіл і міст, які мотивовані лексичними одиницями, пов’язаними з росією або комунізмом, але й на ті назви, які не відповідають засадам українського топонімотворення та порушують правописні норми сучасної української мови (*Надежда, Полезне, Удобне* (Одеська обл.); *Надеждівка* (Харківська обл.)). Варто зауважити, що більшість цих ойконімів з’явилася на топонімній карті України після 1946 р., коли було змінено низку історичних назв, які не «відповідали» тодішнім ідеологічним принципам радянської влади.

Попри те, що Львів практично позбавився комуністичних, радянських та колоніальних словесних символів, усе ж поодинокі випадки ще трапляються. Сьогоднішня війна спричинила масове завершення перейменувальних процесів. На жаль, на період повномасштабного вторгнення львівські вулиці залишалися номіновані такими покручами: вул. Глінки, вул. Врубеля, вул. Жуковського, вул. Короленка, вул. Некрасова, вул. Сєченова і под. Як можна зауважити, здебільшого це назви меморіальні, які увіковічнюють чужинський простір та ідеологію. Проте можна зауважити, що зараз назви вулиць Львова активно декомунізуються. У цьому процесі, голосуючи, беруть участь і самі жителі міста. Загалом у Львові підлягає перейменуванню 53 вулиці. 39 вулиць вже отримали нові назви. Особливо приємно було стати свідком події перейменування вулиці Рилєєва на вулицю Івана Вакарчука.

Говорячи не лише про Львів, то на цей день можна побачити, що тенденція декомунізації топонімного простору активно розвивається по цілій країні. Цікаво, що нові пропоновані та подекуди вже прийняті назви також є приурочені іменам місцевих військовослужбовців, які загинули під час служби у зоні Антитерористичної операції на Сході України (с. Сусваль, смт. Токарівка), або ж неподалік певного населеного пункту (с. Ужівка). Також нещодавно Київрада підтримала перейменування вулиці Волгоградської у Солом'янському районі Києва на вулицю імені Романа Ратушного – захисника України, який загинув на Сході у червні цього року.

Отож, очищення топонімного простору повинно активно продовжуватися в майбутньому, особливо після вторгнення Росії в Україну. Перейменовувачам важливо спиратися на глибоке вивчення місцевої історії, на суспільні й культурні традиції, а також на мовну компетентність.

Література

1. Вербич С. Сучасні ойконіми* України з російськомовною структурою: нормативний аспект. *Записки з українського мовознавства*. 2019. Т. 1 (26). С. 125–134. URL: http://zum.onu.edu.ua/article/view/181021

2. Короленко Б., Каретніков І., Майоров М. Декомунізація назв населених пунктів та районів України: підстави, процес, підсумки. *Місто: історія, культура, суспільство*. 2017. № 1. С. 134–141. URL: https://cutt.ly/wGzrzJT

3. Шульган О. Соціо- та еколінгвістичний аналіз ойконімії України радянського періоду. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету*. Серія: Філологія. 2016. № 22. С. 57–60. URL: http://www.vestnik-philology.mgu.od.ua/archive/v22/18.pdf\

О. Р. Павлова

Словник «Українські краєвиди XVI-XVIII ст. Слово – текст – словник» як репрезентант історичного мовного фактажу

Українські мовознавці значно частіше аналізували синхронний мовний зріз, однак доволі цікавими та репрезентативними є мовні аспекти певного історичного відтинку. Такий матеріал містить чимало лексем, які почасти вийшли з активного вжитку, але відтворюють історичні мовні процеси та явища. На нашу думку, історичне підґрунтя для будь-якої сфери мовознавства важливе, адже без нього неможливе точне з’ясування як етимології, так і структури назв тощо, тому варто досліджувати мовні явища не лише з погляду синхронії, а й діахронії.

Без сумнівів, найповнішим та найґрунтовнішим джерелом вивчення історичних аспектів нашої мови є писемні пам’ятки, адже саме вони містять надзвичайно потужний та цінний історичний мовний фактаж. З-поміж них варто виокремити працю Г. Дидик-Меуш та О. Слободзяник «Українські краєвиди

XVI-XVIII ст. Слово – текст – словник», видане 2015 року у Львові за підтримки Інституту українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України. Зовсім нещодавно (у лютому 2022 року) вийшла її електронна версія.

Студії над давніми текстами досить швидко набувають поширеності, а тому й вимагають фіксації досліджень. Напевно, саме це спонукало авторок (упорядниць) доволі новаторської та самобутньої в українській медієвістиці праці «Українські краєвиди XVI – XVIII століть. Слово. Текст. Словник» (далі у тексті статті скорочуватимемо назву – Словник) укласти словник на основі своїх розвідок. Ганна Дидик-Меуш та Олена Слободзяник запропонували читачам від слова через текст побачити словник. Словник є оригінальним та нетрадиційним, оскільки містить не лише реєстрове слово та його значення, але й контексти, у якому це значення розкривається. Варто зауважити, що особливість контекстів полягає в тому, що вони не усічені та не обмежені ілюструванням лише лексеми зі словникової статті, а повні, що дає можливість максимально зрозуміти значення слова.

Такий словник є потужним інструментом не лише у філологічних, але й історичних, культурологічних дослідженнях тощо. Реєстр Словника складають назви природних об'єктів ландшафту та довкілля. Акцентуємо увагу саме на природності, адже номінації штучних об'єктів (**вишнякъ, городъ, гребля, езъ, огородъ, пасѣка, саджавка, садокъ, ставъ, ставокъ** та багато інших) як засвідчують автори, до реєстру не ввійшли, проте на такі назви можна натрапити в контексті, що значною мірою сприяє різноманітним дослідженням та зумовлює широке поле для діяльності. Варто також звернути увагу на ілюстративний матеріал, який і формує контекст того чи того реєстрового слова. Ним слугують українські писемні пам'ятки XVI–XVIII ст., які містять цінний історичний матеріал.

Не можна не помітити колосальний обсяг джерел, звідки добирали дослідниці ілюстрації (233 джерела), з-поміж яких тексти-стародруки. Пам'ятки, які слугували основою для ілюстративного матеріалу, охоплюють усі три українські наріччя.

Найважливішим аспектом є реєстр назв українського ландшафту, які часто актуалізують лексику із давно забутою семантикою, як то: **драчникъ** 'лісові зарості, чагарник' (с. 111), **ключъ** 'маєток із кількох землеволодінь' (с. 158), **пляцъ** 'земельний наділ, успадкований по батькові' (с. 255). Значною мірою зафіксовані географічні назви надають вже відомим номенам докладного значення. Наприклад, поле 'відкритий безлісий простір; степ, рівнина, поле' наші предки диференціювали на: поле простоє, степноє (степовоє), сѣножатноє, сѣнокосноє, дворноє, земляноє, зораноє, ораноє (оремоє), пахарноє (пахотноє, пашно)/, злоє, неуроженоє, яловноє (яловоє) (с. 262-264). Як зазначають самі авторки, те, як ми розуміємо певну лексему зараз, не завжди відповідає її значенню в досліджуваний період мови. Безумовно, потрібно відзначити той факт, що така точність у семантичному плані завдячує розлогому контексту, який дає можливість якнайвиразніше простежити семантичне значення певної лексеми.

Вагомим внеском в українську славістику є те, що упорядниці Словника вперше зібрали географічну номенклатуру за три століття з усіх регіонів України. Праця «Українські краєвиди XVI – XVIII століть. Слово. Текст. Словник» відтепер відкриває простір і значно полегшує порівняльно-історичний аспект студій із вивчення сучасної географічної номенклатури. У Словнику дослідник регіональної мікротопонімії будь-якого українського ареалу віднайде паралелі. Коректно зауважив рецензент цього дослідження В. Мойсієнко, що ще ґрунтовнішою працю зробив погрупований наведений ілюстративний матеріал за ареалами: пам'ятки північноукраїнські, південно-західні та південно-східні. Як зазначає дослідник, охоплений дослідницями часовий проміжок дає можливість це зробити, адже від другої половини XVII ст. засвідчуємо тексти з Полтавщини, Черкащини, півдня Київщини [2, с. 146]. Таке групування матеріалів вирізняло б на різних мовних рівнях (фонетичному, морфологічному тощо) три українські наріччя та слугувало б основною для подальших досліджень у сфері діалектології.

Г. Дидик-Меуш та О. Слободзяник доклали колосальних зусиль, аби зробити це дослідження максимально цінним і водночас зручним для читача. Упорядниці сформували значний перелік писемних джерел, звідки черпали ілюстративний матеріал. Він дає користувачеві усю необхідну інформацію про писемні пам'ятки (які пам'ятки опрацьовані, де вони зберігаються у рукописному вигляді та ким видані у друкованому). Це значно розширює поле для діяльності, адже, досліджуючи певну тему на основі цієї праці, користувач за потреби може звернутися безпосередньо до першоджерела контексту, аби виявити детальні особливості того чи того мовного процесу. Звісно, варто зважати й на обсяг ілюстрацій, адже поряд з розлогими цитуваннями з писемних пам'яток є цитування короткі та надто короткі. Причин для цього є достатньо, проте найголовніша з них – відсутність доступу до оригіналу джерела, як зазначають авторки Словника.

Традиційно зрозуміло, що заголовне слово в кожній статті словника має стояти в називному відмінку однини, але тут слід взяти до уваги уточнення В. Мойсієнка. Дослідник наголошує на тому, що не завжди можна віднайти в пам'ятці форму називного відмінка до певної лексеми, тому, аби укласти історичний лексикон нерідко потрібно реконструювати початкову форму. Упорядниці Словника намагалися це зробили коректно, однак, якщо більшість таких реконструкцій логічні й закономірні, оскільки, як правило, відповідають мовній епосі, то деякі початкові форми викликають застереження [2, с. 146]. Такі зауваги вважаємо ґрунтовними та виправданими. Наприклад, форму іменника *гайокъ* у Словнику ілюструють контексти 1541-го (*к ... гайку*), 1546-го (*ѡт ... гайку*) та 1600-го (*въ гайку*) років (с. 63-64). В. Мойсієнко зазначає, що такі ж цитати наведено й у Словнику української мови XVI – першої половини XVII ст., де у початковій формі – *гайокъ*. Мовознавець стверджує, що до XVII ст. прикладів переходу *е* > *о* після *й* в українських пам'ятках не засвідчено. Запис в іншій ілюстрації *гаіок* за 1693 р. (с. 64), можливо, один із найдавніших, який відображає цю зміну після *j* [2, с. 146]. Погоджуємося з думкою В. Мойсієнка,

що не варто подавати беззастережно початкові форми з протетичним в: *вольхи* (с. 52), *возеро* (51), *возерце* (с. 226), *вустья* (332). Усі приклади з цими словами представлені в конструкціях з прийменником *у*: *вкинули есмо у возеро, тых дву тонь у возєрє* (с. 224); *зарослыє у вольхахъ* (с. 52); *руду сягловку у вустьи* (с. 332). У прикладах з іншими прийменниками та в безприйменникових уживаннях це слово засвідчене без протези. Очевидно, тут ідеться не про приставний *в – у возере*, а про варіант прийменника *ув – ув озере*. Таку закономірність і ми зафіксували при вивченні цієї праці. Щонайменше біля таких слів варто було б поставити позначення, яке б указувало на сумнівність реконструкції.

Також варто наголосити на важливості актуалізації у Словнику власних назв, оскільки це дослідження відкрило широке поле для діяльності у сфері ономастики. Упорядниці дещо уніфікували правопис власних назв. У заголовкових статтях їх подано з великої літери, проте в текстах-ілюстраціях зафіксовано оригінал. Цей момент, на нашу думку, теж є своєрідним «темним місцем», адже не завжди є змога віднести ту чи ту лексему до розряду власних чи загальних назв, зважаючи на те, що правопис цих категорій довгий час не різнився. Слід обережно підходити до цього питання й уніфіковувати географічні назви як власні, зважаючи на певні критерії у виборі заголовної літери у таких найменуваннях.

Для зручності користування авторки також додали числові скорочення та перелік слів під титлами. Така інформація є досить корисною для різноманітних мовознавчих досліджень.

Отож, справедливо стверджувати, що новаторська праця Г. Дидик-Меуш та О. Слободзяник «Українські краєвиди XVI-XVIII ст. Слово – текст – словник», – надзвичайно потужне історичне джерело мови, яке містить цінний матеріал для численних лінгвістичих досліджень. Окрім цього, таке надбання сприятиме й розвитку розвідок у сфері історії, культурології тощо.

Література

1. Дидик-Меуш Г. М., Слободзяник О. З. Українські краєвиди XVI-XVIII ст. Слово – текст – словник. Львів, 2015. 384 с.
2. Мойсієнко В. Українцям відкрилися давні краєвиди. *Українська мова.* 2016. № 4. С. 144-146.

М. Є. Лобушко

Методика української мови у закладах вищої освіти як наука і освітній компонент

Перед викладачем – філологом сьогодні стоїть завдання не просто дати здобувачам вищої освіти певні знання з української мови, а виховати мовну особистість, здатну досконало володіти усіма мовними засобами в різних мовленнєвих ситуаціях. А це висуває нові вимоги до фахової підготовки

майбутнього фахівця освіти, який повинен не лише здобути необхідні лінгвістичні знання, а й навчитися бездоганно володіти ними у власному мовленні, що послужить, передусім, умовою формування мовлення здобувачів вищої освіти.

Актуальність проблеми вивчення методики української мови в загальноосвітніх закладах постійно знаходиться в центрі уваги українських лінгводидактів (О. Біляєв, М. Вашуленко, Л. Варзацька, А. Медушевський, В. Мельничайко, Л. Скуратівський, Т. Хорошковська, Г. Шелехова та ін.); із проблем вузівської методики викладання української мови дослідження хоча і проводяться, але значно менше, і коло досліджуваних проблем досить-таки обмежене: найчастіше дослідження стосуються проблеми розвитку мовної особистості взагалі, формування культури мовлення майбутніх фахівців освіти, їх мовленнєвої компетенції (О. Біляєв, В. Каліш, К. Климова, Л. Паламар, В. Пасинюк, В. Усатий та ін.). Останнім часом активізувалася робота з розробки нових програм для вищої школи, зокрема з методики навчання української мови (Т. Донченко, С. Караман, Т. Коршун, В. Мельничайко, М. Пентилюк та ін.). Крім того, різні аспекти проблеми викладання української мови у вищій школі є об’єктом уваги лінгвістів та лінгводидактів, про що свідчать публікації останніх років у журналах «Українська мова і література в школі», «Дивослово», «Рідні джерела», «Початкова школа» тощо (Л. Мацько, Н. Остапенко, Л. Паламар, Т. Симоненко, Н. Тоцька, О. Штонь та ін.)

Із нашого погляду, місце української мови в житті кожної людини незаперечне, адже сучасна українська літературна мова – найважливіший засіб не тільки спілкування, а й мислення, здобуття знань, саморозвитку й самовираження людини. Чим досконаліше людина володіє мовою рідного народу й рідної землі, тим краще вона засвоює готові знання, точніше мислить, повніше реалізує свій інтелектуальний потенціал, швидше налагоджує стосунки з іншими людьми.

Методика викладання української мови у закладах вищої освіти – це педагогічна прикладна наука, що має свій предмет, завдання й методи дослідження [2].

На нашу думку, в сучасному світі підвищились так «званні вимоги» до викладачів та їх якісного рівня професійної підготовки.

Здобувач вищої освіти, це в першу чергу людина, яка прагне, або має інтерес до навчання з усіма сприятливими умовами. Тобто він отримує нові знання в тому місці, де він відчуває себе суб’єктом навчання, зацікавленим в результатах своєї роботи. Викладач повинен прагнути створити умови навчання для вищого рівня активності без надмірного напруження та перевтоми.

Учитель загальноосвітніх навчальних закладів повинен пояснити учням, для чого їм вивчати українську мово та читати книжки, статті цією мовою, відкрити очі на те, що вони народились в країні, яка має свою державну мову. Деякі педагоги до сих пір використовують застарілі методи навчання. Вони дають інформацію про автора, його біографію, або розповідають українські правила за старими книжками й статтями. На дворі 21-століття, є Інтернет, є цікаві відео

матеріали для любого віку, а головне багато освітніх закладів вже оснащенні сучасною мультимедією, або хоча б класами інформатики, де вже є комп'ютери чи ноутбуки. Все, бери й навчай молоде покоління так, що б їм це дійсно подобалось, щоб навчання йшло в кайф.

Освітня програма передбачає вивчення основних лексико-семантичних категорій: омонімів, паронімів, синонімів, антонімів; їх глибоке теоретичне осмислення, різновиди. Щодо функцій названих лексико-семантичних одиниць, то автори програми обмежуються лише вивченням їх стилістичної ролі, не зосереджуючи увагу на виконуваних ними функціях, без чого неможливе їх повноцінне використання у мові і, що особливо важливо, у мовленні. І таких прикладів, можна навести велику купу.

Отже, через вище зазначене можна дійти певному висновку, що філолог своїми словами доносить учням інформацію про важливе ставлення до української мови й літератури. Він забуває про застарілі методики навчання й пробує використовувати на своїх заняттях сучасні пристрої з сучасною інформацією. Та може змінити програму, і вести свої корективи, якщо вважає, що так дійсно буде краще.

На сьогодні є необхідність відновлення і розвитку культурної традиції нашого народу, розвитку української мови, але при цьому маємо на увазі її кількісні, а не якісні, характеристики. Такий підхід створює ілюзію про можливість вирішити справи на "ниві культури" шляхом активної короткочасної кампанії.

Впровадження нових педагогічних технологій у викладання освітнього компоненту «Методика української мови», залучення сучасних педагогічних технологій до освітнього процесу сприятиме кращому засвоєнню знань мови та активізації професійних здібностей особистості.

Безперечно, мова як основний засіб спілкування виконує роль дієвого механізму всебічного впливу на особистість, оскільки є генетичним, культурним кодом нації, що не лише забезпечує комунікативний процес з метою соціальної взаємодії, але й відображає особливості глибинно-етнічного світосприйняття й оцінки явищ дійсності. Слушною є думка Л. Плотникової про те, що «коли інша мова витісняє рідну, поступово відбувається відчуження від своїх предковічних джерел, а отже відчуженість від власної моралі, культури, історії, звичаїв, змінюються норми поведінки, мислення» [3].

Отже, завдання філологів – докласти максимум зусиль, щоб сформувати як соціальну, так і мовну особистість. Адже сьогодні кожному зрозуміло, що через мову особистості проявляється як її погляд на життя, так і її культура, ціннісні орієнтації. Тобто мова людини є її мовним паспортом [1].

Особливих успіхів у розробленні нових методик навчання з акцентуванням на закордонному досвіді досягла, зокрема, така галузь лінгводидактики, як методика викладання та навчання іноземним мовам. Саме на її основі виникли нові підходи до навчання – діяльнісний, або діяльнісно-комунікативний, емоційно-смисловий та інші, які з принципово нових позицій намагаються вирішити проблему оволодіння мовами, що останнім часом набула особливої гостроти. Нові методики навчання розглядаються як участь у самопізнанні

та самореалізації особистості. Тому провідним принципом у проєктуванні педагогічних технологій повинна бути активність самого здобувача вищої освіти.

Література.

1. Гриценко Т. Розвиток мовної особистості у технічних ВНЗ. *Гуманітарна освіта у технічних вищих навчальних закладах* : збірник наукових праць Національного авіаційного університету. 2009. Вип. 17. С. 162 – 172.
2. Методика викладання української мови у вищих навчальних закладах : навч. посіб. / О. М. Семеног, Н. П. Дейниченко. Суми : Вид-во СумДПУ імені А. С. Макаренка, 2014. 2-ге вид., перероб. та доп. 220 с
3. Плотникова Л. Ф. Українська мова як один із головних чинників побудови цивілізованої держави. *Гуманізм та освіта* : VIII Міжнародна науково- практична конференція. Режим доступу : htth://conf. vntu.edu.ua/humed/2006/txt/06pllpcd.php.

В. В. Снітинський

Львівське сходознавство: як вивчали східні мови у місті Лева

Львів, місто, засноване королем Данилом у 1256 р., з перших років свого існування було тісно пов’язане зі східними народами, культурами та мовами. Панування монголів, збільшення торгівлі, функціонування шкіл та розвиток науки – все це сприяло знайомству Львова із мусульманською та іншими східними цивілізаціями. Представники таких національностей, як татари, вірмени, євреї, та, особливо, сарацени – народ, що утворював певну колонію у Львові, починаючи від XIII ст. до кінця XVI ст. – утворювали цілі діаспори у столиці Галицько-Волинського князівства, а саме місто відігравало роль важливого транзитного центру на шляху з Європи до Малої Азії та на Близький Схід [1, 432].

Важливою подією, яка, фактично, стала початком сходознавства, був візит антіохійського *патріарха Йоакима IV Доу* у 1586 р., який залишив тут грамоту арабською мовою, датовану 1 січнем 1586 р. Цей документ досі зберігається в Центральному державному історичному архіві Львова. Попри це, вивчення Сходу та східних мов тут почалось аж на початку XIX ст. У 1818 р., після повторного заснування Львівського університету, на теологічному факультеті почали вивчати біблійські мови – гебрайську та арамейську. Арабську мову вивчали, як спосіб краще оволодіти цими двома мовами, а також як мову Корану, аби читати та досліджувати його в оригіналі. Отже, першим осередком львівського сходознавства був теологічний факультет Львівського університету. Першим викладачем цих дисциплін був *о. Арсеній Радкович*, що працював з 1821 по 1825 р. Опісля, викладачів східних мов та біблеїстики ставало все більше [5,

124]. Східні мови також вивчались і на філософському факультеті. *Густав (Герзон) Блятт* (1856-1916) викладав вступ до індоєвропеїстики, санскрит, литовську і старовірменську (грабар) мови. Після призначення деканом факультету Клеменса Сарницького, почали викладати гебрайську. Семітолог *Мойзес Шорр* (1874-1942) посприяв систематичному викладанню семітських мов – арабської, гебрайської, арамейської та ассиро-вавилонської. Ці дисципліни, окрім ассиро-вавилонської, викладав о. доктор Т. Мишковський [5, 125].

Перша світова війна, на певний час зупинила діяльність всього Львівського університету. Після війни, на філософському факультеті з'явився здібний сходознавець-філолог *Андрій Гавронський* (1885-1927), що започаткував викладання низки старо- та новоіндійських мов і літератур. На початку 20-их рр. XX ст., у Львівському університеті лише два професори викладали сходознавчі науки: Гавронський А. та М. Шорр, що займалися вивченням семітських мов. Згодом до них приєднався викладач старовірменської мови Б.Давидович, а А. Гавронський почав викладати старовірменську, санскрит і перську. У 1923-1924 рр. *проф. В. Котвич* започаткував вивчення тюркських та алтайських мов, викладав перську, монгольську й маньчжурську мови. Упродовж 1924-1931 рр. у Львівському університеті працював відомий вчений *Зиґмунт Смоґожевський*, завідувач новоствореної катедри історії та філології мусульманського Сходу. Із заслуг Смоґожевського – експедиція до віддалених оаз в алжирській Сахарі у 1925-1926 рр., звідки йому вдалося привезти копії та оригінали давніх джерел до історії ібадитів, які є відгалуженням руху хариджитів. Ці колекції мають виняткову наукову цінність, оскільки ібадитський рух відзначається закритістю та заборонами на оприлюднення своїх текстів. Привезені до Львова рукописи він передав до бібліотеки Інституту орієнталістики Львівського університету, а свою приватну збірку арабських рукописів депонував у бібліотеці Львівського університету [3, 7]. На початку лютого 1927 р., на запрошення З. Смоґожевського, до Львова переїхав вчений-сходознавець *Мугаммед Садик-бей Агабекзаде*. Уродженець Азербайджану, М. Садик-бей володів французькою, азербайджанською, турецькою, туркменською, перською, арабською, польською, українською та російською мовами, викладав на філософському факультеті Львівського університету східні мови та літератури, мусульманську каліграфію та епіграфіку, видав декілька підручників, найвідоміший з них – це «Елементарна граматика арабської мови», видана у 1934 р. на основі другого видання «Нової граматики арабської мови» Оґюста Пер'є 1928 року. Вчений приєднався до колективу львівських сходознавців, яка становила ядро тієї сходознавчої школи, що сьогодні відома як Львівсько-петербурзька, що була започаткована З. Смоґожевським, В. Котвичем та М. Садик-беєм [4, 98] Варто згадати і молодих вчених-сходознавців, а саме арабістів *Т. Левицького* та *Я. Клінгера*, монголістів та алтаїстів *В. Шмуца, М. Левицького*, іраніста *Ф. Махальського*, біблеїста *П. Стаха* (з 1925 р. – декана теологічного факультету), індолога *С. Стасяка*, семітолога та біблеїста *О. Клявека*, проф. з історії стародавнього Сходу *К. Хилінського*. Слід зазначити, що на

теологічному факультеті Львівського університету навчалися не тільки майбутні католицькі священики, а й майбутні рабини. Вони навчалися в О. Клявека та приїжджали на стажування зі спеціальної рабинської школи у Любліні. У Львівському університеті виростають такі вчені, як: тюрколог, арабіст та іраніст *Євген Завалинський*; тюрколог, арабіст та іраніст *Омелян Пріцак*, згодом відомий американський сходознавець; індологи *Людвик Скуржак, Арнольд Кунст і Ян Тучинський*, історик-медієвіст, дослідник єврейських джерел до історії слов'ян, і нарешті *Рената Вільбах-Старкова*, пізніше викладач-тюрколог Єрусалимського університету. В Інституті сходознавства при гуманітарному факультеті Львівського університету, станом на 1938 р. налічувалось дев'ять катедр, які викладали 36 східних мов. Приєднання західноукраїнських земель до складу УРСР у 1939 р. сприяло поповненню педагогічного колективу сходознавців з інших республік СРСР. Катедрою сходознавства у 1939-1940 рр. керував С. Стасяк, а потім – Є. Завалинський [5, 129].

Друга світова війна завдала непоправного удару львівському сходознавству. Німецькі окупанти вивезли зі Львова понад 20 тисяч цінних видань, 4 тисячі інкунабул, понад 500 унікальних рукописів та документів, серед них і східних. Після війни Міністерство вищої освіти УРСР вирішило не відновлювати сходознавство у Львівському університеті. Були на це й об'єктивні причини: майже всі сходознавці польського походження переїхали до ПНР, інші вирішили перекваліфікуватися [5, 129].

У 50-их рр., індолог та китаїст *М. М. Кнороз* започаткував викладання санскриту й китайської мови, допомагала йому *І. Сайдаковська*, а арабську і перську викладав *Я. Полотнюк*. Проте ці курси тривали недовго. До 1967 р. у Львівському університеті не існувало сходознавства. У вересні 1967 р. Ярема Полотнюк повертається з Ленінграду, де вчився на Східному факультеті за спеціальностями арабська та іранська філології, відкриває курси цих східних мов при філологічному факультеті під егідою декана І. Дорошенка. Вже після року навчання студенти виступили з невеликими, але змістовними доповідями на республіканській студентській конференції у Києві, та навіть посіли там призові місця. Відзначено У. Чубату та Б. Крису. На прохання студентів читалися і окремі спецкурси: «Ісламознавство» та «Історія персько-таджицької літератури». Проте адміністрація університету скептично ставилась до вивчення східних мов, тому Я. Полотнюк покинув викладання цих курсів та почав працювати в Інституті суспільних наук АН СРСР. У 1980 р. курси арабської та перської мов були відновлені на 3 роки.

Після становлення незалежної України, у 1992 р. Ярема Полотнюк знову повертається у Львівський університет викладати східні мови. О. Горошкевич започаткувала факультативне навчання японської мови. В університеті вчаться здібні сходознавці, такі як *О. Забуранна*, що захистила дисертацію на матеріалі перської та японської мов. У 1997 р., за ініціативи Я. Полотнюка та за сприянням ректора І. Вакарчука і декана філологічного факультету Т. Салиги, у ЛДУ ім. Івана Франка відкрили катедру сходознавства. За допомогою доцента

Н. Захлюпаної, Я. Полотнюк писав програми для курсів спеціальності «Перська мова та література». Його донька Ярина Полотнюк забезпечила надходження у Львівський університет чудових видань класиків перської літератури. Вклад Яреми Полотнюка в українську науку є неоціненний: він відродив львівську іраністику та арабістику, яка своїм рівнем не поступається попередній львівсько-петербурзькій школі; він вперше в Україні започаткував викладання курсу «Вступ у персо-мусульманську культуру» у Львівському університеті; він організовував для своїх студентів практику у Музеї історії та релігії, де вони читали та описували справжні східні рукописи [2, 7].

Сьогодні, катедра сходознавства забезпечує викладання арабської, перської, японської, турецької, китайської та корейської мов та літертур, налічує понад 20 викладачів та лаборантів, і випускає висококваліфікованих спеціалістів, що працюють у різних сферах, від науки та освіти, до політики та дипломатії.

Література

1. Дашкевич Я. Україна і Схід / Упоряд. Г. Сварник, А. Фелонюк; НАН України. Інститут української археографії та джерелознавства ім. М. С. Грушевського. Львівське відділення; Львівський національний університет імені Івана Франка. - Львів, 2016. - 960 с.

2. Захлюпана Н. Полотнюк відомий і невідомий / Н. Захлюпана // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. - 2011. - Вип. 53. - С. 3-9.

3. Козицький А. Львівські сходознавці першої третини XX ст. // Вісник Львівського університету. Серія історична. Вип. 45 / Під ред. О. Вінниченка. — Львів: Львівський національний університет імені Івана Франка, 2010. — С. 389—410.

4. Полотнюк Я.Є. Мугаммед Садик-бей Агабек-заде. До 140–річчя від дня народження / Ярема Євгенович Полотнюк // Східний світ. К.: Ін-т сходознавства імені А. Кримського НАН України, 2005. № 4. С. 97–98.

5. Полотнюк Я. Сходознавство у Львівському університеті // За радянську науку. 1987. № 20.

М. В. Носик

Актуальні питання сучасної психолінгвістики у педагогічному закладі вищої освіти

Психолінгвістика визначається як маргінальна галузь лінгвістики, спрямована на дослідження розвитку й застосування мовленнєвої здатності як психічного феномена, її реалізації в механізмах породження та сприйняття мовлення у проекції на психічну діяльність людини в її соціально-культурній взаємодії та кодову систему мови [1].

Професійна підготовка майбутніх педагогів передбачає ґрунтовне ознайомлення здобувачів вищої освіти з предметами психолого-педагогічного

циклу, зокрема з психологічними дисциплінами. Серед них вирізняється важливістю психологія мовлення, оскільки вивчає психолого-лінгвістичні засади формування мовленнєвої діяльності людини, яка розвивається відповідно з нормою, або має певні вади психічного розвитку.

Метою дослідження є розгляд актуальних питань сучасної психолінгвістики у педагогічному закладі вищої освіти.

Аналіз останніх досліджень і публікацій засвідчив, що актуальні питання сучасної психолінгвістики інтенсивно розглядаються у психолого-педагогічній літературі. Науковці Калмикова Л., Калмиков Г., Куранова С., Лапшина І., Леонтьєв О., Харченко Н., Щерба Л. розглядають предмет психолінгвістики як співвідношення психічних функцій і процесів свідомості з мовною здатністю й мовленнєвою діяльністю людини, тоді як об'єктом є мовна здатність і мовленнєва діяльність особистостей.

Витоками психолінгвістики вважаються:

1) *психологічний напрям у мовознавстві*, у якому розроблялися концепції зв'язку мовлення й думки, духу народу; мови як витвору народної мовної свідомості, психофізіологічної мовленнєвої організації індивіда (В. фон Гумбольдт, Г. Штейнталь, О. Потебня, І. Бодуен де Куртене, Л. Щерба й ін.);

2) *лінгвістична психологія*, що вивчала мовну експлікацію психіки й мовленнєву поведінку особистості (В. Вундт, Г. Пауль, Л. Виготський, О. Леонтьєв, С. Рубінштейн);

3) *біхевіористська й необіхевіористська психологія* (Дж. Вотсон, Л. Лумфілд, Дж. Міллер, Ч. Остуд);

4) *гештальтпсихологія* (М. Вертгеймер, К. Бюлер, В. Келер, К. Левін);

5) *американська дескриптивна лінгвістика* (Дж. Гринберг, З. Харрис);

6) *теорія мовленнєвої діяльності* (Л. Виготський, С. Рубінштейн, О. Леонтьєв, М. Жинкін та їхні послідовники).

Головними проблемами психолінгвістики залишаються:

1) методологія психолінгвістичних досліджень,

2) моделювання й аналіз процесів породження, сприйняття й розуміння мовлення, механізмів формування в людини мовної здатності,

3) опис організації ментального лексикону,

4) аналіз дитячого мовлення, мовної свідомості й образу світу,

5) дослідження невербальних складників комунікації, психічних механізмів ефективності спілкування, кодування й декодування текстів, міжкультурного спілкування, оволодіння іншою мовою, білінгвізму,

6) розуміння метафор, фразеологічних одиниць у тексті й дискурсі,

7) вивчення мовної особистості, вербальних асоціацій різних типів у проекції на структуру етносвідомості, індивідуальної свідомості, культури [3].

Проблема кваліфікації психолінгвістики є дискусійною через те, що психолінгвістичні школи й напрями виникали на різній національній та культурній основі, пов’язані з різними психологічними й лінгвістичними школами. Це зумовлювало різне спрямування й методологічну орієнтацію

напрямів і шкіл психолінгвістики. Донедавна психолінгвістику кваліфікували як варіант лінгвістики, як аспект теоретичного мовознавства або наголошували на тому, що вона є суто експериментальною лінгвістичною дисципліною. Психолінгвістика має різні школи, що варіюють формулювання її мети, завдань, предмета та об'єкта. Предмет психолінгвістики визначають доволі вільно й не завжди обґрунтовано.

Психолінгвістика виникла з необхідності дати теоретичне осмислення низці практичних завдань, для яких власне психологічний чи лінгвістичний підходи виявилися недостатніми. До таких завдань уналежнюємо: 1. Організація мовленнєвого розвитку дошкільника. 2. Навчання іноземній мові. 3. Логопедія. 4. Відновлення мовлення під час його порушення, лікування різних форм афазії та її ускладнень. 5. Міжкультурна комунікація. 6. Інженерне моделювання мовленнєвого спілкування. Психологічне дослідження мовлення реалізується як динаміко-контекстуальне. Вивчаючи мову в процесі функціювання, тобто як феномен комунікації, психолінгвістика охоплює у своїй сферій того, хто говорить, і того, хто слухає; взаємовпливи, що передбачають це відношення [2].

Отже, однією з розповсюджених сфер дослідження є зараз вивчення того, як люди розуміють, запам'ятовують та продукують дискурс. Другою популярною проблемою є лексикон, або ментальний словник. Вивчення слів стало значно більш популярним в останні десятиліття. Обидві названі сфери поруч з їх теоретичною важливістю мають також практичне застосування: дослідження дискурсу допомагають глибше заглянути у процеси з позицій психотерапії, а вивчення лексикону допомагає зрозуміти, як діти вчаться читати. Ще одна проблема пов'язана з трактовкою того, як дитина оволодіває мовою. Цікавість до вроджених мовних механізмів доповнюється відродженням досліджень мовного оточення дитини. Дорослі говорять з дітьми інакше, ніж з дорослими, з погляду фонології, семантики, синтаксису і прагматики, і багато дослідників вивчають роль «мовних уроків» в оволодінні мовою. Відчутний прогрес досягнутий у вивченні читання, білінгвізму та мовних порушень. Успіх досягнутий завдяки інтегруванню підходів з позицій різних дисциплін у межах когнітивної науки.

Така мовознавча галузь, як психолінгвістика сьогодні набула значної актуальності. Активізація та поширення досліджень будь-якої науки, не лише етнопсихолінгвістики, на різні сфери фізичного і соціального життя, що зумовлює необхідність розширення її предмета, передбачає три можливі варіанти для дослідника. Перший шлях – це пояснення нових явищ через існуючий концептуальний апарат науки, другий – це вироблення нових конструктів для позначення встановлених явищ та законів їх функціонування, третій – це розширення змісту існуючих понять та підведення під них нових фактів.

Для сучасного стану розвитку психолінгвістики, найбільш доцільним уважається перший шлях, адже введення у науковий обіг нового термінологічного апарату часто заплутує і без того складні понятєві конструкти, що часто приводить до непорозуміння через різне тлумачення терміну.

Література

1. Куранова С. І. Основи психолінгвістики: навч. посіб. К.: ВЦ Академія, 2012. 208 с.
2. Методичні рекомендації до курсу «Психолінгвістика» / укладач: К. А. Марчук. Житомир: Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2017. 39 с.
3. Калмикова Л. О., Калмиков Г. В., Лапшина І. М., Харченко Н.В. Психологія мовлення і психолінгвістика: Навчальний посібник для студентів вищих навчальних закладів; за заг. ред. Л. О. Калмикової. К.: Переяслав-Хмельницький педагогічний інститут, в-во «Фенікс», 2008. 245 с.

Образи, мотиви, концепти в лінгвокультурних та художньо-літературних вимірах

А. Є. Назаренко

Семантика та особливості реалізації образу жінки в поетичному мовленні Юрія Іздрика (на матеріалі збірки «Ліниві і ніжні»)

Образ жінки в художній літературі відзначається своєю постійністю. Жінка в різні періоди розвитку суспільства, а відтак і літературного мистецтва займала різні ролі: від другорядних до головних. Говорячи про українську літературу, спостерігаємо чітку еволюцію аналізованого образу від нещасної жінки, що потерпає від законів суспільства, у якому її становище постійно пригнічене, до жінки, що має право обирати власний життєвий шлях. Досить часто жіночий образ подано через сприйняття ліричного героя, зокрема в інтимній лірриці, де жінка – об’єкт кохання, а чоловік – суб’єкт кохання.

Цікавим є зображення згаданих образів в постмодерністських письменників, зокрема у творчості Юрія Іздрика – прозаїка, поета, культуролога, автора журнального концептуального проєкту «Четвер».

Актуальність нашої роботи зумовлена відсутністю робіт, присвячених аналізу поетичного мовлення Ю. Іздрика у збірці «Ліниві і ніжні» щодо образу жінки. Таке дослідження дасть змогу вивчити особливості мовної картини світу митця, а також з’ясувати сучасні тенденції щодо реалізації аналізованого образу. **Мета** дослідження – визначити семантичні інтерпретації та особливості вираження образу жінки в поетичному мовленні Юрія Іздрика на матеріалі збірки «Ліниві і ніжні»; **об’єкт** – поетичне мовлення автора в названій збірці; **предмет** дослідження – засоби вираження образу жінки в аналізованих текстах.

Характерною ознакою поетичного мовлення є здатність відображати світосприйняття нації, групи людей, особистості. Під поетичним мовленням

розуміємо «своєрідний вияв мовної картини світу, реалізований через одиниці різних рівнів загальновживаної мови в особливому функціональному вживанні з метою створення естетичної єдності – твору словесно-зображального мистецтва» [Дишлюк, 2005]. Поетичне мовлення знаходить своє вираження через різноманітні художні засоби: метафори, епітети, метонімії, порівняння – усе це виокремлює творчість митця з-поміж інших, робить її особливою.

Показово, що образ жінки в поетичному мовленні Юрія Іздрика не має традиційних для української поезії реалізацій – дружина, мати, донька, Батьківщина, кохана тощо. За нашими спостереженнями, в обраній для аналізу збірці Ю. Іздрика наявний лише образ коханої жінки, яка є об'єктом пристрасті й любові ліричного героя. Поет надає цьому образові як негативних, так і позитивних інтерпретацій. Іздрикова жінка постає перед нами *в різних іпостасях:* «*ах ти ж відьма яка! ах яка ж королева відьом!» (***«Dog style»**), «*я пропадаю в тобі сучко» (***«Solvere»**), «*ти така фантастично ніяка!/ ти така усіляка жінко» (***«Very»***), «ти – термінатор,… ти – шик і шанель» (***«In colour technology»**), «*ти наче грушка медового золота» (***«Латентне»**) тощо. Звернімо увагу на протилежність у зображенні образу: жінка – і відьма, і королева відьом; і фантастична, і ніяка водночас. Цікавими також є інтерпретації образу ліричного героя: образ чоловіка розкривається через жіночий образ. Обидва тісно пов'язані між собою та виступають одним цілим.

У поезії **«Be like bee»** автор створює багатогранний і недосяжний для ліричного героя образ жінки. Вона – нескорима й бажана територія, на яку він все ж таки заходить. Це бачимо у риторичних запитаннях: «*ти стіна? я в тобі пробиваю вікно, ти вікно? я твої розбиваю шиби»* [Іздрик, 2020, с. 10]. Спільнокореневі присудки *пробиваю, розбиваю* надають певної фатальності й драматичності стосункам ліричного героя та об'єкта його кохання. Чоловік ніби зносить мури, які постали перед кожним, але саме ліричному герою вдається зруйнувати їх. У рядках «*ти* ***належиш мені*** *хоч би з ким ти не спала/* ***тільки я*** *знаю стежку крізь темний твій ліс/* ***лиш для мене*** *твій погляд як сонячний спалах/ ти* ***належиш мені*** *як людині ім'я»* [Іздрик, 2020, с. 10] бачимо, що ліричний герой має емоційну владу над жінкою, у цьому вбачаємо прояв семантики неволі. Жінка також має владу над ліричним героєм, що підтверджують метафори *ти мене нарекла і врекла й записала, наречений я нареченим твоїм* та *на мені твій мед і в мені твоє жало*. Порівняння *твій погляд як сонячний спалах* лише підкреслює, який згубний вплив може мати жінка, адже автор зіставляє її погляд з вибухом вогняного шару. Таке порівняння вносить у зображення стосунків людей семантику межового значення та пристрасті. Тавтологія *і наречений я нареченим* посилює відчуття неминущості їхнього доленосного тісного зв'язку.

У вірші **«Poison sun»** Іздрик створює інший – войовничий – образ жінки. Як і поезія в цілому, так і аналізований образ насичені настроями Далекого Сходу через метафору *ти не гейша – радше самурай.* Відчуваємо, що жінка володіє потужною сильною, бойовою енергетикою, з якою ліричний герой не в змозі боротись і здається, що передано метафорою *я здаюся <…> у твій п'янкий*

далекосхідний рай. Епітет *терпке кураре* (міцна рослинна отрута [Режим доступу: http://sum.in.ua]) насичує образ жінки смаковими відтінками, надає йому відтінку їдучості та гостроти. Цікавим є те, що світ, у якому живе героїня, здається чоловікові раєм, він ніби із задоволенням пірнає в нього, навіть попри те, що автор говорить про її методи оволодіння, як про отруту. Звернімо увагу, що назва поезії в перекладі означає *«отруйне сонце»,* тобто жінка для ліричного героя і як джерело світла та життя, і як те, що може вбити людину.

Завдяки метафорі *листи написані то кров'ю то вином* та епітету *чаювання ритуальні* стосунки двох людей з поезії здаються незвичайними, такими, що пов'язані з обрядовістю, магією, у них з'являється необмежена фатальна пристрасть. Окрім того, можемо тлумачити це як прояв семантики смерті, адже письменник вдається до використання таких лексем: *кров, воїн, кураре, отруйний*. Здається, що автор наділив образ жінки смертельною небезпекою: сила її та енергетика такі разючі, що бути з нею – це ніби ходити по лезу ножа. Використовуючи метафори *ти – воїн честі, я – самотній вовк*, автор вказує, наскільки жінка і чоловік різні між собою. Вона – *воїн честі*, а значить, має сталевий характер, непохитні моральні якості та принципи, він – *самотній вовк* – тобто хижак, який постійно переслідує свою жертву. Епітет *самотній* характеризує емоційний стан ліричного героя. Він чоловік і одинак у житті, інтроверт, який кохає таку «вогненну», незвичну для нього жінку.

Поет порівнює образ жінки із потаємною кімнатою у вірші **«Cerebrum room».** Жіночий образ окреслено за допомогою територіально обмеженого простору – кімнати. Унаслідок цього простежуємо семантику недосяжності, замкненості її внутрішнього світу. Депресивний і водночас моторошний настрій поезії створюють лексеми *привиди*, *поламані іграшки, зошит із плямами кави, вибляклі фантики, прокурені штори* тощо. Іздрик зображує жінку, що сповнена загадковості й таємничості за допомогою метафор *зашторено вікна, зламано ключ, скарби*, про які навіть вона не знає, та *скорботи*, про які навіть він не чув. Така атмосфера кімнати до вподоби ліричному герою, проте він ніби боїться порушити цей порядок. Лексеми *треба бути тихо, втікати, зникати,* що одночасно виступають присудками в реченні, надають поезії певної динамічності, чітко окреслюють місце чоловіка у світі жінки. Ліричний герой новенький у її просторі та не має жодних прав на порушення цих кордонів. Метафори *я – нейрон, я – гормон, я невільник, я – ніхто, я – тінь на прокурених шторах* демонструють, з одного боку, важливість чоловіка для жінки, а з іншого – певну неповноцінність, втрату індивідуальності ліричного «я». Семантика залежності проявляється через лексеми *невільник* та *не втечу*, які характеризують образ ліричного героя як такого, що перебуває в духовному полоні жінки: він невільник, тінь на шторах, ніхто.

Образ жінки постає перед нами на слуховому, чуттєвому, емоційному рівнях у поезії **«Пристрасно»**: слуховий – ***голос*** *чистий, відкритий*; чуттєвий – ***дотик*** *легкий, субтельний*; емоційний – утопічний настрій поезії, що переплітається з відчуттям щастя. У вірші можемо спостерігати зміну модальності та оцінки щодо жінки, бо спершу автор вдається до змалювання образу в позитивному

ключі за допомогою лексем *чистий, відкритий, легкий*, а потім зображує негативні риси*: смертельна, небезпечна, зловісна*. Таке хитання в оцінці сповнює жіночий образ фатальністю. Вияв контрастності в рядках: *майже цілком із життям не сумісну зате сумісну зі щастям* [Іздрик, 2020, с. 247]. *Життя* і *щастя* постають контекстуальними антонімами, використання яких створює уявлення про стосунки між чоловіком і жінкою, почуття яких «на межі». Порівнюючи жінку з *джокером без маски і масті*, поет надає образові таких рис, як непередбачуваність, неочікуваність. Душевний неспокій та коливання настроїв здаються ліричному героєві нестерпними. Найпростішим способом виживання ліричному герою видається вбити його опонентку (метафора *найлегше було б тебе просто вбити*). Але він продовжує існувати в цьому утопічному стані, характеризуючи його за допомогою метафор *без сенсу, без сексу, без теми і тями.* Вважаємо, що повторення прийменника *без* виконує певне смислове навантаження у творі, що полягає в зображенні емоційного стану ліричного «я» – безвихідності, безнадійності, марності. Метафора *убив би майже ніжно* поєднує в собі як фатальну приреченість почуттів чоловіка, так і його кохання до жінки. Можемо помітити, що через наведений художній засіб передано семантику пристрасті (на що, власне, вказує і сама назва) та інстинктивного потягу, жаги між чоловіком та жінкою.

Отже, художній образ жінки в інтерпретації Ю. Іздрика набуває особливого осмислення. Дослідивши його семантику, можемо зробити висновок, що образ відзначається своєю складністю, багатогранністю та іноді навіть хаотичністю. Особливістю авторського погляду на жінку є те, що, попри різні й часто протилежні інтерпретації, її образ цілісний. Проаналізувавши низку поезій, ми дійшли висновку, що жіноча постать в поетичному мовленні Ю. Іздрика є унікальною за своєю суттю, вона надважлива і досить неоднозначна.

Література

1. Дишлюк І. М. Сучасні аспекти вивчення поетичного мовлення. *Матеріали конференції молодих учених «Культура та інформаційне суспільство XXI ст.».* Харків, 2005. С. 172–173.
2. Іздрик Ю. Ліниві і ніжні: [вибрані вірші, видання 4-те]. Київ: А-БА-БАГА-ЛА-МА-ГА, 2020. 384 с.
3. Білодід І. Словник української мови: В 11 томах. Київ, 1980. URL : http://sum.in.ua

І. Б. Лобода

Мовний образ козаків в українській бароковій поезії

Барокові тексти є важливим джерелом дослідження різних епох, суспільних верств, історичних подій тощо. За допомогою творів епохи бароко науковці

вивчають, зокрема, й образ козацтва [4; 8; 9]. Актуальність теми зумовлена відсутністю спеціальних мовознавчих робіт, які б висвітлювали засоби вираження образу козаків в українській бароковій поезії. Мета статті – дослідити семантичні й функційні особливості мовних одиниць, які вербалізують образ козака в українській бароковій поезії. Під час аналізу звертаємо увагу на епітетну й предикативну характеристики, а також на лексеми, що вказують на атрибути козаків.

У цілому епітетні характеристики на позначення образу козака в бароковій літературі важко назвати різноманітними. В українській бароковій поезії козак постає в образі воїна, який відважно захищає свою віру й батьківщину. До найчастотніших епітетів належать такі лексеми: ***хоробрий*** (*“військо хоробре і вірну душу має”* (Ілюстративний матеріал подаємо за збірниками української поезії кінця XVI – середини XVII століть [6; 7]), *“Гетманов и войско храбро прогоняху, ГдѢ воинство хлопами запомнили звати”*); ***славний*** (*“Славноє войско годно такого гетмана”*, *“Дарма, лицарю славний, ти з того фрасуєш, жени турка геть з краю, в лісах зазимуєш!”*); ***непереможний / непобіжденний*** (*“Зри убо, коль єст храбра и непобѢжденна / Козацка в войнѢ сила тверда, мужественна”, “Богдан Хмельницький се ізбранний / Воїн в Росії славний, непобіжденний”*); ***відважний*** (*“Тепер Запорозькоє Войсько одважно ставаєт”*, *“Козак, нѢ маючи нѢ зброй, нѢ шишака, Стигаєт татар одважно”*); ***мужній / мужественний*** (“*Ничтоже прѢуспєєт Хмелницкий из ханом к тому и князь Кгалицин готовый ко бран[и], з мужественный воинством 1 грядет на поганы”*, “*Грізний і мужній, мов Марс, нащадок богині Белони, Фенікс героїв – Богдан – слава, і гордість, і честь*”). Наведені епітети, на нашу думку, окрім позитивної характеристики, є також своєрідним маркером, що має на меті підкреслити належність козаків до “свого світу”, який має визначену систему цінностей.

Одним з визначальних концептів староукраїнської картини світу є слава, яка набувала в поезії релігійного або світського вимірів, останній якраз і функціонував на позначення образу козаків: *“Отвернул нас от невѢрных жидов. / А наш правдивый Христос. / Тройце святая, слава тобі”*, *“Сонце їм засвітило Ляхи; козаку[а]м, славним юнаку[а]м…”*, “*Славноє войско годно такого гетмана, Который пилне стерег чести своєго пана”*, *“О цный гетмане, славный въ людєх по всѢ вѢки*”. Тріада *честь – хвала – слава* становить один із обов’язковий елементів барокових текстів, що є продовженням середньовічних традицій: *“Честь богу, хвала, навіки слава Войську Дніпровому”*, *“Ей, браття козаки, Славнії юнаки, коли час, поправмося! Мати Україна козацького сина на славу породила”*. Як зазначають В. Колесов та Н. Кара, названі іменники “виражали в найдавніших слов’янських текстах найвищу оцінку діяльності або були атрибутами вищої влади чи сили” [2:9]. Це повсякчас засвідчують і барокові тексти, у яких слава є неодмінним атрибутом козаків: *“Несмертелнои славы достойный гетмане, Твоя слава въ молчаню нѢгды не зостане”*.

Цікаво, що на позначення рядових козаків використовуються художні засоби, які визначають передусім їх фізичні здібності, зокрема силу, мужність, у той час

як епітети на позначення козацької старшини характеризують їх інтелектуальні й морально-етичні якості, що часто виражається за допомогою епітета ***мудрий***: *“Мудрий, благословенний Богдан, поміж козаків наймудріший”*, *“Світлий наш гетьман Богдан, мудрий, хоробрий козак…”, “Зацного Богдана, мудрого гетьмана, доброго молодця”*.

У барокових текстах також функціонують лексеми на позначення осіб, явищ, атрибутів, що певним чином пов’язані з образом козаків. Ці одиниці умовно можна поділити на дві групи: слова, що виражають абстрактні поняття, і лексеми, що позначають конкретні предмети.

Абстрактні поняття зазвичай належать до семантичної групи морально-етичних і релігійних характеристик козаків. Так, одними з найчастотніших понять, що тісно асоціюються з козацтвом у бароковій літературі, є Бог і віра: *“Україну безкраю з усім християнством покладемо під меч твій, під місяця ноги”, “Честь богу, хвала, навіки слава Войську Дніпровому, же з божой ласки загнало ляшки ку порту Вісляному, а віра святая вцалє зостала – добрая новина!*”. Віра була надзвичайно важливим компонентом світогляду спочатку для середньовічного, а потім і для ранньомодерного суспільства. Характеризуючи систему цінностей, яка об’єднувала козаків як спільноту, П. Сас зазначає: “Морально вартісною чеснотою визнавалося служіння високим ідеалам: боротьбі проти "ворогів Святого Хреста", захисту вітчизни, обороні православної віри, служінню монархам” [5]. Отже, берегти віру було одним із головних завдань Війська Запорізького: *“Віри бронь козак на дол хрест тут ограждаєт”, “Кгды ж за вѢру готов єсть правый христіанин Умирати, а не дасть ся привести до новин”*. А віра й Бог відповідно оберігали козаків: *“В неділю вночі, Бог на помочі, Будем ся перебивати”, “Хрест Христов – певна зброя зупорних для брані”, “Продкове бовѣм ваши, кгды вѣру, якъ тарч, держали, непріятели дому ихъ завше предъ ними дрыжали”*.

Надзвичайно важливими і невіддільними атрибутами козаччини є поняття волі і вольності: *“Щедрий душею Богдан, що Марс його виховав грізний, / Волю жадану приніс, шляхту прокляту розбив”*, *“Войско запорозкоє волности набыло / Тым, же вѢрне ойчизнѢ и кролюм служило”*. Цікаво, що з двох синонімічних понять – свободи й волі – саме воля частіше вживається в українській бароковій поезії, особливо для характеристики козацького устрою. Зауважмо, що первісне значення лексеми *свобода* було таке: “інд. євр. корінь *sve-bho, а *sve – свій, перше значення: свої, родичі, соплемінники. Своб-ода – слово збірного значення – сукупність родом живучих своїх, родичів”. Значення “воля” – вторинне. Окрім того, ”свободою” також називали “поселення жителів, яких на певний строк звільнювали від феодальних повинностей” [1:234]. Козаки прийшли на “вільні землі”, щоб уникнути феодального гніту, самостійно здобули волю, свободу та утворили власний суспільний клас. Вони захищали свою волю кров’ю, бо вона була для них одним із найцінніших орієнтирів: *“Золотая волность, так єи называют, / Доступити єи всѣ пилне ся старают. / Леч она не каждому может быти дана, / Толко тым, што боронят ойчизны и пана. / Мензством єи рыцерѣ в войнах доступуют. / Не грошми, але крвю ся єи докупуют”*. Як зазначає

Л. Ушкалов, “свободу тогочасні українські автори трактували перш за все як «золоту вольність» («aurea libertas», «złota wolność»). Це було обумовлене впливом ідеології «сарматизму», адже ідея «золотої вольності» становила серцевину політичного устрою Речі Посполитої, згідно з яким шляхта мала численні права та привілеї [8].

Лексичні одиниці на позначення атрибутів матеріального життя козаків, як правило, стосуються військової сфери: ***меч, лук, стріли*** (*“Глянь, обернися, стань, задивися, который воюєш Луком, стрілами, порохом, кулями і мечем ширмуєш!”)*; ***рушниця, куля, порох*** (*“По сей бік став; З гармат та з рушниць по гетьмані стріляти почав”* ; ***кінь, гармата*** *“Ти коні маєш, гармати маєш…”).*

В окрему групу можна виділити атрибути козацької старшини, які називалися клейнодами. Клейноди – це відзнака, атрибути і символи військової та цивільної влади й окремих військових і цивільних урядів в Україні у XV – XVIII століттях. До клейнодів, окрім булави, належали бунчук, каламар, печатка, литаври, сурми, пернач, корогва та інші [3]. В аналізованих текстах фіксуємо лексеми на позначення таких клейнодів, як булава і корогва: *“Тепер в собі маєш, коли оглядаєш в руках булаву зацного Богдана…”, “Учиниж, боже, усім нам гоже, аби булавою Войсько твоє славно всьому світу я.вно за його головою!”, “Же за послуги кроль єму даруєт і в руки булаву – значить звитязства, до рук* і корогов – *знак певний звитязства”*.

Аналізуючи образ козаків, звертаємо увагу на предикативні характеристики, уживані в бароковій поезії. Поділяємо їх умовно на дві групи:

а) дієслова, семантика яких пов’язана з війною, військовою справою, служінням, зокрема, ***воювати (****“Тим мечом козаки воєвали”);* ***служити (****“Войско запорозкоє волности набыло, тым, же вЂрне ойчизнЂ и кролюм служило”);* ***наступати, штурмувати*** *(“Хан і Хміль з козаками зрана штурму[ю]т і наступа[у]ют”);* ***любити війну*** *(“Козаки войну любят”).*

б) дієслова, що мають семантику, пов’язану із захистом вітчизни й віри від загарбників, наприклад: ***захищати*** *(“Мужній, незламний герой багатостраждальну отчизну від ворогів захистив”);* ***боронити*** *(“Они ойчизнЂ нашой суть обороною, от татар поганых и турков заслоною”);* ***бити / стигати татар*** *(“Козак, нЂ маючи нЂ зброй, нЂ шишака, Стигаєт татар, бы могл допасти лошака”);* ***стерегти честі*** *(“Славноє войско годно такого гетмана, Который пилне стерег чести своєго пана”).*

Отже, для характеристики образу козаків в українській бароковій поезії вживається обмежена тематично група мовних засобів, які в цілому відображають уявлення староукраїнського суспільства про козаків як воїнів і захисників віри й батьківщини. При цьому аналізовані лексичні одиниці часто позначають поняття, що посідають одне з центральних місць в ієрархії ціннісної картини світу староукраїнського суспільства. Перспективи подальшого дослідження вбачаємо в залученні до аналізу прозових творів барокової літератури, іноземних літературних джерел, які містять мовні засоби на позначення козаків.

Література

1. Іларіон, митр. Етимологічно-семантичний словник української мови / Редакція і доповнення М. Ласло-Куцюк. Вінніпеґ : Накладом Товариства «Волинь», 1994. Т. IV: П–Я. 557 с.
2. Колесов В. В., Кара Н. В. Честь, слава, хвала в давньоруських текстах Київської доби. Мовознавство. 1983. № 4. С. 9–17.
3. Коробов О. І. Клейноди козацькі [Електронний ресурс] // Енциклопедія історії України: Т. 4: Ка-Ком / Редкол.: В. А. Смолій (голова) та ін. НАН України. Інститут історії України. К.: В-во "Наукова думка", 2007. 528 с.: іл.. Режим доступу: http://www.history.org.ua/?termin=Kleynody_kozacki.
4. Куриленко Д. Козак Мамай як духовний пантеон. Темпоральна формація генетичного коду Козака Мамая: фольклорно-міфологічний аспект [Електронний ресурс]. Молодий вчений. 2015. № 10(1). С. 154–157. Режим доступу: http://molodyvcheny.in.ua/files/journal/2015/10/33.pdf.
5. Сас П. М. Запорозьких козаків система цінностей [Електронний ресурс] // Енциклопедія історії України: Т. 3: Е-Й / Редкол.: В. А. Смолій (голова) та ін. НАН України. Інститут історії України. К.: В-во "Наукова думка", 2005. 672 с.: іл. Режим доступу: http://www.history.org.ua/?termin=Zaporozkykh_kozakiv_systema_cinnostey
6. Українська література XVII ст.: Синкретична писемність. Поезія. Драматургія. Белетристика [Електронний ресурс] / Упоряд., приміт. В. І. Крекотня. Київ: "Наукова думка", 1987. 608 с. Режим доступу: http://izbornyk.org.ua/old17/old17.htm.
7. Українська поезія кінець XVI – середина XVII ст. [Електронний ресурс] / Упорядники В. П. Колосова, В. І. Крекотень, М. М. Сулима. Київ «Наукова думка» (Пам’ятки давньої української літератури) 1978, 1992. Режим доступу: http://izbornyk.org.ua/ukrpoetry/anto.htm.
8. Ушкалов Л. “Душу й тіло ми положим за нашу свободу…”: Що таке свобода для українця? / “Культ свободи” в Україні козацьких часів [Електронний ресурс]. Режим доступу: https://kharkiv-nspu.org.ua/archives/5497.
9. Щербак В. О. Українське козацтво: формування соціального стану. Друга половина XV – середина XVII ст. К.: Видавничий дім "КМ Academia", 2000. 300 с.: іл.

А. Ю. Набока

Семантика наскрізного образу землі в поетичному мовленні Є. Плужника

Образ землі – один із найбільш широко представлених в поетичній творчості українських митців. У нашій культурі він «є одним із центральних, що належать до ядерних структур світоглядної та аксіологічної структури етноменталітету»

[Ленська, 2013, с. 3]. Аналізований образ є архетипним, розростається до рівня етнокультурного концепту.

Ще з часів язичництва земля вважалася людьми матір'ю-годувальницею, що дає їм все потрібне для існування і забирає до себе після смерті. Підтвердження цієї думки знаходимо в «Енциклопедичному словнику символів культури України», у якому зазначено, що лексема *земля* уособлює декілька значень, зокрема «астральний і космічний символ, образ матері-годувальниці і образ землі – Вітчизни» [Кожуховська, 2015, с. 287]. Також *образ землі* набуває особливого значення в християнстві, де земля є першоосновою, створеною Богом: «На початку Бог створив Небо та *землю*», «І назвав Бог суходіл: *Земля*, а місце зібрання води назвав: Море. І Бог побачив, що добре воно» [Біблія].

Серед тлумачень лексеми *земля* як знака української етнокультури можемо виділити декілька основних: верхній шар земної кори, а також уся земна куля як місце життя людей і всього живого; ґрунт, який обробляється для вирощування рослин; країна, край, держава [Жайворонок, 2006, с. 243–244]. Так, земля постає одним із найважливіших символів в українській культурі.

Образ землі є частотним у поетичному мовленні авторів різних історичних періодів, зокрема цікаво представлений і не досліджений у творчості Є. Плужника, що зумовлює **актуальність** нашого дослідження

Мета дослідження полягає у вивченні семантики та особливостей інтерпретації *образу землі* в поезії Є. Плужника (на матеріалі збірки «Дні»).

Реалізація поставленої мети передбачає розв'язання таких **завдань:** охарактеризувати лексеми, які пов'язані із семантикою *образу землі*; визначити частотність образу землі в поетичній збірці «Дні»; виділити й охарактеризувати особливості лексико-семантичного поля «земля» та інтерпретацію пов'язаних із нею образів у поетичній мові Є. Плужника; висвітлити особливості індивідуальної мовної картини світу поета.

Об'єкт роботи – поетичне мовлення митця на матеріалі збірки «Дні» [4].

Предмет дослідження – семантичні інтерпретації *образу землі* в аналізованому поетичному мовленні.

Євген Плужник у поетичній збірці «Дні» акцентує увагу насамперед на *образі землі*, яка стає свідком людських страждань, смертей, трагізму історичної доби. Аналізований образ розкривається крізь призму авторської свідомості. Митець став очевидцем кривавих подій, що знайшло відображення в його творчості.

У поетичному мовленні автора образ розростається до рівня концепту, оскільки земля у Євгена Плужника постає в різних інтерпретаціях і набуває полісемантичності. Розглянемо основні інтерпретації.

Яскравий образ української *землі* у значенні *ґрунт, який обробляється і використовується для вирощування рослин* зображено у рядках: *«Я знаю: / Перекують на рала мечі. / І буде родюча земля — / Не ця <...>Я знаю! І буде так: / Пшеницями зійде кров…»* [Плужник, 1926, с. 7]. Вислів *перекувати мечі на рала* біблійного походження з Книги пророка Ісаї: *«Тоді Господь судитиме всі племена та всі народи. Вони* ***перекують мечі свої на рала****, а списи — на серпи, щоб жати жито. Народи припинять воювати між собою. Люди ніколи більше*

не будуть готуватися до війни» [Біблія]. Ліричний герой переконаний у тому, що для його Батьківщини настане спокійна пора, коли припиняться усі війни, та українці, замість того, щоб воювати, повернуться до сільськогосподарської праці. Митець акцентує увагу на землеробстві. Образ землі увиразнено епітетом *родюча.* Так, у контексті автор наділяє український ґрунт властивістю давати багатий врожай.

Поряд із біблійним мотивом ми водночас маємо підкреслити *мотив пророкування* в контекстах: «***Я знаю:*** */ Перекують на рала мечі»* [Плужник, 1926, с. 7]*; «**Я знаю**! І буде так…»* [Плужник, 1926, с. 7]. У рядках автор послуговується анафорою. Лексема *знаю* передає семантику впевненості ліричного героя у щасливій долі свого народу. Завершується поезія дієсловом *вірю*, що належить до лексико-семантичного поля «релігія».

Є. Плужник для створення образу використовує епітети в контекстах: *«Зійде колись **велетенський посів**»* [Плужник, 1926, с. 9]*; «І буде **родюча земля**»* [Плужник, 1926, с. 7]*; «О, золоті далекі будні / Серед **родючих вільних нив**!»* [Плужник, 1926, с. 10]*; «І ось ляжу,— **родючий гній**,— / На скривавлений переліг...»* [Плужник, 1926, с. 45]. Через мовні засоби митець акцентує увагу саме на багатстві, врожайності українського ґрунту.

Образ землі як *ґрунту* представлено в поетичному мовленні автора з яскраво вираженою негативною конотацією у контекстах: *«Здається, знову буде **недорід**: / **Земля** без снігу, а морози добрі»* [Плужник, 1926, с. 43]*; «Сьогодні день, здається, перший влітку / **Полям засмаленим** чоло омив; / Крізь дощову густу і рівну сітку / Запалені **ізмарагди нив**... <...> І у селян на стомлених обличчях / Не так помітно слово – **недорід**!»* [Плужник, 1926, с. 41]. Поет знову наголошує на сільськогосподарській діяльності українців-селян, проте, на відміну від попереднього аналізованого образу, у наведених рядках вкладено іншу семантику – неврожайності, яку автор передає насамперед через лексеми з прямим значенням *недорід.* Зорові образи *засмалених полів* та *запалених ізмарагдів нив* також свідчать про неврожай.

Зображення *землі* в поетичному мовленні Є. Плужника пов’язане з образами *нив, поля, жнив, степу, посіву* тощо. В аналізованому поетичному мовленні *образ поля* як репрезентант концепту *земля* реалізується в контексті: *«На **поле** вийшов – зомлів: / Колос від колосу – чверть! / Висохло **серце землі**, / Кров’ю наповнене вщерть!»; «І вийшов на поле, а **поле** – мертве…»* [Плужник, 1926, с. 39]. Філософський образ *серця землі* митець втілює через метафору. Також для вираження експресії поет використовує антитезу: «*Висохло **серце землі**, / Кров’ю наповнене вщерть!»,* у якому протиставляються лексеми *висохло* та *наповнене.* Поет зображує образ *мертвого поля* через епітет. Епітет *мертве* демонструє семантику спустошеності, позбавленості ознак життя.

У поетичному мовленні Є. Плужника представлено також *образ поля*, байдужого до трагічних революційних подій: *«Хтось один засвистав матчиш. / На тачанки! – й шукай, де знаєш! / Поле, поле! / Чом ти мовчиш! / – Не ридаєш?»* [Плужник, 1926, с. 19]. Звернення ліричного героя до поля передано риторичними фігурами. Уявний діалог розпочинається з риторичного оклику:

«Поле, поля!». Автор через аналізований образ показує байдужість природи до людських смертей, страждань, почуттів, викликаних революційними подіями. Митець передає відчуженість цього образу за допомогою риторичний питань «*Чом ти мовчиш?»; «Не ридаєш?».*

Образ з*емлі* в значенні *«верхній шар земної кори»* зображено в контексті*: «Забудь про ті* ***натхненні свята****, / Що в них* ***росила землю кров! /*** *Мовчи, мовчи, душе підтята. / – Агов! //»; «На* ***землі, від крові рудій****, / Кривава ропа… //»* [Плужник, 1926, с. 10]. Автор застосовує прийом контрасту: на перший погляд, позитивний за семантикою образ *натхненних свят* протиставляється образу землі, зрошеної кров'ю, який має негативну конотацію. Семантику образу *натхненних свят* виражено через епітет. Проте, вживаючи лексему *натхненні,* поет іронізує, підкреслює фанатизм своєї епохи, революційних ідей, які втілювались лише через людські смерті й страждання, що автор підкреслює метафорою *кров росила землю.*

У різних інтерпретаціях образу землі ми бачимо лексеми *кров, кривавий, скривавлений*: *«Пшеницями зійде* ***кров****»* [Плужник, 1926, с. 7]*; «Серед* ***кривавих*** *піль!»* [Плужник, 1926, с. 9]*; «Що в них росила землю* ***кров****!»* [Плужник, 1926, с. 10]*; «Висохло серце землі, /* ***Кров'ю*** *наповнене вщерть!»* [Плужник, 1926, с. 39]*; «І ось ляжу,— родючий гній,— / На* ***скривавлений*** *переліг...»* [Плужник, 1926, с. 45]*; «На* ***землі, від крові рудій****, / Кривава ропа…»* [Плужник, 1926, с. 17]. Наведені мовні засоби свідчать про змалювання автором аналізованого образу крізь призму трагічної історичної доби.

Образ ***мертвої землі*** постає в контексті*: «Хтось розгорне добу нову – / І не біль, і не гнів, не жертва! / Воскресінням твоїм живу, /* ***Земле мертва****!»* [Плужник, 1926, с. 8]. Через епітет *мертва* поет наділяє образ землі семантикою спустошеності, позбавляє жодного натяку на життя. У наведених рядках ми вбачаємо мотив воскресіння.

Не традиційний для збірки «Дні» ***образ землі*** у значенні ***«планета», «земна куля»*** реалізовано в контексті: *«А сімнадцятий минув, зустрінув / Наречену – кулю за Дніпром. / – Обертайся,* ***земле****, без упину! / Припасайте, припасайте бром!»* [Плужник, 1926, с. 18]. Особливістю змалювання аналізованого образу є те, що поет на позначення планети використовує загальну назву, проте через інші поетичні засоби ми розуміємо, що йдеться саме про небесне тіло.

Семантику динамізму, руху передано через дієслово *обертатися.* За допомогою лексеми *без упину* автор реалізує нескінченність руху, закон вічної плинності часу у Всесвіті, неможливість людини зупинити його, застигнути в певному часовому відрізку. Є. Плужник вербалізує думку, що будь-які часові зміни є закономірними.

Література

1. Жайворонок В. В. Українська етнолінгвістика: нариси. Київ: Довіра, 2007. 263 с.
2. Енциклопедичний словник символів культури України / за заг. ред. В. П. Коцура, О. І. Потапенка, В. В. Куйбіди. 5-е вид. Корсунь-Шевченківський: ФОП Гавришенко В. М., 2015. 912 с.

3. Ленська С. В. Образ землі у творах забутих українських новелістів 1920-х рр.: семантично-функціональні аспекти. Літературознавчі студії, 2013, 40 (2): С. 3-8.
4. Плужник Є. П. Дні. Київ: Глобус, 1926. 96 с.
5. Біблія в пер. І. І. Огієнка. 1962. URL: https://www.bible.com/uk/bible/186/GEN.1.UBIO].
6. Свята Біблія: Сучасною мовою. URL: https://www.bible.com/uk/bible/204/ISA.2.UMT]

Д. М. Рішко

Роман Люко Дашвар «Покров» у системі екзистенціалістських мотивів

Люко Дашвар є цікавою постаттю сучасної української літератури. Її художні твори набули визнання завдяки яскравим персонажам, часто відомим історичним постатям, оригінальності композиційної будови, мотивам, що посилюють емоційну складову контексту та вплив на реципієнта. У своєму доробку авторка втілює власний життєвий досвід, прототипи історичних постатей, більшість сюжетів ґрунтується на реальних подіях минулого.

Прозу Люко Дашвар відрізняють актуальність звучання і неординарність вирішення порушуваних проблем [5, с. 21]. Не виняток – роман «Покров», що містить багато цікавого художнього матеріалу, який читач може інтерпретувати відповідно до власної системи цінностей.

Коли авторка веде «гру» з часом і простором, з'являються цікаві композиційні елементи, завдяки чому письменниці вдається досягнути глибини відображення екзистенції персонажів. Це стає можливим завдяки ретроспекціям, відчуттям, переживанням, що увиразнюються через листи, сни тощо.

На початку роману домінує мотив смерті, переживання персонажів, та їхні прояви зовні. Детальний опис приготувань до смерті є напруженим моментом, але при цьому спланований Кривошиїхою має свою композиційну завершеність.

Урятуйте Ярему Петровича! Ще вчора верхи стрілою літали. А веселі ж були! А дужі! З Ніжина ми поверталися. На пасіку заїхали. Пан Ярема каву пили, люльку курили, одпочивали. Там і заночували. Уранці в Дорошівку в'їхали, Ярема Петрович на гніздо своє здалеку глянули, потьмяніли. У курильні замкнулися.

«На самоті побути хочу», – сказали. Пані Станіслава до обіду не сідали, усе на нього чекали… Не втерпіли, зайшли до курильні, а Ярема Петрович на долівці хриплять…

Савко замовк на мить, на бабу зиркнув.

- *Бабо, чуєте? Як хазяїн помруть, і мені не жити!*
  - *Не жити, – Кривошиїха луною* [2].

Зовнішні поведінкові особливості психічного стану персонажу в момент усвідомлення безповоротності втрати глибоко передає мотив межової ситуації, про що свідчать спогади Яреми: «*…Що та клята баба знала? Мить тому Дорошеві й ворухнутися було несила, а люльку на вустах відчув, обхопив її тремтячою долонею, затягнувся, поплив… Чого йому перед смертю бажати? Сонце побачити. І як тій ворожці пояснити, що сонце має ім'я, чорні брови, густі вії й такі сині очі, що душа плаче від щастя, варто лише їх згадати?»* [2]

У другому розділі роману події переносяться в наш час – 2013 рік. На наш погляд, така раптова розімкнутість часово-просторових меж не є випадковою. Подальша оповідь – напружена й динамічна, адже йдеться про революційні події, авторка відображає хаос великого міста, у який потрапляє звичайна людина: «*Збуджені колеги збіглися за годину: про побиття студентів пузатим ницим «Беркутом» знали всі. Душі горіли, руки чесалися, вимагали термінових дій – сьогодні ж, прямо зараз!»* [2]

Перебуваючи в центрі суспільного хаосу, персонажі роману внутрішньо готові до змін, але водночас діють не завжди усвідомлено. Так, батько головної героїні Мар'яни вчиняє спробу самогубства, не розуміючи наслідків та піддаючись емоціям. Пізніше герої усвідомлюють власну місію та відповідальність за долю країни, нації, родини. Таким чином, ми спостерігаємо їхню еволюцію.

Проблема Майдану відгукується в кожному образі та пов''язується з мотивом ставання людиною. Цей процес засвідчений через протиставлення несумісних духовних організацій двох героїв. Виразним є світоглядне протистояння подруг Мар''яни та Полі: одна егоцентрично вважає, що «краще власними справами займатися, а не по майданах бігати, якщо хочеш колись… хатку в Провансі купити…» [2], інша – повністю віддається волонтерству, захищає інтереси майданівців. Своєрідною розв''язкою конфлікту стали світоглядні зміни Мар''яни, яка в усьому підтримує подругу.

Завдяки такому художньому екскурсу Люко Дашвар порушує питання місця людини в світі, що мислиться як важлива умова автентичності буття. Усі персонажі роману перебувають у пошуках самості, свого щастя, намагаються набути особистої незалежності. Так, можемо простежити протистояння національної свободи та внутрішньої свободи особистості.

Отже, у фокусі Люко Дашвар – суперечливість людського життя, протистояння людини неконтрольваним подіям, що придушують свободу та нівелюють індивідуальність особистості. Авторка продемонструвала вплив Революції Гідності на свідомість українців, їхнє мислення, ставлення до суспільного життя країни, а значить, самих себе, як наслідок – переоцінку буттєвого досвіду.

Література

1. Гурдуз А. І., Олійник О. І. Метагерой романів Люко Дашвар. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету*. Вип. 36. Т. 1. Серія Філологія. Одеса, 2018. С. 21–23.
2. Дашвар Л. Покров. URL : https://www.litmir.me/br/?b=276160

3. Дуденко О. В. Функції сленгізмів із дієслівною семантикою у художньому дискурсі Люко Дашвар. *Інституційний репозитарій Уман. держ. пед. ун-ту ім. П. Тичини* : URL: funkcii_dijesliv_luko_dashvar.pdf (udpu.edu.ua)
4. Дуденко О. В. Розмовно-просторічна лексика в художньому дискурсі Люко Дашвар: структура, семантика, функції. *Актуальні проблеми філології та перекладознавства.* 2017. Вип. 12. С. 65–72. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/apftp_2017_12_19
5. Єгорова Ю. М., Пінігіна Ю. Г. Позиція Люко Дашвар в фокусі літературознавчих інтерпретацій. *Мова. Свідомість. Концепт*: зб. наук. ст. Мелітополь : МДПУ ім. Б.Хмельницького. 2016. Вип. 6. С. 141–144.

С. О. Сакун

Основні мотиви п’єс «Отрута» Мирослава Ірчана й «Майстри часу» Івана Кочерги

В українсько-радянському мистецтві 20–30-х рр. XX ст. формується новий канон, в основі якого звернення до соціальних міфів (уславлення історичної місії пролетаріату, візії нового, «залізного» світу та заперечення значення історичного минулого тощо) [Свербілова, Малютіна, Скорина, 2009], але разом із тим в мистецтві слова актуальними ще залишаються вічні питання буття, екзистенційна проблематика (страх смерті, розчарування, існування, зокрема людини і часу), порушені у творчості М. Хвильового, М. Куліша, І. Дніпровського, В. Сосюри та ін. За Т. Свербіловою, п’єси цього періоду тематично споріднені через зв’язок із радянською утопією, проте ближчі до європейської драматургії, ніж до радянської [Свербілова, 2011]. Таке розуміння специфіки літературного процесу уможливлює погляд на «…історію культури на межі 20–30-х років без провалів і розривів» [Свербілова, Малютіна, Скорина, 2009].

Актуальність теми доповіді зумовлена відсутністю фахових студій, присвячених порівняльному аналізу мотиву часу в п’єсах Мирослава Ірчана (справжнє ім’я та прізвище – Андрій Дмитрович Баб’юк) та І. Кочерги. Мета дослідження – виявити особливості втілення мотиву часу в названих творах та розглянути їхню специфіку в контексті пізнього модернізму.

На особливості трактування феномену часу драматургами впливає філософія доби, історико-політичні умови, естетика та поетика панівних напрямів: реалізму, символізму, експресіонізму та соцреалізму. Перші постановки п’єси Мирослава Ірчана «Отрута», що відбулися в радянській Україні та Канаді, та поребіалітаційні відгуки можна окреслити як переважно схвальні (Й. Кисельов, Л. Новиченко, В. Власенко, П. Кравчук та ін). Авторам властиве звернення до соцреалістичного канону, про що зазначали дослідники як українсько-радянської, так і сучасної доби (Є. Старинкевич, З. Голубєва,

Л. Мельничук-Лучко, Т. Свербілова, С. Хороб та ін). Для творів характерні нетривіальність зображуваних характерів, неординарність ситуацій, гострота колізій, єдність художнього простору та часу, семантична неузгодженість темпоральності, символічність художнього світу, наявність рис модерністської поетики [Свербілова, 2011; Хороб, 2013].

У «Майстрах часу» (перший варіант заголовка − «Часовщик и курица») мотив часу порушено вже в назві «філософіської комедії», першій ремарці [Кочерга, 1966]. Натомість в «Отруті» цей мотив реалізується насамперед за допомогою часових, просторових символів, оскільки місцем дії є фабрика з виготовлення годинників. У образній системі обох п'єс ця художня деталь набуває важливого значення, зокрема дзигарів, їхніх частин, майстрів «часу», майстрів з виготовлення годинників, локусу годинникової фабрики, характерних звуків (тринькання, цокотіння, відліку тощо) [Старинкевич, 1947, с. 108], а також апокаліптичні візії, неоміфологізоване відчуття часу та простору. У драмах мотив часу розкривається не тільки у власне сюжетній дії, численних репліках персонажів, проте і в ремарках.

У першій та другій дії «Майстрів часу» Юркевич, головний герой, поринає у вир подій, пов'язаних із зламом епох, революцією, громадянською війною, тож цій частині твору властивий пришвидшений плин часу в невідривному зв'язку із простором. Умовність релятивного сприйняття хроносу криється в тому, що немає одностайності в його розумінні. Натомість у третій та четвертій дії панує звичайний, розмірений або «пустий» час. Так Карфункель, прагнучи довести свою обраність, вивищеність над усіма, хоче зупинити вокзальний годинник, але падає з риштування та гине, що робить цю сцену символічною. Смерть нівелює глядацькі уявлення про унікальність героя і розвінчує його містичне вміння повертати час назад.

У досліджуваних драмах І. Кочерги та Мирослава Ірчана умовно окреслені географічні риси місць подій творів. Для останнього образ міста заступає гнітюча фабрика: «Це фабрика смерти» [Ірчан, 1929]. Час, порівнюючись із морем, вимірюється людськими життями, забраними Першою світовою війною та таємничою хворобою, симптомами радієвого отруєння: «У недавній війні, докторе, померло 10 мільйонів людей. І хіба ми відчули це?» [Ірчан, 1929]. Характерний модерністський мотив спасіння світу гіперболізується в репліках Герисона: «Кожен лікар присвятив себе для того, щоб боротися зі смертю» [Ірчан, 1929] (наприклад, запобігти подібній катастрофі намагається син власника вибухонебезпечної «фабрики газу» з «Газ-II» Г. Кайзера). Почуття приреченості, містичного жаху смерті, трагізму буття («Близькість смерті видається йому жахливим сном» [Ірчан, 1929]) увиразнюють ідею експресіоністської п'єси. Особливе значення драматурги надають оніричній образності, зображенням хворобливих марень робітників («стану екстазу об'явлення») та описам масових страйків та процесій («стану ейфорії безумства») [Свербілова, 2011]. Ідея месіанства в обох фіналах розглядається в межах радянського розуміння категорії майбутнього.

Провінційна територія (образи залізичного вокзалу N-ого міста «Майстрів часу» І. Кочерги, фабрики неназваного американського містечка драми Мирослава Ірчана, прототипом якого став Нью-Орендж) виступає ареною, на якій митці вкотре прагнуть розв'язати проблему простору та часу в контексті модернізму та соцреалізму. Об'єднує твори відсутність звичної для драми пов'язаності людини та її житла: наприклад, в «Отруті» будинок заступає фабрика, у «Майстрах часу» − зала залізничного вокзалу в різні періоди історії та життя персонажів. Важливого значення набувають образи антибудинку, дитини та мотив руху (шляху, відліку часу), адже, як справедливо зауважують дослідники, зокрема Н. Бондар, під час соціальних потрясінь прикмети архетипу будинку, у якому панують гармонія, сімейні цінності, захищеність, розмиваються, зникають, і панівними в літературі цього періоду стають образи «не-дому», «антидому», «бездомності» (порівняймо з п'єсами «Народний Малахій», «Маклена Граса», «Вічний бунт»). Будинок (оселя) перестає бути «безпечним ґрунтом», він більше не тримає, не прив'язує людину до цього світу й не дає їй відчуття впевненості у своєму майбутньому, закоріненості, зв'язку з родом, традицією. Тож за допомогою цього образу митці окреслюють проблему екзистенційного вибору. Локуси фабрики, бараків в «Отруті» набувають і соціальної знаковості, що загалом характерно для драматургії автора, наприклад, п'єс «Родина щіткарів», «Безробітні», повісті «Батько».

Міфологема дороги, пов'язуючись з мотивом часу, у досліджуваних творах набуває концептуального значення, але разом із тим є скоріше позасценічним простором. Символізм залізниці в «Майстрах часу» поєднує в собі не лише романтичний, проте й містичний та соціальний аспекти, адже насамперед асоціюється з урбаністичною культурою, індустріалізацією. У соцреалізмі мотив заліза стає знаковим (І. Дніпровський «Любов і дим» (перший варіант заголовка − «Псалом залізу»), М. Куліш «Вічний бунт», І. Микитенко «Кадри», П. Тичина «Псалом залізу. II, III»). Ідея руху в «Отруті» насамперед пов'язана з образом годинникового заводу і конотується з ідеєю смерті, тому панівною в аналізованих драмах є екзистенційна проблематика, зокрема смерті, стани безвиході, хвороби, тривоги, що зумовлено експресіоністською естетикою світобачення. Порушені питання асоційовані із соцканоном, важливими радянськими міфологемами, зокрема «свій» (робітничий, соціалістичний) − «чужий» (ворожий, минулий, капіталістичний), месіанізм пролетаріату, ідеалізація нового режиму й абсолютна віра в совєтську ідеологію.

Протиставлення предметів побуту як прикмет міщанського буття в період радянської доби та вічності стає знаковим елементом драматургії цього періоду, зокрема йдеться, як пише Т. Свербілова, про таку «харчову» деталь, як курка [Свербілова, 2011]. Вони не просто епатують, надають сценам комічності, а й створюють псевдореальний план дії, показуючи оману нового повсякдення.

У тексті І. Кочерги, позначеному рисами символістської поетики, автор, безперечно, оригінально втілив мотив часу з його містифікацією та полілогом різних його конотацій, розумінь персонажами. Для драматурга час конотується важливим для символізму й модернізму загалом мотивом перетворення світу.

Юркевич зіставляє життя з математичними законами та грою в карти, зауважуючи його відносність, у якому, з одного боку, панує логіка, а з другого − випадок, тож окреслюється додатковий художній конфлікт раціонального й ірраціонального, гравця і долі. Недарма в історичній грі Юркевич стає жертвою низки випадковостей, скупчених у межах двадцяти чотирьох хвилин «тісного часу», коли логіку, впорядкованість перемагає незбагненне: «…знову чорт кидає курей під мої колеса!» [Кочерга, 1966].

Отже, у роботі ми дійшли висновків: п'єси «Отрута» Мирослава Ірчана та «Майстри часу» І. Кочерги посідають вагоме місце в українській літературі пізнього модернізму. Концептуальний мотив часу конотується важливими для п'єс мотивами перетворення світу, смерті, дороги, отрути тощо. Значущими в аналізованих творах є образи, пов'язані з семантикою часу.

Література

1. Ірчан М. Радій [Електронна копія]: драма: на 4 дії. Електрон. текст. дані (1 файл: 63,3 Мб). Одеса: Держ. вид-во України, 1929 (Київ: НБУ ім. Ярослава Мудрого, 2015). (Масова театральна бібліотека).
2. Кочерга І. Майстри часу: п'єса. На 4 дії/вступ. ст. К. Сторчака. Київ: Дніпро, 1966. 131 с.
3. Свербілова Т., Малютіна Н., Скорина Л. Від модерну до авангарду: жанрово-стильова парадигма української драматургії першої третини XX століття/Ін-т літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. Черкаси: БВ, 2009. 598 с.
4. Свербілова Т. Жанрові моделі української та російської драми кінця XIX – 30-х рр. XX ст. в аспекті порівняльної поетики. Черкаси: ТОВ «Маклаут», 2011. 566 с.
5. Свербілова Т. П'єси Івана Кочерги та проблема визначення соцреалізму як масової культури//Слово і час. 2006. № 10. С. 8−21.
6. Старинкевич Є. Драматургія Івана Кочерги. Київ: Мистецтво, 1947. 113 с.
7. Хороб С. Типологія символізму в драматичних творах Івана Кочерги і зарубіжних драматургів (на матеріалі п'єс «Алмазне жорно», «Свіччине весілля» та «Майстри часу»)//Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Філологія. Соціальні комунікації. Ужгород, 2013. № 1 (29). С. 205–210.

М. І. Бричка

Мотив самотності у творчості Григора Тютюнника

Творчість Григора Тютюнника цікавить науковців як об'єкт потенційно багатий на вектори осмислення. Літературний доробок митця досліджують через призму неореалістичного стилю, екзистенціальних мотивів, аналізують

особливості морально-етичного конфлікту, авторську рецепцію задзеркалля людської душі.

У прозі митця домінує мотив самотності, який має широкий спектр художніх утілень, обумовлений зокрема потужним автобіографічним підґрунтям, що відкриває широкий інтерпретаційний простір.

Специфіку авторського осмислення мотиву самотності у творчому доробку Григора Тютюнника вивчали Р. Мовчан [6], Н. Гноєва [1], Г. Кременіш [3], В. Кузьменко [4], О. Турган [7] та ін.

Літературознавці здебільшого зосереджуються на комплексному огляді мотивів або аналізі окремих філософських чи психологічних аспектів прози Тютюнника, а домінантний мотив самотності часто переміщується на маргінеси уваги науковців. **Актуальність нашого дослідження** обумовлена намаганням скорегувати цю ситуацію.

Мета нашого дослідження – з'ясувати особливості художнього втілення мотиву самотності, його функціональну роль у творі.

Об'єкт нашого дослідження – новели, оповідання, повісті, в яких простежується мотив самотності (Гр. Тютюнник. «Облога» : вибрані твори, 2005 р.), **предмет** – художня специфіка мотиву самотності в авторському дискурсі митця-шістдесятника.

Самотність, відчуженість, незахищеність – стани персонажів, які осягаються Тютюнником у психологічній стереоскопічності. Психологізм як сутнісна риса художнього стилю письменника збагачується завдяки екзистенціалістській наснаженості й автобіографічності більшості творів. Творчість Григора Тютюнника наскрізно автобіографічна: через призму трагічного світогляду фіксується й переживається словом драматичний досвід автора.

Р. Мовчан зазначає: «Його новели стали самовираженням, звільненням душі від непосильного тягаря – відчуття власної відчуженості, власної самотності» [5, с. 152].

На рівні проблематики, мотивів, в образах персонажів оприявнюється автобіографічне начало, що дозволяє відчитувати художню проекцію постаті самого митця.

Трагізм світогляду Григора Тютюнника спричиняє актуалізацію мотиву самотності в його творах. Спогади сучасників, колег по перу, листи й щоденники автора підтверджують тезу про те, що самотність гостро переживалася вразливим митцем з низьким больовим порогом душі. У листі 1961 року Григір зізнається своєму старшому братові: «Завжди був самотній, наче той хрест, що стоїть у полі» [2, с. 27].

Мотив самотності представлений у новелах, оповіданнях, повістях через його варіювання, градаційне нюансування емоційно-почуттєвого забарвлення.

Досліджуваний мотив можна представити через такі його варіанти: **страх самотності** («Климко», «День мій суботній», «Кленовий пагін» та ін.), **втечу від самотності** («Оддавали Катрю») та **дуалістичну самотність-межу**, що виражає водночас трагізм буття персонажів (граничне світосприймання) і вияв їхнього

індивідуалізму (окреслення власних кордонів, вивільнення власного потенціалу в прагненні до свободи духу) («Дивак», «Три зозулі з поклоном», «Оддавали Катрю» та ін.).

Аргумент на користь виокремлення варіанту дуалістичної самотності-межі у творчості Тютюнника – філософське визначення самотності як «результату колізій комунікації, що породжуються виявленням людини у світі як неповторної особистості» [9, с. 564].

Досліджуваний мотив простежується у його варіативному втіленні –**страх самотності** («Климко», «День мій суботній» та ін.). У новелі «Червоний морок» герой осягає самотність як стан страшніший за смерть: «*Не смерті боявся, ні. **Самотності**, брат, **боявся**…»* [8, с. 52]. Цей варіант мотиву часто проявляється через емоційну реакцію персонажів на самотність. Наприклад, головний герой повісті «Климко» гостро відчуває цей стан як дисгармонію з навколишнім світом: «*А перші два дні Климкові жилося у ваговій **так незатишно, так самотньо**, що аж*» [8, с. 397].

Втеча від самотності як варіант домінантного мотиву оригінально представлений в оповіданні «Оддавали Катрю» через образи другорядних персонажів – весільних музик: музика стає способом утечі від усвідомлення своєї самотності, сферою досягнення гармонії зі своїм ідеальним Я творця.

Страх самотності та втеча від неї нюансово синтезуються, органічно втілюються в найрозкішніше представленому у творах Тютюнника варіанті – **дуалістичній самотності-межі** («Дивак», «Три зозулі з поклоном», «Оддавали Катрю» та ін.). Наприклад, у «Кленовому пагоні» Христоня, персонаж із великим духовним ресурсом, приймає свою самотність, але водночас прагне позбутися її (страх і втеча). Зрештою, герой віднаходить альтернативу реалізації духовного потенціалу – спілкування з хлопчиком-сиротою.

Усі твори Григора Тютюнника людиноцентричні. Прозаїк зображає неповторні, чуттєві душі, героїв із тонкою душевною організацією, здатних осягнути всі регістри радості й болю. Зазвичай, герої перебувають у складних, часто драматичних обставинах, що активізує динаміку їхнього духовного життя.

Самотність персонажів осягається автором у двох вимірах – зовнішньому й внутрішньому. Зовнішня самотність є результатом впливу на персонажа зовнішнього світу. Наприклад, у «День мій суботній» зовнішнім впливом є гнітючий клімат соціуму: «*Це було в Артилярщині, сусідньому з нашим селі, де я, відпочиваючи в затінку, уперше усвідомив свою **самотність**, – мабуть, тому, що вперше за дванадцять років життя **опинився серед чужих людей**, а може, то підстрелена качка та мовчазні зів'ялі сади нагнали суму*» [8, с. 156]; «*Але найгірше те, що я не почуваю себе своїм і в селі. Коли приїжджаю туди, мене змагає **самотність**, **відчуження односельців, яке, я, на жаль, помічаю***» [8, с. 475].

Зовнішній вплив може проявлятися в неконтрольованих людиною історичних, соціальних стихіях, таких, як війна в повісті «Климко». Натомість внутрішня самотність певним чином притлумлює дію зовнішніх чинників, герой у такий спосіб прагне вивільнитися з-під їхнього впливу (рух до життя,

прагнення до свободи), виявляючи унікальний духовний потенціал («День мій суботній», «Дивак»). Взаємодія зовнішніх і внутрішніх факторів провокує виникнення конфлікту через нереалізованість духовних поривань і пошуків героїв, а відтак наснажує мотив самотності драматичним пафосом.

Гранична самотність має різні емоційно-почуттєві вияви: туга, відчай, жах, закоханість. Більшість тютюнниківських персонажів віднаходять нову форму самотності – усамітнення як найоптимальніший спосіб існування, взаємодії з реальністю: моряк Андрій, що став звичайним трактористом, відчувши зневагу дружини й тещі, усамітнюється в переживанні неповторного спалаху любові, чуттєвої краси («Холодна м'ята»); хлопчик Олесь, який намалював на уроці дятла замість перегнійного горщика, відчуває неприйняття суспільством його творчого світогляду і тому тікає з класу, усамітнюється в лісі («Дивак») і т. д.

За авторською концепцією долання внутрішньої самотності можливе шляхом реалізації унікального потенціалу душі, осягненням любові («Три зозулі з поклоном», «Холодна м'ята») або усвідомленням чи інтуїтивним відчуттям самодостатності творчого духовного життя, вивільненням духовних поривань («Дивак»).

Тож, з одного боку, самотність у творчості Тютюнника – це трагічний факт страждання й нереалізованості, з іншого, – часто неконтрольований відгук на зовнішній вплив як намагання зберегти своє Я. Цей процес можна відобразити через такий алгоритм: унікальність духовного світу персонажа – вивільнення творчо-духовного потенціалу (читай: самореалізація) – конфлікт внутрішніх і зовнішніх факторів – усамітнення.

Зауважимо, що часто кілька варіантів мотиву можуть органічно поєднуватися, відтворюючи специфіку змін у внутрішньому світі персонажа (наприклад, страх самотності і втеча від самотності в повісті «Климко»).

Отже, наскрізний мотив самотності у творчості Григора Тютюнника – своєрідний аналітико-інтерпретаційний ключ до осмислення авторської концепції людини. Самотність у творах письменника осягається через зіткнення зовнішніх (історичні, соціальні обставини) та внутрішніх (неповторна душевна організація персонажів) чинників, як наслідок екзистенціального конфлікту. Результатом примирення, способом співжиття із реальністю стає усамітнення. Вияви самотності градаційно варіюються у варіантах утілення домінатного мотиву: страх самотності, втеча від самотності, дуалістична самотність-межа.

Багатовимірність художнього втілення мотиву самотності увиразнює драматизм буття індивіда, демонструє віртуозне вміння Григора Тютюнника відображати динамічну емоційно-почуттєву картину духовного світу особистості.

Література

1. Гноєва Н. Мотивна структура новелістики Григора Тютюнника (до 85- річчя від дня народження). *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія: Філологія.* 2017. Вип. 76. С. 293–297.

2. Даниленко В. Енергія болю: Психічна травма в художньому світі Григора Тютюнника. *Слово і час.* 2000. №4. С. 27–29.
3. Кременіш Г. Художнє зображення психологічних мотивів у новелістиці Григора Тютюнника : дипломна робота бакалавра; наук. кер. О. Г. Шупта-В'язовська ; ОНУ ім. І. І. Мечникова, філол. ф-т, каф. укр. літ. Одеса, 2018. 39 с.
4. Кузьменко В. Художні особливості творчої спадщини Григора Тютюнника. *Українські студії в європейському контексті : збірник наукових праць.* 2020. С. 111–115.
5. Мовчан Р. Мотив відчуження особистості в творчості Григора Тютюнника. *Третій Міжнародний конгрес україністів 26–29 серпня 1996 р.* Харків : Око, 1996. С. 150–154.
6. Мовчан Р. Григір Тютюнник – знакова постать в українські літературі чи естетичний феномен? *Слово і час.* 2005. №7. С. 23–27.
7. Турган О. „... Відчуваю людину, як рана сіль": експресіоністична поетика в творчості Гр. Тютюнника. *Волинь філологічна : текст і контекст. Випуск 23. Літературний експресіонізм в інтермедіальному контексті.* Луцьк : ПП Іванюк В. П. 2017. С. 204 –220.
8. Тютюнник Г. Облога: вибр. твори / Передм., упорядкув. та приміт. В. Дончика. 3-тє вид. Київ : Унів. вид-во ПУЛЬСАРИ, 2005. 832 с.
9. Філософський енциклопедичний словник : енциклопедія / НАН України, Ін-т філософії ім. Г. С. Сковороди; голов. ред. В. І. Шинкарук. Київ : Абрис, 2002. 742 с.

В. Д. Петришак

Концепт БІЛЬ в українській мовній картині світу: дані асоціативного експерименту

Біль є універсальним культурним феноменом, одним зі способів отримання людиною досвіду пізнання світу. Універсальний характер болю, багатозначність і складність цього поняття зумовили зацікавленість у його всебічному вивченні філософів, культурологів, психологів, медиків, літературознавців, лінгвістів: А. Вежбицька [Wierzbicka 2012], М. Зборовський [Zborowski 1952], Х. Ласкарату [Lascaratou 2007], Р. Мелзак [Melzack 1996], Е. Скаррі [Scarry 1987], Г. Фабрега [Fabrega, Tyma 1976].

Видається актуальним і осмислення цього феномену з позицій його культурної специфіки. Зокрема, антрополог М. Зборовський вважає, що біль має етнокультурний вимір, тобто у виборі способів/засобів його вираження велику роль відіграє етнічна приналежність. В етнічному стереотипі зливаються особливості болю, що стосуються конкретної людини, її страждань та страхів [Zborowski 1952].

Зокрема, лінгвокультурні особливості болю досліджувалися на матеріалі англійської [Собіпан 2017] та польської [Яворская, Хайдер 2009] мов. Феномен «українського болю» ставав предметом розвідок В. Бріцина, Г. Зимовець та Г. Яворської [Брицин, Зимовец, Яворская 2009], що дозволило визначити місце цього концепту в українській мовній картині світу. Під впливом воєнних подій асоціативна природа концепту БІЛЬ та його структура зазнали динамічних змін, що вимагає вивчення і складає актуальність роботи. Мета – найповніше розкрити універсальні характеристики концепту БІЛЬ, визначити національно-культурні особливості досліджуваного когнітивного феномена і простежити динаміку його розвитку на тлі повномасштабного вторгнення.

Матеріал аналізу – дані асоціативного експерименту, який проводився в два етапи, щоб простежити динаміку розвитку концепту БІЛЬ у свідомості носіїв української мови. Віковий діапазон респондентів максимально широкий: учасниками були 116 українців віком від 16 до 82 років, що проживають на території Вінницької, Донецької, Житомирської, Івано-Франківської, Київської, Львівської, Рівненської, Тернопільської областей. Отже, зафіксовано асоціації, які є типовими не лише для певного регіону України, а для значної її території. Кожен із респондентів отримав бланк анкети і повинен був надати реакцію на слово-стимул. Крім того, анкета містила відомості про стать, вік, рідну мову, місце проживання, спеціальність (професію) респондента і дату заповнення анкети.

У результаті було отримано122 реакції, 71 з яких є унікальними, тобто такими, які зафіксовані вперше.

Перший етап вільного асоціативного експерименту (2021 рік) мав за мету дослідити, чи доповняться новими смислами реакції респондентів, зафіксовані в асоціативних словниках української мови, у зв’язку з окупацією Криму, війною на Сході та проголошення ЛНР/ДНР.

Під час ВАЕ було опитано 43 чоловіків та 68 жінок різного віку та професій. На стимул БІЛЬ отримано 144 різні вербальні реакції.

Отже, спостерігаємо асоціації: *війна* (**4** – 2,7%), *кров* (**4** – 2, 7%), *Донбас* (**1** – 0,4%), *Схід* (**1** – 0,4%), *дім* (**1** – 0,4%), *окупація* (**1** – 0,4%). Варто зазначити, що деякі асоціації, а саме: *війна, дім, окупація* належать респондентам з Донеччини, які бачили всі воєнні події на власні очі. І це не дивно, бо багато з них змушені були покинути рідні терени, переїхавши до інших областей.

Реакції на стимул БІЛЬ в експерименті 2022 року зазнали значних змін порівняно з 2021. Експлікація цього концепту у свідомості сучасних носіїв української мови сфокусувалось на основних поняттях, пов’язаних із воєнними діями на території України та сформувало широкий спектр негативних асоціацій.

Під час проведення вільного асоціативного експерименту була змога дослідити, чи в умовах нинішнього воєнного стану традиційні смисли доповнились новими, відображенням яких є асоціації на слово-стимул БІЛЬ. Асоціативний експеримент має таку семантичну глибину, що розмаїття значної кількості реакцій не фіксує жоден словник.

Аналіз отриманих відповідей дав змогу визначити найчастотніші реакції, серед яких домінують лексеми-асоціації *війна* (15), *страх* (8), *Україна* (6), *втрата* (4). Очевидно, що ці реакції не випадкові. Вони є відображенням структур людської свідомості сучасних носіїв української мови. І це зумовлено важкою соціальною та політичною ситуацією України. Під впливом воєнних подій відбулось переосмислення досліджуваного концепту. Так, стимул БІЛЬ після 24 лютого 2022 року викликав появу численних реакцій, спричинених повномасштабним вторгненням росії на територію України. Отже, нові асоціації породжені реаліями російської агресії проти України:

Війна 12,3%; *Україна* 4,9%; *дім* – по 1,6%; *військові*, *все це що зараз відбувається в Україні*, *дивитись новини*, *за нашими воїнами*, *Маріуполь*, *переживання за Україну*, *події в Україні*, *події зараз*, *путін*, *росія*, *руїни*, *син* – по 0,8%.

Важливим є те, що дослідження, проведене в 2021 році, показало, що до ядра асоціативного поля не входила лексема-асоціація ‘*війна’*, яка сьогодні є найчастотнішою реакцією на стимул БІЛЬ. Та асоціація *‘Україна’*, що взагалі була відсутня.

Помітним також є те, що в периферійній зоні тепер з’явились дві реакції, що привертають увагу та мають негативну конотацію: *‘росія’, ‘путін’*, та ще й з порушенням орфографічної норми, яка, зрештою, є зараз виправданою та закономірною.

Біль – це універсальний феномен. Результати асоціативного експерименту показують, що значна частина реакцій відповідає метафорам.

Поняття болю найкраще розкривають відповідні концептуальні метафори, що сприймаються крізь призму війни: *війна, Україна; дім, військові, все це що зараз відбувається в Україні, дивитись новини, за нашими воїнами, Маріуполь, переживання за Україну, події в Україні, події зараз, путін, росія, руїни, руйнування, син.* Війна набула іншої інтерпретації та переосмислення. Вона має, так би мовити, «своє нелюдське обличчя» – аморальне, жорстоке та цинічне. І тому реакції є цьому підтвердженням.

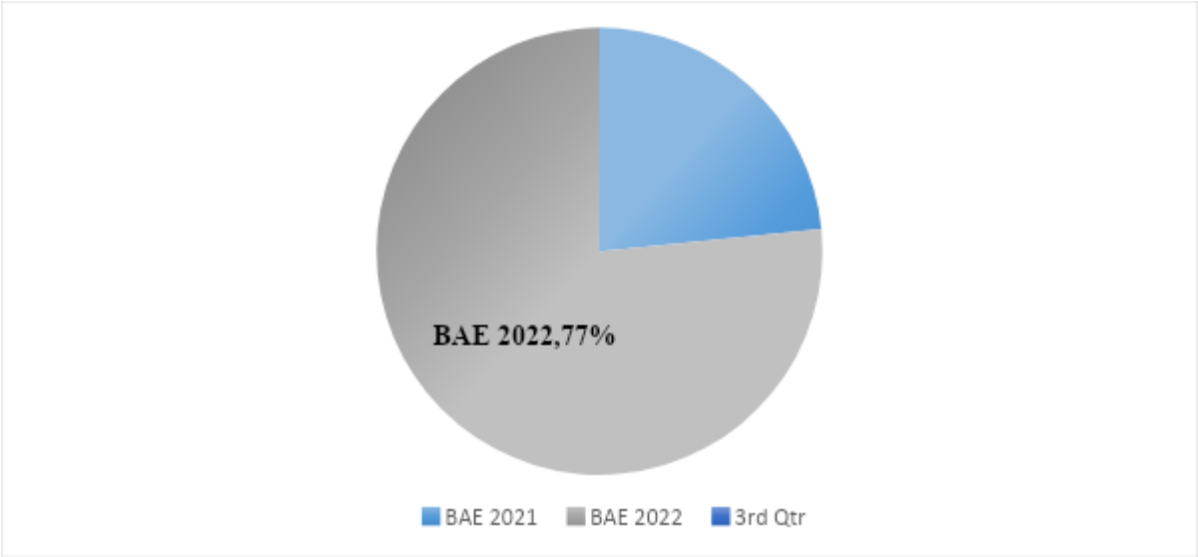
Побачили, що у структурі асоціативного поля з’явились смисли, які можна пов’язати із російським вторгненням у 2022 році: *війна, дім, новини, період у житті, час.* Динаміка змін показала, що такі асоціації отримали високу частотність. У сприйнятті українців війна – це жахливі та тривожні події, що навіюють страх, приносять втрати, страждання та руйнування.

Особливістю асоціативного поля концепту БІЛЬ є повна відсутність позитивних реакцій, що свідчить про негативне ставлення українців до цього поняття, особливо зараз. Експеримент показав, що концепт БІЛЬ є негативно маркованим. Найбільше негативних асоціацій пов'язані з війною в Україні в 2022 році.

Зіставлення даних досліджень вказує на неоднакове кількісне та якісне наповнення когнітивних пластів асоціативного поля концепту БІЛЬ. З огляду на кількість реакцій, що стосуються подій, спричинених війною росії проти

України, можна зробити висновок, що події вплинули на мовну свідомість українців.

Таким чином, кількість асоціацій респондентів, пов'язаних із війною, виглядає так:



Проведення двох BAE з різницею в 1 рік показало, що визначення і сприйняття болю є різним та залежить від екстралінгвістичних – соціальних, політичних, психологічних чинників тощо.

Отже, реакції респондентів на стимул БІЛЬ дозволили виявити не лише особливості цього концепту, класифікувати БІЛЬ як універсальний феномен, що акумулює людський досвід і втілюється в мові різними засобами, але й зафіксувати, яке місце в концептуальній картині світу українців він займає. Порівняння реакцій, отриманих в різні роки, дозволило виявити динаміку змін експлікації концепту БІЛЬ в українській лінгвокультурі.

Література

1. Концепт БОЛЬ В типологическом освещении / Ред. В. М. Брицын, Е. В. Рахилина, Т. И. Резникова, Г. М. Яворская. К.: Видавничий Дім Дмитра Бураго, 2009. 424 с.
2. Собіпан Є. Вербалізація концепту БІЛЬ в англійській та українській мовах / гол. ред. Деменчук О. // Studia Philologica. Рівне: РДГУ, 2017. Вип. 1. С. 54-58.
3. Byron J., Kleinman A., Brodwin P., DelVecchio M. Pain as Human Experience An Anthropological Perspective. Oxford. The Regents of the University of California. 1992. P. 209.
4. Fabrega H., Tyma S. Culture, language and the shaping of illness: An illustration based on pain. Journal of Psychosomatic Research. V. 20. Iss. 4. 1976. 323-337 pp.
5. Lascaratou C. The Language of Pain: Expression or description / John Benjamins Publishing Company. 2007. P. 235.
6. Scarry E. The body in pain: the making and unmaking of the world. New York [u.a.]: Oxford Univ. Press, 1987. VII. 385 P.
7. Melzack R., Wall P. The challenge of Pain. the Penguin Group. 1996. P. 356.

8. Wierzbicka A. Is Pain a Human Universal?: A Cross-Linguistic and Cross-Cultural Perspective on Pain. Vol. 4. No. 3. 2012. 307-317 pp.
9. Wittgenstein L. Philosophical Investigations, Oxford: Basil Blackwell. 1953. P. 250.
10. Zborowski M. Cultural components in response to pain / Journal of Social I. 8. 1952. 16-30 pp.

І. В. Поліщук

Образ Полісся в польській літературі факту (на прикладі книги Малґожати Шейнерт «Usypać góry. Historie z Polesia»

Полісся – край, про який із захопленням писало чимало поетів, прозаїків. Проте складається враження, що Полісся найменше присутнє в польській кресовій літературі. Міф Віленщини дуже сильний, Галичина і Львів також виплекані в польській колективній пам'яті. А між ними розташований слабо описаний простір. Як ідеться в пісні «Polesia czar» – це «ліси дикі, болота», де «живе похмурий народ». Ці слова тяжіють над Поліссям донині. Це місцевість лісів і боліт, чудова природа, але жити на цій території упродовж віків було дуже важко. Можливо, тому поліський народ сприймався як «похмурий». У польській літературі XIX століття є чимало описів Полісся, проте більшість із них подають саме «похмуру» картину. Однак Полісся – земля, яка є яскравим прикладом акумуляції кількох культур, соціального досвіду кількох традицій, оскільки знаходиться та знаходилось довгий час своєї історії на пограниччі кількох держав. Історія такого пограниччя, багатого та колоритного, не може не привертати увагу. Саме тому тема пограниччя притягує сучасних польських репортажистів, оскільки, як стверджує відома журналістка та письменниця Малґожата Шейнерт: *«reporter powinien pisać o czymś, o czym ludzie mało wiedzą lub wiedzą w niewłaściwy sposób»* [2, 12]. Про сучасне Полісся розповідає її збірка репортажів «Usypać góry. Historie z Polesia» (2015) стала своєрідним запрошенням до пізнання таємниць чарівного та незвіданого краю.

Метою статті є дослідження образу Полісся у польській літературі факту на матеріалі документального літературного твору Малґожати Шейнерт «Usypać góry. Historie z Polesia».

Серед великого різноманіття польської літератури факту вагоме значення мають передусім репортажі. Однією з країн, де першою почала формуватися школа художньої репортажистики, є саме Польща. Польський літературний репортаж є відомим та популярним у цілому світі, завдяки двом його традиційним опорам – фактам та вмінню красиво розповідати. За словами А. Бондаря, «вихід поза однозначне трактування слів і надавання їм додаткових значень стали специфічними рисами польської репортажистики» [1, 68]. У цьому полягає основна відмінність польської школи репортажу від американської чи

української. Документальність, детальна фіксація подій, безпосередня участь репортера в подіях створюють для читача цілісну картину події та дозволяють краще відчути атмосферу. Його представники створили цілу школу репортажистики, яка є прикладом для журналістів. М. Ванькович, К. Прушинський, Р. Капусцінський, Г. Краль, М. Шейнерт – майстри польського репортажу, які створили універсальні та позачасові твори, що стали чимось більшим, ніж документи, звіти про подорожі чи поточні події.

Малґожата Шейнерт – одна із найкращих польських репортажистів. Шейнерт писала репортажі про провінцію, про скромні надії та великі розчарування її мешканців. У письмі для неї найважливішими є не форма та стиль, а зосередженість на деталях, достовірність інформації та інтерес до «звичайних» людей. Для своїх репортажів Шейнерт обирає ті куточки світу, де стикаються багато національностей, культур і релігій. Вважає, що пограниччя цікавіше, ніж упорядковані центри. Як репортер, вона починає з того, що відбувається тут і зараз, а потім заглиблюється в минуле, шукаючи героїв і події в їхньому житті. Саме ці аспекти ми можемо прослідкувати в її репортажі «Usypać góry. Historie z Polesia».

Збірка репортажів «Usypać góry. Historie z Polesia» розповідає про частину нашого міфічного пограниччя, що простяглося над Прип'яттю, Яселдою та Стиром, показує складне минуле багатонаціонального та багатоконфесійного краю, яке визначає долю мешканців. Відтак Шейнерт запрошує нас у подорож маловідомими місцевостями, дає змогу дізнатися про долі людей, які досі неохоче розповідали про своє життя. Читач супроводжує авторку в її спробах віднайти, дослідити й зрозуміти складну ідентичність жителів Полісся в усіх її вимірах і різновидах.

Для цього репортерка відвідує багато міст і сіл, намагаючись таким чином зібрати воєдино історію Полісся. Вона шукає в бібліотеках рукописи, документи та фотографії, шукає свідків, які знають драматичне минуле Полісся або ж людей, які знають ці історії лише з розповідей чи власних пошуків. Шейнерт дуже детально описує території, будує карту Полісся і показує читачеві цей простір. Як підкреслює Е. Вільк-Кшижовська: «Umożliwia również odbiorcy podróż w świat wyobraźni i zaprasza do przyjazdu na Polesie właśnie z książką *Usypać góry. Historie z Polesia* w ręku» [5, 160].

Головна мета Шейнерт – показати все ще мінливу ідентичність мешканців Полісся та їхні спроби вкоренитися в релігії, історії та мові. Тому у процесі читання репортажів складається враження, що справжніми їх героями є не знані історичні постаті, а сучасні мешканці та дослідники Полісся, з якими безпосередньо зустрічалася авторка, як-от Федір Климчук (1935–2018), який переклав Новий Заповіт на мову свого села – Симоновичі (до речі, текст було передано традиційною білоруською графікою, яка, проте, вповні репрезентує західнополіську говірку), архіварист Едвард Злобін, який склав список назв усіх пінських вулиць, чи жителі Столинського повіту, які, за традицією, виготовляють свічки для церкви. Всі вони щодня стикаються з проблемою, яку найкраще охарактеризував Олег Окуленко, цитований авторкою: *«na Białorusi,*

jeśli człowiek nie ma silnego oparcia w rodzinie, nie pomoże mu szkoła, państwo, kultura ani nawet te największe Kościoły, które mają kłopoty ze swoim językiem, hierarchią, celebrą. Na Białorusi bardzo trudno odnaleźć siebie» [3, 148]. Завдяки репортажам Шейнерт цей важкий досвід стає зрозумілим і для нас.

Проблема мовної і, власне, національної самоідентифікації населення Західного Полісся, яким подорожувала Шейнерт, складна. Про свою належність до білоруського народу поліщуки Берестейщини говорять в основному просто на підставі факту проживання в складі Білоруської держави, а також зазвичай називають себе тутейшими, тутешніми, часто говорять про свою окремішність і від білорусів, і від українців. І хоча авторка не акцентує увагу на тій «говірці», якою розмовляють на білоруському Поліссі, проте ми не можемо не звернути увагу на те, наскільки мова, до прикладу, села Симоновичі нагадує саме українську, що цілком логічно випливає з того факту, що землі білоруського Полісся – це історичні землі України. Проте мешканці Полісся, з якими мала змогу спілкуватися Шейнерт визнають, що їхня мова суттєво відрізняється від офіційної білоруської, але й українською її не називають; переважно вдаються до визначень на зразок «наша говірка»; ми говоримо «по-своєму», а білоруську там інколи вважають іноземною мовою: *«…u nas nie mówi się na Polesiu po białorusku – właściwie jest to język obcy (...) właściwie mój system językowy był zachwiany, bo takim naprawdę ojczystym był ten poleski dialekt mój – to był ten pierwszy i podstawowy język.»* [3, 39]. Цей момент теж яскраво свідчить про складну проблему національної ідентичності мешканців Полісся.

Тож відкрите Малгожатою Шейнерт Полісся – це не міфічний край боліт, а світ, у якому мешканці створити свою історичну та духовну ідентичність, не відгороджуючись від минулого, а намагаючись ставитися до нього по-особливому. Це «всипання гір» у назві, як каже Малґожата Шейнерт, є потребою піднятися над практичним повсякденним життям. Тож герої книги роблять все можливе для того, щоб змінити ландшафт цього краю: щось перебудувати, відновити історичну справедливість, щоб «**usypać góry**» – хоч і не в буквальному сенсі цього слова, але точно духовно. Шейнерт сама була свідком цих змін: *«Często byłam świadkiem takiej odbudowy: albo dosłownie – budynków związanych z przeszłością, albo informacji, wiedzy. Inteligencja białoruska ma wielką potrzebę odnalezienia swojej tożsamości, bo żyje w kraju, który został przez straszne okoliczności, głównie II wojny światowej i lat komunizmu, wyjałowiony z zabytków, historii, kultury materialnej i niematerialnej, szeroko rozumianej.»* [4, 50].

Отже, колишня земля боліт і багон з надзвичайно цікавою та колоритною історією, чарівними краєвидами, та головне – людьми, які намагаються розвинути власну ідентичність та відновити історичну справедливість, зберегти свою мову, культуру та історію – саме такий образ Полісся постає з книги Малґожати Шейнерт «Usypać Góry». Вона знайомить нас із малою батьківщиною чи не найбільш визнаного і знаного польського репортера Ришарда Капусцінського, яку він сам не встиг описати. І дає голос людям, які живуть там, живуть далеко від великої політики, захищають свою віру і мову, та вірять, що ще можна врятувати те, що знищила радянська чи відтак білоруська влада. Тому

цей репортаж такий цінний і цікавий для читачів, зокрема й українців. Авторка, безперечно, – одна з найцікавіших і найкращих представників польської літератури факту останніх років.

Література

1. Бондар А. Польський репортаж. Як увійти в літературу з чорного ходу. *Культура 3.0. Семінар культурної критики та репортажу*. Київ, 2014. С. 161–168.
2. Krajobraz po detonacji. Rozm. A. Wójcińska. *Reporterzy bez fikcji. Rozmowy z polskimi reporterami.* Wołowiec, 2011. S. 6–14.
3. Małgorzata Szejnert. Usypać góry. Historie z Polesia. Kraków: Znak, 2015. 471 s.
4. Polesie: kraina otwarta. Z Małgorzatą Szejnert rozmawiał Daniel Lis. *Znak.* 2015. nr 6. S. 50.
5. Wilk-Krzyżowska Emilia. Niezgoda na (prze)milczenie : o reportażach Małgorzaty Szejnert. Praca doktorska. Katowice : Uniwersytet Śląski, 2021. 288 s.

С. М. Луцан

Концепт СЕРЦЕ в українській лінгвокультурі (на матеріалі даних асоціативного експерименту)

Серце є одним із ключових концептів мовної картини світу. Здавна серце символізувало життя, вважалося зосередженням духу. Йому надавали чимало функцій: і головного транслятора емоцій та почуттів, і центру душевного світу людини, і місця збереження інформації, і органу мислення. Вважалося, що саме через серце формується бачення світу (див. Этинген 2017, Ponsonnet 2021). Дослідження цих уявлень, зафіксованих, зокрема, в народній культурі, в наївних переконаннях, в мові, безумовно, допоможе збагатити уявлення про концептуальні картини світу різних культур, зокрема і української, що і складає **актуальність роботи**.

Значний внесок у розуміння лінгвокультурної специфіки концепту СЕРЦЕ належить працям на матеріалі слов'янських, англійської, а також грузинської і перської мов. Доповнюють отримані дані розвідки концепту СЕРЦЕ в українській мові (І. Гарбери [Гарбера 2020], І. Голубовської [Голубовська 2004], Н. Іванової [Іванова 2014], Л. Лисенко [Лисенко 2016], Т. Прутнікової [Прутнікова 2012]), в яких увага акцентувалася на особливостях експлікації цього концепту в українській фразеології та народних прислів'ях.

Видається, що ґрунтовніше розкрити специфіку репрезентації концепту СЕРЦЕ в українській лінгвокультурі можливо шляхом аналізу даних асоціативного експерименту, який дає змогу максимально наблизитися

до ментальної лексики, вербальної пам'яті, культурних стереотипів певного народу, виявити зміст концепту в когнітивній свідомості носіїв мови та «ранжувати за яскравістю концептуальні ознаки» [Чміль 2017: 33].

Метою розвідки є визначення лінгвокультурної специфіки концепту СЕРЦЕ як центру внутрішнього світу людини.

У статті проаналізовані дані вільного АЕ, проведеного у лютому-березні 2021 року. Було виокремлено 143 реакції на слово-стимул *серце*, з яких 49 є унікальними, тобто зафіксованими вперше.

Усі реакції розподілено за такими критеріями: значимість (центральні / периферійні), частиномовна належність (синтагматичні / парадигматичні), приналежність до певної сфери (фізичні / психологічні / емоційні / ціннісні / символічні), гендер (чоловічі / жіночі).

Сфери	Реакції
• фізична	*біль, болить, б'ється, в грудях, генератор життя, жага, життя, кров, людина, моє, медицина, орган, ритм, судини, такт*
• психологічна	*вухо, мозок, підсвідомість, розум*
• емоційна	*відчуття, затишок, кохання, любов, почуття, радість, тепло, стріла, щастя*
• ціннісна	*велике, відкрите, гаряче, дитина, дівчина, добре, добро, доброта, рідне, рідний, Україна, України, холоднокровність, чуйне, щире, щирість*
• символічна	*дівоче, душа, печінка, червоне, червоний*

Аналіз частотності реакцій дозволив виокремити центральні реакції, тобто з частотою 2 і більше, та периферійні, тобто одиничні. Отож, до центральних можемо віднести: *любов, орган, життя, кров, кохання, червоне, добре, біль, моє, печінка, гаряче, добро, червоний, чуйне, щире та щирість* (записані за частотністю), а до периферійних: *болить, б'ється, велике, відкрите, відчуття, в грудях, вухо, генератор життя, дитина, дівоче, дівчина, доброта, душа, жага, затишок, людина, медицина, мозок, підсвідомість, почуття, радість, ритм, рідне, рідний, розум, стріла, судини, такт, тепло, Україна, України, холоднокровність* та *щастя*. Відсоткове співвідношення центральних та периферійних реакцій вказує на те, що в центрі перебуває менше унікальних реакцій, ніж на периферії, але вони є частотнішими. Оскільки центральні асоціації відображають практично всю палітру значень СЕРЦЯ, їх можна вважати ядром досліджуваного концепту.

Водночас було виділено синтагматичні та парадигматичні реакції . Перші – ті, що не належать до одної частини мови із словом-стимулом, а другі – ті, що належать. До синтагматичних зараховано лише 14 реакцій: *болить, б'ється, велике, відкрите, гаряче, дівоче, добре, моє, рідне, рідний, червоне, червоний, чуйне* та *щире*. Отже, більшість реакцій, а саме 71%, є парадигматичними. На нашу думку, переважання парадигматичного типу реакцій свідчить про те, що мислення респондентів є комплексним та аналітичним.

Також було вирішено розподілити реакції на слово-стимул *серце* за приналежністю до певних сфер: фізичної, психологічної, емоційної, ціннісної та символічної. Попри таку чітку класифікацію, траплялися реакції подані метафоричним шляхом. Це свідчить про те, що деякі сфери є продуктивними для метафоричних перенесень. Аналіз отриманих реакцій дає підстави вважати серце багатофункційним органом: окрім своїх прямих фізіологічних функцій, воно ще передає такі почуття як кохання та любов, позначає різні емоційні стани та відчуття, висвітлює як позитивні, так і негативні якості людини, постає як передвісник чогось, як вмістилище чого важливого та дорогого, тобто виступає не лише як фізичний центр людини, але й як центр внутрішнього світу людини.

Реакції, отримані на слово-стимул *серце*, також було поділено на жіночі та чоловічі. Порівняльний аналіз реакцій за статтю дав нам змогу з'ясувати особливості розуміння концепту СЕРЦЕ у представників обох статей. Було виявлено, що найчастотнішою реакцію і в чоловіків, і в жінок є любов. Це свідчить про те, що серце в першу чергу є вмістищем любові для обох статей, проте аналіз наступних реакцій показав, що для жінок «серце як символ любовного почуття» домінує над іншими значеннями, а чоловіки бачать попри це й прямі функції серця, тобто в них серце виконує прямі й переносні функції приблизно на одному рівні. Варто зауважити, що чоловічі реакції, на відміну від жіночих, не подають опозицію емоції / логіка. Отже, чоловіки не надають серцю функції мислення. Спільні реакції, що трапляються в представників обох статей, свідчать про те, що чоловіки, як і жінки пов'язують серце з червоним кольором, а також приписують йому чуйність та вбачають певний зв'язок з печінкою, що зумовлено культурою певного періоду.

Отже, дослідження на матеріалі результатів асоціативного експерименту допомогло виявити лінгвокультурні особливості концепту СЕРЦЕ. Аналіз реакцій дав змогу виділити ядерні значення концепту і таким чином з'ясувати, що серце, крім того, що б'ється, стукотить, болить, може ще й відчувати, чути, бачити, говорити, страждати, любити, радіти, думати. Тобто, серце є не просто життєво необхідним органом, а центром духовного світу кожної людини, у якому вирує життя.

Аналіз реакцій респондентів, отриманих за допомогою методу асоціативного експерименту, є одним з етапів-створення когнітивної дефініції, запропонованої професором Є. Бартмінським [Bartmiński 1998: 66]. Наступним кроком на шляху створення когнітивної дефініції концепту СЕРЦЕ в українській мовній картині світу і перспективою подальших студій стане дослідження концепту СЕРЦЕ в українському художньому дискурсі.

Література

1. Гарбера І. Концепт ЛЮДИНА в українській літературній фразеології: соматичний код культури // Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Філологія. Випуск 1 (43). 2020. С. 80-85.
2. Голубовська І. О. Етнічні особливості мовних картин світу: Монографія, 2- ге вид., випр. і доп. К.: Логос, 2004. 283 с.
3. Этинген Л. Е. Мифологическая анатомия. «Медика», 2017. 532 с.

4. Іванова Н. Д. Вербалізація концепту СЕРЦЕ в українських народних прислів'ях // Вісник Донецького національного університету, сер. Б: Гуманітарні науки. Вип. 1-2. 2014. С. 120-124.
5. Лисенко Л. О. Фразеологічні одиниці з компонентом серце в українській і англійській мовних картинах світу // Парадигма знання: гуманітарні питання №4 (15). 2016. [Електронний ресурс]. Режим доступу: http://oaji.net/articles/2016/1739-1467386762.pdf
6. Прутнікова Т. І. Концепт серце в українській фразеології // Культура народов Причерноморья. № 228. 2012. С. 175-177.
7. Чміль Н. Вербальна репрезентація концепту «Проповідь» (за даними асоціативного експерименту). East European Journal of Psycholinguistics. Lutsk: Lesya Ukrainka Eastern European National University. Vol. 4. No 1. 2017. S. 30-39.
8. Bartmiński J. Podstawy lingwistycznych badań nad stereotypem – na przykładzie stereotypu matki / J. Bartmiński // Jezyk a kultura. 1998. №12. S. 63-83.
9. Ponsonnet M. My belly is angry, my throat is in love: Body parts and emotions in Indigenous languages // The Conversation. APRIL 30, 2021. [Електронний ресурс]. Режим доступу: https://phys.org/news/2021-04-belly-angry-throat-body-emotions.html

Актуальні питання сучасного літературознавства

С. В. Безлаковська

Семантика та літературні прийоми у збірці оповідань Катерини Калитко «Земля загублених, або маленькі страшні казки»

Досить нещодавно на теренах вітчизняного культурного життя з'явилося ім'я Катерини Калитко, яка написала чимало вже відомих творів, зокрема збірку оповідань «Земля загублених, або маленькі страшні казки». Тексти, що вміщенні в цю книгу, поєднують реальне та потойбічне. Це втілено в дев'яти різних оповіданнях, що об'єднані між собою опозицією «життя – смерть» – вітаїстичне та танатологічне. **Метою дослідження** є наукове обґрунтування семантики образів вищезазначеної збірки Катерини Калитко та використаних літературних прийомів.

Перший образ, якого зустрічаємо в оповіданні «Вода», – це Лале, дівчина, яку опікуни виховували як хлопця. Через таку невизначену ідентифікацію себе, приховування власної природи в цьому образі було порушено одне з провідних

питань «чужинства», «чужорідності». Його з усіх сил намагаються збагнути герої Катерини Калитко, порушуючи при цьому питання: чому те, чого ми не розуміємо, є чужим, а отже, неавтентичним?

Якщо розглядати цей образ через призму семантики, то слід звернути увагу на те, що сама назва оповідання «Вода» безпосередньо пов'язана з прихованою компонентою Лале. Лале була занадто тендітна для хлопчака-розбійника, тому вона була змушена стати стати помічником водовоза. Вода в системі символів є жіночим знаком. Уперше переодягнений хлопчисько усвідомлює себе дівчиною, коли юнаки роздягаються й купаються у водоймі. Лале, нажахана раніше неочевидною різницею їхніх тіл, залишається на березі [2]. Цей момент відкриття своєї ідентичності у воді має перегуки з ритуалом хрещення – умовним перероджденням, очищенням. Після того Лале зраджує своє місто, що стало для неї темницею її ідентичності, та тікає до ворожого табору, де знаходить своє кохання. Ворожий воєначальник розкриває в усіх відношеннях для неї її жіночність та навчає її, як бути «жінкою». Авторка вказує на тілесні та психологічні виміри перебудови гендерної ідентичності головної героїні.

Цей образ набуває особливого звучання і в оповіданні «Вітер у порожній очниці». У ньому описано проблему статевої невизначеності, а саме питання гомосексуалізму, що підтверджує наявність психологічної компоненти. Новою персоналією, через яку порушено це питання, є Ердаль – товариш і прихильник коханого Лале. Слід звернути увагу, що імена головних героїв найчастіше східного походження й означають назви якихось квітів чи рослин. Це дає можливість увиразнити головний образ-символ «земля», що прихований між рядками в кожному оповіданні. Цікавим у цьому творі бачиться прийом, коли головний герой розповідає історію свого життя, коли він є вже небіжчиком – «голим білим черепом на міській стіні» [1, с. 51]. Сюжет базується на історії стосунків Ердаля та Латіфа, які познайомилися ще юнаками в палацовій школі, де виховували хлопців для державної служби. Поміж головною сюжетною лінією в історії присутня філософська рефлексія Ердаля про любов – її виміри та форми. Ці роздуми свідчать не тільки про тілесність чи емоційність, а й про надсвідоме. Тому такі сильні почуття не могли не викликати бажання помсти на ґрунті ревнощів. Ердаль убиває Лале начебто задля Латіфа (їхнього коханого), та це не дало змоги втамувати того сплеску негативних рефлексій, що спричинила чужоземка й звела з розуму Латіфа. Образом Ердаля Катерина Калитко змогла показати нам приховану завісу негетеронормованої сексуальності.

Не менш цікавим образом є Вера, або, як її називають інші персонажі, – Сирота. Питання сиротинності, як і статевої самоідентифікації, є одним із центральних. Та саме в оповіданні «Вера і Флора», де зустрічаємо цю героїню, Сирота мала батьків, та насправді втілювала образ хтонічної богині, що зробило її причетною до чогось надсвідомого й надлюдського. Вера – ідеально вписується в образ язичницької шаманки: її зовнішністю, уміннями зцілювати та бісексуальністю. Нові жителі, що переселялися на острів, відверто побоювалися Вери: «Коли за п'ятдесят років сюди прибули нові люди, я вийшла

їм назустріч. Я ж знала, що вони прийдуть. І вони злякалися. Циганка, казали, індіанка, казали, вся розмальована, казали. Потім спитали: а скільки ж тобі років, дівчино? Коли я сказала, що сімдесят, не повірили. Правда нікому не потрібна. Проголосили мене несповна розуму» [1, с. 147].

Якщо порівняти образи Лале й Вери, то можна простежити яскраво виражений прийом контрастності. Сирота в першому тексті не вміла бути по - спражньому ні жінкою, ні чоловіком, а Сирота в другому – уміла й те, і те. Перша зрадила своє місто, остання – рятувала і вчила виживати чужих людей, що постійно приходили і приносили руйнацію. Лале прожила коротке життя, була вбита через ревнощі й мала перерваний родовід; тоді як Вера поступилася коханням, жила поза часом й знала та відчувала всю історію світу, включно з предками, і акумулювала пам’ять.

Оповідання, у якому подано образ Сироти, є останнім у збірці. Саме воно дає нам змогу зрозуміти, що об’єднувало всі ці розповіді, образи та долі. Для того, аби ця частина викликала сильні емоційні почуття в читача та дала змогу відповісти на безліч запитань, що виникали раніше, Катерина Калитко використовує чимало літературних прийомів та художніх засобів. Наприклад, риторичні запитання: «Хіба проситиме дуб пробачення в неба, у яке росте?» [1, с. 203]; метафори: «Занурюєш руку в майже людську плоть, виминаєш пальцями, надаєш форми, ушляхетнюєш чи спотворюєш, обертаєш ногами гончарне колесо, світ крутиться, і щось росте, росте, обволікує твої руки, не дає тобі зупинитися, хоче увібрати повністю…» [1, с. 208]; порівняння: «Мав ніжну шкіру на зап’ястях і такі вуста, ніби злочин»; епітети: «Над Важким Піском стояв густий, безперервний стогін» [1, с. 203].

Окремий літературним прийом, на якому слід зупинитися, – це побудова тексту на основі «кругової режисури», тобто коли останній елемент пояснює перший, а потім – і все, що між ними. В оповіданні «Вера і Флора» Катерина Калитко пише: «З води все почалося, водою й закінчиться» [1, с. 213]. Тому наступним образом для дослідження та визначення його семантики, що став наскрізним символом, є Вода. Вона, як і в багатьох інших текстах мисткині, виступає як головне джерело життя. У тексті «Вера і Флора» йдеться про те, що на противагу «землі – смерті» виступає «вода – життя», що дає ключ до прочитання всіх текстів наново, починаючи з першого, що так і називається «Вода». Як символ життєздатності ця стихія майже в кожному тексті проявляється як активний смислотвірний фактор. У перших трьох вона впливає на перебіг подій і підводить до кульмінації та розв’язки: в оповіданні «Вода» завдяки водоймі героїня дізнається, хто вона, і позбувається нав’язаного уявлення щодо своєї гендерної, а отже, як наслідок, і соціальної самоідентифікації. В оповіданні «Каштелян» герой через критичну потребу у воді вирівається з фортеці прив’язаності та повністю відокремлюється від матері, роль якої в тексті відіграє стіна, у якій він набув нового самосприйняття і з якої вдруге народився. У третьому тексті – «Вітер у порожній очниці» – один із головних персонажів – Ераль – перероджується крізь дощ і море та переживає в лазні найщасливіший день у його житті. Далі – море й сьогодення: «Мартин»,

«Море нас поглинуло», «Володарка зміїв», «Хлопчик і син» – усі ці сюжети своєї кульмінації сягають на межі стихій землі й морської води, і всі вони – про життя і смерть, про межові стани, із яких людина випадає по цей чи по той бік буттєвого існування. В оповіданні «Лалібела» про чужоземну – африканську ікону Божої Матері – великі води вихлюпнулися назовні річними потоками паломників, що стікалися до чудотворної ікони, й перетворилися на містичні води у «Вері і Флорі», де стали тією річкою, що дарує життя і витікає в море. Біля нього життя триває вже поза часом – у вічності містичного колообігу та безперервної й малопомітної циркуляції [3].

Збірка оповідань Катерини Калитко «Земля Загублених, або маленькі страшні казки» вирізняється з багатьох інших творів сучасної української літератури своєю проблематикою, семантикою та персонажами, що зображені крізь призму містичного та неоднозначного простору. Завдяки виконаному аналізу семантики образів досліджуваної книги було виокремлено домінантну рису закодованості та містичності.

Література

1. Калитко К. Земля Загублених, або Маленькі страшні казки [текст] : оповідання. Львів : Видавництво Старого Лева, 2017. 224 с.
2. Улюра Г. Право бути незрозумілим. Львів. 2017. URL: https://zbruc.eu/node/66268/ (дата звернення: 20.02.2022).
3. Шевчук З. Хто кого загубив у Землі Загублених, або Що найстрашніше у маленьких страшних казках Катерини Калитко? URL:http://litakcent.com/2017/10/05/hto-kogo-zagubiv-u-zemli-zagublenih-abo-shho-naystrashnishe-u-malenkih-strashnih-kazkah-katerini-kalitko/ (дата звернення: 20.10.2022)

К.О. Севрук

Конфлікт свобода / примушення у повісті А. Жіда «Імморалісt»

Метою нашої статті є аналіз конфлікту свобода / примушення у повісті А.Жіда «Імморалісt» з точки зору відображення в ньому тенденцій модерністичної доби. Актуальність теми роботи визначається вагомістю творчої спадщини французького письменника, лауреата Нобелівської премії з літератури (1947) А. Жіда, а також недостатньою вивченістю творів цього автора.

Одною з провідних проблем у творчості Андре Жіда є проблема свободи особистості. Саме тому у повісті «Імморалісt», як і в творі «Їства земні» відтворено спробу автора розібратись у цьому питанні. Конфлікт свобода / примушення пропонується розглянути з позиції чоловіка (Мішеля) та жінки (Марселіни), що натякає на важливості гендерної протиставленості цих двох образів. Проблема свободи постає перед головним героєм повісті, але не вирішується. А. Жід формує конфлікт, але згодом читач залишається з ним

сам на сам, лише здогадуючись про можливе продовження подій твору. Мішель – наратор, він хоче бути вільним, але повсякчас вагається та не може вирішити яким чином має досягнути своєї мети.

Можна стверджувати, що проблема свободи головного героя реалізується за допомогою ідеї гедонізму. Гедоніст – це людина, яка живе заради отримання насолоди. Вона, по максимуму, намагається уникнути негативних емоцій та страждань, адже вони можуть завадити сенсу її життя – прагненню до задоволення від всього, що її оточує [6, с. 1]. У центрі уваги письменника знову опиняється особистість. Мішель є рушієм сюжету, саме навколо нього розгортаються основні сюжетні події повісті. Вони починаються листом, який пише його товариш. Основний виклад належить самому Мішелю. Він звертається до своїх друзів, які люб'язно відгукнулись на його прохання по допомогу. Хвороба Мішеля, яка спіткала його під час весільної подорожі, змінює ставлення героя до свого життя: «Раніше, думав я, я не розумів, що живу» [1, с. 17]. Існує думка, що гедонізм межує з егоїзмом. Принципи гедонізму не передбачають зосередженості тільки на собі, саме тому їх виокремлюють як дві форми: егоїстична та універсальна. Для першої характерна концентрація на особистих почуттях, навіть якщо їх не розділяють інші. Поціновувачам другої форми важливо, щоб задоволення розповсюджувалось і на тих, хто поруч [6, с. 1]. Можна зробити припущення, що Мішель належить до людей другої групи, адже саме таке твердження пояснює виникнення певних подій, які, на перший погляд, є незрозумілими читачеві, наприклад: викрадення Моктиром ножиць Марселіни. Чому, спіймавши Моктира на гарячому, Мішель нічого не сказав хлопцеві? Адже його дії можна розцінювати, як підступність та невдячність щодо подружжя. Якщо чоловік не має нічого проти того, аби його довірою та довірою його дружини нехтували, то єдиним поясненням його бездії є те, що він підтримує дії Моктира. Мішель не відмовляє собі в задоволенні споглядати красу хлопця, так само він не відмовляє Моктиру в задоволенні обікрасти його. Уникнення негативних емоцій та конфліктних ситуацій теж є однією з ознак філософії гедонізму. Головний герой систематично нехтує з'ясуванням стосунків, навіть коли ситуація вимагає цього. Згадаймо, як Мішель ловив браконьєра, який полював на кроликів: «Я все ж таки не розповів їй, що розставив шість пасток і, що замість того, аби покарати Альсида, ще дав йому десять су» [1, с. 90]. Іморалізм полягає в тому, що намагаючись бути вільним, головний герой переходить уявну межу між свободою та вседозволеністю. Мішель вважає, що його розбещене ставлення до свободи надає йому, чи ще комусь, право чинити на власний розсуд, при цьому нівелюючи та знецінюючи почуття інших людей: «Але скоро вони набридли мені, бо я вже не був таким слабким, щоб потребувати їх <...> Повертаючись до Марселіни я не приховував від неї нудьги <...> Я знав – шукач має відректись і відштовхнути від себе культуру, порядність, моральність <...> Я дійшов до того, що мені в інших людях подобались лише дикі почуття, і шкодував, коли що-небудь стримувало їх прояв» [1, с. 100]. Найбільшу неповагу Мішель виказує стосовно своєї дружини. Він наче турбується про неї, але разом з тим ніколи не забуває про себе.

У проявах його людяності відчувається невпевненість, ніби він робить щось не тому, що хоче цього, а тому, що так треба. Він погоджується відвезти Марселіну на лікування, бо це збігається з його планами провести зиму в Енґадині. Хоча Мішель бачить, що в Альпах Марселіні стає краще, коли він починає нудьгувати, то не вагаючись їде до Італії, потім до Неаполя тощо. Мішель на стільки захоплений собою, що не помічає як поруч із ним помирає людина. Звичайно, не можна стверджувати, що смерть Марселіни лише на совісті Мішеля, адже вона сама не виказує ніяких протиставлень щодо дій чоловіка, а просто тихо йде з життя.

Можна говорити про відображення у творчості А. Жіда ідей Ф. Ніцше та його концепції «надлюдини», яка, до речі, проголошує свободу імморальну [4, с. 410–411]. Для Мішеля примушенням виявляється все, що його обмежує: фінансові проблеми, утримання ферми, смерть дитини та хвороба Марселіни. Він закутий у рамки людського буття. Воно, своєю чергою, передбачає страждання та відчай, які рано чи пізно спіткають кожного, хто хоче отримати більше ніж примітивне існування. Складно бути надлюдиною, коли ти міркуєш занадто людськими категоріями, адже навіть після смерті дружини, Мішель не отримує задоволення від життя. Його прагнення до свободи не було усвідомленим. Таке трактування в змозі пояснити бездію головного героя: «Я визволився, це можливо; але що з того? Я страждаю від цієї свободи, яка не має застосування» [1, с. 115]. Можливо, ще однією з причин браку активності Мішеля є те, що підсвідомо він відчуває власну провину у смерті Марселіни, але не визнає її, що у його випадку робить конфлікт невирішеним.

Конфлікт свобода / примушення Марселіни залишається статичним упродовж усього твору. Можна стверджувати, що її модель поведінки є типовою для жінки межі XIX—XX століть. Катерина Откович в монографії «Ілюзія свободи: образ жінки від традиціоналізму до модернізму», простежує трансформацію образу в українській та європейській культурах. Філософиня стверджує, що однією з проблем свободи жінки згаданого періоду є обмеженість її просторового буття [5, с. 10]. У порівнянні з Мішелем, просторове пересування Марселіни не є обмеженим, адже з самого початку повісті подружжя подорожує разом, та коли дорога завершується, ситуація дещо змінюється. У Парижі та Ла Морин'єрі Мішель повертається до справ. Його життя складають: лекції в університеті, турботи про ферму, зустрічі та домовини з братом Марселіни. У той самий час простір Марселіни тісно закріплюється вдома. За думкою К. Откович: «Жіночий простір обмежений матеріальними речами: її кімнатою, садком, рутинним маршрутом до подруги чи родички. Ця фізична ізоляція породжує духовне каліцтво, що не вигідне навіть чоловікам, які вбачають у жінці вихователькy нації (через дітей)» [5, с. 38]. Коли Марселіна втрачає дитину та хворіє, за словами Мішеля, вона стає «зіпсованою річчю», адже не виправдовує його сподівань щодо щасливого майбутнього [2, с. 454]. «Спочатку, коли Мішель намагається будувати родинні стосунки, йому дається шанс мати майбутнє, яке у повісті символізує вагітність Марселіни. У процесі вираження волюнтаризму Мішеля та його прагнення свободи А. Жід зображує важке протікання вагітності

в його дружини… Ця ситуація підкреслює, що в Мішеля – такого, яким він став, не може бути дітей… А. Жід… зображує сучасний йому апокаліптичний світ без майбутнього» [3, с.117]. Логічним завершенням є смерть Марселіни, яка виявляється занадто слабкою аби протистояти їй. Можна стверджувати, що у випадку Марселіни, конфлікт реалізує себе неповноцінно та існує заочно. Він скоріше слугує інструментом для підсилення проблеми Мішеля, ніж для того, аби привернути увагу читача до питання свободи жінки.

Отже, конфлікт свобода / примушення постає перед головним героєм через його гедоністичне світосприйняття, яке виникає у наслідку подолання хвороби Мішеля та спонукає його до постійних роздумів щодо цієї проблеми. Методи, які обирає Мішель на шляху до своєї мети, виявляються фатальними. Усвідомлення їхньої ганебності призводить до знецінення самої мети та духовної кризи героя. У повісті простежується увага до внутрішніх проблем особистості. Конфлікт твору розкривається за допомогою ідеї гедонізму та філософської концепції Ф.Ніцше про «надлюдину», що може свідчити про його модерністичне спрямування.

Література.

1. Андре Жид. Имморалист. М. : Панорама, 1993. 116 с.
2. Зарубіжна література межі XIX-XX та XX століття: підручник / Авторський склад: Криворучко С.К., Бондарук Л.В., Висоцька Н.О., Гармаш Л.В., Ісаєва Н.С., Кеба О.В., Назарець В.М., Радчук О.В., Черкашина Т.Ю., Шостак О.Г., Воробей О.С., Гольтер І.М., Івлєва Ю.О., Козлова А.Г., Кушнір І.Б., Лєпьохін Є.О., Пічугіна Т.Є., Польщак А.Л., Фінчук Г.В., Шапарєва Н.О.; за заг. ред. С.К. Криворучко. Харків: ХНПУ імені Г.С. Сковороди, 2022. 1357 с.
3. Криворучко С.К. Еволюція особистості у творчості Андре Жіда. Харків : ХНУ імені В. Н. Каразіна, 2009. 188 с.
4. Мурга Т. Ніцше: свобода волі і свобода «надлюдини». *Збірник матеріалів ІІІ Міжнародної наукової конференції студентів та молодих вчених*. Вінниця, 2021.
5. Откович К. Ілюзія свободи: образ жінки від традиціоналізму до модернізму. Монографія. К. : КАРБОН, 2010. 210 с.
6. Stanford Encyclopedia of Philosophy. Hedonism [E-resource]. URL: https://plato.stanford.edu/entries/hedonism/

Ю. О. Сігалова

Герменевтика: дискурс інтерпретацій

Зміна парадигмальних акцентів класичної науки з її жорстким детермінізмом, абсолютизацією лінійності, стійкості, порядку на некласичну, а пізніше, і на постнекласичну теоретико – методологічну основу, яка постулює світоглядні

засади нелінійності, нестабільності випадковості та хаосу, трансформували науку. Методологія гуманітарних наук не стала винятком. Методологія однозначного причинно – наслідкового зв'язку та розуміння змінилася різомою поля дискурсу та інтерпретацією тексту, де під текстом розглядалася вся соціокультурна реальність, включаючи мистецтво, суспільство та людину. Одним із таких напрямків стала герменевтика з її основними методологічними категоріями та принципами: текст, інтерпретація, інтерпретатор, герменевтичне коло та іншими. Традиційно під герменевтикою розуміють мистецтво або вчення про розуміння та тлумачення текстів, а також можна віднести сюди дії людей і результати їхніх дій.

Незважаючи на те, що поняття герменевтика запозичила свою назву у давньогрецького бога Гермеса, в мистецтві античної інтерпретації була відсутня методологічна корректность та понятійно-категоріальний аппарат.

Герменевтика середньовічного богослов'я була суворішою, з нескінченним інтересом до Старого і Нового Заповіту та до змісту божественного слова. Августин дотримувався середньовічної доктрини про існування зображення як символу божественного, що привело до концепції герменевтичного значення речей, а не просто тексту. Це проклалол шлях до універсальної герменевтики. У Новий час герменевтика практично звільняється від переважної орієнтації на теологію, приділяючи увагу філології, історії і навіть юриспруденції.

Різноманітність герменевтичних підходів величезна. Ф. Шлейермахер був першим претендентом на розвиток герменевтики як методолгічного напрямку. Його початкова філософська позиція філософське життя. Філософія життя суперечить вихідній конструкції Канта і суперечить ідеям Гегеля. [3,2] Шлейермахер розрізняє диоінаторне і порівняльне розуміння. Диоінаторне розуміння діє як автоматичне знання особи, пов’язаної з користувачем, про їхні почуття. Порівняння вимагає порівняння речень, які мають однаковий зміст. Шлейермахер наголошує, працюючи з повною інформацією про автора, перекладач здатний зрозуміти бічну й неможливу сторону його праці. Тобто цього дослідника можна віднести, до так званої герменевтики свідомості. [4,2]

Лідером сучасної герменевтики є Г.Гадамер. Розглянемо, як він розглядав герменевтику. Головна праця «Істина і метод» була опублікована, коли йому було 60 років. Гадамер запозичив багато фундаментальних ідей у Гайдеггера, брав участь у його семінарах, показуючи себе справжнім філософським новатором. Гайдеггер ніколи не перекладав свою філософію на герменевтику. Для нього герменевтика – це спосіб мислення за допомогою феноменологічних методів, а не якась вирішальна інновація. Недаремно він зовсім не використовував герменевтику у своїх пізніших роботах.

Гадамер робить це зовсім по – іншому, під дахом герменевтики він в основному збирає всі важливі риси: практику, життя, слово та діалог. Основна відмінність Гайдеггера від Гадамера полягає в питанні так званих філософських початків. Перший починає філософствувати переосмислюючи проблему буття. Інший підкреслює, що філософствування не починається з нуля, а тому герменевтичний досвід є першоосновою всякої філософської думки.

Гадамер вважав мистецтво як поле смислів, а текст зразком для філософії та гуманітарних наук. Гадамер намагався знищити суб'єктивність кантівської філософії. Естетика смаку генія переживання наскрізь пронизана абсолютизацією суб'єктивного.

Розглянемо основні риси герменевтики Гадамера. Як і будь – який прихильник герменевтики, Гадамер дуже відданий концепції герменевтичних кіл. Коли текст починає ставати зрозумілим, він підсумовує зміст тексту. Але навіть цей початковий зміст стає зрозумілим лише тому, що ми читаємо текст із самого початку, сподіваючись знайти в ньому певний зміст. Існує часовий сенс. Сенс, який необхідно розуміти на будь – якому етапі герменевтичного процесу, в якому представлені всі моменти описаного процесу. Кожен момент має історичний вимір. На думку Гадамера, лінійність тексту вказує на лінійність філософських категорій лише тоді, коли йдеться про порядок часових періодів. В іншому випадку лінійність тексту може виражати автономію його авторів. Той факт, що Гадамер є прихильником розуміння циклічного розвитку, наголошувався незліченну кількість разів, включно з ним самим. Слід зазначити, що Гадамер не винайшов привабливого терміна для герменевтики в цілому. Він називає це по – різному: буквальне розуміння та розуміння текстів та інтерпретаційного досвіду.

Що значить розуміти? Це означає по – перше, зрозуміти саму проблему. По – друге, підкреслити та зрозуміти точки зору інших людей. Як створити правду, яка звучить трохи загадково? Відповідь Гадамера така: «Розуміння починається з чогось, зверненого до нас. Це перша герменевтична умова. Речі – це тексти, все необов’язково в прямій мовній формі.» [1,3] Завдання герменевтики – прояснити. Досягти успіху в цьому відношенні означає розсунути горизонти розуміння. Горизонти зміщуються, бо змінюються герменевтичні ситуації. Розуміння – це акт перебування в герменевтичній ситуації, в якій інтерпретатор негайно використовує кожну частину отриманого ним значення. Перебування в тій чи іншій ситуації змушує діяти.

До герменевтичного досвіду належать структура питання, а також відкритість. Відкритість не може бути реалізована без запитань. Відкритість має структуру запитань. Ми не визначаємо об’єкт нашого інтересу, а ми його ставимо під сумнів. Поява питання робить існування опитуваного відкритим. Вирішення питання - це шлях до пізнання. При відгадуванні сенсу ми повинні спочатку вислухати учасника, який відкидає наші припущення. Питання передує відповіді і визначає можливості її сенсу. Питання має пріоритет над відповіддю. «Хто хоче мислити, той повинен запитувати».[1,4] Інтерпретація або тлумачення не є чистим виміром нашої свідомості, вона вимагає координації, тобто комунікації з опитуваним. Успіх інтерпретації – це злиття існуючих і новопридбаних горизонтів. «Думка, яка керуватиме нами в майбутньому – це реалізація самою мовою того злиття горизонтів, яке відбувається в розумінні»[1,4] Розуміння – це матерія, це мислення, воно діалектичне, але його кінцевою інстанцією є слово. Герменевтику часто визначають як розуміння мовою, що лише частково відповідає дійсності. Розуміння є набагато більш багатостороннім, ніж мова, як

засіб передачі слів. Але при цьому всі невербальні форми розуміння закриті для мови. Те, що пояснюється, обов'язково проявляється на словах. Гадамер називає це дивом, тобто «мовою, якою говорять речі – якими б вони не були у будь – якому випадку...». [1,4] За Гадамером, речі не говорять просто тому, що вони не здатні до мовлення.

Але що таке цей базовий компонент мови, слово? Слово не є довільним і умовним, як знак. «Слово – це не просто знак. У невловимому сенсі, це все ж таки щось на кшталт відображення». Мова виражає речі та ситуації. Гадамер бачив у слові і мові таємницю, двозначність. Слово не збігається ні з річчю, ні з інтерпретатором, слово не є ні знаком, ні образом. Іншими словами, слово – це щось середнє між знаком і образом. Розуміння, включаючи інтерпретацію та рефлексію, знаходить своє остаточне завершення у мові. Для Гадамера мова, як і розуміння та ясність, є передумовою герменевтики. Мова є трансцендентною умовою герменевтичного досвіду. Тому вона є несвідомою. Свою книгу "Істина і метод" Гадамер завершує роздумами про перевагу прекрасного і тим самим обґрунтовує перевагу естетики над етикою. Він порівнює прекрасне з добрим. Для Гадамера краса – це передусім не радість відчуття і подив, викликані мистецтвом, а повнота розуміння, що досягається в герменевтичному досвіді.

Назва головної книги Гадамера, яка також є його єдиною книгою, в якій він дійсно системно мислить протягом кількох сотень сторінок – такий собі історичний курйоз. У герменевтиці Гадамера істина і метод несумісні. Гадамер критикує «неправильну методологію». Проти цього важко заперечити. Ще однією підставою для критики Гадамера є те, що він не хоче розуміти герменевтику як методологічну основу так званих духовних наук. По – перше, герменевтика пов'язана не тільки з гуманітарними науками, але й з усіма іншими науками. По – друге, герменевтика є універсальним аспектом філософії, тому належить до розділу філософії. Різне розуміння герменевтики призвело до дискусії між Гадамером та видатним італійським герменевтом Еміліо Бетті. Для Бетті герменевтика – це загальна теорія плюс метод інтерпретації. [5,5] Для Гадамера герменевтика – це філософія. Бетті хотіла методично строго встановити важливість інтерпретатора і тексту в герменевтичному досвіді. Гадамер заперечив, на його думку, методи сучасних наук мають обмежене право. Гадамер досить переконливо показав, що питання є фундаментальним моментом розуміння. У повній згоді з Гадамером ми приходимо до методологічного правила: герменевтична робота вимагає від інтерпретатора ставити запитання. Так зване мистецтво ставити запитання також не є довільним. Герменевтична необхідність налагодження діалогу дуже важлива, тому необхідність діалогічності виникає цілком природно.

Одже, як ми з'ясували, центральної категорією герменевтики як мистецтва інтерпретації текстів є категорія розуміння. Проблематика розуміння зближує герменевтику з філософією культури та з філософією мови, відкриває можливість створення філософської герменевтики, яка передбачає новий вимір людини. У ній ставиться питання про людину, яка розуміє. Герменевтика Гадамера свідчить про те, що нам потрібна інша мова, яка була б мостом між

нами та буттям, не відгороджувала, а возз'єднувала. Рішенням до даного возз'єднання є діалог, за допомогою якого можна вивести філософську герменевтику Гадамера в методології прийняття суспільно значущих рішень.

Література

1. Гадамер Г. Істина і метод. // Гадамер, Юніверс – 2010, 459 с.
2. Гайдагер Філософська герменевтика Гайдагера. // Гайдагер, Алетейя – 2008, 224 с.
3. Кант И. Сочинения / И.Кант. М., 1966. –Т. 6. – С. 71.
4. Шлейермахер Ф. Герменевтика // Шлейермахер, «Европейский Дом». 2004. – 242 с.
5. Betti E. Allgemeine Auslegungslehre als Methodik der Geisteswissenschaften. –Tübingen, 1967.

А. І. Дульчак

Манґа як особлива жанрова форма коміксу

Одним із найпопулярніших жанрових різновидів коміксу можна назвати його японську версію – манґу. Зазначимо, що хоч і своє «народження» манґа отримала в Японії, проте з часом завоювала широке коло прихильників зі всього світу, викликавши інтернаціональне захоплення як у звичайних читачів, так і серед літературознавців. Термін «манґа», як зазначає Крейґ Норріс, відсилає нас ще до 1700-х років. Він використовувався на позначення гравюр на дерев'яних блоках, виготовлених майстром, ім'я якого Кацушіка Хокусай [7, с. 240].

Як зазначає Наталія Космацька, до Європи манґа прийшла в 1980-х роках і мала шалений успіх [2, с. 145]. Проникнення японської культури не могло залишити осторонь європейців: із поширенням цих мальованих історій наш континент отримав доступ до фольклору, традицій та побуту японців. Джоанна Дадлі стверджує, що «…манґа забезпечує не лише лінгвістичну модель японської культури через форми звертань та імена, але й візуальну» [6, с. 17].

Хоч між традиційною американською формою коміксу та японською манґою є багато спільних рис у формі подачі, проте існують також і суттєві відмінності. До прикладу, у них різний порядок прочитання: якщо звичайний комікс читається зліва направо, то його японська форма – справа наліво. Дмитро Бєлов зауважує, що традиція створення такого типу викладу містить у собі елементи японської традиції [1, с. 87]. Ця традиція збережена й донині: манґаки, автори японської графічної прози, зберегли цю особливість і до наших часів.

Сторінка манґи складається з панелей, або фреймів (з англ. Frame – рамка), що у форматі кадрів вміщають ілюстрації, власне текст та «текстові бульбашки», через які ведуться діалоги. Словесне наповнення може бути як на панелях, так і поза ними. Інколи на всій сторінці можуть бути відсутні зображення, тоді автор подає інформацію лиш текстом. Задля наголошування того, який саме персонаж

говорить репліку, манґака малює «текстову бульку» біля героя. У такий спосіб він передає інформацію «з вуст» цього персонажа. К. Норріс характеризує функцію панелей як спосіб та шаблон імітації об'єктиву камери, що використовується при створенні кадрів у кіно [7, с. 65].

Не можна також не згадати про те, що японський комікс містить у собі лінгвістичні особливості, що тісно пов'язані з мовною та культурною складовою нації. Йдеться не тільки про власні імена, що можуть бути зовсім чужими для західного читача (хоча наголосимо, що вкрай рідко онімний простір манґи наповнений не японськими пропріальними одиницями). До прикладу, не можемо не згадати про іменні суфікси. Вони вживаються в кінці імені або прізвища: «-сан» має нейтрально-ввічливий відтінок, уживається до старших або малознайомих людей; «-кун» використовується до будь-кого з рівним статусом, є доволі поширеним серед чоловіків; «-сама» – більш поважний, ніж «-сан», та виказує максимальну шану до співрозмовника; «-семпай» – використовується при звертанні молодшого до старшого. Зазначимо, що в статті не подаємо всіх іменних суфіксів, а лиш ілюструємо специфічний японський лінгвальний аспект. Цікавим є факт збереження цих особливостей при перекладі манґи іншими мовами: традиційні мовні елементи зберігаються без адаптації до інших мов, так само як і читання справа наліво.

Окремою особливістю рисовки манґи можна вважати чорно-білі зображення на сторінках. Лариса Мильченко так коментує витоки цього процесу: «…у традиційному японському мистецтві: мангу й нині малюють тушшю, тому ілюстрації зазвичай чорно-білі, хоча є й кольорові» [3, с. 12]. Додамо, що для сучасної рисовки японських коміксів, манґаки також використовують цифрові ілюстратори, що суттєво спрощує та прискорює роботу над створенням манґи. Можливістю для читача побачити кольорові зображення на сторінках улюблених коміксів є обкладинки томів та рідше перші сторінки перших глав. Висловлюємо припущення, що таке явище є першочергово вмотивоване авторським бажанням передати читачеві уявлення про дизайн героїв саме в кольорах, оскільки ледь не вся робота виконується в чорно-білому форматі.

Характерною ознакою манґи також постає специфіка її візуального наповнення. Оскільки значну частину інформації читач отримує із вмісту зображень, саме вони мають велике значення. Як приклад, наводемо мову тіла, різного роду фізичні взаємодії та інші невербальні моменти поведінки, коли персонажі контактують між собою. Явища, що перераховані вище, можуть вказувати на багато аспектів: настрій героїв, ставлення одне до одного, різні емоційні прояви. Усе це може передаватися не тільки через діалоги в «текстових бульбашках», а й безпосередньо через візуальне наповнення. Ніл Кон, американський когнітивіст та теоретик коміксів, стверджує, що нетрадиційні візуальні символи та метафори в манзі можуть набирати різних форм. Дослідник ілюструє це на таких прикладах: імітація квітів чи блискучих вогників може бути проілюстрованою, аби задати настрій чи натякнути на якесь символічне значення; пронизання стрілами може показати сильний душевний біль персонажа; якщо персонаж злий, то в нього виростають гострі кігті та ікла, а за

спиною спалахує вогонь. Окремо вчений зазначає, що існуть такі «графічні емблеми», які є більш непрозорими для інтерпретації: гігантські каплі поту, які передають ніяковіння чи нервовість; кров, що тече з носа, може ілюструвати хіть [5, с. 187]. Ці приклади доводять, що в манзі присутня велика кількість символів, що потребують декодування читачем, оскільки можуть містити додаткові нашарування інформації.

Дизайн персонажа є одним із найважливіших елементів при процесі малювання манґи, не беручи до уваги важливість «естетичного». Річ у тім, що зовнішній вигляд героїв може часто передавати назовні риси його внутрішнього світу. Робін Бреннер зазначає, що «…у світі манґи одяг, волосся, а також зовнішній вигляд персонажа говорять багато про нього. До прикладу, симпатичний молодий чоловік зі широко розплющеними очима, масивними бровами, легкою посмішкою, а також кудлатим волоссям, є впізнаваним як герой багатьох шьонен (хлопчикових) манґах. Його противником зазвичай є старший, стрункий, вдягнений більш витончено, що носить дорогоцінні прикраси та має вузькі очі, сповнені зловіщим блиском» [4. с. 28].

Також дослідник виводить ще одну характерну особливість дизайну в японських коміксах – очі персонажів. Він апелює до того, що саме вони несуть ледь не найбільший інформаційний потенціал про характер, емоції чи стан героїв. Так великі круглі очі вказують на невинність, чистоту й молодість; середні овальні – на «ще хорошого персонажа, але вже з темним минулим»; вузькі прищурені – на зло, садизм та жорстокість; великі зіниці – на героя чи героїню, а маленькі зіниці чи взагалі без них – на злих персонажів. Зазначимо, що такого роду стереотипні прийоми для зображення персонажів присутні в роботах багатьох манґак та є закріплені в дизайнах різних сюжетів. Ці універсальні засоби слугують для того, аби якнайскравіше передати авторський задум для характеристики своїх героїв, а тако зробити їх легко впізнаваними.

Манґа за тематичним наповненням представлена для різних соціальних категорій людей. Аманда Пеґан виділяє такі типи японських коміксів: *шьонен-манґа*, цільовою авдиторією якої є хлопці-підлітки; *шьоджьо-манґа*, цільовою авдиторією якої є дівчата-підлітки; *сейнен-манґа* орієнтована на старших чоловіків (18+); *джьосей-манґа* орієнтована на старших жінок (18+); *кодомомуке-манґа*, або комікс для дітей [8].

Якщо для шьонен та шьоджьо манґи характерними рисами будуть типові ситуації для підлітків (спорт, перше кохання, навчання в школі, підліткові взаємини тощо), то для сейнен та джьосей манґи типовими сюжетами будуть ті, які стосуватимуться реального життя (у тому числі сюжетів із фантастичним наповненням змісту), зокрема детальні сцени еротичного вмісту, жорстокі, криваві бої та вбивства, нецензурна лексика тощо.

Не можемо не згадати про те, що манґа є таким популярним продуктом, що дуже часто отримує свої власні мультиплікаційні адаптації, які називаються аніме. Зазвичай воно виходить у форматі декількох або багатьох серій. Усі характерні риси, які ми згадували вище, набирають зовсім інших форм: зникають панелі разом із «текстовими бульками», оскільки тепер будь-які дії та діалоги

передаються без них. Чорно-білі зображення набирають барв, оскільки традиційно мультиплікації створюються кольоровими; у більшості зберігається авторський стиль та дизайни. Крім мультиплікаційних продуктів, за мотивами різної манґи також виходять фільми та відеоігри. Як і вебкомікси, манґа також представлена на інтернет-сервісах, що надають ліцензійний доступ для прочитання. Прикладами є «MangaPlaza» та «Crunchyroll».

Аніме та манґа мають широке інтернаціональне охоплення серед фанів: багато франшиз отримують ліцензійні переклади, а інколи це робить суто фанатська база. Популярним серед них є написання фанфіків – аматорських оригінальних творів різного змісту та жанру, що подають ніби «альтернативну версію реальності та персонажів» улюбленої манґи.

Отож упевнено можемо сказати, що мальовані комікси Японії є надзвичайно цікавим об’єктом для прочитання навіть поза рідною країною. Різних франшиз та фанатів настільки багато, що не виникає жодних сумнівів чи заперечень у важливості манґи як окремого культурного феномена. Щоправда, в українському науковому дискурсі майже нема досліджень у цій царині. Відтак це зовсім не означає, що вони не потрібні, оскільки наше суспільство та культура цілком готові до осмислення такої особливої жанрової форми коміксу.

Література:

1. Бєлов Д. Комікс як продукт інформаційної культури // Наукові праці Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського. 2018. №. 49. С. 83-103.
2. Космацька Н. Нарис з історії виникнення і становлення жанру коміксу // Вісник Львівського університету. Серія: Іноземні мови. 2012. №. 19. С. 141-147.
3. Мильченко Л., Татарінова Л. Особливості сприйняття візуальної книги. Комікси. Манга. Графічний роман // Вісник Книжкової палати. 2020. №. 12. С. 10-15.
4. Brenner R. Understanding manga and anime. Greenwood Publishing Group. 2007.
5. Cohn N. Japanese visual language: The structure of manga // Manga: An anthology of global and cultural perspectives. 2010. S. 187-203.
6. Dudley J. Manga as cross-cultural literature: The effects of translation on cultural perceptions. Diss. 2012.
7. Norris C. Manga, anime and visual art culture. Melbourne: Cambridge University Press. 2009.
8. Pagan A. A beginner’s guide to manga // New York Public Library. 2018. Т. 27. URL: https://www.nypl.org/blog/2018/12/27/beginners-guide-manga

А. В. Кухарець

Б. І. Антонич: текст як образ у парадигмі літературознавчих понять

Творчість Б. І. Антонича належить до таких, що потребують незаклішованої наукової рецепції, бо вона (творчість) долає межі традиційних уявлень про природу і джерела мистецького процесу. Це й забезпечує поезії Б. І. Антонича постійну актуальність. Нові підходи, сучасні методики декодування літературних текстів знаходять застосунок до Антоничевого художнього наративу.

Стиль Б. І. Антонича ґрунтується як на явищі синкретизму, так і мистецького синтезу. Семантику Антоничевої образності визначає кореляція словесного і живописного матеріалу з певною дозою музичного ресурсу.

Б. І. Антонич запропонував свою «схему» ініціації вражень, отриманих як іззовні (природа, оточення), так і відчутих, уловлених на рівні генетичної пам'яті: «…від спонуки до вражіння, від вражіння до уявлення, від уявлення до укладу уявлень, від їхнього укладу до засобів барви чи слова, і в кінці – матеріалізація цих засобів. Перейшовши стільки стадій, *первісні спонуки* з правила *не є зовсім подібні до кінцевих вислідів,* себто *мистецька дійсність є інша, ніж реальна дійсність»*[1, с.471] (курсив мій – А. К.).

Б. І. Антонич – з числа тих поетів, які не лише були авторами текстів високої проби, але й залишали міркування теоретичного плану щодо природи творчості і особливостей механізму рецепції мистецького висліду.

Можна вважати, що Б. І. Антонич своїми нечисленними, але глибокопроникними в суть художнього акту статтями долучився до закладання фундаменту осмислення літературних явищ крізь призму синтезу мистецтв і з позиції інтермедіальності.

Розглядатимемо весь корпус лірики Б. І. Антонича як один цілісний текст, оскільки, навіть у своїй естетичній нерівномірності, він має певну глибинну спорідненість, об'єднувальні чинники, що дають підстави для такого підходу. Відтак маємо текст як єдиний образ, в основі котрого – принцип-ідея синтезу мистецтв, що виросла з феномену синкретизму.

Художня свідомість Б. І. Антонича – площина діалогу щонайменше двох його постатей – поета й живописця. Витворюється суцільний особливий мистецький дискурс, для сприйняття якого дієвими є категорії синкретизму та синтезу. Зближує ці категорії момент змішування-з'єднання, хоча в них відмінність насамперед у історичній зумовленості, а також суттєві нюанси в завданнях.

Синкретизм має стосунок до першоформ мистецтва – міфів, ритуальних явищ, гри танців давніх людей, обрядово-календарних дійств – тобто характеризує свідомість, не диференційовану на віру, науку й власне творчість, зосібна, письменницьку. Це стан, режим сприймання, коли світ у відчуттях постає як моноліт, опертий на інтуїцію (насамперед). Інтуїція – провідник до колективного позасвідомого, інструмент, за допомогою якого здійснюється вихід на осердя символів, розкриваються коди, що уможливлюють, у подальшому, активізацію

знань для реалізації різних задумів, насамперед, для створення нового інформаційно-образного простору.

У випадку Б. І. Антонича синкретизм проявляється по всій поверхні його творчості як цілісного єдиного тексту, є свідченням феномену під'єднання до колективного позасвідомого через етнічну пам'ять лемків. Особлива чутливість до архетипних етнічних структур і спроможність адаптувати їх до свідомості реципієнта ХХ століття забезпечили поезії Антонича потужну енергетику і образну привабливість.

«Змістами колективного позасвідомого є так звані архетипи»[2, с. 91]. «…добре відомим вираженням архетипів є міфи та казки»[2, с. 92]. Архетипи в процесі творчості зазнають переробки, але зв'язок з колективною свідомістю не втрачається.

У Б. І. Антонича міфи, казки – весь матеріал, що є вмістилищем архетипів, зазнав індивідуальної трансформації в образних судженнях. Як результат – авторський міф, відповідно – міфопоетика.

Юнгіанський (міфологічно-архетипний) і кассірерівський (міфологічно-символічний) підходи є найбільш продуктивними у випадку творчого феномена Б. І. Антонича, хоча простежується і фрейзерівський (міфологічно-ритуальний).

Символічна структура міфу і мистецтва схожі, а функція поета співмірна функції міфотворця (критерії Е. Кассірера). Підтвердження знаходимо і в самого автора (праця «Національне мистецтво: спроба ідеалістичної системи мистецтва»): «Мистецтво не відтворює дійсності, ані її не перетворює, як хочуть інші, а лише *створює окрему дійсність»*(курсив мій – А. К.) [1, с.468].

Підхід, запропонований і обґрунтований К. Г. Юнгом, ілюструється Антоничевими образами на архетипній основі, що укладаються в авторський міф, авторську казку, заґрунтовану на лемківській космогонії. Тотемічний символізм, міфопоетика стихій (вогню, води, землі тощо), міфопоетика барви, естетика танатичного, просторова семантика (ліс, поле, природа загалом) – весь цей знаково-предметний антураж етно-національного наповнення згущується в авторські індивідуальні фігури, утримуючи, водночас, відчутний зв'язок зі структурами міфічного. Власне в цьому і полягає харизма текстів Антонича, криється сила сугестії його віршів, які, знову ж таки, згідно з поетовим розумінням, апелюють, насамперед, «до емоційних сторінок душі» і не обов'язково підлягають зрозумінню. Така позиція, репрезентована в лірриці, також підтверджує синкретичну природу, адже древня свідомість, міфосвідомість – це, передовсім, емоційно-відчуттєва реакція на світ, реакція, де раціо винесене за дужки. Ще один аргумент на користь архетипно-міфологічного походження віршів Б. І. Антонича – факт біографії, де привідкривається таємниця творчості: «…значна частина моїх, і то бодай найкращих поезій повстала…напів у сні»[1, с.519]. Сон – скарбниця архетипів, як і можливість «зайти» на їх територію. Сон виключає роботу свідомості, повертаючи сновидця в первинну стихію «чистих сенсів», не обтяжених і не травмованих соціумом. Вірш з'являється природно, як частина світу, з якого виринули. «Так повсталі вірші здебільша не потребують згодом майже ніяких

поправок і змін. Все на своєму місці, нічого не можна переставити. В інших порах дня, при повній свідомості пишу назагал важко й багато виправляю» [1, с. 519]. Саме це і пояснює певну «необробленість», «шорсткість» поверхні окремих поезій, своєрідну аритмію і дитячість. Власне, дитинний погляд на світ – то і є міфологічний тип світосприйняття.

Має місце в творчості Б. І. Антонича і таке явище, як синтез. На відміну від синкретизму, який оперує внутрішніми можливостями однієї форми, синтез передбачає міжвидові зв'язки, змішування і з'єднання частин у ціле. Якщо залишити поза увагою всі інші сфери функціонування поняття «синтез», а зосередитися лише на мистецькій, то в результаті синтезу конструюється нова художня субстанція, нове образне утворення, де використано можливості різноманітних видів мистецтв. Якщо синкретизм – це глибинне позасвідоме, що проступає крізь індивідуальне і не залежить від його носія, воно просто є як даність, воно передує досвіду, то синтез мистецтв, котрий спостерігаємо в Антонича, – то вже значною мірою, свідомо залучений стилетворчий принцип. Цьому сприяло малярське обдарування письменника, його обізнаність у сфері живопису, що вплинуло на коло комунікування, а відтак внесло певні зміни в мислеобразоформи. Насамперед малярська складова, крім музичної, є в синтезі мистецтв у поезії Б. І. Антонича домінантною.

Синтез проявляється і на рівні культур, щонайменше двох – язичницької і християнської. Їх кореляція формує своєрідний поетичний ландшафт. Синтетичні процеси в естетичних пошуках Антонича стали підґрунтям модернізму, яскравим представником якого в літературі України (її західного регіону) став саме цей автор.

Інтермедіальність – можливість подолати вузьку спеціалізацію у відчитуванні сенсів, що є в образних структурах, збагачених інформацією про інший вид мистецтва, крім власне лексичного, насичених енергією музики й барви, як у текстах Б. І. Антонича. Усередині художніх мікроутворень Антонича наявний діалог Антонича-поета з Антоничем-живописцем і особою, котра знаходиться в активній позиції щодо культури загалом. Перекодування, що лежить в основі інтермедіальності, сприяє більшій повноті осягнення знакової системи Б. І. Антонича-поета.

Отже, весь корпус текстів Б. І. Антонича як цілісний образ, як художня єдність мають у собі прояви синкретизму, синтезу мистецтв і в світлі сучасного інтермедіального дискурсу отримують важливий ресурс для розширення горизонтів значень, носієм яких є лірика цього непересічного митця XX століття.

Література

1. Антонич Б. І. Твори. Київ: Дніпро, 1998. 591с.
2. Юнг К. Г. Архетип і позасвідоме. Київ: Укр. письменник, 2014. 400с.

Ю. Е. Зуб

Спроба подолати літературне табу: жіноча свідомість у прозі Олени Пчілки

Жіноча проза другої половити XIX – початку XX століття є вагомим об'єктом для літературознавчих студій. Жіночий рух почав швидко набирати обертів завдяки цілій плеяді молодих письменниць, які розпочали активізацію культурного життя, підіймаючи нові теми та акцентуючи на феміністичних аспектах. Виникає особливий жіночий рух в українській культурі. Цікаво простежити, як змінюється образ жінки загалом, адже ті описи, які використовували в українській літературі письменники XIX століття, почали суттєво відрізнятись від реальності, адже жінки почали розкриватись по-новому.

Саме у літературі жінки почали проявляти свої здібності. Таким чином у 1887 році з'являється альманах «Перший вінок», однією із засновниць була Олена Пчілка. Альманах був суто жіночим, адже жінки були і засновницями, і видавцями, і авторами текстів. На сторінках альманаху були не тільки літературні твори, а й етнографічні матеріали, статті, які підіймали жіночі питання. Створення альманаху дало змогу багатьом жінкам заявити про себе, адже у ньому було представлено твори 17 письменниць. Головним стало переосмислення жіночого образу, за що взялась Олена Пчілка, яка по-новому розкрила жінку та її роль у суспільстві.

Суть поняття «жіноча проза» полягає у створенні текстів, які передають властиво жіноче світосприйняття та мають на меті репрезентувати жіночу творчість. Жіночому письму Олени Пчілки властиві експресивність, емоційність, психологізм. Письменниця насичувала текст усіма емоційними багатствами своєї душі. Суперечливим було питання виокремлення жіночої прози в окрему категорію літератури, адже ставлення та оцінка жіночого письма були неоднозначними. Жінки почали шукати новий тип героя, нову модель суспільства, нові теми та жанри.

У своїх творах Олена Пчілка порушувала тему емансипації жінки в тогочасному світі. Загалом прозовий доробок письменниці невеликий як обсягом, так і тематично. Її прозу можна символічно розділити на декілька тем: 1) материнство; 2) кар'єра та освіта для жінки; 3) мотив «дівчина-товар»; 4) становище жінки у шлюбі.

У творах письменниці часто порушено проблему материнства. Олена Пчілка у своїй прозі підіймала теми вагітності, пологів, стосунків дітей та батьків тощо. Зображення періоду вагітності в негативному руслі є в новелі «Біла кицька», у якій головний герой вважає, що вагітність робить його дружину неприваблівою. Героїня повісті «Товаришки» Люба влаштувалась на акушерські курси. У цьому випадку так само, як і в новелі «Біла кицька», пологи символізують певні страждання, муки, смерть, а не радість материнства.

Олена Пчілка по-різному зображувала ставлення жінок до дітей. Наприклад, у оповіданні «Три ялинки» нестерпна поведінка сина змушує матір назвати його бридким хлопцем. А от у творі «Забавний вечір» вигляд хворобливого сина

Мотрі настільки вразив панночок, що одна з них віддала гроші матері, які мала заплатити за браслет, щоб дитина швидше одужала.

Тема «дівчина-товар» звучить в оповіданні «Артишоки». Для батьків донька становить лише матеріальну цінність, тобто вигоду в майбутньому шлюбі. Усі розмови у сім'ї зводились до теми «вдалого» заміжжя, адже матір хибно думала, що вигідно вийти заміж – це коли донька буде забезпеченою. Головна героїня комедії «Світова річ» – молода дівчина, яка так само, як і Олімпія з «Артишоків», стає заручницею ситуації, адже мати хоче видати її заміж за секретаря, аби в них не забрали частину їхнього двору.

У повісті «Товаришки» Олена Пчілка підіймала теми освіти, незалежності від чоловіка та право вибору жінки між кар'єрою та сім'єю. Вища освіта для жінок потрохи популяризувалась у той час, тому авторка створила образ освіченої дівчини. Письменниця підготувала повість «Товаришки» для альманаху «Перший вінок», де підійняла тему емансипації жінки, зокрема питання освіти та кар'єри. Твір побудований на контрастах, на протиставленні двох подруг – Раїси та Люби. Це дає змогу порівняти характери дівчат та вирізнити особливості кожної з них, адже обидві героїні походять із дворянських сімей, але мають різне бачення на подальше життя.

Отже, Олена Пчілка була символом емансипованості жінки, хоч їй доводилось відстоювати своє право на літературну діяльність. Вона створила новий образ, відмінний від традиційного, адже жінка перетворюється на самодостатню особистість. Емансипована жінка, зміщуючи увагу з ролі дружини та матері, намагається зайнятись самореалізацією. Таким чином Олена Пчілка відображає своє бачення призначення й ролі жінки в суспільстві.

Література

1. Камінчук О. Олена Пчілка: аспекти творчої діяльності. Слово і Час. 1999. № 6. С. 12–18.

2. Павличко С. Фемінізм. Київ: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2002.

3. Пчілка О. Твори. Київ: Дніпро, 1988.

М. В. Лабик

Національна ідея в праці Юрія Липи «Бій за українську літературу»

Я в першу чергу тільки українець, я той, ким був мій батько.
Чули й певно знаєте тарасівців, от я і є тарасівець,
Шевченко – мій ідеолог, а «Кобзар» – моя ідеологія…
Юрій Липа

Іван Липа, батько Юрія Липи, підтримував ідеї українського народолюбства в громадівському русі, який набирав нових обертів у 80-х роках XIX ст. і переріс

у «Братерство Тарасівців». Основною метою якого була боротьба за українську самостійність, як культурно й етнічно – окремої одиниці.

Своєму синові Іван залишив духовний заповіт – йти по життю, чесно виконуючи і професійний обов'язок, і тримаючи в серці невгасиму віру в майбутнє незалежної держави – України. Перевершити батька.

Як ідейний спадкоємець батька, Юрій Липа вважав, що треба займатись властивою йому справою таким чином, аби вона якнайкраще придавалася **ідеї визволення України, її культурного й духовного відродження.**

Він як літературознавець основну увагу приділяв ролі письменника й літератури у збереженні української духовності, їх місцю в боротьбі за державність України. У творчому доробку Юрія Липи чимало праць, однак лише одна з літературознавства – «Бій за українську літературу», видана 1935 року.

Час написання праці вплинув на її тональність, характер і ритмічність. «Бій за українську літературу» виникає в період активізації українського підпілля, появи теорії «інтегрального націоналізму», формування ОУН. Всесильний український дух, який живиться Кобзарем, витворив неймовірні праці в умовах всебічного наступу та пригноблення українського етносу: німецькі фашисти зазіхали на східний «життєвий простір; свою егоїстичність і вищість показала Польща; рашиський шовінізм, замаскований і зміцнений більшовицькою ідеологією, наступав по всій лінії фронту.

У системі «батько-син» на прикладі Івана і Юрія Лип можна простежити зміну парадигми мислення та світовідчуття нових поколінь. Формування нащадків відбувалося на ґрунті поваги до батька, любови рідної землі, усвідомлення своєї унікальности, віри в єдиного Бога та неподільність церкви. Проте «ідеології культурництва батьків, за словами Є. Маланюка, у 1920-30-х рр. для нового покоління перестало вистачати» [2, 7]. Вороги в очах українців були добрими, а їхні слова правдивими, звісно тому, що ми проливали за них свою кров.

Вороги цілеспрямовано плекали в нас комплекс неповноцінности саме для того, щоб деформувати процес становлення молоді української нації. Зазнавши величезних утрат у Першій світовій війні, у боях під Крутами, під час репресій проти діячів культури, які проживали в будинку «Слово», під час голодомору, холоду і хвороб у таборах ворогів, українці втрачають ентузіазм і на зміну йому «прийшло почуття розгубленості, розчарування і зневіри, почуття «безмежної тоски»» [3, 42]. Комплекс меншовартости набуває надмірного виявлення й це сповільнює процес нашого самоствердження, це породжує нарікання на предків і на Україну, начебто вона нічого не дала, зокрема можливости вільно жити.

"Чому ж ви нарікаєте? Україна справді чимало не дала. Не дала безоплатних телячих вагонів у Сибір чи Казахстан. Не дала розстрілів у потилицю в тюрмі на вулиці Лонцького, де гусеницями тракторів утрамбовували сотні трупів. Не дала "особых совещаний", на яких засуджували на кару смерті заочно невинних людей. Не дала голодомору, коли в перші повоєнні роки люди зі східних областей падали знесилені

на галицьких дорогах. Не дала оплачуваних на грами колгоспних трудоднів. Не дала примусових позик. Не дала... Не дала... Не дала..." [1, 28].

Вічні мандри в пошуках себе! «Чи не таких митарств зазнають упродовж століть українські провідники без справного компаса, який може визначити національну орієнтацію?» [1, 30].

Українська національна ідентичність почала формуватися ще за часів Русі, але проблема формування національної ідеї актуальна досі. Богдан Гаврилишин вважає, що **національна ідея** – ясна візія того, якою має бути Україна за 10-12 років: сильна економічно, взірцево-політична. На думку В'ячеслава Чорновола, **національна ідея** – це будування держави на базі корінної нації, не ущільняючи при цьому національні меншини. Народ може об'єднатися навколо мови і прикладом тому є єврейський народ, який відродив мертву мову.

Очевидно, що національну ідею кожен розуміє по-своєму. Українські президенти пропагували непогані гасла, проте вони звучать як **«за все добре, проти всього поганого»**. Ми завжди боремося за волю, незалежність, віру. Ми хочемо бути європейцями, але кожна держава Європи має свою національну ідею. Найгірша ідея – це наслідувати когось.

За Платоном **ідея – це сутність речі або явища. Те, що лежить за межами матеріального, тобто сенс буття. Ідею мають людина, нація, людство.**

Російський філософ українського походження – Володимир Соловйов казав, що **національна ідея –** це не те, що сама нація думає про себе, а те, що про неї думає Господь Бог. Гасло – це радше слабкий маркетинговий хід. **Нація – складна одиниця й сенс її буття описати однією фразою неможливо.**

Ідея не матеріальна, її можна лише відчути: говорити українською, прочитати класику, поцікавитися сучасними авторами, адже вони теж шукають національну ідею, послухати Лисенка, сходити на фольклорні й танцювальні фестивалі, взяти участь у різдвяному вертепі – тільки пропустивши через себе українську культуру і ставши її частиною, можна зрозуміти національну ідею.

Внутрішнім наказом праці «Бій за українську літературу», за Юрієм Липою, є зрозуміти свій час, своїх людей, людські стремління й конфлікти, і зуміти – окреслити місце власної духовної краси та її письменства серед людей [4, 19].

У всі часи політика тісно взаємодіє літературою. Найжорстокіші циркуляри, укази, заборони тавром лягли на історію української культури, а психологічні травми, болючі враження від істотного – до сьогодні вінчають тематику літературних творів. Література виступає основним джерелом перевиховання, підбадьорення, мотивування та зміцнення духу українського народу. Поезія та проза 30-х років ХХ ст. активно бореться за право самостійного розвитку. У ній з новою силою та аргументами звучить ідея націоналізму та державотворення. Література стає культурною ареною боротьби за право на існування українця.

Світ ХХІ ст. у період безжальної війни починає по-справжньому розуміти поняття духовности, гуманности, визрівають нові глибинні висновки щодо світобачення. У назві книжки слово «бій» вжито в значенні війни, бо перемогти у цьому бою – означає раз і назавжди виграти війну, побороти комплекс меншовартости й рухатися своїм життєвим шляхом. Перемога має визначити

самостійницький націоцентричний шлях розвитку. Праця формує уявлення про бій таким чином: «тут є підготовка терену (як статті про творчість письменника: "Розмова з наукою", "Організація почуття", "Боротьба з Янголом" і "Розмова з Заходом"), є й генеральний бій (як " Campus Martius", "Боротьба з Дев'ятнадцятим", "Селянський Король"), є й зміцнення терену бою (як "Розмова з минулим" чи "Сіра, жовта й червона")» [4, 20].

Для Ю. Липи, патріотизм це "не порожнє слово, як бляшане повторювання гасел". Це – почуття, закорінене в душі кожної людини. Те ірраціональне, майже невловиме, що змушує людину навіть всупереч обставинам, а часто навіть загрозі життю, стати в обороні найбільш беззахисного – **"істоти душі людини, істоти її крови, її раси".** Лише тому письменникові вдається найповніше висловити у творах всі найпотаємніші, сакральні почуття й прагнення нації, найяскравіше передати її психологічний портрет, який сам є носієм, виразником і творцем національних цінностей. Чи ж не тому в поляків саме після виходу у світ творів Г. Сєнкевича відбувся черговий зрив національного самоусвідомлення, що дав їм сили здобути незалежність?

«Недостатньо навчитися руйнувати старе. Потрібно навчитися і бути здатним будувати нове». Тобто недостатньо лише здобути незалежність України, – необхідно мати достатньо кваліфікованих кадрів, які зможуть очолити цю новопосталу державу в усіх галузях суспільного і культурного життя, будуть здатними утвердити її на віки. І такі молоді й перспективні кадри для майбутньої України виховував Ю. Липа, залучаючи їх до організованої ним студентської корпорації "Чорноморе".

Сьогодні досі залишається відкритим питання: чи демократія і права людини є гарантом безпеки нації і держави, чи національна держава є гарантом демократії і прав людини. І чи можемо сказати, що Европа і росія зрозуміли синів України, а чи гіркий докір Ю. Липи залишається справедливим і досі, коли Україна — уже як держава — знову на роздоріжжі, знову складає іспит. Залишається вірити: Бог (справедливість) є, і «він лозу відновить» [5].

Отже, «розвивати сили свого народу – уважають Іван та Юрій Липи, – за свій найвищий моральний закон, а будову держави за річ найважливішу»

Бути собою, ставати собою, не роздрібнюватись, всі свої сили звернути на одно – це те, що на порозі століття зустрічає українську духову расу.

Література

1. Гринів О. Підкова у спадок: Колаж на життєписі Юрія Липи та його дружини Галини Захарясевич [Текст] / Олег Гринів. – Львів: Каменяр, 2019. – 154 с.
2. Липа Ю. І. Світлість [Текст]: [вірші]; перевидання за збіркою 1925 р. / Юрій Липа; Післяслово Миколи Ільницького. – Львів: Каменяр, 2015. – 49 с.
3. Липа Ю. І. Твори / Юрій Липа. – Львів : Каменяр, 2005. – (Спадщина) Т. 4 : Бій за українську літературу ; Київ, вічне місто / [вступ. ст. М. Гнатюка]. – 2012. – 277 с.

4. Лівицька-Холодна Н. Юрій Липа, якого я знала. Уривок зі спогадів «Про моїх поетів» [Текст] / Наталя Лівицька-Холодна // Сучасність. – Мюнхен, 1987. – Ч. 1. – С. 45–55.
5. Янчук О. Бібліографія Юрія Липи: Бібліогр. покажчик / О. Янчук. – Одеса : Астропринт, 2000. – 80 с.

О. А. Дідула

Сюрреалістичні пошуки І.Костецького: українська критична рецепція

У статті здійснено спробу проаналізувати критичну рецепцію українських дослідників щодо сюрреалістичних пошуків І. Костецького, розглянути творчість І. Костецького у контексті поетики сюрреалізму. Авторка робить висновок, що І. Костецький у творах використовує трансгресію, пародію, міфологічне мистецтво, звертається до зображення образу персонажа у стані сну, переходу, хвороби, божевілля.

Ключові слова: *драматургія, сюрреалізм, абсурдизм, трансгресія, пародія, міфологічне мистецтво.*

Постановка проблеми в контексті сучасної філологічної науки. Поетика сюрреалізму в українській драмі втілена у творах численних українських драматургів, серед яких І. Костецький, який у своїх драматичних експериментах був суголосний з Е. Йонеско з його «Носорогами» та С. Беккетом з «Чекаючи на Годо». Творчість І. Костецького досліджували А. Біла, М. Багрій-Миськов, Л. Залеська-Онишкевич, І. Юрова, Б. Бойчук тощо. Аналізуючи його твори, дослідники не раз зосереджували увагу на принциповій новизні комунікації між людьми, що постала в творчості цього письменника, та виявляли ознаки сюрреалістичної поетики.

Формулювання цілей статті *Мета статті* – узагальнити наукові розвідки дослідників драматургії І. Костецького та виокремити головні чинники сюрреалістичної поетики його творів.

Виклад основного матеріалу дослідження з обґрунтуванням авторських положень.

М. Багрій-Миськов, розглядаючи драматургію І. Костецького, зазначав, що автор робив акценти на проблеми комунікації, які втілює автор: від стосунків між суб'єктом і об'єктом, примарним і дійсним «я», стосунків між ідіолектами, мовами – до аспекту самоспостереження дискурсу (в драматургії це наголос на деконструкції самого процесу виробництва театральних вистав, оголення прийому сценічності, характерні для постмодернізму [1, с. 36]. У постановці цього типу проблематики, на думку дослідника, І. Костецький дійсно йшов попереду багатьох зарубіжних драматургів, проте його експериментальні твори не стали частиною абсурдистської драматургії, оскільки були незрозумілими

українському загалу. Читач не був готовий до естетичного сприйняття такого типу експерименту.

Якщо ж розглядати творчість Костецького у площині західноєвропейського й американського літературного дискурсу кінця 1940-х років, в якому відбувається черговий сплеск зацікавлення сюрреалізмом і поступове формування контркультури, то в такому випадку, на думку А. Білої, становлення постмодерної естетики драматургії Костецького постає явищем, «затиснутим» між сюрреалістичним «Театром Альфреда Жаррі» під керівництвом А. Арто (з його пошуками «приголомшливого образу» і розробкою проблематики «метафізичного театру»), сюрреалістичними п'єсами А. Адамова (з мотивами «великої гри подібностей і дрібниць», «присутності і щезання», і концепцією «заново винайденого часу»), експериментом відчуження Б. Брехта (з посиленою увагою до сценічної умовності, новою функцією кіно і музики в структурі п'єси), − з одного боку, а з іншого – абсурдистськими п'єсами 1940-1950 рр. Е.Йонеско, С.Беккета, Г.Пінтера**.** [2, с.137]. Під сюрреалізмом розуміємо напрям, художній метод, стиль у літературі модернізму. За визначенням Марії Моклиці, «сюрреалізм як художній метод ґрунтується на реалістичному типі художнього світосприйняття внаслідок його максимальної суб'єктивації.» [5, с.292]

Поетика сюрреалізму виявляється передусім у змінах планів героїв творів як стрибків-проривів, що виявлено у зображенні психічних хвороб, снів, масок-перевдягань, травм, «життя-сну» («Ціна людської назви», «Божественна лож», «Повість про останній сірник» тощо). На думку дослідників, І. Костецький диференціював три основні здобутки ХХ століття: «очуднення», і «зсув», запропоновані експресіонізмом (у постмодерністській естетиці називається терміном «трансгресія»); пародія та її деструкційні наслідки – «оголення» засобу і «пакувальний матеріал»; і нове міфологічне мистецтво. Всі ці принципи реалізовані в його творчості, зокрема це зауважує сам автор:

1. Трансгресія – принцип, що реалізується на рівні відображення «перехідних станів», колажу «планів зображення», часових моделей, послуговування прийомом «етапів-станцій» та своєрідного синтаксичного й лексичного матеріалів (фахова мова, кліше, трафаретні фрази).

2. Пародія – принцип, що виявляється на трьох рівнях: «автоматичного письма», «зауму» (в розумінні поетичного словообразу), транспозиції. [3]. Будь-яка пародія не лише «очуднює», але й ангажує, тобто створює «можливості для чергового переживання того, що в мистецтві перед тим уже було сказано або зображено» [4]. Крім мовного рівня, пародія у творах Костецького проявляється і на рівні жанру, алюзії та цитати. Знаходимо у його творчій манері і транспозицію. Так, перекладаючи «Гамлета», у деяких фрагментах І. Костецький вдається до гри з мовними контекстами – з метою утворення «словесних відстаней» і «очуднення оригіналу».

3. Міфологічне мистецтво в контексті художнього твору є ще вагомішим, ніж пародія, засобом об'єктивізації явища. Завдяки міфічному компоненту І. Костецький розбудовує образ героя драматургічних творів, який максимально віддалений від «спустошеного героя» драми абсурду.

Отже, українські дослідники доходять висновку, що український сюрреалізм у його тяглості неповний без творчого доробку в цій царині І. Костецького, який втілив особливий авторський світогляд, залучаючи до організації творів принципи несвідомого, чудесного, відображаючи кризу комунікації між людьми, що змушена витіснятися на рівень сну, божевілля, марення, хвороби. Це уможливлюють важливі складники його поетики – пародія, алюзії, залучення міфологічних образів тощо.

Література

1. Багрій-Миськов М. Сюрреалістичні елементи в сюжетно-композиційній структурі творів Ігоря Костецького. *Українська література в загальноосвітній школі*. 2012. № 1. С. 35–38.

2. Біла А. Сюрреалізм: Наукове видання. Київ :Темпора, 2010. 208 с.

3. Костецький І. Мій третій Рим. З «Книги подорожей». *Кур'єр Кривбасу*. 2001. №140. С. 134

4. Костецький І. Тло поетичної місії Езри Павда. *Кур'єр Кривбасу* 2001. №143. С. 149–150

5. Моклиця М. Вступ до літературознавства: навч. посіб. для студ. вищ. навч. закл. Луцьк: Вид-во ВНУ імені Лесі Українки, 2011. 468 с.

Лірика й ліроепос мирного та воєнного часу

Д. С. Помазан

Лінгвістичні особливості сучасних пісенних текстів про війну

Наша мова – це живий, пластичний організм, який реагує на будь-які зовнішні подразники, що змушує аудіо та медіазасоби реагувати на події, ділитися з усіма світобаченням, думками, які миттєво поширюються в інстаграмі, ютубі, тіктоці тощо. Напад країни-агресорки не лише змусив переосмислити такі важливі поняття як народ, нація, мова, етнокод, а й приніс великий пласт нової для XXI століття лексики – нових слів; лексем, що набули нового значення, «осучаснилися».

Нині чимало наукових розвідок, які спрямовані на вивчення і дослідження мови сучасної української пісенної поезії. С. Романчук [20] досліджувала мову української поезії пісенного жанру, мову української народної пісні – Н. Данилюк [2, 3]; О. Клєщова [7–17] досліджує мовну палітру сучасної української пісні, пісенні тексти гуртів «Скрябін», «Океан Ельзи», «Лама»,

«Бумбокс», «Go_A», «WELLBOY» та ін.; С. Шемахова – сучасну рок-поезію східної України; Н. Гаврилюк, І. Зозюк [1] – сленг у піснях Кузьми Скрябіна; Д. Запорожська [5, 6] − діалектизми в мові українських рок-поезій 1980-х років XX століття, образ України в поетичних текстах сучасних рок-гуртів. Пісенні тексти, а саме культуру мовлення виконавців, образну систему та комунікативний аспект текстів пісень досліджували А. Коноз [18], Ю. Яручик [21, 22]. Отже, лінгвістична тематика досліджень пісенного дискурсу є досить різноманітною й охоплює актуальну проблематику.

Саме на підґрунті останніх світових подій, які переживає Україна та весь цивілізований світ, з'являються глибокі за змістом пісенні тексти, які відрізняються своєю виразністю, образністю та емоційністю. У той час, коли наші бійці мужньо боронять нашу свободу, українські талановиті співаки очолюють «музичний фронт», де прославляють силу і мужність, витривалість, нескореність наших захисників і захисниць, показують своє зневажливе ставлення до країни-агресорки, яка завдала значних збитків нашій країні. Так, спільною тематикою для «музичної кагорти» у XXI столітті стає тема війни. Музичні альбоми та плейлисти виконавців отримують усе частіше назву на кшталт «ETNO-CODE» (Jerry Heil), «Повітряна тривога» («Spiv Brativ»), «Музична оборона» («Spiv Brativ»), а назви пісень містять пророчий характер: черкаський гурт «Spiv Brativ» з піснею «Жест доброї волі»; Alyona Alyona, Paashee «Їду в Крим»; Сергій Лазановський «Геть з України» та ін. Деякі пісенні тексти, навпаки, мають яскравий патріотичний підтекст. Наприклад, пісенна композиція «Байрактар» Тараса Боровка, яка набула всесвітньої популярності після оприлюднення 1 березня 2022 року; черкаський рок-гурт «Spiv Brativ», який став відомим завдяки низки патріотичних пісень про війну; переможець 11 сезону телевізійного шоу «Голос країни» Сергій Лазановський із піснями патріотично-мотиваційного характеру.

У рамках цього дослідження неможливо охопити весь український медіапростір, тому зосередимо увагу лише на деяких виконавцях, а саме: черкаський рок-гурт «Spiv Brativ»; Сергій Лазановський (творчий псевдонім Lazanovskyi RIDNYI), Тарас Боровок «Байрактар», Данило Штойко «Кацап – не брат», Alyona Alyona «Їду в Крим» (feat. Paashee) та інші, які, на нашу думку, привертають до себе увагу слухача унікальною манерою виконання.

Лексична палітра аналізованих пісенних композицій представлена словами іншомовного походження, передусім запозиченими з англійської мови:

– запозичення з латинської мови: ***Форма*** *новенька, воєнні машини* (Тарас Боровок, пісня «Байрактар»); *Шановний українець, чи війна не* ***аргумент****?* (Dani, пісня «Кацап – не брат»); *Новина прилетіла в хату: // Програє нам малий* ***диктатор*** (Сергій Лазановський, пісня «Переможна пісня»);

– власне англійські: *В Бучі замість* ***танків*** *// Лишилися бляшанки* («Spiv Brativ», пісня «В городі Херсоні»); *Ми* ***моніторимо*** *постійно всі новини* («Пісня про Чорнобаївку від ЗСУ»); *Нам зі світу допомога і дають* ***лендлізи!*** (Бунька Мирон, пісня «Коломийки»).

Також виокремлюємо й інші запозичення, а саме:

– з німецької мови: *Та трохи поплавився їх* ***інвентар*** (Тарас Боровок, пісня «Байрактар») [4, т. 2, с. 301]; *Ще не вибили із тебе окупантський* ***сурогат*** (Dani, пісня «Кацап – не брат») [4, т. 5, с. 481];

– італійської: *Солдат, автомат, тисячі* ***гармат****, гранат* (Dani, пісня «Кацап – не брат») [4, т. 1, с. 475];

– французької: *У нас* ***сирена****, летять «джавеліни»* («Пісня про Чорнобаївку від ЗСУ») [4, т. 5, с. 241]; *Все, що збирав на море, я віддав у* ***фонд*** (Alyona Alyona, Paashee, пісня «Їду в Крим») [4, т. 6, с. 117];

– запозичення з кримсько-татарської мови: *Наш військовий* ***отаман*** *воякам команду дав: // Захищати свій народ, не боятись!* (Сергій Лазановський, пісня «ЗСУ» [4, т. 4, с. 231];

– польської: *В нас найкращі козаки і файні кобіти* (Бунька Мирон, пісня «Коломийки») [4, т. 2, с. 477].

Як свідчить дібраний фактичний матеріал, в аналізованих пісенних текстах трапляється чимало арготизмів. Фіксуємо такі випадки слововживання:

– злодійська лексика: *Та трохи в кущах перегрівся* ***навар*** (Тарас Боровок, пісня «Байрактар»); *Вас ніхто не поважає, ви немов* ***короста*** *// Покидає кацапьо рідний наш півострів* (Бунька Мирон, пісня «Коломийки»).

– молодіжний лексикон: *Нептун – дуже файна* ***цяця*** (Alyona Alyona, Paashee, пісня «Їду в Крим»; *Жест доброї волі // Та вони там* ***усі на приколі*** («Spiv Brativ», пісня «Жест доброї волі»); *От тобі і на, спекотно, що* ***хана!*** (Alyona Alyona, Paashee, пісня «Їду в Крим»; *Жест доброї волі // Ви вже* ***справи*** *свої* ***запороли*** («Spiv Brativ», пісня «Жест доброї волі»); *Нашим* ***пофіг****, наші – сила! Ваші кволі, вашим – вила!* (Alyona Alyona, Paashee, пісня «Їду в Крим».

Як бачимо, на прикладі пісенних уривків, в українські тексти авторами свідомо, з певною стилістичною метою введена жаргонна лексика. Щодо значення, то *навар* – доля, прибуток від незаконної угоди; *цяця* – гарна річ, що стане в пригоді; *на приколі* – сміятися, жартувати; *хана* – велика проблема, тяжке становище; *запороти* – зіпсувати щось; *пофіг* – все одно, однаково, байдуже; *короста* – висип на шкірі, що супроводжується пухирцями; неприємна людина.

Виокремлюємо також в аналізованих пісенних текстах лексеми, які в сучасних умовах XXI століття набувають актуалізованого значення. Такій лексиці властиві ті самі ознаки, що й неологізмам, а саме: частотність уживання, словотвірна активність, синтагматичні зв'язки з іншими словами [19]. Так, у пісенній композиції «Їду в Крим» лексема «*Нептун*» набуває нового значення: протикорабельна ракета, що застосовується у військовій справі. Щоб нагадати окупантам про наш могутній арсенал, виконавці використовують у пісенних текстах цю лексему, надаючи пісням іронічного характеру: ***Нептун*** *– дуже файна цяця, // Поняв, прийняв, народ буде скидаться!* (Alyona Alyona, Paashee, пісня «Їду в Крим»; *Прокинувся* ***Нептун*** *та тризубом дав нахабам // Потопив корабель* (Chico & Qatoshi, пісня «Допоможе ЗСУ»).

Цікавим, на нашу думку, є словосполучення «*чисте небо*», яке також отримало своє сучасне трактування в пісенних композиціях: проміжок часу, коли в повітряному просторі не спостерігається ворожих літаків та дронів, які здатні

завдавати ударів: *Та райдуга вже близько, // Як колись побачим* ***небо чисте-є*** (Mbreeze, пісня «Українцю»).

Нині словниковий склад мови постійно оновлюється, оскільки мові властиво відображати всі зміни в житті людей. Усе частіше з'являються нові поняття, які потрапляють у слововжиток кожного українця. Прикладом є, як би це не дивно прозвучало, іменник «*блєдіна*», який почав вживатися на позначення ворожої ракети, що пролітає над головами мирних українців (добре, якщо вона не досягне цілі, бо її знищать наші захисники). Ця лексема наробила резонансу в засобах масової інформації. Так, користувачка під ніком *ukranianwomanofkharkiv* вирішила додати неологізм в англомовний словник Urban Dictionary, який нині продовжує поповнюватися сучасними для XXI століття новотворами. Нове слово одразу почали використовувати талановиті виконавці, надаючи текстам пісень гумористичного та іронічного відтінку: *Лиш летить* ***блєдіна*** *// летить* ***блєдіна*****//** *збивай її козак // збивай «мужчіна»* (гурт «Дно», пісня «Блєдіна»); *В нас на дворі весна, // А на небі летить* ***блєдіна*** (Alcohol Ukulele feat. UA Twitter Choir & Melaniya Podolyak, пісня «Летить блєдіна»).

Цікавим неологізмом, на нашу думку, є лексема «*могилізація*», яка несподівано «увірвалася» в наше мовлення. Лексема вживається в пісенних композиціях на позначення тотального знищення чоловічого населення країни-агресорки, яке підхопило чимало виконавців. Наприклад: *На ваш серіал кадетство // Знімемо ремейк – пакетство. // Йде* ***могилізація!*** (Бунька Мирон, пісня «Надзвичайні новини»).

Також в аналізованих пісенних текстах виокремлюємо композити. Наприклад, у пісні «Допоможе ЗСУ» зустрічаємо лексему «*бендероавтомобіль*» – жартівлива лексема, котра вживається на позначення броньованого камазу азовців. Слово стало відомим завдяки командирові батальйону ОУН Миколі Коханівському, потім уже під час доповіді речника РФ Ігоря Конашенкова 27 лютого слово набуло розголосу в соцмережах, де користувачі створити сатирично-гумористичні зображення, що тільки підсилило інтерес до залучення виконавцями цієї лексеми в пісенні тексти: *Дає по педалях* ***бандероавтомобіль,*** *// Їздить по дорозі, а може і по воді* (Chico & Qatoshi, пісня «Допоможе ЗСУ»).

Загарбницькі дії «північного сусіда» спричинили утворенню великого пласту зневажливої лексики, яку виконавці залучають у пісенні тексти, щоб показати (часто з ненормативним відтінком) своє ставлення до країни-окупантки. Переважно це перифрастичні звороти, які характеризують країну-агресорку та її жителів. Наприклад, Росія – «*рашленд», «оркостан», «болото», «мордор»*; жителі країни-агресорки – «*орда», «русня», «мокші»;* президент країни-агресорки – *путлер, пуйло, бидло кремлівське, малий диктатор, кремлівський урод*.

Висновкуємо: в мові українців, особливо в пісенних композиціях, все частіше з'являються нові поняття, які потребують сучасного трактування, оскільки надскладне життя під час війни посприяло виникненню нової лексики, яка є відображенням сучасних сумних подій, які, на жаль, доводиться переживати,

проживати нашій багатостраждальній, але мужній, сильній нації. Ми обов'язково переможемо!

Література

1. Гаврилюк Н., Зозюк І. Сленг як особливість ідіостилю Кузьми Скрябіна (Андрія Кузьменка). *Волинь філологічна: текст і контекст*. 2014. № 17. С. 36–45.
2. Данилюк Н. Епітет білий у текстах українських народних пісень. *Культура слова* : зб. наук. праць. 2017. Вип. 86. С. 83–92.
3. Данилюк Н. Поетичне слово в українській народній пісні : монографія. Луцьк : РВВ Волинського нац. ун-ту ім. Лесі Українки, 2010. 511 с.
4. ЕСУМ – Етимологічний словник української мови : в 7 т. / ред. кол.: О. С. Мельничук (гол. ред.), І. К. Білодід, В. Т. Коломієць, О. Б. Ткаченко. АН УРСР. Ін-т мовознавства ім. О. О. Потебні. Київ : Наукова думка, 1982. 632 с.
5. Запорожська Д. Вербалізація образу України у поетичних текстах сучасних рок-гуртів. *Науковий журнал Львівського державного університету безпеки життєдіяльності «Львівський філологічний часопис»* : зб. наук. праць. № 6. Львів, 2019. С. 79–84.
6. Запорожська Д. Діалектизми в мові українських рок-поезій 1980-х років XX століття (на матеріалі текстів «Братів Гадюкіних»). *Лінгвістика* : зб. наук. праць. № 2 (39). 2018. С. 11–18.
7. Клєщова О. Актуалізовані, семантично оновлені слова у пісенній творчості Андрія Вікторовича Кузьменка («Скрябіна»). *Zwiastowac. Nauki i praktyki*. Zbiór raportów naukowych. Konferencji Międzynarodowej Naukowo-Praktycznej „Literatura, socjologia i kulturoznawstwo. Aktualne naukowe problemy. Rozpatrzenie, decyzja, praktyka» (Gdańsk 29.06.2015 – 30.06.2015). Warszawa : Wydawca : Sp. z o.o. „Diamond trading tour», 2015. S. 78–82.
8. Клєщова О. Лінгвокультуреми у пісенному тексті Андрія Кузьменка «Львів то є Львів». *Образне слово Луганщини* : матеріали XIII Всеукр. наук.-практ. конф. імені Віктора Ужченка. Вип. 13. Луганськ : ДЗ «ЛНУ імені Тараса Шевченка», 2014. С. 152–159.
9. Клєщова О. Є. Поетичний і музичний талант Андрія Кузьменка. *Zwiastowac. Nauki i praktyki.* Zbior raportow naukowych. „Literatura i kulturoznawstwo. Projekty naukowe". Wykonane na materialach Międzynarodowey Naukowo-Praktycznej Konferencji (Sopot, 27.02.2015-28.02.2015). Warszawa : Wydawca : Sp. z o.o „Diamond trading tour", 2015. S. 114–118.
10. Клєщова О. Мовна палітра сучасної української пісні (на матеріалі пісенних текстів Андрія Кузьменка). *Zwiastowac. Nauki i praktyki*. Zbiór artykułów naukowych. Konferencji Miedzynarodowej Naukowo Praktycznej «Filologia, socjologia i kulturoznawstwo. Priorytetowe obszary badawcze: od teorii do praktyki» (28.02.2017) Warszawa : Wydawca : Sp. z o.o. «Diamond trading tour», 2017. S. 57–60.

11. Клєщова О. Мовностилістичні особливості пісень українського гурту «Океан Ельзи». *Лінгвістика* : зб. наук. праць. 2013. № 3 (30). С. 122–129.
12. Клєщова О. Образ гусей у пісенному тексті Антона Вельбоя (WELLBOY) та їхня символіка в українській і світовій історії. *Слобожанська беседа – 14. Лінгвістика тексту і вивчення української ментальності* : матеріали Всеукр. наук.-практ. конф. (м. Старобільськ, 9 листоп. 2021 р.) / ДЗ «ЛНУ імені Тараса Шевченка»; за ред. проф. Глуховцевої К. Д. Вип. 14. Старобільськ, 2021. С. 58–63.
13. Клєщова О. Одоративна лексика в поетичній творчості Андрія Кузьменка (СКРЯБІНА). *Лінгвістика* : зб. наук. праць. 2018. № 2 (39). С. 143–49.
14. Клєщова О. Український пісенний феномен (на матеріалі пісні «Шум» у виконанні гурту «Go_A»). *Лінгвістика* : зб. наук. праць. 2021. № 1 (43). С. 77–87.
15. Клєщова О. Є. Мотив „крилатості", символічність образу крил (на матеріалі пісенних текстів гурту „LAMA" та поезії Ліни Костенко). *Zwiastowac. Nauki i praktyki : Monografia pokonferecyjna „Science, Research, Development. Philology, sociology and culturology".* Baku 29.06.2018 – 30.06.2018. Warszawa : Wydawca : Sp. z o.o. „Diamond trading tour", 2018. № 6. S. 19–26.
16. Клєщова О. Є. Національне мовомислення пісенної творчості Андрія Кузьменка (Скрябіна). *Zwiastowac. Nauki i praktyki : Monografia pokonferencyjna Science, Research, Development. Philology, Sociology and Culturology*. London (30.10.2019 – 31.10.2019). Warszlawa : Wydawca : Sp. Z o.o „Diamond trading tour", 2019. № 22. С. 99–103.
17. Клєщова О., Дрєєва Т. Мовностилістичні особливості пісень гурту «Бумбокс». *Образне слово Луганщини* : матеріали XII Всеукр. наук.-практ. конф. імені Віктора Ужченка. Старобільськ : Вид-во ДЗ «ЛНУ імені Тараса Шевченка», 2013. С. 125–128.
18. Коноз А. Особливості музичного та пісенного дискурсу, комунікативний аспект пісенних текстів. *Соціально-гуманітарні аспекти розвитку сучасного суспільства*: 2012 рік : матеріали Всеукр. наук. конф., 19–20 квітня 2012 року. Суми : СумДУ. 2012. Ч. 1. С. 81–82.
19. Мазурик Д. Інноваційні процеси в лексиці сучасної української літературної мови (90-і роки XX ст.) : дис. … канд. філол. наук : 10.02.01 / Львівський національний ун-т ім. Івана Франка. Львів, 2002. 179 с.
20. Романчук С. Лексико-стилістична парадигма української поезії пісенного жанру 60-80-х років XX ст. : автореф. дис. канд. філол. наук : Київ, 2007. 20 с.
21. Яручик Ю. Культура мовлення українських музичних гуртів: на матеріалі пісенних текстів «Океану Ельзи», «Скрябіна», «Бумбокса». *Дивослово*. 2012. № 8. С. 36–39.
22. Яручик Ю. Особливості творення образної системи сучасної української пісні. *Дивослово.* 2014. № 6. С. 32–36.

С. С. Лісайчук

Характерні риси мовної естетики поезії Василя Стуса

Сутність естетичного впливу мови літературного твору Василя Стуса на людину полягає у тому, що у процесі читання, знайомства з твором словесного мистецтва вона отримує духовну насолоду, яка є вільною від задоволення утилітарних потреб чуттєво-раціональне переживання, основу якого складають естетичне задоволення, гра душевних сил, відчуття радості, повноти буття.

Стан духовної насолоди від сприйняття художнього тексту зумовлений і властивостями самих мовних одиниць і характером їх вживання, а саме новизною, образністю, пластичністю, співвіднесеністю з усім літературним твором як цілісним естетичним об'єктом, здатністю найбільш повно і точно втілювати ідейно-художній задум письменника [4, с. 29].

Естетику мови художнього твору Василя Стуса визначають естетичні можливості мовної системи. Вважаємо, що естетика елементів мовної системи Василя Стуса зумовлена комплексом чинників, до яких належать: ряд властивостей мови як складної динамічної системи; закон асиметрії мовного знака; національна специфіка мови; внутрішні закономірності розвитку; діапазон образно-емоційних і стилістичних можливостей.

Дослідження естетики мовних одиниць Василя Стуса доцільно проводити у зв’язку з розглядом комплексу проблем міждисциплінарного характеру: основних категорій естетики та літературознавства, питань, що мають безпосереднє ставлення до вивчення форми та змісту літературного твору.

У контексті такого кола проблем аналіз естетики мовних елементів Василя Стуса здійснюємо з огляду відображення загальних для всіх об'єктів дійсності естетичних категорій (прекрасного, піднесеного, трагічного, комічного); формування художнього образу; творчого заломлення традицій, зумовлених віршованою чи прозовою формою мови; здійснення естетики літературного напряму до якого тяжіє твір; реалізації його жанрової своєрідності; висловлювання ідейно-художньої основи; використання найважливіших прийомів композиційної організації; створення індивідуальних особливостей іміджу.

Мовна естетика Василя Стуса втілена в текстах різних жанрів – поезії та прозі, літературі та критиці, епістолярних творах, перекладах. Важливими творами митця є вірші, що увійшли до збірок, виданих в Україні та за кордоном. [7, с.149].

Ключові поняття «людина», «пам’ять», «біль», «самотність», «всесвіт», «світ», «природа» використані для пояснення одиниці духу та духовних ресурсів, що має велике значення. Вирішальну роль відіграє пізнання лірики та асоціативного змісту на психологічному рівні. Як реалізатори й інтенсифікатори мовної виразності ці поняття виконують такі естетичні функції мови: 1) беруть участь у формуванні ліричного сюжету; 2) сприяють композиційній довершеності твору; 3) створюють широку систему, що включає протилежності, контрасти; 4) сприяють формуванню психологічних

особливостей, портретних, соціально-світоглядних особливостей; 5) допомагають розумінню підтексту твору; 6) створюють різноманітні метафори; 7) відіграють роль у художніх деталях картинки, фігури, символи, портрети; 8) беруть участь у створенні світогляду самого автора. [2, с. 88].

Естетично-знакова метафора В. Стуса, глибоко образно трансформована для вираження художнього задуму, створена художньою режисурою, щоб надати тексту естетичного відтінку. Вони постають як випадкові ознаки стилю письма письменника, матеріальний вияв особистого нестандартного мислення. Прізвиська, художні порівняння, метонімічні відміни та їх види, сатира та інші види комізму та сатири, підпорядковані ідейному змісту твору митця, його естетичним позиціям і намірам, сприяють емоційно-естетичному впливу на реципієнта: 1) розкрити багатство асоціативних тонів поетичної мови; 2) посилити та підкреслити її емоційно-оцінне забарвлення; 3) динамічні семантичні поля; 4) вказати на основні риси авторського стилю [3, с.64].

Особливістю поетичного світу Стуса є психологізація метафор. Автору вдається досягти поєднання функціонального й структурного значення образів і метафор у побудові вірша, завжди зберігаючи необхідність символізму. Останню сприймаємо у його творах через метафоричну та образну палітри, тому метафори В. Стуса постають як згустки людських почуттів – надзвичайно крихких і могутніх, що набувають значної емоційно-естетичної сили. Зіткнення метафор стимулює увагу реципієнта до внутрішньої форми слова, яка пронизує авторську асоціацію. Втілюючи в авторському світосприйнятті злиття експресіоністських і сюрреалістичних елементів, метафора В. Стуса: 1) відображає загальні закономірності особистого художнього мислення автора, 2) стискає опис, 3) створює підтекст, 4) розширює мову твору, слова й естетичної ваги; 5) сприяє емоційному впливу на реципієнта, внаслідок чого виникає експресивний ефект.

Серед різноманітних лінгвопоетичних засобів поетична мова Василя Стуса репрезентує один з найвиразніших – нульсуфіксальні деривати. Ці структури живуть у його творах повнокровним життям. Завдяки своєму творчому потенціалу вони стають енергійними експресивними сигналами, надаючи поетичному мовленню помітної стилістичної виразності, збагачуючи його потужною експресивністю, напр.: *Вся вигадка – що снилось і з ночі увійшло, до серця прихилилось і мову одняло: ця щедра самострата заради всіх* ***зарад*** (8, II 71); *Тож твердни. Твердни. Твердни. Божа* ***твердь.*** (II 102); *Вже! Пересілося ждання, от* ***стерпу*** *смертно п'яно* (III-224). [1, с. 11]

Акцентуючи увагу читача на певному лексичному відтінку слова, емоційного забарвлення образу митець досягає за допомогою широкого спектру старослов'янських, діалектних, розмовних і маловживаних слів, які вживаються в поетиці Стусової – не випадково, адже поет виявив себе справжнім знавцем усіх сторін мови та всіх її проявів.

Естетичну зарядженість ліричних творів В. Стуса творять стилістичні фігури: антитеза, парономазія, ремінісценція, алюзія, парцеляція, приєднування, сегментація, повтори, еліпс, інверсія, хіазм тощо [див. 8].

За допомогою антитези В. Стус розкриває соціальні контрасти радянського суспільства 60-70-х рр. XX ст., протилежність людських характерів, почуттів та думок. Антитеза становить основу багатьох ліричних творів автора (“Бажання жити — тільки-но на дні...”, “Отак і вікувати...”, “Одна гора — зима, а друга — літо...”, “І сто своїх подоб в руках перебираю...”, “Немов жар-птиця предковічних вір...” та ін.).

Мовно-естетичний світ поезії Стуса включає традиційні способи і засоби загальнофонетичної реалізації слова, в яких активізуються фрагментація, з’єднання, сегментація, лексичні повтори, еліпсиси, перетини, інверсії. Як явище вираження синтаксису вони виступають у поезії митця, як основний засіб реалізації виразності слова і мовлення, сприяють естетизації семантики слова, мають багаті конотації як мовні утворення. Автор свідомо порушує усталені синтаксичні норми, реалізуючи частини слів (наприклад, прийоми усічення, енджамбеману), підкреслюючи їх естетичну цінність.

Естетичний заряд ліричного тексту полягає також через накопичення ампліфікаційних, багатослівних, вставних і порівняльних конструкцій для формування ієрархічної моделі, а також для введення синонімічної семантики в поетичну структуру морфем, щоб реалізувати панорамну семантику слова. Одночасність у своїй тепер недосконалій формі збільшує горизонтальну лінійну довжину речень завдяки компонентам ознаки, які відокремлені від кожного вживаного іменника.

Особливу художню вагу в поетичних промовах Стуса має структура речення. Високоорганізований синтаксис поезії автора розкриває широкі можливості для створення різноманітних ліричних тонів – від народних пісень до маніфестів – до пропаганди, від усного діалогу до елегії, філософії та медитації. Джерелом формування синтаксису авторського вірша є:

1) писемно-літературна традиція, що зумовлює розвиток і активну взаємодію усіх стилів літературної мови;

2) усно-розмовне мовлення як джерело природних розмовних інтонацій, діалогічних структур, експресивних конструкцій;

3) народнопоетичне мовлення з усталеними синтаксичними фігурами.

Строфічне багатство Стусової лірики виявляємо у наявності різних строф, починаючи від моновірша як фрагмента більшого твору і закінчуючи складними багатокомпонентними конструкціями, що нараховують понад двісті рядків [6, с. 102].

Багаті естетичні можливості авторської лірики, яка здатна викликати в реципієнта найрізноманітніші складні асоціації та думки, роблять його поезію потужним засобом естетичного впливу на людські емоції. Глибоко національний поет В. Стус, цікавлячись своєю духовною природою, способом мислення, природою мови, проблемою поетичної мови в контексті девальвації слова в умовах тоталітаризму, наближає свою лірику до найсучаснішого мислення. [5, с. 10].

Література

1. Біленко Т. Г. Нульсуфіксальні деривати – лінгвопоетичний феномен художнього мовлення Василя Стуса / Т. Г. Біленко, Л. М. Стовбур // Наукові записки [Національного університету "Острозька академія"]. Сер.: Філологічна. 2011. Вип. 21. С. 10-17
2. Богдан С.К. Моделювання образу коханої за листами Василя Стуса. *Науковий вісник Волинського університету ім. Лесі Українки*. Луцьк, 2014. № 6. С. 73-79.
3. Буряник Н. Свіча і свічадо в поезії Василя Стуса / Наталя Буряник // Слово і час. 1993. № 11. С. 51-57.
4. Глушковецька Н. Епістолярій Василя Стуса як синтез поетичної, літературно-критичної та перекладацької творчості : автореф. дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.01.01 ; Черкаський національний університет ім. Б. Хмельницького. Черкаси, 2014. 20 с
5. Гундорова Т. І. Шістдесятництво: метафора, ім’я, дім. Коцюбинська М. Х. Мої обрії : В 2 т., Т. 1. К.: Дух і літера, 2004. С. 4-10.
6. Моренець В. До питання модерності лірики Василя Стуса (художньо-філософські аспекти індивідуального стилю) / Володимир Моренець // Наукові записки / Нац. ун-т “КиєвоМогилян. акад.” ; Київський національний університет. К., 1998. Т. 4 : Філологія. С. 97-106.
7. Наливайко Д. Василь Стус – Перекладач // Всесвіт, 2011. №1. С.141-144.
8. Стус В. Твори у 4-х т., 6 кн. / Упоряд. Г.Бурлака, О.Дворко, Дм.Стус. Львів: Просвіта, 1995. Т.1-4.

О. І. Касюхнич

Поема «Відьма» як прояв alter ego в Тараса Шевченка

Тарас Шевченко у своїй останній, перед засланням поемі зображує тематику одержимості та божевілля. Період «Трьох літ» часто вважають найбільш зрілим, з притаманним реалістичним характером. Материнська тематика є наскрізною впродовж всього творчого шляху автора. А особливо представлена в психологічній поемі «Відьма», як хвилююча і важка доля матері-покритки.

Мета дослідження – показати вплив материнської любові на твори Шевченка, крізь призму знедолення й морального пригнічення. І з'ясувати передумови до вибору цієї теми, як результату формування альтернативного мислення.

Актуальність дослідження – краще розуміння вибору поля творчості і причин пригнічення в багатьох поемах.

Зображуючи на початку «Відьми» звернення до Бога, засуджуючи його і водночас сподіваючись на нього, поет показує нам бажання справедливості і рівності в таких важких кріпацьких умовах, не дивлячись на душевну зневіру.

Напівбожевільна жінка у хвилини повернення до неї свідомості, уривчасто розповідає про страхітливу трагедію свого життя, як була вона молодою, як пан-ірод помітив її, взяв у покої, обстриг під хлопця і взяв з собою у похід проти Туреччини, а коли породила близнят, покинув її. Дома застала батька при смерті, а громада вигнала її з хати. Виросли діти. Сина Івана пан віддав «якійсь пані у лакеї», а доньку Наталю занапастив. Лукія переконується, що бога немає для бідних, що він служить багатіям, Лукія весь сенс свого життя вбачає в тому, щоб бути завжди з «людьми», «людей не цуратись» (людей убогих), не мати нічого спільного з панами.

Психіка Шевченка, як і будь-якої нормальної людини, дуалістична і розвивається через боротьбу та взаємодоповнюваність протилежних емоцій. Тому було б помилкою вважати Кобзаря лише «провідником трудящих мас» і великим бунтарем, це занадто примітивно . Опис Відьми, коли вона вперше з'явилася перед циганами, дозволяє читачеві зрозуміти, як автор ставиться до своєї героїні, яка уособлює і його перше кохання.

Він засуджує і тих кавалерів, які користуються дівочою наївністю, і всю тодішню систему, де жінка вважалася або чоловічою іграшкою, або просто робочою силою, як худоба. Шевченко вміє ненавидіти – панів, царя, іноді навіть Бога, але вміє любити, співчувати, захищати ображених і закликати до терпимості, любові та мирного вирішення конфліктів.

Героїня Шевченка знайшла в собі мужність пробачити ворогам і самовіддано допомогти тим людям, які зіпсували її життя. Ось до чого закликає Кобзар – прощати людей і любити їх, а не тільки різати панів, які тобі не подобаються. Якби все було так просто - рубай поганих і рай на землі... .

Домінуюча емоція Відьми − обурення, роздратування і образа. Вона постійно відчуває провину перед батьком і дітьми. З точки зору Відьми, якщо на один бік терезів поставити її провину перед родичами, а з іншого – провину громади і господаря перед нею, то з останньою буде важче.

У багатьох творах Кобзаря можна зустріти рядки про суспільство, схожі на сповнені гіркої іронії репліки Відьми, і це можуть бути як прямі слова автора, так і репліки персонажів. Якщо домінантна емоція Шевченка − «праведний гнів», який то тут, то там змінюється смутком, то для жіночого образу Відьми цей гнів пом'якшується. Можливо, з точки зору доцільності емоцій, саме це обурення, постійне роздратування на себе неприємними спогадами і почуттям провини дає відьмі сили вижити, а не зупинитися і померти десь у бур'яні, а йти вперед і щось змінювати на краще .

Особливу увагу варто звернути на особливість побудови її мовлення: всі її висловлювання робляться експромтом, слова ніби виходять із самої душі, підсвідомості, і мозок не бере активної участі у побудові розмови. Із цього боку Відьма – скарб для дослідника, якому не треба відкопувати якісь приховані мотиви, інтерпретуючи відредаговані свідомістю піддослідного речення.

Отож на останок хотілось б додати, що для Тараса Шевченка – головне власні відчуття і переживання, не дивлячись на осуд і презирливість суспільства. Також

великодушним гуманістом є наш Кобзар, бо не зважаючи на суспільну мораль потрібно її засуджувати, якщо вона може занапастити саму особистість.

Все, що стосується психології Відьми, певною мірою справедливо і для самого Шевченка, адже твори − діти письменника, а діти завжди схожі на своїх батьків.

Чималу роль відіграє і відображення цієї іншої сторони особистості, адже не у головних, а у позапланових моментах можемо відстежити вплив alter ego на материнський мотив, бо його ніхто не вигадує з нуля, потрібно почути, відчути і випустити на волю для досягнення високих результатів у творчості.

Література

1.Левченко Г. Концепт божевілля в художній картині світу Тараса Шевченка [Електронний ресурс] / Г. Левченко // Волинь − Житомирщина. − 2010. − № 21. − С. 79-89.

2. Маланюк Є. Ранній Шевченко. Три літа. // Українська мова і література в школі. – 1993. – №3. – С. 5-19.

Д. М. Мельницька

Поезія М. Вінграновського: жанр як сповіщення

М. Вінграновський – із когорти шістдесятників і з атмосфери шістдесятництва, де, попри все, у встановленні критеріїв краси домінував морально-етичний чинник, а не поводження наодинці зі словом, як це стало домінантним у вісімдесятників. М. Вінграновський у літературознавчих розвідках постає як представник шістдесятницького канону. Аргументом на користь такого твердження є відверта націоцентристська позиція письменника, який акумулює й активізує культурне надбання свого народу. Це виявляється у способі мислення, в оперуванні образнопізнавальними конструкціями, котрі глибоко закорінені в національну колективну інформаційну основу. На поверхні тексту це проступає на 1) рівні слів-констант, що творять своєрідну фольклорну парадигму (доля, серце, очі, тополя, верба, вишня, м’ята, рута і т. п.); 2) на рівні словотвору (пестливі суфікси, принцип повтору); 3) на рівні композиції фрази (народнопісенна ритмомелодика); 4) на рівні фольклорної числової символіки.

М. Вінграновський, «виплеканий південним степом, … і в літературу приніс степовий розмах, масштаб, свій *власний простір*, у якому віддзеркалився увесь простір України» [4, с. 282].

Оцінюючи письменника, читач керується передовсім поняттям змісту (про що текст), а зміст, зазвичай, сприймає на рівні інформації, закріпленої консенсунсно за лексичними одиницями, які сумарно дають можливість «побачити» певну картину. Читач-науковець має додаткове завдання: презентовану митцем інформацію він повинен не лише побачити, але й продемонструвати інструментарій, за допомогою якого вибудовується текст як певна архітектонічна цілісність. Про М. Вінграновського написано немало. Поезія

і проза цього неперecічного автора стали об’єктом досліджень І. Дзюби, В. Базилевського, М. Ільницького, В. Моренця, Т. Салиги, В. Слапчука та інших. Феномен М. Вінграновського допомагає осягнути видана в 2011 році Книга про поета «Маршал Вінграновський…» [3], де розміщено матеріали, що наближають до горизонтів таланту однієї з ключових постатей української літератури другої половини 20 століття.

Найрізноманітніші аспекти творчого, зокрема, поетичного, доробку М. Вінграновського представлено в різножанрових працях літературознавців. Залишається недостатньо висвітленою важлива грань лірики М. Вінграновського – генологічна.

Жанр – важлива частина творчого процесу. Жанр може належати як до свідомого, заздалегідь обраного способу оформлення інформації, так і до такого, що виникає спонтанно, вже під час втілення мистецького задуму як «пропозиція» самого слова, що шукає саме собі адекватний варіант повідомлення сенсів. «Намірений зміст треба передати в якийсь спосіб, треба додати йому вигляд, постать (Zestał, Kształt), що не є тотожне з формою. Недостача в нашій мові відповідного слова на означення чужих Zestał, Kształt викликала змішання цих двох окремих понять. Постать (не в розумінні особа, персона – Д. М.) не є формою, навпаки, це один із складників змісту. Яке відношення постаті до форми? Форма є тільки шляхом, дорогою до мети – постаті (отже, змісту), є лише засобом до її відтворення, звідціля говоримо зовсім слушно про «формальні засоби»… Форма – це тільки засіб, а кожний засіб по осягненні цілі перестає існувати. Коли твір готовий, кінчиться роль форми» [1, с.481–482].

Зробимо спробу подивитися на жанр у поетичному дискурсі М. Вінграновського саме з позиції, представленої Б. І. Антоничем у есеї «Між змістом і формою» (процитовано вище). Насамперед перерахуємо жанрово-формальні засоби, що мають місце в ліриці М. Вінграновського. Пісня, величальна, колискова (фольклорні витоки). Станси, сонет, двовірш, хоку, чотиривірш, п’ятивірш, шестивірш, анациклічний вірш (жанровий канон у поетичній практиці М. Вінграновського). Білий вірш, верлібр (некласична поезія). Фуга, прелюд, кінотриптих, тост, романс (принцип синтезу мистецтв). Елегія, молитва (медитативно-рефлексивна лірика).

Вірші для дітей.

Як бачимо, навдивовижу багата палітра, де і ті способи вираження/самовираження, що належать до унормованих, зі свідомою настановою на певні обмеження, на дисципліну митця, утримування і підпорядкування мислеемоції якомусь текстовому лекалу; і такі, що апріорі передбачають волю, розкутість, можливість необмеженого руху авторської художньої свідомості.

Постать вірша М. Вінграновського, а якщо більш фундаментально, то постать лірики в цілому, а по-іншому – сповіщення, де закодовані безліч змістів (передовсім тих, які в українській архетипній площині), творилась на межі традиції (фольклорного начала) й новаторства (модерністські проєкти, що їх

продовжили реалізовувати в своїй мистецькій практиці українські літератори-шістдесятники).

Національна приналежність М. Вінграновського презентується найбільш не простим способом – через жанрово-формальні шляхи (насамперед це – вірш-пісня, вірш-колискова).

Щаслився ж і цвіти, метелику малий,
На долю і на волю тополину,
Понад Дніпром, де сонце, де орли,
Понад Дніпром на світ, на Україну.
Цілувало небо
Білу хмару,
Цілувало море
Хвилю кару... [2, с. 354].

Такі зовнішньотекстові характеристики, як жанр, розглядаються науковцями як вислід розумового аналізу, що, якоюсь мірою, виправдано. Однак варто зважати на особливості психологічного змісту. Найбільше психологічної інформації про митця міститься в його творчості, зокрема, коли йдеться про поета. Щодо прози М. Вінграновського, то вона – природне продовження його лірики. В. Базилевский зазначав, що «ключ до поезії Вінграновського – його проза. З її казкою, химерикою, небилицями [3, с. 454]. Однак можна сказати і навпаки, навіть імовірніше – навпаки. Глибинний ліризм, «первинний» ліризм, який можна поставити в один ряд з синкретизмом, що і проявляється в тотальній «казковості поетичного світу М. Вінграновського, свідчить про особливу структуру його свідомості – синкретичну, де світ не розділений на фрагменти, на які його диференційовано завдяки розмежуванню науки, мистецтва і релігії.

Що робить сонце уночі,
Коли у лісу на плечі
Тоненька зіронька сидить, –
Що робить сонце? Сонце спить.
Що робить місяць по ночах,
Коли земля йому в очах,
Земля, ромашка і вода, –
Тоді він сонце вигляда [2, с. 218].

Поезія такого змісту (під змістом розуміємо поставу вірша, не тотожну поняттям сюжету, теми, не обмежену, тим більше, категорією жанру як розумовою конструкцією, презентує тип свідомості, наближеної до дитячої. Недаремно в доробку М. Вінграновського є вірші для дітей (книжки «Андрійко-говорійко», «Мак», «Літній ранок», «Ластівки біля вікна»). Відбувається «жанрове переміщення». «Вірші для дорослих», скомпоновані в збірки для дітей, набувають суто «дитячого» рівня художньої комунікації і навпаки. В цьому природа таланту М. Вінграновського – відсутність межі у плані «дитяче-доросле». «Доросла дитячість і дитяча дорослість» (В. Базилевский). Призначення таких віршів, на думку літературознавця, – «… достукатися до первинного. До тієї солодкої омани, яка загнана в печери пам’яті. Наїв як

облагородження, а не ґандж. Але й реальність… Мовні неправильності, що стають правильностями поетичними… Світ Вінграновського – … скриня з таємницями і чудесами. Світ благородних поривань і одухотвореної інтимності. Власність казкаря, який зупинив час» [3, с. 457–458].

У лісі темно. В лісі ніч.
Сидить навпочіпки світання,
І дотліва вогнева тліч,
Жовтіє в сніг дорога санна.
Під верболоззям в казані
Чорти різдвяне тісто місять,
Й на золотому ковзані
Чумацьким Возом править місяць. [2, с. 352].

На рівні жанрово-формальних засобів лірика М. Вінграновського демонструє синергію традиційно-національного з модерністським.

Сповіщення через жанр. Сповіщення з чистої мови формальних показників, закорінене в іманентність літератури – не лише завдяки «що», а шляхом «як». Мова жанру – те середовище, в якому сповіщає автор і національну, і власну емоційно-духовну сутність. Різнобарвний потік такого сповіщення у М. Вінграновського – багатозначність і енергетика позамовного, яка ввібрала начитаність, поінформованість, освіченість письменника і розчинила їх у його «я».

Література

1. Антонич Б. І. Твори / ред.-упоряд. М. Москаленко ; упоряд. Л. Головата. Київ : Дніпро, 1998. 591 с.

2. Вінграновський М. Вибрані твори : у 3 т. Т. 1. Тернопіль : Богдан, 2004. 400 с.

3. Маршал Вінграновський. Книга про поета (спогади, есеї, листи, інтерв'ю) / передм., упорядк. П. Вольвача. Київ : Ярославів вал, 2011. 480 с.

4. Тарнашинська Л. Українське шістдесятництво : профілі на тлі покоління. Київ : Смолоскип, 2010. 632 с.

А. І. Салюк

«Сад божественних пісень» Григорія Сковороди: критика світу

Тема людського буття та сутности світу завжди була, є й, безумовно, буде предметом дискусій та роздумів. Особливий вклад у висвітлення цієї теми зробив Григорій Сковорода, який і в макрокосмі - великому Божому світі, і в мікрокосмі, отже, в людині, і в Святому Письмі вчив розрізняти видимі й невидимі, зовнішні й внутрішні сутности, наголошуючи, що спасенним є не лише невидимий, але й видимий світ, до якого «Бог сина свого послав, щоб ми з нього жили». Божественною для філософа була сама природа — дар, що дається людині для

задоволення її душевних і фізичних потреб. Ототожнюючи поняття «злагода з Богом» та «злагода з природою», Сковорода закликав приймати повною мірою цей Божий дар, зрікаючись матеріальних благ, які насправді лише гублять людську душу .

Водночас філософ бачив у кожному явищі єдність протилежного: «вічність у тлінні, життя у смерті, пробудження у сні, світло у тьмі». І людське життя не раз виявляє «у брехні правду, у плачі радість, в одчаї надію», і в природі — «не знайдеш дня без тьми і світла, а року без тепла і зими». А щоб найкраще пізнати глибину буття й щастя, варто залишити печалі світу й полинути до Бога, та перш за все треба віднайти Бога. У цьому, за Сковородою, й полягає зв'язок між Божим і людським. Сковорода критикував насамперед зовнішній — людський — світ, у якому панують печалі, гроші, чини та лиха. Люди, на думку філософа, повинні дбати перш за все про духовне, віддаляючись від земних турбот.

У своїй критиці світу Г. Сковорода спирався й покликався і на християнські, і на античні на джерела. Безумовно, Біблії тут належало перше місце. За підрахунками Леоніда Ушкалова, лише «Сад божественних пісень» містить 114 покликань на Біблію, серед яких і дослівні цитати, і парафрази, алюзії та ремінісценції.

Перед кожною піснею поет зазначив, з якого біблійного зерна проростав його текст – зі старозавітних пророків, євангелистів, апостолів. Сковорода не раз наголошував, яким важливим було для нього Святе Письмо. І Дмитро Чижевський мав рацію, що тексти Сковороди можна сприймати як «коментар та інтерпретацію Св. Письма».

Водночас Сковорода читав і коментував відомих богословів - Івана Златоустого, Григорія Богослова, Івана Дамаскина, Аврелія Августина. Леонід Ушкалов зауважив, що саме на Максима Сповідника покликався Сковорода, роздумуючи над питаннями про «дві волі» в людині, про «світ-театр», «нерівну рівність», про місце зла у світі й житті людини . Зрештою, для них усіх, як і для Сковороди, одним-єдиним джерелом Об'явлення була Біблія, а «Священному Переказові відводилася явно другорядна роль».

Як і до християнських першовчителів, Сковорода послідовно звертається до античних філософів і поетів. Дмитро Чижевський слушно зазначав, що Святе Письмо та антична філософія були для Сковороди «єдині в своєму символічному значінню». Дослідник також наголошував, що Сковорода використовував традиційні образи світу, які траплялися ще в Платона, Оріґена, Екгарта тощо.

Можна припустити, що уявлення Сковороди про вбогість сформувалися під впливом цитат Сенеки та Сократа. На філософію Сенеки спирався Сковорода, стверджуючи про потребу людини єднатися з природою в процесі пізнання своєї природної сутности. Наслідував Сковорода і Горація, зокрема у Пісні-10. Велику роль у становленні світогляду філософа відіграв також Марк Аврелій, до якого Сковорода не один раз звертався, аби підтвердити важливість душевного миру та спокою, а також — аби довести, що людина може бути щасливою, лише

перебуваючи в гармонії з природою. Критикуючи зовнішній світ, Сковорода продовжував традицію, що бере початок ще з часів античности.

Унікальність Сковороди полягала насамперед у його власному досвіді самопізнання. Поринаючи в себе, філософ переконувався, що зовнішній світ є лише середовищем існування справжнього — внутрішнього. Цікавим з цього погляду є особистий вибір Сковороди свого місця у світі, на що звернув увагу Михайло Возняк: «Світ подібний до театру. Щоби представити в театрі гру з успіхом і похвалою, беруться ролі відповідно до здібностей. Я довго роздумував про це й по довгім випробуванні себе побачив, що не можу представити в театрі світу ніякої особи вдатно, крім низької, простої, безпечної, самітньої. Я вибрав цю роль, взяв її та вдоволений». Отже, Сковорода акцентує на такому виборі, що гарантує внутрішній спокій і гармонію із самим собою, водночас розкриваючи тему людського буття та світу.

Для бароко ця тема була особливо важливою, зумовивши, як підкреслював Леонід Ушкалов, «учительно-терапевтичну» функцію літератури. На таку функцію, з одного боку впливала літературна конвенція бароко, коли мотив плинности видимого світу неминуче пов'язувався з мотивом його марнотности. А з іншого – характер часу, в якому було багато воєн і різних конфліктів. Учительність літератури полягала в тому, щоб зберегти людське в людині. У цій ситуації визначальним для Сковороди стало самопізнання та відновлення в собі Божого образу, бо лише так, на його думку, можна знайти силу для перемоги над світовими стихіями.

Мотиви критики світу, в якому панує жадібність, спокуси, бажання видавати себе за когось, ким ти насправді не є, відображені у віршах «Саду божественних пісень». У Пісні-2 зокрема світ названо «злотворним», «темним адом», де панують печалі. Людська душа, на думку Сковороди, не може вдовольнитись тілесними, матеріальними благами, з якими поет ототожнює гамірні міста, а потребує підніматися в гори, де «правда живе свята». Отже, душа може сповна очиститись та пізнати вічну радість, здобувши незалежність від світу, від низьких фізичних інстинктів, які притлумлюють її пориви.

Унікальною за змістом та ідеями вважається Пісня-10. Цей твір, як зазначає Леонід Ушкалов, є метафізичним та наскрізь пронизаним «духом сатиризму». Сковорода не лише окреслює істинне бачення людських прагнень, а й на тлі своєї розповіді торкається дуже важливої теми — висвітлення двох шляхів у житті : духовного та матеріального. Порушує автор і питання смерті, яка «все пожере, як солому пожар». І лише людина, що обере духовний шлях, зможе гідно прийняти смерть та увійти до Царства Небесного.

Сковорода стверджував, що світ, створений Богом, має бути добрим прихистком для людини. У Пісні-12 постає образ міста як втілення гріха – з його багатством, розпачем, страхом, сум'яттям. Натомість природа може подарувати спокій, тишу та — найважливіше — свободу. Матеріальні блага, за філософією Сковороди, завжди несуть людині неволю: чим більше грошей — тим більш страшною є їх втрата, а примноження статків стає бажанішим; та й загалом таким чином людина прив'язується до земного, хоч має прагнути до небес. Багатством

та розкішшю для людини має бути передовсім воля. Словами «Вбогість приятелем маю — з нею ми давно свати». Сковорода вказує на перевагу духовних багатств, адже лише задовольнивши свою духовну сутність, можна здобути спокій для душі.

Саме на цінности людської душі наголошує філософ і в Пісні-28, що проростає зі слів Євангелія від Матея : «Яка ж користь людині, що здобуде ввесь світ, але душу свою занапастить?». Рядками «Як у серці нуда, буде смерть і біда» Григорій Сковорода закликає дбати про душу, яка, зрештою, й постає окремим — внутрішнім — світом у житті людини.

Судячи з наведених прикладів критики світу у віршах «Саду божественних пісень», робимо висновок, що ця збірка справді сповнена палких переконань Сковороди, якими він щедро поділився з читачами.

Філософія Григорія Сковороди й досі є актуальною, адже сенси, закладені в його твори, дозволяють читачам пізнати картину зовнішнього світу, який письменник критикує, аби вказати на нечистоти, спокуси й гріхи, що там панують. Власним життям філософ продемонстрував, що ніякі багатства чи розкоші не будуть кращими за волю — те, чого людина повинна бажати за своїми природними інстинктами. Прагнення вирватись з тенет матеріального супроводжувало письменника завжди, а свобода стала для нього найважливішою принадою. Могутність слова мислителя відгукується крізь століття, що й не дивно, оскільки самого Сковороду «злотворний» світ таки не впіймав.

Література

1. Бордукова Н. Літературна творчість Григорія Сковороди в українській та світовій гуманістиці XX століття [Текст] : Харківський держ. педагогічний ун-т ім. Г. С. Сковороди. - Х., 2001. - 205 арк. - арк. 171-205
2. Возняк М. Історія української літератури : у 2 кн. - Львів : Світ, 1992 - 1994.
3. Данилів І., Дмитрів І. Ідея душевного миру та щастя у творчості Григорія Сковороди // Актуальні питання гуманітарних наук. - 2013. - Вип. 5. - С. 148-156. - Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/apgnd_2013_5_18
4. Карівець І. Метафілософія Григорія Сковороди // Гуманітарні візії. – №1(3). – 2016. – С. 87-90
5. Линник М. Світ символів Григорія Сковороди у збірці «Сад божественних пісень» // Наукові записки НаУКМА. Літературознавство. - 2018. - Т. 1. - С. 14-19.
6. Паласюк Г. Ідеї стоїчної філософії у вченні Григорія Сковороди : Дисертація на здобуття вченого ступеня канд. філософ. наук: 09. 00. 05. – Львів, 1999. – 140 с.
7. Сковорода Г. Повна академічна збірка творів за ред. Л. Ушкалова; НАН України, Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка, Ін-т філософії ім. Г. С. Сковороди [та ін.]. – Едмонтон; Торонто: Вид-во Канад. ін-ту укр. студій ; Харків: Майдан, 2011. – 1398 с. : іл.
8. Сковорода Г. Твори: У 2 т. — К .: АТ «Обереги», 1994. — (Гарвард, б- ка давнього укр. письменства). Т. 1 /Передм. О. Мишанича. — 528 с.
9. Ушкалов Л. Від бароко до постмодерну – К. : Грані-Т, 2011. – 550 с.

10. Ушкалов Л. Література і філософія : доба українського бароко – Харків: Майдан, 2014. – 416 с.
11. Чижевський Д. Нарис з історії філософії на Україні — К., 1992. — 230 с.
12. Чижевський Д. Філософія Г. С. Сковороди — Харків, 2004. — 272 с.

Т. А. Дмитрів

Ословити травму: особливості збірки «Вірші (з) війни» Бориса Гуменюка

Війна – це реальність, у якій змушені жити українці. Вона впливає на людину, на її світогляд та світовідчуття. Відтак література та мистецтво не могли не відреагувати на такі події. Це стало природною реакцією. Літературна репрезентація травми, що спричинила війна, – явище глибоко емоційне. Від початку російсько-української війни у 2014 році українська література потужно реалізує себе в контексті художньої рецепції травми війни, яку змушені проживати українці. У січні 2019 року Ганна Скоріна, книжкова оглядачка, уклала список книжок, присвячених війні на Сході України, що налічував більше 400 позицій [8]. Про важливість такого процесу зауважує Оксана Пухонська, яка підкреслює, що «ці тексти засвідчують спроможність сучасної літератури до миттєвої реакції на гострі й актуальні суспільні події, її здатність до виконання обов'язку переосмислення пострадянської культурної пам'яті» [6, с. 247]. Створення таких текстів – це ретельна робота збереження пам'яті про війну, адже «художній твір виконує функцію культурної терапії, надаючи можливість авторові проговорити перед потенційними читачами власний травматичний досвід; реципієнтам же цей досвід осмислити й зрозуміти у процесі читання, дискусій, обговорень. Це, власне, і є чи не найдієвішим механізмом *культури рани*» [7, с. 8.].

Літературна репрезентація сучасної українсько-російської війни є явищем безумовно цікавим та неоднозначним, бо йдеться про процес, який триває. Важливо наголосити, що поняття мілітарної літератури, або «літератури про війну», не є чітко окресленим. По-перше, слід розрізняти «тексти з війни» та «тексти війни». Тексти з війни – це тексти написані безпосередньо учасниками бойових дій. Вони передають їх справжні емоції, спогади, асоціації, травми та думки. Тексти війни – це твори, що стали реакцією на війну людей, які не мали прямого стосунку до неї. Відтак підхід до їх написання та механізми репрезентації травматичного досвіду є різними.

Об'єктом нашої розвідки є збірка «Вірші (з) війни» Бориса Гуменюка, одного з найвідоміших поетів, який побачив жорстоку війну на власні очі. Він взяв на себе сміливість писати про те, що пережив, не приховуючи це за вуаллю якоїсь моралі та не пропускаючи подробиць. «Вірші (з) війни» стали відображенням власного травматичного досвіду заради збереження пам'яті.

Апелюючи до Джилл Беннет, зауважимо, що досвід може стати надбанням пам'яті лише тоді, коли він буде презентований [9].

Борис Гуменюк почав військову службу 22 червня 2014 року з думкою про те, що комусь таки потрібно це зробити, і «краще хай поляже 50-річний чоловік, ніж 25-річний хлопець [1]. «Вірші (з) війни» почали рватись назовні, ніби сповідь, ніби одкровення: Борис дивився на хлопця, який набирав повідомлення коханій і тримав автомат – і бінго, ось вірш, написаний верлібром вже можна було побачити в інтернеті [1].

Чому верлібр? Бо, як говорить сам поет, він не так хотів вразити метафорами та римами, як мав на меті показати саме війну такою, як вона є, без гриму та прикрас, крізь призму свого світовідчуття: «Не вірш, а текст: за формою − верлібр, за змістом – новела. Іноді виходить верліброновела, іноді – новеловерлібр» [2]. Така форма дозволила письменнику більш ретельно підійти до зображення правди війни, масштабуючи український біль до рівня всесвітнього:

Вірші – найкоротший шлях до неба
Головне – не боятися спробувати
Вірші – бачать безодню
Падаючи вниз
Головне запам'ятати шлях нагору
Вірші скрізь побували
Вірші були там де немає місця для віршів
Вірші бачили все
Вірші бачили все [3, с. 82]

Автор настільки викладався у своїх віршах, що його творчість, як і життя, поділились на «до» та «після». Адже «Вірші (з) війни» дуже сильно відрізняються за стилем від попередньої збірки «Лук'янівка». І навіть, коли поета запитували, що він буде робити, коли закінчиться війна, то він навіть не уявляє, про що можна писати, як не про війну, ба навіть казав, що може взагалі перестати писати вірші.

Він завжди залишається чоловіком, зброєю якого є і слово, й автомат. Одного він не обирає, він бореться як на літературному, так і на воєнному фронті. Для Бориса Гуменюка важливим є донести нащадкам сутність цієї війни, щоб наступні покоління не тільки читали сухі параграфи в підручниках з історії, а знали, як себе почували військові, які пережили біль втрати та назавжди залишаться травмованими війною. Як зазначив Олег Коцарев: «Вірші з війни» – мабуть, не зовсім класичний для української літератури зразок «фронтової поезії». Надто вже людський, особистий її вимір. У поезіях Гуменюка фігурує окрема людина в шалених обставинах війни, і це, як на мене, головний стрижень, сенс книги [5].

Перечитавши збірку, можна виокремити чимало віршів, які торкаються глибин душі та буквально кричать про правду болючими метафорами. Один із таких віршів: «Наш чотовий – чоловік з химерами». Цей вірш сповнений

пекучої іронії, яка межує з осудом, що спрямованим до українських ЗМІ, що замовчують деталі та говорять неправду:

Ми не любимо дивитися на людей з телевізора
Вони якісь несправжні з них дуже погані актори
Зрештою – у нас немає телевізора
А якби й був то ми дивилися б мультфільми
(вони правдивіші) [3, с. 10].

У цьому вірші автор говорить, що неможливо зупинити війну або зробити перерву на кілька днів. Війна триває, тут немає місця паузам навіть у часи затишшя, про яке мовлять телеканали. У час телевізійної реклами та пауз все одно помирають люди:

Ви пробували зупинити швидкісний потяг
Поклавши на рейки монету?
Ви казали сонцю: постій отут не рухайся
У мене сьогодні ще так багато справ? [3, с. 11].

Борис Гуменюк вражає своєю натуралістичністю в поезіях. Так, у вірші «Ці чайки над полем бою – вони такі недоречні» використовує образ чайок, що літають над полем бою, поїдають та розносять частини тіла воїнів, від чого зафарбовуються кров'ю та стають рожевими. Автор використовує фольклорний образ: жінка/матір перетворюються на чайку після смерті свого чоловіка/сина:

Горобців я можу зрозуміти
А чайок – ні
Вони кружляють над полем бою
Над полем де лежать мертві
У променях сонця що сходить і заходить –
Рожеві [3, с. 19].

Дуже боляче читати частину вірша, у якій йдеться про шматки плоті, що падають просто з неба. Роздуми автора наповнені екзистенційним сенсом. Автор вражає не метафоричними конструкціями, а загостреним переживанням смерті:

І шматки людської плоті
Які падають тобі до ніг просто з неба
З якими просто не знаєш що робити –
Адже ти не будеш копати могилу для одного
Відірваного вибухом чи чайками пальця? –
Тим паче ти не знаєш – чий він [3, с. 20].

У своїх віршах поет звертається й до репрезентації травматичного досвіду не лише військових, але й цивільних. Так, у вірші «Коли працює установка залпового вогню «Град»...» йдеться про загибель дітей, літніх бабусь, що живуть у підвалах, людей, що змушені були виїхати, про руйнування кладовищ та спалення невинних диких тварин:

Природно коли діти вибігають на дитячі майданчики
І знаходять іграшки заляпані кров'ю
Іграшки загиблих дітей
Яких напередодні просто дитячого майданчика відвезли до моргу

Діти як то діти
Тулять до себе іграшки заляпані кров'ю
Іграшки мертвих дітей [3, с. 37].

Часом поезія Б. Гуменюка звучить як пророцтво. Він артикулює міфологему смерті, яка є визначальною для цієї збірки, що знаходить відгук у душі кожного українця, що живе в умовах війни. Образ смерті презентований у різний спосіб та через різні проєкції, відтак набуває характеру універсальної категорії та по-філософськи осмислюється автором:

Атеїстка без жодної сльозинки в оці
Мужньо прооперувала весь Майдан
Біжить до церкви ставити свічки Господу
Падає на коліна голосить
Господи буде війна
Другий місяць поспіль
народжуються самі хлопчики [3, с. 38].

Борис Гуменюк безсумнівно втілив у своїх віршах правду, що ріже серце. Він написав про те, що сам пережив та зміг осмислити, що є надзвичайно важливою роботою, адже, як зазначає Кеті Карут, одна з найавторитетніших дослідниць у царині студій травми, зазначає, «аби дієво відповісти на травму, не достатньо просто виявити факти, які заперечуються чи перекручуються, а потрібно створити умови, за яких може нарешті відбутися колективне соціальне засвідчення і реакція на цю травму» [4, с. 17].

Література – була завжди одним із дієвих механізмів збереження пам'яті та пережиття травматичного досвіду війни. Кожен, хто пережив війну та бачив її на свої очі, повинен осмислити цей досвід, адже місією сучасного покоління є не говорити відкрито про цей біль та не допустити, щоб це повторилось.

Література:

1. Атанайя Т. Перший фронтовий поет України Борис Гуменюк: «Якщо йдеться про вибір між країною і поезією, я оберу країну»: інтерв'ю // Друг читача. URL: http://vsiknygy.net.ua/interview/40455/ (16.02.2015).
2. Головченко Н. Наративний верлібр розмовною мовою // Жінка-українка. URL: http://ukrainka.org.ua/node/6262/ (25.10.2015).
3. Гуменюк Б. Вірші з війни: поезії. Київ: ДІПА, 2018. 192 с.
4. Карут К. Почути травму. Розмови з провідними спеціалістами з теорії та лікування катастрофічних досвідів / пер. з англ. Катерини Диси. Київ: Дух і Літера. 2017. 496 с.
5. Коцарев О. Поезія фронту. Поети ідуть на війну і постять вірші у Фейсбуку // Texty.org.ua. URL: https://texty.org.ua/articles/56130/Pojezija_frontu_Pojety_idut_na_vijnu_i-56130/ (06.12.2014).
6. Пухонська О. Літературний вимір пам'яті. Київ: Академвидав, 2018. 304 с.
7. Пухонська О. Поза межами бою. Дискурс війни в сучасній літературі. Брустурів: Дискурсус, 2022. 288 с.

8. Скорина Г. Книжкова сотня, або #книги_про_війну видані за 2014-2018 роки. URL: https://www.facebook.com/uruloka/posts/2438115969595088 (3.05.2022).
9. Bennett J., Wnętrza, zewnętrza: trauma, afekt i sztuka / przeł. A. Kowalcze-Pawlik, T. Bilczewski // Pamięć i afekty / red. Z. Budrewicz, R. Sendyka, R. Nycz, Warszawa. 2014. S. 145-179.

А. В. Зотова

Роман Хонет у координатах найновішої польської поезії та відповідальність перекладача як першого реципієнта

У контексті сприйняття реципієнтом сучасної польської поезії (говоримо про перекладача, оскільки це найуважніший читач), варто уникати споживацького, обивательського підходу до розуміння мови / слова. Найголовніша вимога до перекладача – усвідомлення того, що слово як матеріал, з якого постає естетичний об'єкт, – не просто набір знаків. Ми не сприймаємо описовість як механічне відтворення світу, що оточує нас. Особливо складним в поетичному перекладі є питання про форми реконструювання перекладачем мови автора, який творить текст за принципами магічного реалізму, зокрема у випадку, коли в об'єктивному світі (отже, в мові-реципієнті) немає відповідників. Яку тактику тоді варто обрати перекладачеві?

Андре Альфонс Лефевр запропонував у контексті перекладацьких намірів адаптувати текст термін із фізики «рефракція» [4], який вказує на заломлення променів світла, що проявляється в уявному зміщенні віддалених предметів, а іноді в уявному зміненні їх форми. Момент заломлення – межа, яка ділить два середовища з різною оптичною густиною (наприклад, повітря та скло, скло та вода). Уявімо, що ці розрізнені середовища є мовними і що на відчитанні цієї густини перекладачеві залежить передовсім. Або ж саме випромінювання ми також можемо сприймати метафорично: світло падає на об'єкт (у нашому випадку це літературний текст) і розпорошує його на сотні дрібних променів (стилістичних засобів). Таке світло сучасний польський автор Роман Хонет, швидше за усе сприйматиме як «...coś, co nie było światem, zjawiło się na nim. zżyłem się z tym pożarem, zrosłem z wodą. wszystko to była próżność, jak układanie rymów przez wybrańca bzdur» [1, 16].

Текст тоді стає простором культурної гри, настроєвих змін у суспільстві. І хоча автора це не дуже хвилює, відповідальність перекладача-про*світ*ника виражається у правильному розсіюванні цього світла і пов'язується з його інтелектуальною свободою, оскільки він стикається з «інакшістю» першим, аніж читач перекладу. Далі тлумач бере на себе роль Вергілія, контекстуалізує власні лексичні дослідження, розширює їх ареал, виходячи поза сам текст як архітектонічну конструкцію, як Вавилонську вежу. Його завдання перекласти

твір так, щоб на нього дивилися як на об'єкт, а не як на тінь. Чи перекладач самотній у цій відповідальності? Очевидно, що так.

Роман Хонет дебютує у «Літературній декаді» двадцятилітнім у червні 1994 року. За два роки опісля Літературна спілка імені Кшиштофа Бачинського видає першу збірку автора – «*alicja*». Упродовж наступних двох десятків років автор видає ще п'ять збірок та окрему добірку поезій, що були опубліковані раніше. На момент написання цієї роботи в Польщі презентується нова збірка Романа Хонета «*żal, może on*». Хонет щоразу актуалізує у своїй поезії теми кохання, смерті і втрати – де вірш завжди балансує на межі невимовного, так, наче сам факт творення тексту – справа випадковості, неможливості вдіяти інакше. Як зазначає Пшемислав Роєк, у поезії Хонета «відбувається повернення до стихії поезії в її найголовнішому розумінні – як до чогось, що виростає з поваги до відомого, піднесеного жаху життя» [5]. При цьому сам автор узагалі заперечує приналежність власних творів до того, що ми можемо назвати «поетичним твором».

Мова у всьому своєму багатстві та темній, сюрреалістичній образності є посередником між світами, вона загущує та інтенсифікує, концентрує досвід. Адже сам автор, свідомо чи ні, є узалежненим насамперед від створення ефектів таємниці, збільшення сили вірша, який є не стільки їжею для роздумів, скільки чимось, що діє як магія – впливає на емоції, подразнює уяву, порушує скам'янілості отруйних ідеологій і охоплює усе більше простору людського досвіду, включно з тим, який би не хотілося виражати. Він промовляє до читача: життя створене навколо ситуації невиражальної, непояснювальної, а пам'яті не існує. Усе, що транслює мозок – уявлене, переінакшене. Постійно запитує: «czy mnie się stawią przed wymiarem czasu?» [1, 59].

Вірші, за словами самого Хонета на презентації збірки «*żal, może on*» є «записом, який вдається відбудувати за принципом того, чого я ще свідомий; бо я не є скарбницею мудрості».

Назви збірок автора – своєрідні медіуми, умовні позначки, які слугують для когось пересторогою, а для когось – запрошенням до «брами, за якою смілішає уява». Роман Хонет є автором збірок «alicja», «Pójdziesz synu do piekła», «serce», «baw się», «piąte królestwo», «świat był mój», «ciche psy», а також вибірок віршів: «moja» і «rozmowa trwa dalej». «Підеш сину до пекла» – друга збірка, яка стає дуже популярною та декларує переломність й новаторство Хонета. Зараз автор набув ваги на сучасній польській літературній шахівниці: «Роман Хонет перетворюється на мимовільне натхнення для багатьох молодих літераторів і на важливу точку відліку їхньої творчості. Наскільки молодий автор не досліджує доробку авангарду чи також не продовжує лінії Рассел–Ешбері–Сосновський плюс Задура–Подгурнік, настільки часто стає Хонет на другому полюсі, що визначає поезію. Очевидно, не можна тут говорити про просте копіювання дикції Хонета, але виразно видно, як його поетика входить у кровообіг молодої поезії» [6, 188].

Згодом завдяки збірці «грайся» Хонета номінують на «Ніке» та «Сілезіуса» (в тому числі за збірку «світ належав мені»). Далі – «Літературна премія Гдиня»

і збірка «п’яте королівство». У 2015 році Хонет отримує найбільш потужну польську премію імені Віслави Шимборської за збірку «світ належав мені».

Постать автора при цьому залишається непокірним, пульсуючим явищем у новітній польській літературі. Його поезію важко категоризувати чи надати їй строгих рамок, бо здається, що це може суттєво спростити її метафоричний розмах. Натомість у вимірах трансгресії та метафізики, «осмілілої уяви» та сюрреалізму, перекладач почувається менш скуто. Так чи інакше, варто сказати, що тут абсолютно не йдеться про несвідоме письмо заради письма.

Хонетів корпус текстів – це доробок довершений у своїх задумі та реалізації, монументальний. Більше того, сам автор сприймає його надзвичайно серйозно (тут, увага, серйозність не означає – прихильність самого автора до власної творчості; навпаки, тут присутня відстороненість, як писав Яцек Подсядло «відмова від співучасті»). Серйозність тут означає – відсутність відносності, *безвідносність*. Чому саме вона? Бо, якщо уявити, що в польському літературному контексті існує щось, що можна вважати найновішою (себто тією, що видається після 1989 року) поезією, то критично важливою її рисою буде у різний спосіб трактована *невагомість*. Іманентна, а також тематична: автор навмисне зрікається того, що, цілком ймовірно, є важливим для сприйняття читачем ліричного героя. Далі – дискурсивна невагомість: коли нова поезія, з одного боку, провокативно вказує на мовні банальності, а з іншого – нарочито транслює автоіронію, бажання зостатися у літературі для літератури.

Визначальною залишається суспільно-політична невагомість. І вона не є надто схвальним аспектом для реципієнта, що трактує польську поезію в новий спосіб, будучи, як у Ольги Токарчук, «чуттєвим наратором». Сучасній поезії у Польщі важко «відсахнутися» від романтизованого сприйняття крізь призму винятковості, месіанства, сакральності. Хонет, за посередництва поезії, навмисне відмовляється від таких романтичних, міфологізованих амбіцій. Він стає супроти цим «невагомостям»: першій – з позиції автора, якому байдуже на визначеність теми і мови, другій – завдяки небажанню комусь щось вказувати, чи доводити, протистояти; третій – через абсолютну байдужість до польського видавничого ринку та дискусій про місце поезії в суспільному житті.

Для Хонета за звичкою шукали великої літературної традиції, класифікації, але варто було визнати: це автору ані перешкоджає, ані допомагає. Його поезія – явище, опозиційне до оцінок у літературних ієрархіях. Він пише: «*zamknęli mnie w skrzyni, żebym im nie pokazał, jak wygląda niebo. jak wrony krążą wieczorem nad wyburzoną fabryką, topnieje szron na czerwonej kurtce mężczyzny prowadzonego przez matkę z izby wytrzeźwień do domu*» [2, 36]. Так, наче категоризації є цією скринею Пандори, зайвим дескриптивним жестом, навмисним утриманням того, що вузьким значенням не піддається.

Тоді що важливе для правильного прочитання його поезії? Серйозність. Автор наголошує: поезія, що б вона не тлумачила і не описувала, перебуває на максимально високих рівнях серйозності. Якщо це зізнання, то таке, що сягає тілесного нутра (кохає та помирає, усе). Якщо це розмова, то не випадкова, а та, яка точно триватиме далі. Якщо це померлі, то вони завжди мають більше імен,

ніж могли знести. Якщо це минуле, то зустріч у ньому ще відбудеться. Якщо хтось комусь належить, то коротко і просто, по суті. Якщо це дух, то він є можливим лиш як функція тілесності. Якщо ж це розум, то він орієнтується на роздуми про рудименти, про те, що віджило.

Якого читача виховує Хонет? Відчуженого, зануреного у тривожну екзистенцію, такого, що уважно дослухається до вироків про панування повсюдного смутку і неможливості відсторонення від нього, бо ж «подорож від смерті відрізняється поверненням» (зі збірки "тихі пси"). Єдина можливість спасіння – змусити свою уяву осміліти, і дати їх трансгресивно вирватися за межі дійсності. Бо якщо говорити про трансгресію в контексті долання межі, але не вмирання як такого, то чи не передбачає вона повернення? Якщо звузити рамки до екзистенції та творчості Романа Хонета, то, на мою думку, таки йдеться і про повернення. Єдине – ностальгія ліричного героя за собою колишнім відчуватиметься повсюдно: «i wracającą później wściekłość, zamyślenie – żyję, ponieważ nienawidzę ziemi pod sobą ani nad sobą, choć unosząca się w powietrzu rzuca mój cień» [3, 12].

Оскільки трансгресія є досвідом невиражальним, таким, що його неможливо переказати чи в будь-який інший спосіб передати, то вона залишається досвідом лише для самого суб'єкта. Це означає, що поезію Хонета перекладачеві не варто сприймати суто як відображення трансгресивного досвіду, вона не є його прямим вираженням, оскільки це дійсно неможливо. Трансгресію перекладач може відчитати, вловити, усвідомити і, як висновок, накласти на сприйняття творів, які він збирається перекласти.

Література

1. Honet R. Ciche psy. Kołobrzeg, 2017. 72 s.
2. Honet R. Świat był mój. Wrocław, 2014. 60 s.
3. Honet R. Żal, może on. Kołobrzeg, 2022. 49 s.
4. Lefevere A. Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame. London, 2016. 150 p.
5. Rojek P. Antropologia rozczarowywania. URL: https://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/recenzje/antropologia-rozczarowywania-czterdziesci-dziewiec-notatek-symultanicznych/
6. Sadulski B., Witkowski P. Rozpoznanie pola walki. O poezji roczników 80, *Rita Baum.* 2009, nr 13, s. 188.

К. В. Міщенко

Концепт війни в сучасній українській поезії (на матеріалі збірки «Там, де вдома»)

Тематика війни в українському дискурсі ніколи не втрачала актуальности через історичні особливості розвитку нашої країни, а за останні вісім років стала

найдосліджуванішою в поетичному мовленні сучасних українських письменників. Учасники літературного процесу найбільш емоційно та гостро реагують на події сьогодення, у результаті чого поезія набуває характеру рефлексії. Тому концепт «війна» залишається в центрі наукових лінгвістичних досліджень. На наш погляд, заслуговує на увагу в цьому аспекті збірка кількох авторів «Там, де вдома».

Актуальність обраної теми зумовлена потребою поглибити розуміння семантики, функціонування та символіки образних складових концепту війни в сучасній українській поезії на національному ґрунті; відсутністю лінгвістичних досліджень поетичного мовлення авторів збірки «Там, де вдома».

Метою роботи є з'ясувати особливості втілення концепту війни в поезії сучасних авторів на матеріалі збірки «Там, де вдома» (2019 р.).

Реалізація поставленої мети передбачає розв'язання таких **завдань:** 1) визначити наявність і частотність образу війни в поезії відібраних сучасних українських авторів; 2) довести наявність концепту; 3) визначити стилістичну та семантичну роль мовних репрезентантів концепту війни.

Об'єкт дослідження – поетичне мовлення чоловіків в аналізованій збірці «Там, де вдома».

Предмет дослідження – семантична реалізація концепту війни та лексичні засоби вираження в поетичному мовленні авторів збірки «Там, де вдома».

Із кінця XX століття значного поширення та теоретичного обґрунтування в контексті поетичного мовлення набуває поняття концепт, який базується на концептуальній картині світу. У мовознавчій практиці існує поділ на дещо вужчі поняття-концепти: релігійний, фольклорний, побутовий, мітологічний, поетичний. Нас цікавить останній, який являє собою «поетичний образ, який вийшов на вищий рівень узагальнення» [1, с.31] і є ключовим елементом до розуміння індивідуально-авторської картини світу. Питання мовного концепту досліджували О. Селіванова, А. Приходько, Л. Петренко, поетичного – Г. Губарева, І. Літвінова, Ю. Янченко.

Узагальнивши досвід науковців, серед основних положень теорії поетичного концепту ми можемо виділити такі: 1) превалює в межах кількох поезій, поетичних збірок одного чи кількох авторів; 2) являє собою семантичне ядро, що має найбільшу смислову наповненість і набуває сили разом з іншими тематичними образами; 3) семантично невичерпний і цілісний; 4) «у поетичному мовленні реалізується через художні засоби, характерні для ідіостилю поета, відтак вивчення поетичних концептів розкриває основні засади світобачення та манери митця» [1, с.31].

«Там, де вдома» – соціально-поетичний проєкт про любов і війну, про сильну жінку та воїна-захисника. Збірку уклали вісім сучасних молодих поетів і поеток: чотири чоловіка-воїни, які безпосередньо виконували бойові завдання в зоні АТО/ ОСС, а зараз боронять суверенітет і територіальну цілісність нашої країни в Українсько-російській війні (Максим Кривцов, Влад Сорд, Валерій Пузік, Олександр Лисак) та чотири жінки-волонтерки, які допомагають армії з початку

російської агресії (Марко Терен, Юлія Ілюха, Юлія Баткіліна, Наталія Маринчак). Письменник Сергій Жадан доповнив збірку передмовою [3].

За нашими спостереженнями, домінантним у вираженні концепту війни є заголовний образ. Найчастіше він розкривається через образи-складові: *кулі, Донбас, терикони, вирви до шпиталю, мерці беззубі, руків'я зброї, свинцева втома, постріл, війна* [3, с.59].

У поезії **«Сліди маленьких котячих лапок»** [3, с.59] Влад Сорд порушує питання пам'яті про війну, намагається донести, що вона не закінчилася, вона реальна: *«**Війна** ж триває, **війна** ж існує…»* [3, с.59]. У змалюванні часопростору контексту війни вжиті дієслівні моделі теперішнього часу *триває, існує*, а також підсилювальна частка *ж*.

Цікаве бачення аналізованого образу в поезії **«Психосоматика»** [3, с.108] Валерія Пузіка: *«Сьогодні ми чули голос і перше слово була **війна**,/ Слово було у Бога і він дав перший залп. Яблуко нашого міста вкусила змія,/ Трава покосилась – струсилась з неї роса./ Сьогодні ми чули голос і це говорила **війна**,/ Яблуко нашого міста надкусила вона…»* [3, с.108]. Біблійні образи *яблука* та *змія-спокусника* подано в оригінальній авторській інтерпретації: змієм-спокусником є сам Бог, який *«дав перший залп»* і спокусив людей на злочин; образ надкушеного яблука – своєрідна точка неповернення, початок війни.

У поетичному рядку *«…за вікном/ б'є не грім,/ а кричить **війна** – сльозами дітей в окопах…»* [3, с.114] спостерігаємо персоніфікований трагічний образ жінки, яка *кричить сльозами* за своїх дітей, вона безсильна і приречена, як і її діти.

В аналізованому поетичному мовленні ключовим щодо розуміння всього концепту є **топос Донбасу**, тому що саме про війну на Сході України пишуть автори збірки «Там, де вдома». Спостерігаємо, що в заголовку вірша **«Колискова Терикону»** Максим Кривцов використав топонімічний перифраз: поняття *Терикон* – локус *Донбасу*. Превалює епітетика в змалюванні Терикону: він зображений *сірим*, *самотнім*. Простежуються дієслівні моделі, які вказують на спливання часу: *замерзаєш*, *кровоточить*. Автор інтимізує стосунки з Териконом, вживаючи присвійний займенник *мій*. Останній рядок *«до зустрічі Месіє!»* може транслювати основну думку, яку ми можемо відтворити з біблійного сюжету, а саме мотив воскресіння: автор паралелізує воскресіння Господа і майбутнє воскресіння (повернення) Донбасу.

У заголовку поезії Влада Сорда *«Сліди маленьких котячих лапок/ на сніжній ковдрі полів Донбасу»* [3, с.59] ми вбачаємо абсурдність у зображенні образу війни: приємне та миле (котячі лапки) дисонує із жорстоким світом війни. Образ *териконів* Донбасу змальовується в негативному аспекті через відповідні лексеми *«І що ж насправді там гідне жа ´лю?/ Ці **терикони**, що тхнули падлом?»* [3, с.59]. Семантику образу увиразнюють супровідні лексеми *тхнути*, *падло*.

У поезії Влада Сорда **«Усі вони думають, що народилися в степах і скелетах шахт»** [3, с.65] семантику образу Донбасу формують метафори *степи і скелети шахт, чорні схили з вугілля, терикони в огні*, сама лексема *Донбас*.

Паралельно з ними подано складові образу війни: *пости, бліндажі, капоніри, автомат, трак броні*. Автор іронізує образ Донбасу, називаючи його *країною мрій*. Іронія посилюється завдяки контрасту: образ *країни мрій* стоїть в одному семантичному ряді із оксиморoном *поховані заживо* та метонімією *терикони в огні*. Влад Сорд удається до тавтології через гру слів *безодня – без дна*: *«Ось вам і мені, побратими, безодня. Ось вам Донбас без дна»* [3, с.65].

Невід'ємним структурним компонентом концепту війни також вважаємо образ *смерти*. Немає війни без утрати, як і без кровопролиття, приреченості, болю. Тому в поезіях-рефлексіях яскравий образ смерти, що діє на фізичному та духовному рівнях.

У вірші **«Ми з тобою разом запеклі»** [3, с.69] Влада Сорда розкривається історія братерської любови, яку руйнує війна. У рядках *«Ось – сплетіння твоїх кишок,/ Твої ноги поглинув ліс», «Грузять медики тіло й кров»* [3, с.70] автор не говорить про смерть прямо, а вдається до алюзії: загибель людини показана через рештки людського тіла. Це пов'язано із підсвідомим табуюванням теми війни, смерти і всього, що пов'язано із цим.

Олександр Лисак подає фізичну смерть із іншого погляду (поезія **«Ті, що приходять з фронту»** [3, с.144]): воїн не боїться вмерти, бо є важливіше – життя: *«**Смерть** на сьогодні – практика, решта проблем – теорія. Кожному треба вижити»* [3, с.144]. Воєнні дії для ліричного героя стали настільки буденною справою, що він сприймає їх як елемент дитячої гри: *«Що там сьогодні виграє?/ Ножиці?/ Аркуш?/ Камінь?»* [3, с.144]. Ми вважаємо, за таким іронічним ставленням до війни приховується її засудження: гра – це випадковість, гра у війну – фатальність.

Максим Кривцов у вірші **«над дорогами дим-дим»** [3, с.25] порушує питання поховання померлих під час бойових дій, узявши за основу історичний факт про спалення росією загиблих військовослужбовців у мобільних крематоріях [2]. *«На городах згорають тіла/ дим з доріг забирає мла/ крематорій трави старої»* [3, с.25] – у цьому контексті можемо говорити про нелюдську смерть, бо тіла воїнів не будуть повернуті рідним і поховані за християнською традицією.

Уживання військової термінології максимально наближує текст до реалій на фронті, беззаперечно будує канву концепту війни. У воєнній практиці поранені та загиблі воїни мають числа *«300»* і *«200»* – своєрідне військове арго: *«І сталося диво –/ посеред 300-х не був, а 200-х нема»* [3, с.146]. Набір цифр *4-5-0* – це шифр, що застосовується військовими в значенні «у нас усе спокійно»: *«Терикон,/ я — Земля,/ як чутно?/ чотири — п'ять — нуль…»* [3, с.109], *«Він знову повертався з «нулів», де 4.5.0.»* [145]. В останньому контексті також проілюстрований ще один арготизм – *повернутися з «нулів»*, тобто з нульової лінії фронту, де ведуться найтяжчі бої.

Із воєнної реальности виростає також образ *жовтого скотчу* (поезія **«.легенда про жовтий скотч.»** [3, с.19] Максима Кривцова), який служить атрибутом українського військового на Сході і є символом гасла «ні капітуляції». У рядку: *«і скотч лиш жовтить/ чекаючи часу/ щоб буть замість сонців»* [3, с.22] – тональність смерти, яка була характерною в попередніх розділах

поезії, зовсім нівелюється через лексеми *жовтить, сонців*, які мають позитивну конотацію.

Отже, концепт війни в поезіях чоловіків збірки «Там, де вдома» реалізовано в різних семантичних і структурних виявах: війна як війна, війна як смерть, війна на Донбасі. Ключовий образ має значення й силу разом із допоміжними репрезентативними образами, найчастіше це назви зброї, військові арготизми, реалії фронту. Досить часто автори вдаються до алюзії та перифразів, щоб табуювати болісні теми. Найбільшу силу, за нашими спостереженнями, в аналізованому аспекті має образ Донбасу, змалювання якого було найважливішим для авторів – вони бачили все на власні очі. Багато матеріалу, який потребує поглиблення та доповнення, залишився поза нашою увагою, тому продовження роботи буде висвітлено в подальших дослідженнях.

Література

1. Дишлюк І. М. Теоретичні аспекти вивчення поетичного концепту. Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції «Концептологія в системі гуманітарних наук». Полтава, 2009. С. 30-34.
2. Мобільні крематорії. URL : https://uk.wikipedia.org/wiki/Крематорій
3. Там, де вдома: 112 віршів про любов та війну: збірка/ Максим Кривцов, Марко Терен, Влад Сорд, Юлія Ілюха, Валерій Пузік; уклад. Юлія Ілюха; іл. Олена Сарженко, Валерій Пузік. – Харків: АССА, 2019. – 158, [1] с. : іл.

Мова медіапростору та інтернет-технології в сучасних інтерпретативних парадигмах

А. М. Пурей, І. О. Лонська

Мова як засіб масової комунікації в рекламі

Спілкування є важливою рисою людського життя, і спілкування між людьми здійснюється через використання мови. Мова є типовим атрибутом людської істоти. Комунікація як соціальний процес вбудована в людську культуру, і в міру зміни суспільства, змінюється і перехід до культури. Люди живуть у складному світі й без комунікації існування людини було би не можливо.

У соціології масова комунікація розуміється як соціально-зумовлене явище, основна функція якого – вплив на аудиторію через зміст переданої інформації. З іншої сторони, реклама – це засіб, за допомогою якого споживач отримує доступ до продукції, останнім часом здебільшого інсценується в засобах масової інформації – друкованих чи електронних. Очевидно, це пов'язано з тим, що через засоби масової інформації реклама повідомлень доходить до величезної кількості аудиторії.

Сьогодні мова реклами виконує важливу роль у бізнесі та суспільстві – це одна із форм масової комунікації. Вона передає різні типи інформації, які направлені на досягнення порозуміння між продавцями і покупцями. Виконуючи соціальну роль, реклама інформує про нову або більш вигідну продукцію і навчає як її використовувати, допомагає порівняти вироби і їх особливості, даючи покупцю можливість приймати рішення про покупку, будучи вже інформованим, а також віддзеркалює тенденції в моді та дизайні і вносить вклад в естетичні уявлення громадян.

На думку більшості топ-менеджерів бізнесу та багатьох економістів, сучасна реклама відіграє невід'ємну роль у розвитку ринків. Реклама також забезпечує більшу частину операційних фондів основних засобів комунікації. Індустрія комерційного телебачення та радіо залежить від реклами для більшої частини їхніх доходів. Газети та журнали також отримують дуже значні прибутки від реклами.

Окремі медіа та медіагрупи часто встановлюють власні етичні кодекси. Деякі газети та журнали обирають, яку продукцію вони будуть рекламувати, відмовляючись популяризувати алкогольні напої. Деякі видавці мають суворі правила щодо презентації реклами, щоб запобігти публікації неправдивих або перебільшених тверджень і зберегти естетичне забарвлення своїх видань. Телебачення і радіо також тісно співпрацюють, щоб уникнути дозволу реклами, яка може викликати несприятливу реакцію.

Реклама як засіб масової комунікації поширена повсюдно. Мова реклами була еволюційно переглянута, і цим пояснюється інтерес до вивчення рекламного дискурсу. Більшість людей, які цікавляться рекламою, напевно погодяться, що мова, яка використовується в рекламі, дуже відрізняється за стилем і граматикою від звичайного дискурсу. Соціальна ситуація, в якій висловлюється вимога, є ключовим елементом інтерпретації реклами. Мова, письмова чи усна, відіграє дуже важливу роль у рекламі. Питанням реклами як сучасного явища займалися автори з різних галузей.

Важливо зазначити, що в рекламі використовуються слогани, які самі по собі стають мовою. Вони можуть базуватися на прислів’ях, приказках і кліше з повсякденної мови, а також цитатах з книг, фраз із фільмів, телепередач, музики, театру і навіть дитячих казок. Мову реклами можна розглядати як різновид літературної мови. Щоб зрозуміти всю складність реклами, необхідно запитати себе: «Хто що говорить?», «Кому?», «Якими засобами?», «З якою метою?». Слід підкреслити активну роль аудиторії (читачів, глядачів, слухачів) у рекламі. Рекламні оголошення містять: накази, запитання, оклики та ін.

Подамо короткий огляд різноманітних внесків і використання мовних визначень, що є частиною сучасного обговорення, висвітлюючи зв’язок між PR, рекламою та мовою. Вплив, який вони мають один на одного, був так добре розроблений, для того щоб показати, як реклама змінила концепцію використання мови час від часу і стала частиною нашого життя, приносячи разом шматочки історії, мови та культури.

Реклама тісно пов’язана з лінгвістичними особливостями мови, і ці особливості загалом дуже популярні завдяки меті самої реклами. Мова повільно розвивалася разом з рекламою. Раніше у нас були лише окремі гасла, цілий вірш чи твердження, яке висловлювала суть продукції, але на сьогодні ми бачимо, що реклама на банерах і білбордах зменшує використання мови.

При цьому розглянемо деякі типові риси мови реклами загалом. Не варто дивуватися, виявивши, що в багатьох рекламних оголошеннях ці мовні особливості можуть здаватися практично відсутніми. Оголошення, які не використовують традиційні функції для інформування, залучення та переконування можна загалом описати як нетрадиційне.

Беручи до уваги вищесказане, можна легко визначити деякі з них як нетрадиційні особливості:

– гіпербола або перебільшення можуть бути одним цілим. Це часто досягається шляхом вживання прикметників і прислівників;

– неологізми є ще однією ознакою, яка може мати вплив новизни;

– короткі речення, які використовуються для створення вражень на читача. Цей вплив особливо помітний на початку тексту, часто для цього використовують жирний або великий шрифт для «заголовка» або «гасла» для захоплення уваги читача;

– двозначність характерна для запам’ятовування фраз, що призводить до повторного читання;

– уникнення негативу (реклама зазвичай не використовує негативний вплив, тим самим підкреслюючи позитивний аспект продукту);

– проста та розмовна мова, яка використовується для залучення та звернення до звичайних людей, хоча насправді вона досить складна і, як наслідок, неоднозначна;

– гумор. Кожен потребує трохи гумору в його метушливому житті частіше, ніж раніше, рекламодавці намагаються додати у свою рекламу трохи веселощів;

– гламуризація, мабуть, найпоширеніша техніка з усіх. Речі трактуються як унікальні, як такі, що володіють унікальними особливостями, особливості яких навряд чи можна знайти в інших речах або предметах.

Мова є основною ланкою в рекламному ланцюжку. Маркетингова діяльність фірми завжди спрямована на певний сегмент населення, і це називається цільовим ринком. Так само реклама спрямована на певну групу, яка називається цільовою аудиторією. Щоб охопити як цільовий ринок, так і аудиторію, мова є найпотужнішим інструментом поряд із засобами масової інформації. Мова – образ і відповідник думок. Вплив мови на PR і рекламу може бути противагою, яку вони обидва мають у зміні та прийнятті певних мовних особливостей і структур у наш час. Реклама час від часу змінює концепцію використання мови та стає частиною нашого життя, об’єднуючи фрагменти історії, технологій, природи, мови та культури.

Реклама переросла у цілу науку і залежить від незліченних факторів, на більшість з яких ніхто не може вплинути. Сьогодні реклама все менше є

частиною маркетингу, а все більше поєднанням комунікації, соціології та психології.

Література

1. Андрущенко О. А. Реклама як сучасний засіб масової комунікації / Актуальні проблеми технології. Т 7. Вип. 20. Частина 1. – С. 21-24.
2. Савчук Р. Л. Мова засобів масової інформації : хрестоматія до дисципліни / Р. Л. Савчук. – Івано-Франківськ : ПНУ, 2017. – 135 с.
3. Language of advertising in mass media. URL: http://smmcollege.in/wp-content/uploads/2018/07/LANGUAGE-OF-ADVERTISING-IN-MASS-MEDIA.pdf

К. М. Сопельникова

Прагматична роль експресивної лексики в мові сучасної української реклами напоїв

Прагматичні параметри лінгвального складника рекламного продукту дедалі частіше привертає увагу дослідників, серед яких О. Арешенкова [1], О. Зелінська [4], О. Зозуля, В. Кузнебна [5] та інші. У дослідженнях акцентовано, що мова сучасної реклами спрямована на новизну й вираження оцінки. Чим новіша реклама, тим вона більш орієнтована на сучасні мовні тренди. Потреба в грі слів, посиленій виразності змушує авторів-сценаристів виявляти мовну креативність. Рекламники мусять бути на одній хвилі зі споживачем, чітко вирізняти аудиторію того чи того товару та орієнтуватися безпосередньо на неї. У цьому стають придатними мовні засоби виразності, зокрема лексичні. До експресивної лексики належить стилістично марковані слова, які мають конотативне значення й «покликані фіксувати певні явища» й «передавати гаму почуттєвих інтенцій суб'єкта мовлення» [2, с. 43]. Експресивність мовного знака розуміють як «властивість мовної одиниці підсилювати логічний та емоційний зміст висловленого, виступати засобом інтенсифікації виразності мовного знака, засобом суб'єктивного увиразнення мови» [6, с. 175].

Мета нашої роботи – з'ясувати прагматичну роль найбільш показових груп експресем у текстах відеореклами популярних напоїв. Об'єкт дослідження – експресивна лексика в рекламному дискурсі, предмет – її семантичні та прагматичні особливості в тексті реклами. За матеріал дослідження обрано тексти українських рекламних роликів напоїв останніх трьох років. Відзначимо, що відеоролики можна вважати креолізованим текстом, тобто полікодовим текстом, у якому взаємодіють вербальні й аудіовізуальні компоненти [3, с. 168]. Невербальні елементи підсилюються вербальними з метою вплинути на бажання реципієнта купити рекламований напій.

Як свідчить аналіз, особливого значення в текстах реклами напоїв набувають слова-новотвори. Наприклад, семантику слова «рокетмен» у рекламі відомого

яблучного сидру від компанії «Apps Apple Cider» можна трактувати по-різному (якщо не бачити відео): посилатися на фільм «Rocketman» (2019, Велика Британія), асоціювати зі спорідненим «супермен». Однак цей іменник просто називає образ «чоловіка з ракетою», що є героєм відеоряду. Сам текст реклами, власне, постає як мовний каламбур, посилений анімацією. Водночас для рекламованого продукту така гра слів є ефективним засобом впливу на глядач, оскільки відповідний номен актуалізує значення «упевнена, сильна, розкута людина».

Особливого прагматичного змісту в текстах реклами набувають оказіоналізмами. За приклад влучно взяти рекламну кампанію напою «Garage», яка є «рекордсменкою» зі вживання новотворів в одному відео: «лимонолід», «лимончіка», «алкомен». Усі ці слова по-справжньому «розкриваються» лише в процесі перегляду відеопродукції, вони прив'язані до сюжету реклами. Аанімація заснована на обіграванні нави головного компонента напою, відповідно складений номен «лимонолід» слугує вираженню очікуваних смакових якостей продукту й реалізує семи «дуже свіжий, прохолодний». Назви героїв ролика «лимончіка», «алкомен» подібні за формою до сленгових одиниць й виконують ігрову функцію, водночас передаючи оцінні значення «сучасний, привабливий».

Загалом для реклами важливою є емоційно-оцінна лексика, яка виокремлює товар як вдалий, смачний, приємний тощо. Так реклама яблучного сидру компанії «SomersBy», у ключовим словом стає новоутворений прислівник «яблучно», що походить від відносного прикметника («яблучний», бо зроблений з яблук), але, вживаючись із дієсловом «живи», він набуваю виразного якісного звучання: спонукальний слоган «Живи яблучно» набуває змісту «живи круто, весело, безтурботно».

Творці вищезгаданого бренду створили вислів «бабусин антикомпот», побудувавши маніпулятивну стратегію рекламу на інтризі, що підстлює бажання скуштувати напій. Якщо компот – напій, виготовлений зі свіжих, сушених, заморожених фруктів та ягід, то що таке «антикомпот»? Як видається, префікс *анти-* вносить сему «нетрадиційний», хоча зовсім не нівелює такої семантики присвійного прикметника, натомість увиразнюючи в ньому елемент сенсорної оцінки «приємний, знайомий смак».

За нашими спостереженнями, творці аналізованих рекламних текстів активно використовують розмовну лексику, при цьому доволі часто вдаючись до обігравання семантики актуалізованих слів. Наприклад, означення «діставучі» з реклами сидру «Де Сад» ужито для характеристики анімованого образу яблук-«комах», але полюс оцінки цього прикметника-експресива змінюється на позитивний, адже такий образ вказує на доступність, близкість товару, створеного з українських яблук.

Отже, рекламникам потрібно вміло володіти словом, щоб стати їхні тексти стали феноменом української реклами та справити необхідне враження на реципієнта. Прагматична роль експресивної лексики в мові аналізованої реклами напоїв полягає в тому, що вона подає незвичайність, нетиповість

номінованих явищ й формує уявлення про унікальні смакові якості продукту, його трендовість.

Література

1. Арешенкова О. А. Комунікативно-прагматичні та стилістичні параметри рекламного тексту. Кривий Ріг: ФОП Маринченко С.В., 2018. 176 с.

2. Бойко Н. Семантична основа лексичної експресивності. *Лінгвостилістичні студії*. Луцьк, 2016. Вип. 4. С. 39–54. URL: https://lingvostud.vnu.edu.ua/index.php/lingvostud/issue/view/5.

3. Завадська О. В. Феномен креолізованого тексту: актуальна проблема сучасних лінгвістичних досліджень. Лінгвістичні дослідження. Харків, 2016. № 43. С. 163–169. URL: http://journals.hnpu.edu.ua/index.php/lingvistics/article/view/1354.

4. Зелінська О. І. Лінгвальна характеристика українського рекламного тексту: автореф. дис. … канд. філол. наук: 10.02.01. Харків: Харк. держ. пед. ун-т імені Г. С. Сковороди, 2002. 17 с.

5. Кузебна В. В., Зозуля О. В. Лексичні особливості віртуальних рекламних текстів (на матеріалі реклами всесвітньо відомих брендів). *Світова наука.* 2008. №6(34). Том 8.

6. Українська мова : енциклопедія / редкол.: В. М. Русанівський, О. О. Тараненко, М. П. Зяблюк та ін. Київ: Українська енциклопедія ім. М. П. Бажана, 2007. 854 с.

А. П. Лисюк

Лексико-тематична організація коментувального тексту до пісень Володимира Івасюка на Youtube

Осмислення об’єктивного світу нерозривно пов’язане з лексичним складом мови. На важливості лексичного значення слова свого часу наголошували видатні вчені-лінгвісти. Поділяємо думку І. Кочан, яка вважає, що «одним із показників системності мови є наявність тематичних чи лексико-семантичних груп» [3, с. 25]. Про системність, тематичну та лексико-семантичну класифікацію в сучасному термінознавстві є низка ґрунтовних досліджень. Всебічно аналізуючи лексико-семантичну систему української мови, Л.А. Лисиченко акцентує на тому, що тематичні групи – це «слова різних частин мови, об’єднані спільним відрізком дійсності [4, с. 129].

У нашому дослідженні ми виділяємо тематичні групи коментувального тексту щодо пісень Володимира Івасюка, які є самостійним фактором, як питомо мовне членування уявлень людини про об'єктивну дійсність. Л. Томіленко вважає, що підставою для виокремлення тематичних груп слугує екстралінгвальний принцип, а саме предметно-логічний зв’язок між поняттями, позначуваними словами тематичної групи [5, с. 36].

Тематична організація обраного коментувального тексту зумовлена предметно-логічними ознаками, утворена за допомогою систематизації явищ об'єктивної дійсності. Кожна група таких слів пов’язана спільними значеннєвими прикметами, за якими ці слова співвідносяться як складники тематичної цілісності.

З-поміж аналізованих виділяємо лексико-тематичну групи на позначення емотивів – емоційних переживань особи, репрезентованих через одиниці мови та мовлення. Емотивний компонент є результатом відображення емоцій у процесі їхньої вербалізації та семантизації, який, слугує для індивідуального вираження емоційної оцінки об’єктів світу.

Вираження емоцій вважається ознакою того, що особа повноцінно сприймає інформацію, аналізує особисті відчуття та транслює їх під час комунікації. Емотивність реалізується у мові, а емоційність містить психологічне підґрунтя [7, с. 134]. Проблема класифікації емоцій досі не є ще досить дослідженою, адже у зв’язку з численністю та складністю емоції, чітко розмежувати емоції за певним принципом не вдається. У нашому дослідженні виділяємо дві групи емотивів:

1.Емотиви позитивної семантики – емоції, які сприяють покращенню стану людини, сюди відносимо:

- **Емоцію радості**, що зазвичай викликана захопленням або піднесенням від чогось. Її передано у коментарях за допомогою лексем, виражених дієсловами радіти, посміхатися, тощо: *«Пісня змушує мене **радіти**, вона запала у самісіньке серце…», «**Посміхаюсь**, бо маю змогу чути це, це щось прекрасне…», «Коли слухаю, то душа **радіє**.»* [1].
- **Емоцію захоплення,** що викликана внутрішнім піднесення від побаченого, вона передана за допомогою лексем-дієслів зачаровувати, кайфувати, обожнювати, пишатися, тощо: *«Вже місяць слухаю цю пісню без перестанку! І кожен раз серденько щемить як вперше! Цей голос **зачаровує**..», «Не перестану **кайфувати**, ніколи, від цієї пісні.», «**Обожнюю** цю пісню, це просто шедевр!!», «До мурах! **Пишаюся**, що моя країна породила таких геніїв».*

2. Емотиви негативної семантики здебільшого характеризуються дискомфортом щодо ситуації чи явища з боку коментаторів, у цій групі ми виділяємо такі емоції:

- **Емоцію суму,** яка проявлється переживанням, сильним невдоволенням за допомогою лексем-дієслів: плакати, ридати, сумувати, шкодувати, розриватися, ранити, та лексем-іменників: біль, сльози, смуток, горе, розпач, втрата : *«Я не можу слухати цю пісню без **сліз**, не витримую, **ридаю»**, «Слухаю - і насолоджуюсь піснями , і кожен раз **шкодую**, що так обірвали його життя нелюди.», «..душа розривається від **болю**.», «Ця пісня, **ранить** все живе в мені».*
- **Емоцію співчуття** коментатори висловлюють задля вираження свого стану з приводу трагічної смерті Володимира Івасюка. Ця емоція є найбільш поширеною у коментарях, її передано за допомогою лексем-

дієслів: співчувати, пам'ятати та сталого виразу «вічна пам'ять»: *«Назавжди **пам'ятатимемо** тебе, Володимире.», «**Співчуваю** усім українцям, бо втратили такий скарб…», «**Вічна пам'ять** великому українському композитору Володимиру Івасюку.».*

- **Емоцію сорому** коментатори характеризують негативною оцінкою власних або колективних думок, вчинків. У коментарях це виражено лексемою-прислівником соромно: *«**Соромно**, що нашу унікальну культуру ми почали цінувати тільки в час повномасштабного вторгнення.», «**Соромно**, що так мало переглядів! Це шедевр української музики», «**Соромно**, що я цю пісню слухаю перший раз.».*

Другою лексико-тематичною групою є коментарі-характеристики. Такі одиниці вирізняються своєю різнорівненістю, адже можуть стосуватися особи виконавця чи власне медіапродукту. Коментарі, які характеризують виконавця є найбільш продуктивними. У цій групі виділяємо такі, які:

1. Характеризують власне постать автора. Здебільшого це позитивна характеристика співака, що виражена такими лексемами-прикметниками: найкращий, геніальний, неперевершений, безсмертний, прекрасний, неймовірний тощо. Також багато лексем-іменників: *символ, феномен, легенда, геній, талант, велич, особистість, гордість.* Наприклад: *«..**геніальний, неперевершений** - це був і є наш Івасюк !!!», «**Символ!Феномен!Безсмертний**!», «Івасюк **геній** свого часу і справжній **ГЕРОЙ** УКРАЇНИ!!!!», «**Шедевр. Masterpiece. Шопен 20 століття. Романтик 20 століття. Геній** котрий ніколи не помре»/*
2. Характеризують виконавця. Така характеристика передана за допомогою лексем-прикметників найкращий, чудовий, великий, тощо: *«**Найкращий** артист», «**ЧУДОВИЙ** виконавець…».*
3. Характеризують голос, тембр, виконання автором пісні, тощо. «***Неймовірний, чистий, шикарний*** голос!!!», «Голос!!!!! Низкій уклін!!!», «***Найкраще*** виконання. ***Найкращий*** артист. ***Золотий*** голос», «**Чудовий** тембр, мотив, виконання», «Голос легкий, чистий, так красиво природньо звучить.»
4. Коментарі про життєпис автора. Це здебільшого відомості коментаторів про смерть Володимира Івасюка: «Наш геній, якого вбили КГБ» «Вбили тебе НКВДисти, але живе твоє наслідство Української пісні, і народу!», «Кгбісти застрелили», «Кляті московіти таку людину вбили.»

Характеристику власне медіапродукту, зокрема пісні, адже коментарі щодо кліпу не є продуктивними, здійснено за допомогою лексем, виражених прикметниками: красивий, душевний, чуйний, потужний, чуттєвий, тощо. Наприклад: *«Дуже **красиві,душевні,чуйні** пісні!!!!», «яка ж **потужна, чуттєва** пісня!», «Неймовірно **красива** пісня!», «Це **НЕЙМОВІРНА** ПІСНЯ! Вона така **чуттєва і наповнена**!», «**Чиста, добра** пісня про прекрасні почуття», «Пісні його є **неповторними, геніальними**», «Слова пісні вражають. **Глибокі, змістовні, цікаві**, для свого часу **неординарні**… Це прекрасно.»* [2].

Продуктивними, на нашу думку, є коментарі-асоціації. З'ясувалося, що коментатори асоціюють настрій від медіапродукту, враження від виконавця із сучасними реаліями. Так спостерігаємо коментарі про актуальні події у нашій державі, зі згадками про Україну, про Збройні Сили України. Коментатори вдаються до проведення аналогій між часом життя Володимира Івасюка та 2022 роком. Часто уживані висловлювання у коментарях ***«З Україною в серці», «Все буде Україна», «Слава Україні!», «Разом ми - сила», «Слава нації», «Разом все здолаємо»*** свідчать про співчуття, співпереживання, бажання єдності, згуртування та чуйного ставлення до українців. Такі коментарі підсилюються емотиконами прапора України або блакитного та жовтого сердець: ***«💙💛 Все буде Україна!».*** Використано такі лексеми на позначення теми війни: війна, вторгнення, сирена, тривога, агресія, окопи, перемога, тощо: *«Тільки **війна** навернула нас до цих шедеврів..», «Той момент, коли цю пісню тут слухаєш 28 квітня 2022, коли вже 64 день **повномасштаної війни** в Україні…», «вчора було 100 днів спротиву **російській агресії**. Мене рятує наша розкішна творчість ❤️», «Слухаю на сотий день **повномасштабного вторгнення**. Ми обов'язково **переможемо**.»* [6].

Отже, лексико-тематична організація коментувального тексту до пісень Володимира Івасюка представлена кількома групами. Найбільш продуктивною з них є група на позначення емотивів. Залежно від типу емоцій виділили емотиви позитивної та негативної семантики. До емотивів позитивної семантики відносимо емоцію радості і захоплення, до негативної семантики – смутку, співчуття, сорому. Ще однією продуктивною лексико-тематичною групою є коментарі-характеристики, які здебільшого характеризують виконавця або медіапродукт. Окрему групу становлять коментарі-асоціації, у яких звернено увагу на актуальності творчості Володимира Івасюка з огляду згадок коментаторів про повномаштабне вторгнення, проведення ними асоціацій пов'язаних із виконавцем та важливістю української мовою у наш час. Дослідження лексико-тематичних груп сприяє подальшому розвитку дослідження коментувального тексту щодо творчості Володимира Івасюка.

Література

1. Володимир Івасюк "Я піду в далекі гори". URL: https://www.youtube.com/watch?v=XolO5uz8e34 (дата звернення 11.11.2022).
2. В. Ивасюк "ВОДОГРАЙ" и Смеричка Л. Дутковского. URL: https://youtu.be/qRfUcz_fXMk (дата звернення 11.11.2022).
3. Кочан І. Динаміка і кодифікація термінів з міжнародними компонентами у сучасній українській мові. Львів, 2004. 519 с. 5., с. 25.
4. Лисиченко Л. А. Лексико-семантична система української мови / Лідія Андріївна Лисиченко– Х.: Харківський держ. пед. ун-т ім. Г. С. Сковороди, 1997. – 131 с., с. 129.
5. Томіленко Л. Термінологічна лексика в сучасній тлумачній лексикографії української літературної мови : монографія. Івано-Франківськ : Фоліант, 2015. 160 с., с. 36.

6. Пісня поміж нас співає Володимир Івасюк. URL: https://www.youtube.com/watch?v=X6fY-ne_e2M (дата звернення 11.11.2022).
7. Dalkvist J., Rollenhagen C. On the Cognitive Aspect of Emotions: a Rewiew and a Model. Reports from the Department of Psychology. University of Stockholm, 1989, No. 703., c. 134.

О. О. Бублик

Мовні засоби створення креативності у комерційній рекламі

У сучасній науці реклама розглядається як мультипредметне явище, що зумовлює різноманітні підходи до її дослідження. З лінгвістичного погляду реклама вивчається як текст і дискурс, а основна увага науковців спрямовується на встановлення мовних засобів створення ефективних рекламних повідомлень [2, с. 8].

У комерційних рекламних текстах використовується широке розмаїття зображально-виражальних засобів, підпорядкованих первинній меті реклами – привернути увагу адресата, спонукати його до дії (придбати рекламований товар чи скористатися послугою). Найважливіша функція реклами – функція впливу – залишається незмінною, відрізняються лише засоби її реалізації в конкретному рекламному повідомленні.

Основними показниками ефективності рекламного повідомлення, і реклами загалом, є її результативність, конкурентоспроможність і прибутковість. У зв’язку з активним розвитком сфери комерційної реклами сьогодні постає питання про ефективні способи представлення рекламованих товарів, і, відповідно, зростає попит на створення креативних рекламних текстів: «основний метод впливу креативної реклами на цільову аудиторію полягає в намаганні здивувати споживача за допомогою надання йому незвичайних, яскравих, оригінальних рішень, що виходять за рамки буденного та звільнені від “штампів”» [5].

Україномовна комерційна реклама послуговується широким спектром різноманітних мовних засобів, що надають рекламному повідомленню характеристик креативності, оригінальності, атрактивності, експресивності та емоційності, враховуючи при цьому також інформативну складову [6, с. 50].

Інструментом створення креативності у рекламному тексті часто виступає мовна гра – свідоме порушення правил і закономірностей функціонування мовних одиниць, що реалізується за допомогою зображально-виражальних засобів на різних мовних рівнях і різної стилістичної приналежності [7, с. 231].

У процесі створення рекламного тексту особлива увага звертається на потенційного споживача, адже саме від конкретно обраної цільової авдиторії залежатиме підбір мовних засобів для вираження інтенцій рекламодавця.

Характерними мовними засобами реклами, спрямованої на авдиторію молоді, є сленгізми: «*Попкорн, який всюди норм*», «*Клік-клік і напромив, ще й продавці – топчик*».

Використання неформальної лексики на кшталт соціально маркованих лексем «норм» і «топчик» не є типовим явищем у рекламі, проте як складова частина рекламного тексту така лексика виконує важливі функції: привернення уваги та встановлення контакту, внаслідок чого створюється ефект близькості та взаємопорозуміння між адресантом і адресатом: «сленгова лексика, звичайно, сприймається молоддю схвально, складається враження, що реклама розмовляє з нею однією мовою» [3, с. 161].

У рекламних повідомленнях часто використовуються різного роду спрощення мовних форм, які зазвичай вживаються у міжособистісній усній комунікації та у спілкуванні в соціальних мережах: [3, с. 161]: *«– а моно банк в телефоні? – mono», «– а моно кешбек на книгу? – mono*». Креативність цього тексту полягає в тому, що він імітує комунікацію в соцмережах, а тому використовує мовні одиниці, що з'явились у цих мережах. Вдалий підбір засобу мовної гри акцентує увагу на назві рекламованого об'єкта – «Monobank» (у поданому рекламному тексті використано спрощену розмовну форму лексеми «можна» – «моно», яка є співзвучною до назви банку, що рекламується, і тому позначається латиницею).

Окрім сленгізмів і розмовних елементів, у креативних рекламних текстах активно функціонують й авторські новотвори – оказіоналізми. Такі лексичні утворення використовуються задля надання рекламованому об'єктові характеристики новизни, оригінальності та унікальності. Оказіоналізми можуть утворюватися від назви об'єкта реклами: «*Prom. Оце напромили*»; від позначення двох різнорідних понять шляхом основоскладання: *«Це повний ціногриз!», «чистомолочний»*.

Принагідно зазначимо, що тексти із використанням нових, незвичних слів позитивно впливають на запам'ятовування рекламної пропозиції: «такі тексти звертають на себе особливу увагу та викликають інтерес переглянути рекламу ще раз, аби зрозуміти зміст і значення лексеми» [1, с. 477].

Креативний контент, зокрема й реклама, – це розважальний вид контенту, який передбачає можливість використання мовних засобів вираження гумору: «*Не злипнеться. Пий, скільки влізе*», «*Кусь, давай*».

Мовна гра у рекламі виникає внаслідок переосмислення слів, надання їм нових смислових відтінків; нетипове, комічне їх використання: «*Joice – твоя безлім качка!*», «*Продавці – топчик, ціни – горобчик*» (лексеми «качка», «горобчик» вживаються не у традиційних узуальних значеннях, а метафорично, переосмислено) [7, с. 232]. Створенню креативності сприяє й повторення морфеми – демінутивного суфікса -*чик*-.

Мовна гра у рекламних повідомленнях може реалізуватися також у вигляді звернення до відомих прецедентних висловлювань: «*Можна зруйнувати мости, але не зв'язок між нами – Vodafone*» (переосмислення стійкого словосполучення «зруйнувати (спалити) мости»).

Основною метою таких креативних рекламних текстів є привернення уваги реципієнта і спрямованість на краще запам'ятовування, адже особлива увага у стилістично й експресивно маркованих рекламних повідомленнях надається, зокрема, їхній емотивній складовій [4, с. 528].

Використання елементів мовної гри дає змогу створити атрактивний, ефективний рекламний текст, що володіє також певною художньою цінністю, наприклад текст з використанням звукових повторів: «*Glovo. Везе тобі все*», «*Rozetka. Щоразу що треба*». У таких висловлюваннях застосовується прийом фонетичної мовної гри, що реалізується шляхом використання алітерації, повторення приголосних, і надає текстові ритмічності [7, с. 234].

Отже, задля досягнення ефекту новизни та креативності у комерційній рекламі використовуються різноманітні засоби, зокрема ті, що сприяють створенню мовної гри. До таких засобів, за нашими спостереженнями, належать соціально й стилістично марковані лексеми – сленгізми, спрощені розмовні мовні форми; оказіоналізми; мовні засоби вираження гумору; метафорично вжиті лексеми; переосмислені прецедентні висловлювання; повторення морфем, звукові повтори тощо.

Використання зазначених засобів увиразнення рекламних текстів зумовлене прагненням рекламодавця оригінально, нетрафаретно представити комерційний товар або послугу, що сприятиме їх кращому просуванню на ринку.

Література

1. Арешенкова О. Ю. Неологізми як засіб увиразнення рекламних текстів. *Філологічні студії. Науковий вісник Криворізького державного педагогічного університету*. 2013. Вип. 9. С. 473–479.
2. Безугла Л. Р. Функції мови у лінгвопрагматичній моделі рекламного дискурсу. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія: Іноземна філологія. Методика викладання іноземних мов*. 2020. № 92. С. 7–15.
3. Голік О. В. Особливості функціонування різних груп лексики в рекламній комунікації. *Держава та регіони. Серія: Соціальні комунікації*. 2016. № 3. С. 160–164.
4. Кучіна С. Е., Кітченко О. М., Білошкуренко Н. Г. Прийоми залучення уваги глядача в рекламі. *Бізнес Інформ*. 2020. № 5. С. 523–531.
5. Рябова Т. А. Роль креативу в рекламній діяльності. *Ефективна економіка*. 2019. № 6. URL: http://www.economy.nayka.com.ua/?op=1&z=7128
6. Тєлєтов О. С. Особливості мовленнєвого впливу в рекламних текстах. *Маркетинг і менеджмент інновацій*. 2015. № 4. С. 49–58.
7. Шульженко Ю. М. Принципи реалізації мовної гри в рекламному тексті. *Вчені записки ТНУ імені В. І. Вернадського. Серія: Філологія. Соціальні комунікації.* 2020. Том 31 (70). № 1. Ч. 2. С. 230–235.

М. Ю. Базюк

Неологізми у медійних текстах та соцмережах

Ключові слова: неологізм, популяризація, носій інформації;

Відомо, що мова не може стояти на місці. Протягом нашого життя виникають нові поняття, інтелектуалізується мова, глобалізується культура. Це і є причиною створення неологізмів.

Неологізми – нові слова, словосполучення або ж фразеологізми, які ще не ввійшли до активного вжитку. Натрапити на такі слова можна в соціальних медіа. Неологізми часто створюються та проходять апробацію у соцмережах, бо саме користувачі сприймають чи не сприймають новостворені слова.

Певні соціальні події, явища одразу актуалізуються на лексичному чи фразеологічному рівнях. Так, нові реалії, спричинені пандемією коронавірусу COVID-19, стали причиною появи великої кількости новостворених лексем і фразем: *коронастрій, коронапошесть, ковідниці, ковіднути, ковіднутися, маскошок* (стан, коли не можеш купити маску і в паніці намагаєшся її знайти), *ковігіст* (людина, яка байдуже ставиться до вірусу), інфодемія (інформаційна епідемія, фейкові новини), *гречкохайп* (нездорова поведінка покупців, через ажіотаж, пов'язаний з можливим дефіцитом); *Коронавірусу боятися – в АТБ не ходити; Love is – знайти того самого, з ким можна пересидіти карантин; Баба вдома-медсестрі легше; Не такий страшний карантин як його малюють;*

Деякі іншомовні неологізми також набули популярності: *covidiot* («безтурботна людина, яка зверхньо ставиться до правил безпеки»). Синонімом цього слова може бути *corona-uber* («людина, яка не приймає коронавірус серйозно, виходить на вулицю та поширює заразу подібно додатком Uber»).

Саме такі люди не носять маски не носять масок, тому вони maskhole, що з української – голопикі.

Дистанційне навчання – наслідок пандемії – теж змотивувало виникнення низки слів та фразеологізмів: *Zoomтна (форма навчання), poZoom, не в Zoom ногою, зумбі (*люди, які проводять багато часу в Zoom*),* а відтак є ще *зумитися, зумбомбінг (*зловмисне підключення до чужих конференцій та здійснення пранків). *Zoom-етикет (*правильна поведінка під час конференції. Мається на увазі відключати мікрофон, коли не говориш, щоб не створювати шум)*, Zoom-вечірки (*можливість брати участь у зустрічі до 100 людей).

Доволі популярний чужомовний новостворений термін *body mullet (*комплект одягу саме для конференції. Тобто гарний верх, але нижче пояса – лише спідня білизна).

Література

1. Досить шастати: чому мова не йде на карантин [Електронний ресурс] – Режим доступу: https://projects.weekend.today/language_quarantine
2. СЕКЦІЯ XIII.ФІЛОЛОГІЧНІ НАУКИ [Електронний ресурс] – Режим доступу: https://ojs.ukrlogos.in.ua/index.php/mcnd/article/view/6723/6682

3. КОВІД-ДИСИДЕНТИ ТА КОРОЇНАЛИ: ІРОНІЧНИЙ СЛОВНИК [Електронний ресурс] – Режим доступу: https://gwaramedia.com/kovid-dysydenty-ta-koroyinaly-ironichnyj-slovnyk-pandemiyi-koronavirusu/
4. Коронавірьє, карантець, ковідло - пандемія зародила десятки нових слів, повязаних з коронавірусом [Електронний ресурс] – Режим доступу: https://society.comments.ua/ua/news/developments/koronavire-karantec-kovidlo---pandemiya-zarodila-desyatki-novih-sliv-povyazanih-z-koronavirusom-665076.html

А. Г. Ліпленко

Використання інтерактивних методів навчання при вивченні синтаксису простого речення

Програма з української мови провідним у навчанні визначає компетентнісний підхід, що передбачає формування не лише предметної, а й ключових компетентностей, зміщення акцентів зі знаннєвого на діяльнісний освітній результат. Знання, здобуті в закладах загальної середньої освіти, мають стати інструментом у розв’язанні життєвих проблем, засобом особистісного розвитку, соціалізації учнів, успішного професійного становлення та облаштування особистого життя.[6]

В умовах реалізації компетентнісного підходу, на думку О. Горошкіної, використання інтерактивних методів на уроках української мови є доцільним і методично виправданим, оскільки ці методи мають значний потенціал для формування в учнів предметної і ключових компетентностей. [2].

В українській лінгводидактиці проблему інтерактивних методів навчання досліджували З. Бакум, Л. Варзацька, Н. Голуб, О. Горошкіна, О. Караман, С. Караман, О. Кучерук, Л. Мамчур, Н. Остапенко, М. Пентилюк,, Г. Шелехова та інші.

Мета статті полягає в розробці практичних рекомендацій для застосування інтерактивних методів при вивченні синтаксису простого речення в школі.

Виклад основного матеріалу. Провідними функціями інтерактивних методів навчання є мотиваційна, пізнавальна, комунікативна, емоційна, самореалізаційна, виховна. [2, С. 8]. Відповідно до принципів НУШ, які поступово запроваджуються й у середній та старшій школі, засвоєння понять і правил має бути своєрідним дослідженням для учнів. Саме цьому сприятимуть активні методи навчання.

Для вивчення синтаксису простого речення ми пропонуємо такі інтерактивні методи навчання.

Доволі простим у використанні, але при цьому дієвим, є метод ПРЕС, яким можна послуговуватися на етапі вивчення нового матеріалу. Для цього потрібно,

щоб учні самостійно опрацювали матеріал підручника або картки з теоретичною інформацією, а потім надати їм можливість висловитися про результати своєї роботи за схемою, написаною на дошці (виведеною на екрані).

1. **Позиція**. Я вважаю, що ... (висловіть свою думку).
2. **Обгрунтування**. ...тому, що... (наведіть аргументи на підтримку вашої думки або заперечення неправильного твердження).
3. **Приклад**. ... наприклад... (наведіть факти, які демонструють ваші докази, вони підсилять вашу позицію).
4. **Висновки**. Отже (тому), я вважаю... (узагальніть свою думку, зробіть висновок).

Можна запропонувати й варіативне застосування методу, коли початкові тези (правильні та неправильні) будуть запропоновані вчителем, а завданням учнів буде довести їх або спростувати, що сприятиме розвитку критичного мислення та вміння доводити й захищати власну думку.

Приклади тез:

1. Просте речення має одну граматичну основу (підтвердьте).
2. Просте речення висловлює завершену думку підтвердьте).
3. Просте речення не має другорядних членів (спростуйте).
4. Граматична основа – це лише підмет та присудок (спростуйте).
5. Ми спілкуємося простими неускладненими реченнями (спростуйте).
6. Речення *Червона калина мріє поруч з кленом* є поширеним (підтвердьте).

Одним з найбільш популярних інтерактивних методів є рольова гра, під час застосування якої в учнів розвиваються аналітичні, комунікативні здібності, критичне та абстрактне мислення (завдяки моделюванню уявних ситуацій, але розв’язанню цілком реальних проблем) та здатність до ухвалення рішень. Цьому особливо сприятимуть ситуативні ігри, початок яких пропонує вчитель, а учні самостійно розвивають сюжет. Наприклад, від буденних ситуацій «На вулиці», «У крамниці» до фантазійних «Зустріч з письменником», «Інтерв’ю з вигаданим героєм».

Значний інтерес у школярів викликають ігри та квести за популярними творами масової культури. Наприклад, квест (онлайн чи очно) «Гаррі Поттер і Кубок Синтаксису» який можна побудувати із застосуванням методу навчальних станцій, на яких учні виконували б різні завдання репродуктивного, проблемного чи творчого характеру.

Можна запропонувати учням усну або письмову вправу, яка нагадуватиме настільні ігри, наприклад:

Учитель: чи чули ви про гру «Підземелля і дракони»? У неї грали герої серіалів «Теорія великого вибуху» та «Дуже дивні справи». Може, ви самі грали? Нам зараз знадобиться гральний кубик, який визначатиме, на скільки членів речення ви маєте поширити ці конструкції, щоб вони стали більш цікавими та інформативними. але речення має залишатися простим.

Приклади непоширених речень: Козак їхав. Кінь втомився. Вони зупинилися. Козак подивився. Дерева шуміли. Виблискувала річка. Вони напилися. Кінь захвилювався. Козак прислухався. Вони почули. Щось летіло. Це

– дракон. Вони приготувалися. Час спливав. Козак вирішив. Вони помчали. Козак зустрів. Дракон був. Усе завершилося. Козак вирушив. Кінь поспішав. Справи чекали.

Завдання можна ускладнити, запропонувавши учням називати члени речення, за допомогою яких вони поширили запропоновані конструкції

Під час вивчення простого речення широко застосовується метод моделювання ситуацій, який є ефективним для розпізнавання та продукування простих поширених/ непоширених речень або ускладнених різними компонентами. Для останніх такий метод є найбільш ефективним, адже дозволяє на прикладах певних ситуацій навчитися грамотно використовувати звертання, вставні слова, однорідні члени речення тощо. Наприклад: **Учитель:** учні, зараз ми всі побуваємо в різних життєвих ситуаціях та спробуємо поглянути на світ, де може бути як місце для компліментів, так і скарг. Об'єднайтеся в трійки, розподіліть між собою номери від одного до трьох. Учасники під номером три – власники ресторанів, лікарень, клубів тощо. Номери один і два гратимуть ролі клієнтів: номер один – задоволеним, а номер два – незадоволеним. Ваше завдання – побудувати короткі діалоги, у яких використати прості речення, неускладнені й ускладнені звертанням, вставними словом та однорідними членами речення (хоча б по одному ускладнювальному компоненту в реченнях).

Рольові ігри ситуативного характеру створюють сприятливий психологічний та емоційний настрій, атмосферу вільного спілкування та співпраці вчителя та учнів. Такі завдання у вигляді стандартних і нестандартних мовленнєвих ситуацій спонукають дітей до роздумів, пошуку рішень для нових мовленнєвих завдань, формуванню навичок мовленнєвого етикету. Крім цього, створення різних груп та зміна ролей сприяє покращенню стосунків учнів у колективі, надає можливість для самовираження через різні види творчості. Ситуативні вправи ілюструють мовні явища на практиці, руйнують мовний бар'єр, який іноді може виникати й під час використання рідної мови в її літературному варіанті.

Крім цього, в умовах сучасного життя вважаємо за потрібне запропонувати вправу, яка може бути виконана як в класі, так і на онлайн-уроці. До того ж, за умов дистанційного навчання важливо спонукати учнів до спільної роботи, що забезпечить додаткове спілкування для них. Наприклад: **Учитель.** Зараз я об'єднаю вас у групи (учитель сам визначає способи об'єднання). Вам необхідно буде створити завдання для кіновікторини «Загін кіноманів», яку ми проведемо на наступному уроці. Для цього ви маєте обговорити ваші улюблені фільми і відповідно до кількості учасників у групі створити описи до цих кінокартин так, щоб ваші однокласники могли вгадати, що це за фільм. Фільми обирайте відомі, але завдання спробуйте зробити складними. Умовою для опису є використання 5 простих речень.

Зразок: Землі загрожує небезпека. З далекого космосу насувається велика загроза. Планета потребує захисту. Урядова організація збирає команду

захисників. Вони мужньо захищають майбутнє землян. (фільм «Месники» 1-а частина).

Висновки. Отже, правильно дібрані інтерактивні методи сприяють активізації пізнавальної діяльності здобувачів освіти, виробляють уміння слухати й чути інших, «змушують» учнів точно, логічно, послідовно формулювати свою думку, можливо, іноді й змінювати її в процесі дискусії; аналізувати, синтезувати, узагальнювати матеріал; працювати в команді, «ухвалювати» спільні рішення, виокремлювати головну й другорядну інформацію, установлювати причинно-наслідкові зв'язки.

Перспективи подальших досліджень. Виклики, з якими зіткнулася сучасна освіта в умовах пандемії та війни, потребують розробок методичних рекомендацій для застосування різних навчальних технологій в умовах дистанційної та змішаної форм освіти.

Література

1. Голуб Н. Б., Галаєвська Л. В.. Навчання синтаксису на уроках української мови у 8-9 класах. К. : «КОНВІ ПРІНТ», 2018. 128 с.
2. Горошкіна О. М. Особливості використання інтерактивних методів на уроках української мови. *Українська мова і література в школі*. №3 (105). 2013. С. 3 – 10.
3. Караман С. О. Методика навчання укр. мови в гімназії. К. Ленвіт, 2000. 272 с.
4. Кучерук О. А. Методи навчання в системі понять сучасної лінгводидактики // Українська мова і література в школі. 2013. № 3.
5. Пентилюк М. І., Окуневич Т.Г. Сучасний урок української мови. Х.: Основа. 2007. 176 с.
6. Українська мова. Програма для 5-9-х класів ЗНЗ.Режим доступу: https://osvita.ua/school/program/program-5-9/56134/

А. Р. Федорняк

Тематична група «Місто»: статистичний і семантичний аналіз (на матеріалі корпусу української мови ГРАК)

Усі зміни, які відбуваються в лексичному складі мови, впливають на розвиток мови як системи, її опрацювання в різних аспектах, зокрема і в лінгводидактичному.

Тому **актуальність** їх дослідження є закономірною.

Метою статті є здійснити семантичний аналіз найчастотніших одиниць, які репрезентують поняття «місто» у корпусі української мови «Грак».

Вивчення лексичного складу і семантичного обширу мови найрезультативніше виконувати за допомогою аналізу лексико-семантичних

полів, позаяк поля формують перехідну ланку між окремішністю слова та лексичним складом мови [1, с. 263].

Лексико-семантичне поле – це сукупність одиниць, об'єднаних різними семантичними зв'язками. В основі лексико-семантичного поля закладене ядро, з яким співвідноситься семантика усіх компонентів поля [4, с. 57].

К. Р. Близнюк вказує на такі характеристики лексико-семантичного поля:

1. елементи поля перебувають у синтагматичних та парадигматичних відношеннях;
2. мають системний характер відношень;
3. лексичні одиниці поля характеризуються взаємовизначальністю та взаємозалежністю.
4. хоча всі лексико-семантичні поля мають незалежність, заразом вони взаємопов'язані в межах лексичної системи [1, с. 32].

Семантичне поле подібно до інших систем характеризується структурністю, проте воно є своєрідною мовною системою, в результаті його будова складна. За допомогою усіх парадигматичних угрупувань, формується скелет поля. Парадигматичним відношенням властиво мати багатоманітний вияв та бути представленими різними класами лексичних одиниць, тотожних за конкретними смисловими ознаками.

У структурі лексико-семантичного поля можна вирізнити такі частини:

1. ядро поля, представлене родовою семою-компонентом, навколо якого розгортається поле;
2. центр поля, який складається з одиниць, які мають загальні з ядром і між собою значення;
3. периферія поля, до складу якої входять одиниці, що є найвіддаленішими за своїм значенням від ядра [5, с. 130];
4. фрагменти поля, які є заразом вертикальною ядерною і центро-периферійною структурою [3, с. 76].

Під час статистичного аналізу матеріалу корпусу ГРАК [2], зокрема списку найчастотніших лексем (на основі найновіших даних 2021 року), ми проаналізували 2379 лексем та відібрали ті, які стосуються групи «Місто» і різних її аспектів. Основною лексичною одиницею є поняття "місто". Слово з найвищою частотністю було "*місто*" і воно має 549717 слововживань, а з найнижчою частотністю лексема – "*харківський"*, яка має 37410 слововживань.

Щоб зрозуміти, яку систему формує лексика, слід поділити її на центральну чи периферійну зони.

Ядро аналізованого семантичного поля формує 51 лексема: місто (549717), земля (528059), суд (327093), школа (274259), дорога (269708), комітет (260223), будинок (233800), церква (229381), район (224595), територія (221682), центр (220095), вулиця (217454), підприємство (199034), машина (164194), ринок (156559), банк (138718), інститут (135579), компанія (130905), університет (130258), міністерство (126047), театр (108101), поліція (108017), заклад (101947), громада (99840), зона (88991), міст (87142), музей (83543), площа

(83313), квартира (82867), округа (82200), річка (81624), автомобіль (80824), замок (80350), редакція (77846), адміністрація (77653), лікарня (74966), установа (74330), сцена (72478), корабель (70214), прокуратура (67295), клуб (65801), могила (57447), станція (56554), будівля (54749), бібліотека (48969), транспорт (47917), фірма (47484), палац (46005), готель (44714), містечко (43859), житло (43733).

Перелічені лексичні одиниці ми зарахували до ядерної зони тематичної групи «Місто», позаяк їхні значення вміщають найбільшу кількість семантичних компонентів. Заразом, вони сповна показують те, що лексема «місто» нерозривно пов'язана з поняттям «інфраструктура».

У периферійній зоні семантичного поля функціонує 22 лексеми: Київ (298964), місцевий (260791), міський (198513), Львів (186198), київський (167851), івано-франківський (162284), львівський (146893), громадський (145664), центральний (132300), об'єкт (126698), фонд (121906), господарство (110528), Івано-Франківськ (99780), річка (81624), донецький (70158), Львова (63945), Донбас (50937), Дніпро (49180), Харків (46290), Одеса (41418), Долина (40544), харківський (37410).

Стосовно семантичного аналізу лексем тематичної групи «Місто», то їхня семантика повністю відповідає значенню головної лексеми – *місто*. У 4-ому томі 11-томного Словника української мови репрезентовані кілька дефініцій слова *місто*: «великий населений пункт; адміністративний, промисловий, торговий і культурний центр»; «місце, де відбувається базар» [6, с. 751].

Лексичні одиниці, які формують ядерну зону, ми можемо згрупувати відповідно до їхньої семантики:

1. будівлі: *будинок* (233800), *церква* (229381), *ринок* (156559), *квартира* (82867), *замок* (80350), *будівля* (54749), *завід* (54430), *палац* (46005), *готель* (44714), *житло* (43733);
2. території: *місто* (549717), *земля* (528059), *район* (224595), *центр* (220095), *територія* (221682), *вулиця* (217454), *зона* (88991), *округа* (82200), *сад* (53194), *містечко* (43859);
3. установи: *суд* (327093), *комітет* (260223), *підприємство* (199034), *банк* (138718), *компанія* (130905), *міністерство* (126047), *театр* (108101), *поліція* (108017), *заклад* (101947), *музей* (83543), *адміністрація* (77653), *лікарня* (74966), *установа* (74330), *прокуратура* (67295), *клуб* (65801), *станція* (56554), *бібліотека* (48969), *фірма* (47484);
4. організації: *громада* (99840), *редакція* (77846);
5. споруди: *дорога* (269708), *міст* (87142), *площа* (83313), *сцена* (72478), *могила* (57447);
6. транспорт: *машина* (164194), *автомобіль* (80824), *корабель* (70214), *транспорт* (47917).

Ядерну зону повністю складає іменникова лексика, оскільки для семантичного поля "Місто" опорним поняттям є «інфраструктура». У межах групи «установи», ми можемо виокремити ще додаткові підгрупи: навчальні заклади (*школа, інститут, університет*), державні органи (*суд, комітет, банк,*

міністерство, поліція, адміністрація, прокуратура), культурно-розважальні заклади (театр, музей, бібліотека).

Периферійну зону переважно складають власні назви (*Харків, Київ, Львів, Івано-Франківськ, Донбас, Дніпро, Одеса, Долина*). Заразом є і прикметники, утворені від іменників, а головно від попередньо описаних власних назв (*місцевий, міський, київський, івано-франківський, львівський, громадський, центральний, донецький, харківський*). А також у периферії перебувають поодинокі іменники, пов'язані лише частиною мови (*об'єкт, фонд, господарство, річка*).

Отже, лексико-семантичне поле – це сукупність парадигматично пов'язаних мовних одиниць, яка, своєю чергою, має структуру «ядро-периферія», яку наповнюють поняття, які стосуються міста як адміністративного центру.

Література

1. Близнюк К. Р. Лексико-семантичне поле «патріотизм» в українській, англійській і польській мовах : дис. Близнюк К. Р. канд. філол. наук : 10.02.17. Вінниця, 2019. 263 с.
2. Генеральний регіонально анотований корпус української мови (ГРАК) / М. Шведова, Р. фон Вальденфельс, С. Яригін, А. Рисін, В. Старко, М. Возняк, М. Крук та ін. Київ, Львів, Єна, 2017-2021. URL: http://uacorpus.org/Kyiv/ua.
3. Гешко Н. Лексико-семантичне поле як системно структурне утворення та методи його дослідження. *Актуальні питання суспільних наук та історії медицини.* Буковинський державний медичний університет. Сучасний ун-т ім. Штефана Великого. 2014. № 2. С. 73–78.
4. Дашкова К. В. Поняття «лексико-семантичне поле» і його структура. *Наукові записки Міжнародного гуманітарного університету*. 2020. Вип. 33. 56–60 с.
5. Ключка Н. Я. Лесико-семантичне поле як системно-структурне утворення. *Наукові записки [Національного університету "Острозька академія»]*. Чернівці, 2012. Вип. 24. С. 129–131.
6. Словник української мови : в 11 томах, за ред. І. К. Білодіда та ін. Київ : Наукова думка, 1973. Т. 4. С. 751.

О. М. Гребень

Корпус ГРАК як інформаційний засіб збагачення мовлення учнів фразеологізмами

Науковці (З. Бакум, О. Біляєв, М. Греб, М. Пентилюк та ін.) вважають, що фразеологізм є одним із джерел експресивності, естетичності, логічності викладу мовлення тощо. Це одиниці, які слугують для збагачення уявлення про довкілля, відчутно розширюють словниковий склад мови. Беззаперечно, фразеологізми є важливим елементом комунікативної компетентності учнів. Відповідно

збагачення словникового запасу тісно пов'язане з пізнавальним, духовним розвитком.

Згідно з концепцією "Нова українська школа"[8] освітній процес має бути організованим з урахуванням здібностей, потреб, інтересів учнів. Сучасні здобувачі освіти є користувачами інформаційно-комунікативних технологій, тому застосування їх пожвавлює увагу та підвищує активність учнів. У сучасній освіті важливо послуговуватися інформаційними технологіями як засобом навчання. Всесвітня мережа та новітні технології відкривають нові горизонти для учнів та вчителів. Застосування ІКТ розширює можливості як учителя на етапі проєктування уроку, так і учня під час виконання завдань, що уможливить урізноманітнення та розширення можливостей збагачення словникового запасу учнів фразеологізмами.

Задля реалізації означеної мети доцільно використовувати Генеральний регіонально анотований корпус української мови (ГРАК) [2] – велика колекція текстів, які в супроводі програми сприяють створенню власних підкорпусів, здійсненню пошуку мовних одиниць, вибірки матеріалів, обробленню вилученої інформації.

До корпусу увійшли твори як українських, так і зарубіжних письменників. Великий пласт матеріалу становить художня література (класичні й сучасні твори). Також у ГРАК подано добірку публіцистичних текстів. Корпус містить як збірки газет, виданих у XIX-XX ст., так і сучасні видання, тексти з новинних сайтів з Інтернету тощо. Окремі підкорпуси наповнені: науковою літературою (монографії, дисертації, наукові праці, підручники); релігійними; епістолярними творами (листи і щоденники); промовами; інтерв'ю; дописами з соціальних мереж. У структурі ГРАК є окремі словники ("Словник української мови" Б. Грінченка та "Російсько-український словник сталих виразів" І. Виргана та М. Пилинської тощо). До корпусу уміщено друковані тексти, інтернет-джерела, візуальні медіа-тексти (переклади і субтитри фільмів) та сімейні документи (листування, щоденники) [11, ст.6].

Як зазначають розробники корпусу, він може бути використаний під час підготовки навчальних матеріалів, підручників, словників, вправ. На базі корпусу ГРАК можемо дібрати ілюстративний матеріал (фразеологізми та випадки їх уживання), простежити та проаналізувати динаміку вживання фразеологізмів у різних стилях мовлення. Важливим чинником є необхідність власноруч виконувати аналіз дібраних за допомогою корпусу матеріалів, оскільки через наявність в українській мові багатозначних слів, абсолютних та часткових омонімів, які програма не розрізняє.

Також на базі корпусу доцільно розробити вправи, що сприятимуть збагаченню словникового запасу учнів фразеологізмами. Проілюструємо приклади роботи з Генеральним регіонально анотованим корпусом української мови:

І. Вилучіть з корпусу ГРАК фразеологізми та випадки їх уживання, що ілюструють дружні стосунки. Знайдіть в корпусі фразеологізми, пов'язані з відносинами між товаришами (Рис. 1):

- *діоскури;*
- *Кастор і Полукс;*
- *два Аякси;*
- *водою не розлити;*
- *друг, що тричі відрікся.*

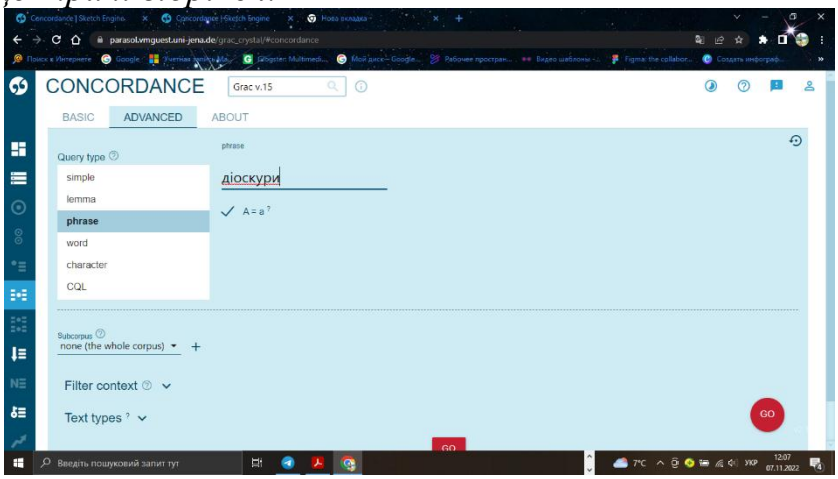


Рис. 1

II. Доберіть із корпусу приклади вживання фразеологізмів.

III. Поясніть значення фразеологізмів. Висловіть власну думку, які з цих фразеологізмів вчать нас позитивного, а які застерігають від помилок.

I. У підкорпусі «rel» знайдіть фразеологізми як показано на Рис.2:

Жити не хлібом єдиним; нести хрест; вавилонське стовпотворіння; каменем за хліб платити; неопалима купина.

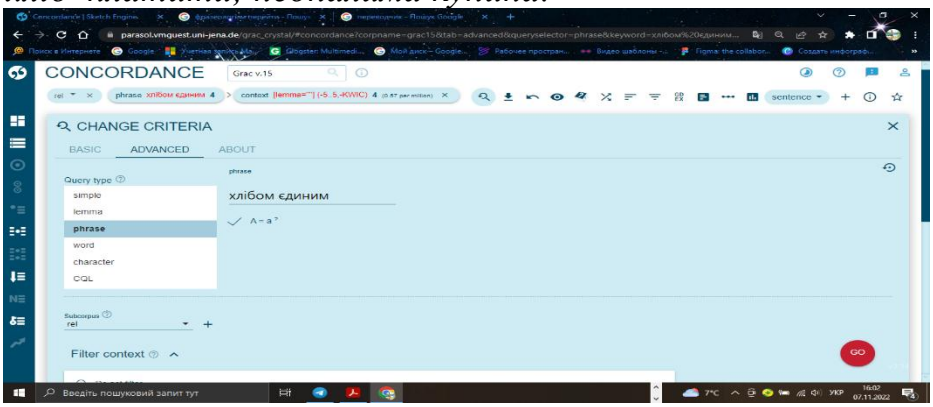


Рис. 2

II. Укажіть кілька творів, із яких дібрано фразеологізми.

III. Поміркуйте, яке джерело походження цих фразеологізмів.

IV. Подискутуйте, які фразеологізми відображають стосунки між людьми.

I. За допомогою корпусу визначте авторство крилатих висловів

Мета виправдовує засоби.

Смерть одна розлучить нас.

Наша дума, наша пісня не вмре не загине.

І чужому научайтесь, і свого не цурайтесь.

II. Поясніть їх значення

III. Висловіть свою думку: як ви думаєте, якими з них варто керуватися в житті, а якими ні?

Навчальний проєкт. Об’єднайтесь у групи по 4 особи та створіть короткий фразеологічний словник на базі корпусу ГРАК:

1) за допомогою формули [tag="verb.*"][tag="prep.*"]?[tag="noun.*"] з підкорпусу «modern_literature» (до нього увійшли художні твори за 2018–2022 рр.), випишіть список словосполучень (Рис. 3);

2) зі списку оберіть фразеологізми, поясніть їх;

3) з підкорпусу за допомогою функції Concordance отримайти ілюстративний матеріал до кожного фразеологізму;

4) укладіть словникові статті;

5) презентуйте свої проєкти;

6) організуйте дискусію на тему «Значення фразеологізмів, дібраних до мого словника».

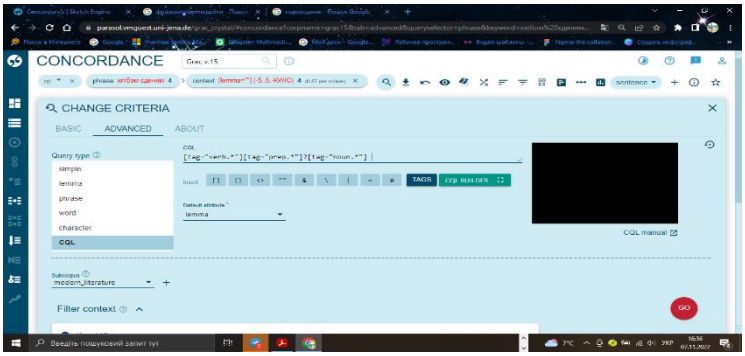


Рис. 3

Отже, відповідно до сучасних Модельних навчальних програм, розроблених на основі Державного стандарту базової середньої освіти, створено вправи з використання інформаційно-комунікативних технологій – корпус ГРАК, що містить великий пласт літератури різних стилів, є цілком доступним у використанні, дозволяє працювати з великим масивом текстів, а тому може бути результативним засобом для формування вправ і вибірки ілюстративного матеріалу, а в перспективі й створення навчальних видань. Його використання під час навчання фразеології дає змогу урізноманітнити та розширити можливості збагачення словникового запасу учнів фразеологізмами, а також засобами, які будуть цікавими і зручними для учнів, що значно покращить рівень сформованості мовної особистості.

Література:

1. Бакум З. П. Навчання лексики в курсі української мови як іноземної. *Філологічні студії : Науковий вісник Криворізького державного педагогічного університету*. Вип. 5. Кривий Ріг : Видавничий дім, 2011. С. 690–694.
2. Генеральний регіонально анотований корпус української мови (ГРАК) / М. Шведова, Р. фон Вальденфельс, С. Яригін, А. Рисін, В. Старко, Т. Ніколаєнко та ін. Київ, Львів, Єна, 2017–2022. URL : uacorpus.org.
3. М. Шведова. Застосування корпусу у викладанні української мови як іноземної. 斯拉夫语言、文化、翻译与教学：现状与前景 [Слов'янські мови, культури, переклад і викладання: сучасний стан і перспективи]. 长春 [Чанчунь], 2022. С. 227–232.

4. Державний стандарт базової і повної загальної середньої освіти. URL : http://ru.osvita.ua/legislation/Ser_osv/28030/
5. Голуб Н. Б., Горошкіна О. М. Модельна навчальна програма “Українська мова. 5–6 класи”. URL : https://mon.gov.ua/storage/app/media/zagalna%20serednya/Navchalni.prohramy/2021/14.07/Model.navch.prohr.5-9.klas.NUSH-poetap.z.2022/Movno-literat.osv.hal/Ukr.mova.5-6-kl.Holub.Horoshkina.14.07.pdf
6. Заболотний О. В., Заболотний В. В., Лавринчук В. П., Пліванчук К. В., Попова Т. Д. Модельна навчальна програма “Українська мова. 5–6 класи”. URL :https://mon.gov.ua/storage/app/media/zagalna%20serednya/Navchalni.prohramy/2021/14.07/Model.navch.prohr.5-9.klas.NUSH-poetap.z.2022/Movno-literat.osv.hal/Ukr.mova.5-6-kl.Zabolotnyy.ta.in.14.07.21.pdf
7. Колоїз Ж. В. Бакум З. П. Слово Благовісті : словник-довідник фразем біблійного походження. Кривий Ріг : Видавництво “І.В.І.”. 2002. 195 с. URL : http://elibrary.kdpu.edu.ua/bitstream/0564/347/1/Слово%20Благовісті.pdf
8. Концепція «Нова українська школа». URL : https://nus.org.ua/wp-content/uploads/2017/07/konczepcziya.pdf
9. Кожуховська Л. П. Збагачення мовлення учнів 5–7 класів фразеологізмами : автореферат на здобуття наук. ступеня кан-та педагог. наук : 13.00.02 Київ, 1999. 19 с.
10. Практикум з методики навчання української мови в загальноосвітніх закладах: модульний курс : посібник для студентів педагогічних університетів та інститутів / за ред. М. І. Пентилюк. Київ : Ленвіт, 2011. 366 с.
1. Shvedova M. The General Regionally Annotated Corpus of Ukrainian (GRAC, uacorpus.org): Architecture and Functionality. 2020 URL : https://www.academia.edu/67139180/The_General_Regionally_Annotated_Corpus_of_Ukrainian_GRAC_uacorpus_org_Architecture_and_Functionality

А. В. Галушко

Використання інтегрованого підходу до навчання усталених виразів англійської мови з використанням ІТ-технологій

У світлі розв'язання сучасної проблеми модернізації освіти та впровадження інтегрованого підходу до викладання іноземної мови у школі, у пропонованій розвідці розглянуто можливості застосування нових ІТ ресурсів у процесі навчання усталеним виразам у 10 класі. Визначено, що в умовах дистанційної освіти навчання іншомовній лексиці є найбільш ефективним

з використанням доступних онлайн-ресурсів у поєднанні з адаптованими до них традиційними методами.

Ключові слова: *онлайн-ресурси, інтегрований підхід, усталені вирази, метод.*

Постановка проблеми. Розвиток технічного прогресу та адаптація до наслідків змін підіймає питання реформ освітнього процесу, який має відповідати вимогам і потребам сучасного соціуму. Виходячи з цього актуальним видається дослідження нових шляхів навчання усталеним виразам англійської мови, які формують основу усного та писемного функціонального мовлення на етапі старшої школи, з урахуванням інтегрованого підходу: з використанням доступних онлайн-ресурсів у поєднанні з адаптованими до них традиційними методами навчання іншомовній лексиці.

Аналіз досліджень та публікацій окреслює зазначену вище тематику у роботах таких науковці як: Л. Ш. Гегечкорі [11], І. Ю. Шехтер [10], Я. О. Казаку [5], Н. Д. Соловйова [5]. Так само корисними для цієї розвідки стали роботи таких дослідників, як С. С. Чемерис [11], Н. В. Коваленко [10], Г. О. Китайгородська [9], Е. М. Верещагин [2], В. Г. Костомаров [2] та Е. Г. Ермакова [4], D. Coyle [13], Y. Yamano [31]. У досліджуваних роботах зазначається, що питання усталених виразів є недостатньо вивченим, наразі є багато дискусій, наприклад, щодо їхньої відмінності та взаємозв'язку з суміжними поняттями, серед яких фразові дієслова, ідіоми, фразеологізми, колокації та ін.

Метою статті є визначення ефективності новітніх ресурсів для навчання усталеним виразам сучасної англійської мови з врахуванням інтегрованого підходу у старшій школі.

Матеріалом для спроби практичного застосування новітніх ресурсів стали усталені вирази, виокремлені методом суцільної вибірки із загальнодоступного словника Dictionary [14] як доповнення лексичного мінімуму затвердженого програмою Міністерства освіти та науки України підручника з англійської мови профільного рівня для 10-го класу І.В.Самойлюкевича та Л.В.Калініної [6]. У нашому дослідженні ми послуговуємося визначенням усталених виразів за Б. М. Ажнюк: як «лексикограматично стійкої єдності пари чи більше відмінних компонентів, які разом утворюють цілісне значення, а не спрямовують увагу на значення окремих складових» [1, с. 25].

Виклад основного матеріалу дослідження. Технічно інтегрованість може бути зреалізована у програмі Zoom [34] за умови тимчасового створення break-out rooms, де кожна група може відпрацьовувати ті чи інші вислови у діалогах з можливістю їхнього відвідування викладачем заради контролю робочого процесу.

У ході дослідження проаналізуємо онлайн-ресурси для викладання. Ефективним у навчанні усталених виразів є насамперед застосування інтерактивних онлайн-дошок *Jamboard* [21] (з можливістю створення 20-ти окремих слайдів із завданнями для учнів) та *Miro* [25] (що дозволяє фрагментувати уроки на фрейми (аналоги слайдів), однак зберігає загальну картину для реалізації спільного доступу до неї усіма учнями разом з їхнім керівником). За необхідності більшої кількості слайдів можна використовувати *Google Slides* [18].

У процесі роботи нами виявлено, що продуктивним є залучення спеціальних тренувальних додатків у навчальний процес. У якості прикладу наведемо: *Expemo* [16] (у поєднанні з додатковими уроками *Linguahouse* задля повторення лексики), *Kahoot!* [22], *Quizlet* [28], *My dictionary* [26] (як онлайн словник з варіантами перекладу з Oxford та Cambridge Dictionaries та вправами на слова, що вивчаються, разом із поданням вимови та усталених виразів як випадків використання лексичної одиниці). Наприклад, на лексему **catch** у додатку My dictionary знаходяться вирази **catch somebody's eye, to be caught up on the hook, to catch up on sleep, catch a thief.** Це дозволяє розширити знання учнів шляхом вивчення додаткових фраз до слова з додатку.

Водночас, задля реалізації інтеграції з іншими галузями науки доречними виявляються освітні платформи *TED-Ed* [30], *ISLCollective* [19], оскільки тут подається підбірка інтерактивних відео із завданнями різного типу за граматичними та лексичними темами. Існує також можливість адаптувати чи створити нові завдання вже на основі того матеріалу, що підходить за темами навчання, адже заскладний матеріал унеможливлює успішну роботу над ним разом з учнями [32, 31]. Так, на *ISLCollective* можна створити завдання відповісти на запитання за темою з використанням усталених виразів, що вивчаються. Наприклад, на питання **"What is important to have as a skill for avoiding causing problems with digestion? (use the phrase "in particular")"** відповідь буде **"In particular, food literacy"** [20].

Доцільність використання сайту *LiveWorksheets* [23] полягає у можливості створення онлайн-зошитів для самостійних робіт. У якості прикладу наведемо завдання до вивчення усталених виразів з Unit 2.1 підручника І. В. Калініної та І.П.Самойлюкевича для 10-го класу профільного рівня загальноосвітньої школи (10 рік навчання) [6]: **Choose the words from below, drag and drop them to the right places ("The next day a police spokesman warned that "unlicensed gatherings" could ___ chaos" до усталеного виразу to bring chaos)** [24].

При нагоді також стане використання зовнішніх онлайн-інструментів, таких як *WordWall* [31] чи *Baamboozle* [12]. Створення ігор базується на використанні готових шаблонів.. Наприклад, у *WordWall* можна використовувати такі види вправ як *match-up, unjumble* та інші, а прямий доступ до *Google Class* надає можливість ставити такі завдання як домашні та бачити статистику успішності учнівських відповідей як з кабінету Google Class, так і з аккаунту *WordWall*.

Дієвим є ознайомлення учнів з усталеними виразами у різному контексті, згідно з D. Coyle [13, 11] задля цього можуть вживатися цитування з нових або відомих художніх творів, фільмів та ін. Пошук відповідного до програми навчання матеріалу усталених виразів спрощує ресурс *Youglish* [33]. Наприклад, фраза **catch unawares** наводиться у 14 відео загального доступу (з можливістю виокремити вжиток у британському, американському та новозеландському акценті, у той час, як загалом платформа дозволяє пошук і австралійського, канадського, ірландського і шотландського варіантів).

Аналогічну можливість, але вже на матеріалі книжок із посиланнями на них та їхніх авторів, надає сайт *Examword* [15]. Наприклад, на сталий вираз **place no**

limit на *Examword* можна знайти наступну цитату: *“I understand that you give me carte blanche to act for you, provided only that I get back the gems, and that you place no limit on the sum I may draw.” The Adventures of Sherlock Holmes By Arthur Conan Doyle* (In XI. THE ADVENTURE OF THE BERYL CORONET).

Пошук за фразою чи словом з меншою точністю і посиланням лише на джерело надається ресурсом *SearchQuotes* [29]. Так, за пошуком словосполучення **true to** було знайдено 500 цитат, наприклад „*Be true to your work, your word and your friend.“* (Henry David Thoreau). Так, вправа на використання цитат у завданнях з пропусками у місцях слів, що вивчаються (наприклад: **Fill in the gaps with the learnt collocation: “***Be ___ __ your work, your word and your friend.***”)** направлена на вироблення навичок відновлення та закріплення виразу у пам’яті учнів.

Висновки та перспективи подальших пошуків у напрямі дослідження. Тож можемо зазначити, що навчання усталеним виразам англійської мови у старшій школі із застосуванням ресурсів для вивчення слів онлайн *(Quizlet, My Dictionary)*, інтервального повторювання тем *(Expemo)*, виставлення інтерактивного домашнього завдання з можливістю самоперевірки *(TED-Ed)*, для презентації інформації онлайн з можливістю перевірки успіхів учнів в онлайн режимі *(Google Slides, Miro, Jamboard)*, для тренування вимови виразів *(Youglish)*, для створення вправ або додаткових тренувальних завдань, *(Baamboozle, Kahoot, WordWall, Live Worksheets, ISLCollective)*, для пошуку виразів у літературному контексті *(Examword ma SearchQuotes)*. Надалі варто простежити інші функції опрацьованих платформ та знайти джерела-аналоги для оптимізації та підвищення ефективності навчання.

Література

1. Ажнюк, Б. М. (1989) Англійська фразеологія у культурно-етнічному висвітленні. Наук. Думка, 136.
2. Верещагин, Е. М., & Костомаров, В. Г. (1976). Язык и культура, 247.
3. Гапон, Ю.А. (2003) Специфіка дисципліни і фактори, що визначають зміст навчання іноземної мови професійної спрямованості. Зб. Наукових статей учасників Всеукраїнської науково-практичної конференції, 40.
4. Ермакова, Е. Г. (2012). Современные методы в преподавании иностранных языков. Обучение и воспитание: методики и практика, (2), 171-176.
5. Казаку, Я. О., & Соловйова, Н. Д. (2018). Навчання лексичного матеріалу англійської мови за допомогою асоціативного методу, 202-206.
6. Калініна, Л. В., & Самойлюкевич, І. В. (2018). Англійська мова: підручник для 10-го класу (профільний рівень).
7. Каменчук, Л. О. (2016). СТРАТЕГІЇ ЗАПАМ’ЯТОВУВАННЯ В СТРУКТУРІ ЗНАНЬ ОСОБИСТОСТІ. ЗАГАЛЬНА ПСИХОЛОГІЯ, ІСТОРІЯ ПСИХОЛОГІЇ, 85.
8. Навчальні програми з іноземних мов для загальноосвітніх навчальних закладів і спеціалізованих шкіл із поглибленим вивченням іноземних мов затверджені Наказом Міністерства освіти і науки України. URL: https://mon.gov.ua/storage/app/media/zagalna%20serednya/programy-10-11-klas/2018-2019/inozemni-movi-10-11-19.09.2017.pdf (дата звернення: 12.07.22)

9. Китайгородская, Г. А. (1988). Принципы интенсивного обучения иностранным языкам. Иностранные языки в школе, 6, 4.
10. Коваленко, Н. В. (2015). МЕТОД ШЕХТЕРА ЯК ЗАСІБ ПОДОЛАННЯ МОВНОГО ТА ПСИХОЛОГІЧНОГО БАР'ЄРІВ У ПРОЦЕСІ ФОРМУВАННЯ МОВНОЇ ДІАЛОГІЧНОЇ КОМПЕТЕНЦІЇ У УЧНІВ СТАРШИХ КЛАСІВ. ББК 81я431 Маріупольський молодіжний науковий форум: традиційні й новітні аспекти дослідження і викладання іноземних мов і літератури: Матеріали І Всеукраїнської, 180.
11. Чемерис, С. С. (2020). РЕАЛИЗАЦИЯ ИНТЕГРИРОВАННОГО ОБУЧЕНИЯ АНГЛИЙСКОМУ ЯЗЫКУ УЧАСТНИКОВ ПСИХОЛОГИЧЕСКОГО ТРЕНИНГА. ББК 1 Р76, 88.
12. Baamboozle https://www.baamboozle.com (дата звернення: 14.07.2022)
13. Coyle, D. (2006). Content and language integrated learning: Motivating learners and teachers. Scottish languages review, 13(5), 1-18.
14. Dictionary https://www.dictionary.com (дата звернення: 19.09.2022)
15. Examword https://www.examword.com/quote-classic/ (дата звернення: 14.07.2022)
16. Expemo https://play.google.com/store/apps/details?id=com.linguahouse.expemo (дата звернення: 14.07.2022)
17. Google Meet https://workspace.google.com/products/meet/ (дата звернення: 14.07.2022)
18. Google Slides https://www.google.com/slides/about/ (дата звернення: 14.07.2022)
19. ISLCollective: Video lessons https://en.islcollective.com/video-lessons/ (дата звернення: 14.07.2022)
20. ISLCollective (розробка) https://en.islcollective.com/video-lessons/food-literacy
21. Jamboard https://jamboard.google.com (дата звернення: 14.07.2022)
22. Kahoot https://kahoot.com (дата звернення: 14.07.2022)
23. Live Worksheets https://www.liveworksheets.com (дата звернення: 14.07.2022)
24. Live Worksheets (розробка) https://www.liveworksheets.com/hg3183912tn
25. Miro https://miro.com/app/dashboard/ (дата звернення: 14.07.2022)
26. My Dictionary https://play.google.com/store/apps/details?id=com.swotwords.lite (дата звернення: 14.07.2022)
27. Oxford Learner's Bookshelf https://www.oxfordlearnersbookshelf.com (дата звернення: 14.07.2022)
28. Quizlet https://quizlet.com/latest (дата звернення: 14.07.2022)
29. Search quotes https://www.searchquotes.com/search/ (дата звернення: 14.07.2022)
30. TED-Ed: lessons https://ed.ted.com/educator (дата звернення: 14.07.2022)
31. Wordwall https://wordwall.net (дата звернення: 14.07.2022)
32. Yamano, Y. (2013). Exploring the use of content and language integrated learning (CLIL) in foreign language activities. JES journal, 13, 20-35.
33. Youglish https://youglish.com/pronounce (дата звернення: 14.07.2022)
34. Zoom https://zoom.us (дата звернення: 14.07.2022)

Від самодостатності до взаємодії (мовознавчі й літературознавчі аспекти драматургії та кінематографії)

Ю.-Л.А. Луцишин

Репрезентація комунікативних стратегій і тактик під час успішного та неуспішного комунікування (на прикладі кінодискурсу)

Комунікативна лінгвістика як сучасний напрям лінгвістичних досліджень ставить перед собою неабияке завдання – дослідити комунікативний процес та поведінку мовців під час взаємодії. Процес комунікації, безперечно, формується низкою комунікативних компонентів, які утворюють комплексний комунікативний апарат. Важливе місце серед них займають комунікативні стратегії і тактики спілкування. Комунікатори та комунікати взаємодіють між собою за допомогою раніше встановлених алгоритмів. Спочатку перед виникненням стратегій і тактик кожна сторона мовленнєвого акту виформовує власну інтенцію та самостійну мету. Початковий намір відіграє ключову роль при підтриманні розмови, оскільки посилює інтерес в обох комунікантів. Відповідно до вмотивованості, прагнення отримати бажане шляхом успішного чи неуспішного комунікування відбувається комунікативна взаємодія з низкою стратегій і тактик спілкування.

Український мовознавець А.Загнітко визначив стратегії як правила й послідовності комунікативних дій, яких дотримується комунікант для досягнення певної комунікативної мети [2, С. 397]. Стратегії реалізовуються за допомогою тактик. Мовленнєва тактика – це спосіб реалізації мовленнєвої стратегії; вона формує частини діалогу, групуючи і чергуючи модальні відтінки розмови (оцінки, думки, радості тощо) [3, С. 13]. Особливістю стратегій є їх адаптивність до будь-яких комунікативних ситуацій та швидка зміна, яка реалізована завдяки тактикам. Стратегії разом із відповідними тактиками забезпечують перебіг перебіг комунікації та допомагають досягнути мети обома сторонами. Предметом нашого вивчення є конфронтативні та неконфліктні.

Джерелом дослідження комунікативних стратегій і тактик послугував жанр кінодискурсу – історично-драматична кіносага «І будуть люди». Вона стала першою екранізацією однойменного роману Анатолія Дімарова. Кіносага «І будуть люди» описує трагічні долі українських родин та кожного героя зокрема у вирі доленосних подій ХХ століття. Широке історично-драматичне тло дозволяє простежити численні комунікативні взаємодії різного характеру (успішного та неуспішного), які представлені у вигляді діалогізованого мовлення комунікантів. Більшість взаємодій між комунікантами супроводжується низкою чітко запрограмованих позицій, які відповідають минулому комунікативному досвіду, є витривалими або ж, навпаки, ні, до комунікативного шуму.

Основними комунікантами кіновзаємодії виступають члени сім'ї Івасютів (Свирид, Олена, Оксен (син), Олеся (донька)) та Тетяна Світлична і низка інших другорядних персонажів.

Міжособистісна взаємодія – складний процес, який передбачає передачу інформації за допомогою мови, щоб передати певний смисловий зміст [3, С. 43]. На прикладі кіносаги «І будуть люди» можна говорити про підпорядкування стратегій і тактик у рамки сімейного комунікування. Усі мовці вступають у взаємодію з метою отримати відповіді, пояснення тих чи інших вчинків, тобто керуються власними цілями. Сімейне комунікування між членами родини Івасютів перенасичене конфліктами та непорозуміннями.

Особливість ***конфронтативної стратегії*** полягає в тому, що один з комунікантів все ж може залишитись без досягнутої власної цілі. Наприклад, взаємодія між батьком Свиридом та його сином Оксеном супроводжується конфронтативною стратегією з ініціативи обох. Оксен звертається до батька, використовуючи неприховану ***тактику обурення*** (*Нащо витрачати час і сили на оцей непотріб! Хіба немає гарної землі?).* Свирид не поступається синові у намірах, використовуючи ***тактику приниження*** (*Запам'ятай! В робочого хазяїна все земля гарна. А якщо ти землю називаєш непотріб, то* ***ти і є той настоящий непотріб****. Так нам батько казав і я тобі так кажу. Дійшло?*). Комунікативний стиль Свирида підсилюється ще й статусом батька, адже субординація та авторитет батька змусив Оксена поступитися власною ціллю та застосувати мовчання для припинення подальшої суперечки.

Конфронтації набуває взаємодія між Оксеном та Василем Ганжею. Вплив на цю взаємодію мав попередній комунікативний досвід мовців: обоє вороже ставились один до одного, уникали прямих зіткнень. Підтвердженням думки є словесна сутичка між комунікантами, яка закінчилась бійкою. Василь використав ***тактику образи*** за соціальним рівнем (*Чиї це чоботи риплять як ворота немазані?*), що обурило та спровокувало Оксена. Він відповів, намагаючись нападом захистити себе (*Риплять, бо нові. Твої ж рипіти не вміють. Тільки чвакають*). Взаємодія Оксена і Василя продовжується чергуванням образ в сторону один одного. Тактика образи у поданому діалозі відображена риторично-питальними реченнями, які не передбачають відкритої та чесної відповіді. Отож, комуніканти навмисне обирали ці тактики для досягнення своїх цілей. Словесний конфлікт Василя та Оксена не завершився нейтрально, обоє до останнього звинувачували самі себе.

Особливо цікавою взаємодією можна назвати комунікування Оксена з майбутньою нареченою Тетяною Світличною. Дівчина на оглядинах обрала конфронтативну позицію, яку супроводжувала низкою таких тактик: ***ігнорування*** (Тетяна свідомо не звертає уваги на погляди, звертання Оксена до себе), ***відмови*** (Оксен: *Тетяно, прийміть від мене цей скромний подарунок.* Тетяна: *Гарне ваше намисто, дуже гарне, тільки* ***відчуваю не для мене воно)***. Комунікативні тактики можуть підпорядковуватись не лише словесній формі, але й передаватись паралінгвальною комунікацією. Зокрема, тактика відмови в Тетяни була підсилена її показовим виходом з кімнати поки всі були за столом.

Нашарування соціальних контекстів можуть впливати на прояв тих чи інших тактик для досягнення однією стратегії. Тетяна порушила соціальні рамки, проявивши конфронтацію, зчинивши опір.

Конфронтативна стратегія може бути гостро вираженою за допомогою ***тактики погрози та наказування***. Наприклад, Михайло відповідає різкими та згрубілими формами запитань (*Що тобі треба?, А хто тобі сказав, що я її маю?)*. Тим самим провокує Василя до сильної відповіді. Василь за допомогою тактики погрози і, користуючись своєю посадою голови, погрожує селянину (*Поки по-доброму просимо, а то ЧК прийде трясти*).

На відміну від конфліктного спілкування, успішне комунікування переважно супроводжується досягненням обома сторонами комунікації власних цілей. Мовці повинні слідувати законам та правилам спілкування, які регламентують його етапи, роблять більш структурованими та зрозумілими мовцям. Притому комунікативні стратегії залишаються визначальними для перебігу успішного комунікативного акту, оскільки правильно підібрана тактика до відповідної стратегії може або привести до успіху, або змінити хід комунікації в цілому.

На прикладі джерельного матеріалу можна виокремити кілька успішних комунікативних актів. Під час знайомства героїні Тетяни Світличної з Олегом Мирославським прослідковується кореляція кількох комунікативних стратегій: ***стратегії емоційного налаштування і стратегії співпраці***. Обоє комунікантів проявляють інтерес одне до одного. Олег Мирославський за допомогою жартівливих стверджень налаштовує дружню атмосферу, хоч спочатку й насторожує співрозмовника (*А це добром не закінчиться! Що під нігтями багато мікробів і гризти їх шкідливо для здоров'я*). Його ***тактика викликання довіри*** у співрозмовника проявляється також на вживанні форми звертання «Ти» замість «Ви», коли мова йде про зовсім незнайому людину (*Я в медичному навчаюсь, мож**еш** мені вірити)*. Підсиленням стратегії емоційного налаштування є невербальний аспект – доброзичливий сміх, який підштовхує Тетяну до використання ***тактики дружного глузування*** з Олега (*Відкрили Америку*). За допомогою ***тактики уточнення*** Олег досягнув стратегії співпраці. Кореляція стратегій допомогла налаштувати продуктивне комунікування, яке могло стати неуспішним без попереднього швидкого реагування одного з комунікантів на реакцію іншого, тобто, якби Олег не слідкував за реакцією Тетяни та продовжував жартувати, то він міг втратити довіру у комуніканта та не сприйматись серйозно.

Ще один яскравий приклад продуктивного спілкування є комунікативний акт між Тетяною та Олесею Івасютою. Тетяна керується ***стратегією переконання мовця*** (Тетяна: *Мені треба їжі зробить, передати завтра.* Олеся: *Я з тобою.* Тетяна: *Ні, тобі потрібно бути тут, за хлопцями наглядать*). Увесь акт супроводжується ***стратегією солідаризації з мовцем***. Тетяна та Олеся не перечать одна одній та намагаються підтримати себе за допомогою невербальних чинників. Зокрема, Тетяна обіймає Олесю, притуляє голову та корпусом тіла повністю повертається до співрозмовника, Таким же чином взаємодіє Олеся.

Комунікація – процес непередбачуваний та непрогнозований для жодної зі сторін. Тому часто можна вважати комунікацію успішною через відсутність сварки чи бійки, однак нейтральна комунікація може бути складною до однозначного віднесення її в ту чи іншу групу. Мова йде про прихований комунікативний досвід, особисте ставлення до мовця. Олеся у розмові з Михайлом дотримується ***аргументативної стратегії***, дівчина знаходила влучні питання, які ставили Михайла у безвихідь. Чоловік намагався слідувати ***стратегії самозахисту***, оправдовуючись кожного разу при питанні дівчини (Михайло: *А в мене ні батьків, ні жінки, ні дітей, ні хати і навіть пса. Я сам собі пес.* Олеся: *Який же ви пес? Ви голова, Вас люди слухають.* Василь: *Хто? Дід Хлипавка?* Олеся: *А хоч би дід Хлипавка*). Олеся за допомогою ***тактики обурення*** висловлює своє невдоволення ситуацією та викликає враження небажання продовжувати комунікацію. Саме вона стала ініціатором завершення розмови.

Підсумовуючи вище сказане, можна дійти висновку, що природа комунікативних стратегій і тактик різноманітна. Конфліктна взаємодія передбачає використання набору комунікативних тактик, які підпорядковуються конфронтативній стратегії (погроза, обурення, образа, відмова тощо), проте вона не забезпечує успіх у досягненні комунікативних цілей кожною стороною. Продуктивне комунікування забезпечує успіх у взаємодії, тому дає можливість відстежити набори поєднання стратегій і тактик з урахуванням специфіки комунікативної ситуації [1, С. 108]. Таким чином, аналіз процесу комунікації підтверджує думку про його унікальність та залишається актуальним предметом дослідження комунікативної лінгвістики.

Література

1. Луцишин Ю.-Л. Репрезентація комунікативних стратегій і тактик на прикладі соціального ток-шоу «Говорить Україна» // Мозаїка наукової комунікації: зб. наук. Праць Львів, 2022. С. 107-109.
2. Загнітко А. Словник сучасної лінгвістики : поняття і терміни/ А. Загнітко. Донецьк: ДонНУ, 2012. Том 3 : П – С. С.394.
3. Загнітко А. Словник сучасної лінгвістики : поняття і терміни/ А. Загнітко. Донецьк: ДонНУ, 2012. Том 4: Т – Я. С. 388.
4. Malyuga, E. N., Tomalin, B. Communicative strategies and tactics of speech manipulation in intercultural business discourse. Training, Language and Culture, 2017. P. 28-45.

М. В. Каразія

Домінувальні словесні та невербальні елементи у коментарях до вистав та кіно за мотивами драм Лесі Українки та їх структурно-семантична організація.

Твори Лесі Українки доступні не лише у письмовому вигляді, але й представлені перед глядачем у формі кінофільмів та театралізованих вистав. Здебільшого, це покази за мотивами однойменних драм, таких як: «Лісова пісня», «Бояриня», кожен з яких, залишив по собі чимало відгуків та коментарів. Увесь коментувальний дискурс до інсценізованих творів Лесі Українки, за своєю типологією, містить у собі вербальні та невербальні елементи, які розділяють за структурно-семантичними чинниками. У випадку вербальної частини, а ми знаємо, що вона безпосередньо стосується мови, слів, словесних конструкцій, то варто виділити такі групи:

- коментарі-слова, такі як: браво, вражаюче, ідеально, неймовірно, проникливо, бомба, шедевр;
- коментарі-словосполучення: дуже гарно, пречудовий фільм, дуже актуально, кращий фільм, чудова екранізація, блискуча робота, чудодивна музика;
- коментарі-речення: «Бажаю успіхів молодим акторам в українській творчості! Всім здоров’я і перемоги!»[2], «Я вдячний вам за працю, та зичу Україні - успіху в чудовому майбутньому!» [3], «Яке надзвичайно чудове та неперевершене кіно, жодного разу не пожалкував, що подивився його та впевнений, що буду дивитися ще не один раз» [3]. Вартують уваги і ті, які за своєю структурою тотожні із багатокомпонентними реченнями, та які стосуються рефлексій щодо переглянутого кіносюжету або вистави, приміром: «З задоволення передивилася, я в захваті, дивилась не відриваючись, дивилась на одному подиху, краще уже й не зняти, яка глибина чуття й відчуття!».

Речення багатокомпонентного типу містять у собі три і більше предикативні одиниці, до прикладу: «Тогочасне фентезі, клас, на жаль у дитинстві не дивився, а було б чудово, якби цю екранізацію п'єси популяризували і показували по телебаченню дітям, для пізнання, розуміння та самоусвідомлення свого культурного спадку» [3]. За видом та метою висловлювання, здебільшого, це стверджувальні речення, за емоційним забарвленням – окличні, адже у більшості з них використовують знак оклику, в окремих, для підсилення ефекту, навіть дублюють його кілька разів. За складом граматичної основи – це односкладні, означено-особові, або безособові речення, якщо говорити про використання лише прислівникових чи прикметникових форм, що переважно не містять ускладнювальних компонентів.

Щодо невербальних засобів, варто пригадати, що це елементи, які мають знакову природу і разом із засобами мовного коду слугують для створення, передавання і сприйняття повідомлень. Невербальна поведінка комуніканта є індикатором актуальних психічних станів особистості; посилює емоційну

насиченість сказаного чи продемонстрованого, а також підтримує оптимальний рівень психологічної близькості між тими, хто спілкується, навіть у онлайн форматі. У коментарях до вистави «Лісова пісня» невербальні засоби передання емоційного стану реципієнта здебільшого продемонстровані за допомогою смайликових відтворень (емодзі) та графічних маркерів. Текст, у якому використовують такі символи, називають – креолізованим. Під поняттям «креолізований» розуміють текст, що складається з двох частин: вербальної і невербальної. Сам же ж термін «емодзі» означає невеликі картинки, які відображують емоції. Їх часто використовують у мережі Інтернет, щоб передати почуття, навіть коли неможливо побачити людину та її вираз обличчя.

До фільму за мотивами одноіменної драми-феєрії Лесі Українки «Лісова пісня» глядачі залишили такі емоції: смайлики з очима у вигляді сердечок, що означають почуття захоплення щодо цього показу, також багато червоних та жовто-блакитних сердець, які передають захват та любов до української кінематографії. Окрім цього, є смайлики із втомленим та засмученим виразом обличчя, очевидно, для когось подібні сюжети видаються нецікавими та нудними. Використовують ще й відомий усім емотикон, такий як: палець догори та палець вниз, перший з яких – це гарна оцінка, хороше враження від побаченого, а другий – емоція неприйняття та незадоволення.

Під ще одним фільмом за мотивами цього ж таки твору, знову актуальними є графічні символи. Коментатори часто використовують емодзі у формі вогника, прийнято вважати, що такий знак означає вигук, який описує бурхливі емоції глядача та його безкомпромісно високу оцінку. Також подібними є емодзі у вигляді оплесків, глядачі немов відчувають себе присутніми на кінопоказі та хочуть висловити своє враження не лише словами, але й діями, саме тому у форматі мережевого спілкування використовують такі знаки. Ще одним частим підсиленням емоційного стану є вживання значної кількості знака оклику, приміром: «Дивовижно!!!!!!!!», «Дякую!!!!!», «Як талановито прочитано!!!!», «Шедевр, Шедевр, – бо наш!!!», «Браво!!!!!».

Інсценізована драматургія відомої письменниці стала важливим підґрунтям для наукових досліджень. Домінувальні словесні та невербальні елементи у коментарях до вистав та кіно за мотивами драм Лесі Українки представлені у кількох позиціях. Насамперед, це коментарі, що за своєю структурою та семантикою поділяються на однокомпонентні (слова, словосполучення, прості речення) та багатокомпонентні. До невербальних відносимо креолізований текст, використання емотиконів та знаків оклику. Усі вони створюють підсилений емоційний ефект та відтворюють враження від перегляду вічних сюжетів.

Література

1. Загнітко А. П. Основи дискурсології: навчальний посібник. Донецьк: Донецький національний університет, 2008. 195 с.
2. «Лісова пісня». Фільм 1980 р. URL: https://www.youtube.com/watch?v=UXKUwWE0bts&t=293s (дата звернення: 04.11.2022).

3. Кінофільм «Лісова пісня» (1961). URL: https://www.youtube.com/watch?v=uFFdEwsOJvA&t=1298s (дата звернення: 01.11.2022).
4. Прем'єра спектаклю «Бояриня» Лесі Українки з Ковальчук Олександрою у головній ролі. URL: https://www.youtube.com/watch?v=8OC64xX61kY&t=946s (дата звернення: 03.11.2022).
5. Селіванова О. О. Сучасна лінгвістика: напрями та проблеми: підручник. Полтава: «Довкілля», 2008. 712 с.
6. Семенюк О. А. Основи теорії мовної комунікації: навчальний посібник. Київ: «Академія», 2010. 240 с.

А. А. Колесникова

Риси поетики драми Неди Нежданої «Коли повертається дощ»

Українській драматургії початку XXI ст. властиві стилістичне й тематико-проблемне розмаїття, жанрові пошуки, полімножинність інтерпретацій. Сучасний репертуар вітчизняних театрів представлений такими авторами, як Ю. Іздрик, Неда Неждана, П. Ар'є, А. Багряна, Н. Ворожбит, С. Жадан та інші. Неда Неждана (справжнє ім'я та прізвище – Надія Мірошниченко) – відома сучасна українська драматургиня, авторка близько 30-ти оригінальних п'єс. Об'єктом нашого дослідження є п'єса Неди Нежданої «Коли повертається дощ», датована 2008 роком. До вивчення художніх особливостей творчості мисткині звертаються В. Корольова, О. Бондарева, Т. Вірченко, Н. Веселовська та інші. Особливу увагу критики приділяють жанрово-стильовим і тематичним особливостям, проблематиці та комунікативним стратегіям аналізованої драми, рисам поетики постмодернізму. Дослідники акцентують увагу на умовності зображуваного світу п'єси, у якому панівними стають звичка, гра, абсурдність, ритуал (А. Ткалич, Ю. Скибицька, Ю. Чоплик). Разом із тим Ю. Скибицька вважає, що творчість авторки «належить до якісно нового літературного напряму» [Скибицька, 2017] –метамодернізму, у якому спрямовано увагу на загальнолюдські цінності, подолання абсурдності життя й самотності. Провідні мотиви п'єси на сьогодні невповні досліджені, що і зумовлює актуальність цієї студії. Під терміном мотив ми розуміємо повторювану семантичну одиницю, «будь-який феномен, будь-яка смислова "пляма" – подія, риса характеру, елемент ландшафту, будь-який предмет, вимовлене слово, барва, звук тощо; єдине, що визначає мотив, – його репродукція в тексті» [Гаспаров, 1989].

Підзаголовок до драми «небезпечна гра на дві дії» стає інтерпретаційним кодом п'єси, в якій діють лише семеро персонажів. Герої твору, віком 27–35 років, справляють враження людей, які живуть за одним сценарієм. Зазначений

лейтмотив авторка посилює художнім прийомом «театр у театрі», що оприявнює ілюзорність, умовність зображуваного світу й апелює до вислову «весь світ – театр», уподібнюючи життя, театр і гру. Мотив гри у п'єсі «Коли повертається дощ» наскрізний, і у художньому світі він парадоксально знакує збереження його сталості та убезпечення себе від можливих змін. Як зазначає Н. Веселовська, у драмі мотив гри є сюжетотвірним [Веселовська, 2015, с. 10]. Разом із мотивом дощу він є важливим чинником групування персонажів, оскільки саме гра – це єдине, що об'єднує чотирьох персонажів: модельєрку Марту, її цивільного чоловіка і редактора газети Марка, директора кладовища П'єро та історика Андрія. Поза грою вони не існують як дружнє товариство, у них немає спільних захоплень, їм властиві різні прагнення та цінності. Мотив гри оприявнює відсутність у дійових осіб сили волі та прагнення до змін як прояву життя. Авторка використовує прийом умовності: створює образ світу, у якому співіснує реальне й ірреальне. Кожен із персонажів виявляється водночас заручником і зберігачем умов абсурдного існування. Марта, Марк, П'єро та Андрій є втіленням інтелігенції, у якої немає бажання і внутрішньої необхідності змінювати своє існування. Тож Неда Нежданa іронічно окреслює образ інтелігента, який уникає самого життя, і за допомогою засобів комічного, без дидактики, осмислює стереотип, що світ здатна трансформувати інтелігенція. Ніхто з персонажів твору, за винятком Марти й Тіні, не прагне змін. Отже, гра оприявнює найбільший страх перед буттям і самотність дійових осіб; вона стає семантичною межею, що поділяє художній простір драми на «свій», містифікований, безплідний, у якому існують мешканці містечка, в якому ніхто нічого не очікує, та потенційно «інший», невідомий і омріяний. Проте порушення правил та відмова від гри спричиняють зміни в місті Без назви.

У драмі ігровий мотив, властивий як естетиці бароко, романтизму, так і модернізму, постмодернізму, виявляє абсурдність зображуваного світу з його порожнечею, що підтверджується репліками персонажів, ремарками та символами. Роль Марти в «дійстві», яке розпочали персонажі, є ключовою, оскільки для неї гра буквально виявляється «не на життя, а на смерть», екзистенційно важливою, за допомогою якої персонажі прагнуть подолати безнадійність буття. У фіналі твору авторка не дає сюжетної відповіді на питання, чи змогла би жінка скоїти самогубство, про яке вона говорила протягом усієї п'єси, що саме знакує для героїні вихід із пастки несвободи і чи змогла б вона далі жити «у задусі».

Уже на початку п'єси вказано на негативні ознаки образу-світу, в якому панує холод, тотальна похмурість, засуха, «…негостинність до чужих» [с. 3], немає новонароджених і загалом не відбувається жодних змін. Неда Нежданa масштабує драматичний конфлікт, оприявнюючи недосконалість і хиткість холодного світу-симуляції. Дійові особи усвідомлюють абсурдність свого існування, власних дій, що порушує в драмі філософську проблематику: вічні питання життя і смерті, кохання, зради себе, «задухи» як ситуації несвободи, чесності, самотності, цінності людського існування. Товариство діє за єдиним

сценарієм, ролі в якому вже розподілено: герої по черзі витягують карти, розподіляючи таким чином ролі.

Марта єдина з дійових осіб, хто опирається, бунтує проти стереотипного існування. Її бажання зникнути із цієї дійсності зрештою реалізовується, але разом із тим її мрія побачити дощ уже не буде здійснена. У цьому вбачаємо постмодерністську іронію, що підтверджується концептуальністю мотиву гри (сценарністю, «грою заради гри»), який структурує всю сюжетну дію драми. Гра виявляє кризове існування в місті Без назви та стає опосередкованим характеротвірним чинником, виявляючи потаємні бажання кожного з персонажів. Обираючи роль, дійова особа отримує можливість побути іншим, позбавитися відчуття самотності й відчуженості. Мотив гри в п'єсі семантично пов'язаний з образом дощу, який знакує зміни: без нього панують тотальна задуха, безпліддя («…вже скільки років – жодної дитини...» [с. 1]). У мистецтві він осмислюється як символ очищення, змін, родючості, гармонії (наприклад, «Стариган із крилами» Ґ. Маркеса, «Легенда про третього голуба» С. Цвейга, «Три товариші» Е. М. Ремарка).

Мотив дощу у драмі Неди Нежданої оприявнюється в метафоричному заголовку, з яким пов'язана художня ідея твору. Лексема «дощ» часто звучить у розмовах персонажів (наприклад, діалоги Марти й Марка, Галини й Тіні). Зрештою, усі дійові особи теж групуються за ставленням до нього: це ті, хто очікують на дощ (Марта, Галина, Тінь), і ті, хто його не бажають (Марк, П'єро, Андрій). Насамперед для Марти він символізує бажані зміни, проте невповні усвідомлені самою героїнею: прагнучи нового, вона хоче заповнити духовну порожнечу, яку жінка, на відміну від Марка, Андрія та П'єро, відчуває. Драматургиня постійно наголошує на потребі гармонізації людини, зіставляючи символічно духовне оновлення із омовінням дощем.

У п'єсі «Коли повертається дощ» образ задухи конотується мотивом відсутнього сонця: «На вулиці так похмуро, ніби йде дощ» [с. 1]. Отже, у драмі формується образ міста, у якому панує задуха, порожнеча, похмурість і сірість, мертвенність («Жодної краплі, жодної рослинки, камінь і порох, що стає піском і заглушає наші кроки…» [с. 5]); міста як камінної пустелі, мешканці якого імітують звичний плин буття, підкреслено відмежовуються від реальності (наприклад, образ вікна, за допомогою якого авторка демонструє страх перед новим: «Людям потрібне не тільки свіже повітря – все свіже, інакше вони задихаються» [с. 17]). Посилює драматичну напругу в п'єсі автотекстуальний мотив самогубства (наприклад, твори «Самогубство самоти», «Угода з ангелом»). Марта, розігруючи свою роль перед Галиною в кав'ярні, озвучує бажання – померти, що лякає нову мешканку міста. Модельєрка не може знайти власне місце в житті, тому почувається зайвою, але, на відміну від Галини, не має волі змінити своє існування: «Тільки Марта робить щось реальне – та воно нікому не потрібне» [с. 5]). Саме на «вечірці-похороні» Марти, завдяки жертві жінки, коло розмикається – і нарешті йде довгоочікуваний дощ, який означає омріяні зміни для його мешканців. Неда Нежданa, звертаючись до мотивів

задухи, самогубства, відсутнього сонця, порушає екзистенційні проблеми вибору, самотності, відчуженості.

Героїня Тінь, чия «…врода якась дивна, ніби іграшкова» [с. 8], виконує вирішальну роль у таких очікуваних змінах: саме вона здійснює ритуал для повернення дощу в місто. У репліках П'єро міститься характеристика дівчини, яку містяни вважають божевільною; у тексті не подано інформації про вік героїні, її походження. До осмислення міфологеми тіні неодноразово звертались митці, філософи, психоаналітики, культурологи, міфологи, наприклад, Платон у «Міфі про печеру», А. Шаміссо «Дивна історія Петера Шлемеля», Г. Х. Андерсен у казці «Тінь». Тінь постає символічним утіленням душі Марти, яка також прагне повернути дощ у життя містян, тому зникає у фіналі твору зі смертю жінки. Усвідомлення духовної порожнечі, прагнення віднайти істинну себе зумовлює самотність героїні, нерозуміння її Марком, тривожність через безсенсовість життя як гри.

Отже, у п'єсі «Коли повертається дощ» Неди Нежданої порушено мотиви гри, дощу, тіні, самогубства й задухи. Мотив гри, заявлений у підзаголовку твору, осмислюється в постмодерністській драмі як ознака сталості, циклічності театралізованого буття й оприявнює ідею спротиву особистості стереотипам масової свідомості, проблему безсенсовості існування людини, коли за допомогою гри симулюється саме життя. Пов'язуючись з вищеозначеними мотивами, наприклад, дощу, він також є чинником групування й характеротворення персонажів. Проаналізовані мотиви засвідчують звернення авторки до поетики постмодернізму, зокрема інтертекстуальності, іронії, парадоксу. У п'єсі-метафорі запропоновано один із поглядів на світ-пастку стабільності, у якому панує страх змін, гра, що маркує безсенсовість існування персонажів.

Література

1. Веселовська Н. Використання прийому «гра у грі» в сюжетотворчій та часопросторовій організації п'єси Неди Нежданої «Коли повертається дощ»//Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка: Історичні науки. 2015. № 38: Філологічні науки. С. 10–14.
2. Гаспаров Б. Из наблюдений над мотивной структурой романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита»//Даугава. 1989. № 1(139). URL: https://shakko.wordpress.com/2016/05/01/%D0%B1-%D0%BC-%D0%B3%D0%B0%D1%81%D0%BF%D0%B0%D1%80%D0%BE%D0%B2-%D0%B8%D0%B7-%D0%BD%D0%B0%D0%B1%D0%BB%D1%8E%D0%B4%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D0%B9-%D0%BD%D0%B0%D0%B4-%D0%BC%D0%BE%D1%82%D0%B8%D0%B2%D0%BD/ (дата звернення: 17.09.2022)
3. Неда Нежданa. Коли повертається дощ. URL: http://kurbas.org.ua/dramlab/neda/kolypovertaietsiadosch.pdf (дата звернення: 20.09.2020).

4. Скибицька Ю. Драматичний доробок Неди Нежданої у контексті метамодернізму//Синопсис: текст, контекст, медіа. 2017. № 2. URL: https://synopsis.kubg.edu.ua/index.php/synopsis/article/view/259/244 (дата звернення: 15.11.2020).

М. В. Редько

Гротескне зображення суспільно-політичних явищ в сучасній українській драмі

«Гротеск (італ. grottesco від grotto — печера, грот) — тип художньої образності, заснований на парадоксі, шаржуванні, карикатурному перебільшенні, в якому надмірно деформуються реальні співвідношення предметів і явиш об'єктивного світу і химерно поєднуються контрастні елементи — прекрасне і потворне, трагічне і комічне, реальне й ірреальне» [цит. за: 4, с. 136]. Це одне із найскладніших і різнобічних явищ у мистецтві від найдавніших часів до сьогодення. Впродовж різних епох гротеск розвивався та трансформувався. Цей розвиток відбувався через реакції на зміни культурних естетичних парадигм, світосприйняття та моделі мислення. Тому гротеск є своєрідним «кривим» віддзеркаленням часу і дійсності, епохи, у якій функціонує, загалом світу, а також свідомості людини, є її засобом сприйняття й осмислення реальності. Найчастіше в літературі він використовувався для вияву і зображення сутності актуальних суспільно-політичних явищ, адже встановлював нову логіку взаємодії реального й ірреального, увиразнював зіткнення змісту і форми, увиразнював життєві проблеми особливо виразно, гіперболічно, інтенсивно.

Такі ж завдання й зумовили застосування гротеску у сучасному літературному процесі, зокрема у сучасній українській драматургії, коли за допомогою гротеску автор створює художній образ химерного світу з порушеними нормами правдоподібності і життєподібності. І це не випадково, адже сучасний етап розвитку української драми супроводжують різноманітні суспільно-політичні і світоглядні зміни, як в Україні, так і за кордоном, що не могло не бути втілено в текстах п'єс сучасних драматургів.

Н. Мірошниченко називає сучасну українську драматургію химерною, яка спроможна створити жанрові, стилістичні мутанти, не позбавлені рис бароковості, що проявляється у зображенні паралельного світу потойбіччя, фентезі тощо. ЇЇ естетична система часто базується на використанні форм гротеску [4].

Найчастіше, гротеск у сучасних драмах залучають до викриття сутності персонажа і явища, для змалювання переважно негативних героїв у сатиричних комедіях і фарсах, часто зі зміщенням драматичного або трагедійного у бурлескно-комічне. Ці риси певною мірою помітні у п'єсах І. Гарець «Ешелон

№ 0», О. Ірванця «Прямий ефір», А. Косодій «Timetraveller's guide to Donbas» «Захопи мені облдержадміністрацію», Н. Ворожбит «Вий», «Демони», «Саша, винеси сміття», Н. Блок «Крізь шкіру», «Вибухівка», П. Ар'є «На початку і наприкінці часів», «Поки що люди» та ін. Тематична палітра п'єс, у яких викриваються за допомогою гротеску суспільно-політичні явища, різноманітна. Мета статті − дослідити специфіку використання гротеску у сучасних українських п'єсах про війну.

У драмі **«Ешелон №0»** І. Гарець та В. Красовського зображено страхіття війни без зображення самої війни. Всі дійові особи є безпосередніми учасниками бойових дій, проте різних воєн, тобто відбувається зміщення хронологічного плину часу. Дія відбувається у вагоні потяга, котрий рухається крізь простір і час. Новенький, що потрапив туди, намагається зрозуміти де він, і куди вони їдуть. З його діалогів з іншими пасажирами стає зрозуміло, що всі вони давно мертві, а потяг є алюзією потойбічного світу. Важливим композиційним елементом є уривки з різних новин, фільмів, радіоефірів тощо, що лунають з рупора. Сама авторка зазначає, що рупор − це не просто електропристрій: він багато чого може сказати, але мова в нього інша. Ми бачимо, що саме ці фрагменти направляють сюжет, таким чином змінюються діалоги, додаються нові персонажі. Цілком фантастичний сюжет про потойбічний потяг змінюється і переосмислюється, коли стає зрозуміло, що персонаж Сєдой все ще живий. Фінал пояснює, що Сєдой виконує роль Харона, а потяг є своєрідним чистилищем, де загиблі мають осмислити війну. Проте, на жаль, пасажири потяга змінюються, бо війна триває.

Прийоми гротеску на просторовому та темпоральному рівні використовує у своїх п'єсах драматургиня А. Косодій. До прикладу, у п'єсі **«Timetraveller's guide to Donbas»** сюжет розгортається навколо мандрівки у часі. Головні герої, винахідник машини часу і мандрівниця, є переселенцями з Луганської області і вони хочуть повернутися у минуле, щоб зрозуміти чому розпочалася війна між Росією та Україною. Завдяки машині часу мандрівники із 2036 року потрапляють у часи війни на Донбасі. Події у п'єсі відбуваються з 2018-го року по 2013-й і головні герої за допомогою послідовного перетину часових кордонів та просторових площин відвідують шість міст, стаючи з кожним містом на рік ближче до цілі. Протягом мандрівки вони проходять тригерні зони та червоні точки, що спонукають їх до роздумів. Проте зрозумілим стає те, що найважливішим є не питання «Чому розпочалася війна», а те що вона забрала. Повернення крізь час у місце, яке було найдорожче – дім, що зруйнувала війна. А також у той проміжок часу, коли не було війни, а були інші пріоритети та цінності. Це підкреслює і те, що авторка не дає героям імена, а називає їх пілігримами.

Моноп'єса **«Крізь шкіру»** Н. Блок – історія матері двох дітей, що переїхала від війни на Сході України. Проте там, де вона поселилася, поширюється дивна епідемія, що має назву ШКХ (Шкіра Кольору Хакі). Героїня намагається зрозуміти, що це таке. Обдумує, що це можуть бути блошиці, які є прикметою воєнного часу. Проте коли вона сама починає хворіти, приходить розуміння, що

це через війну. В думках героїні постає дисонанс – вона втекла від війни ще 3 роки тому, то чому ж захворіла? Тому що колишня військова? Чи може тому. Що була у місцях бойових дій, проте ж війну вона і не бачила. Наступним її кроком є пошук способу вилікуватися. Намагаючись відволіктися в мережі, вона зрозуміла, що навіть в простих буденних речах, як чашка кави, рецепт у фейсбуці, виставах і фільмах так чи інакше згадується війна. Коли навіть вона відмовилась від усього, хвороба не відступила і будь-яка маленька деталь знову нагадувала про війну, навіть маленькі червоні з чорними цятками жучки виявились «клопами-солдатиками». Після закінчення війни, коли ж настав мир, що повинен був вилікувати прояви війни, плями кольору хакі почали сходити, героїня повертається додому. Але коли бачить руїни свого дому, то плями знову починають повертатись, проте не лише в неї. Адже «*війна одного дня оселившись в людині, ніколи не зникне*» [1]. Тож гротескно змальовані у вигляді хвороби наслідки війни не вилікує навіть мир, адже не поверне загиблих, і не залікує наші рани, стрес і жахіття пережите нами, все це залишиться з людьми на все життя.

Таким чином, на прикладі п’єс про війну сучасних українських драматургів можна простежити застосування гротеску як типу художньої образності, особливості якого полягають у наступних чинниках: 1) автори залучають фантастичні сюжетні елементи, які є спотвореним втіленням дійсності у формах візій, химерних хвороб; 2) фантастичні елементи не створюють нової суб’єктивної реальності, а є прямим відображенням цієї реальності, продовжуючи лишатися лише ірраціональною складовою цієї конкретної реальності; 3) гротескні образи виступають своєрідним рецептивним «порталом», збільшувальним склом, каталізатором зображуваної життєвої події.

Отже, сучасна українська драматургія відгукується на гострі соціально-політичні події сьогодення. Для того щоб розкрити свідомі та підсвідомі бажання, думки, переживання героїв автори сучасних українських п’єс вдало використовують гротескні елементи. Тож гротеск стає своєрідним «кривим» віддзеркаленням не тільки світу, а й свідомості людини, її точкою сприйняття реальної дійсності.

Література

1. Блок Н. Крізь шкіру. Бібілотека української драматургії. URL: https://ukrdramalib.com.ua/play/kriz-shkiru/ (дата звернення: 15.10.2022).

2. Васильєв Є. Сучасна драматургія : жанрові трансформації, модифікації, новації : монографія. Луцьк : ПВД «Твердиня», 2017. 532 с.

3. Косодій А. Timetraveller’s Guide to Donbas. Бібілотека української драматургії. URL: https://ukrdramalib.com.ua/play/timetravellers-guide-to-donbas/ (дата звернення: 15.10.2022).

4. Лексикон загального та порівняльного літературознавства / за ред. А. Волкова. Чернівці : Золоті литаври, 2001. 634 с.

5. Мірошниченко Н. Химерна реальність у сучасній українській драмі-фентезі. *Теорія літератури: концепції, інтерпретації. КНУ ім. Т. Шевченка.* 2014. №1. – С. 168-178. (дата звернення: 15.10.2022).

6. Тіхоненко С. Модифікація гротеску від архаїки до сучасності. *Філологічні науки*. 2018. №28. С. 42–47. (дата звернення: 15.10.2022).

А. С. Ластович

Кінопобут у романі «Майстер корабля» Ю. Яновського

У сучасному літературознавстві дедалі більшої актуальності набувають дослідження інтермедіальності. Взаємодія різних видів мистецтва – одна з провідних особливостей українських прозових творів 1920-х років, у тому числі й роману «Майстер корабля» Ю. Яновського. В. Панченко визначив жанровий різновид роману як кінороман [3, с. 7]. Безперечно, це свідчить про те, що науковець спостеріг у творі взаємодію художньої літератури з кінематографом. Чи не найпомітнішим кінематографічним складником роману є кінопобут. Цей аспект роману «Майстер корабля» Ю. Яновського досліджували В. Панченко [2], С. Жигун [1], В. Саєнко [5]. Ми ставимо за мету детальніше проаналізувати побут Одеської кінофабрики в цьому романі.

Одеська кінофабрика складалася з павільйонів, цехів, монтажних кімнат і їдальні: «По павільйонах, по цехах, по монтажних кімнатах, у їдальні...» [6, с. 26]. Павільйони, цехи та монтажні кімнати – простір створення кінопродукції, у ширшому контексті – простір творчої праці. Останній гармонійно поєднується з неоромантичним мотивом творчої праці. Хода павільйоном допомагає То-Ма-Кі (Товаришу Майстру Кіно) побачити спосіб перекодування тексту сценарію (літературно-драматичного твору, за яким знімають кінокадри) у фільм, тобто спосіб взаємодії художньої літератури з кінематографом: «Я ходив по павільйону лише для того, щоб бачити, як можна те, що написано в кадрі, переводити на плівку» [6, с. 36]. Декорації в павільйонах порівнюються з долями людей: «Декорації в павільйонах нагадують людські фортуни» [6, с. 37]. Одна декорація здається красивішою за іншу, тобто у творі порушена проблема естетики: «Вийшовши з декорації одної, потрапляєш до іншої, і перша виглядатиме тоді обідраною нікчемністю» [6, с. 37]. За допомогою згадки То-Ма-Кі про декорації Ю. Яновський підкреслює прагнення розкрити філософію життя людини, причому побутовий рівень проблематики протиставлений філософському та психологічному рівням: «Не декорація, а філософія життя. Дивлячись, як обставляють та прикрашають різні декорації, я багато дечого передумав. Я навчився відрізняти людей від тих речей, серед яких вони живуть» [6, с. 37]. «Вимання» людини з декорації – прояв психологічної підтримки цій людині, готовність То-Ма-Кі прийти на допомогу: «Я знав, що можна вийняти чоловіка з декорації, яку він собі сам або інші йому збудували, і порозмовляти з таким чоловіком, позбавленим оточення» [6, с. 37]. Робота над декораціями – командна праця над підготовкою до початку знімання фільму, тісно пов’язана з рухом: «Обставляють реквізитом декорацію. Освітлювачі совають по долівці

апаратуру... Метушаться робітники, переставляючи меблю. Швидко почнеться знімання» [6, с. 40]. Після відмови оператора знімати стелю («...я не буду брати стелі» [6, с. 40]) Професор наголосив на необхідності зважати на деталі. Ця думка Професора перегукується з думкою То-Ма-Кі про те, що у світі немає важливого й неважливого, оскільки вона також зводиться до необхідності зважати на деталі. У монтажній кімнаті лежали рулони кіноплівки: «Я не виходив кілька день з монтажної кімнати. ...зараз ми сидимо... серед рулонів плівки...» [6, с. 32]. То-Ма-Кі щиро відданий кінематографу, тобто кінематограф є покликанням То-Ма-Кі. О. Пуніна зазначила, що Ю. Яновський (прототип То-Ма-Кі) мав природжену схильність до кінематографічного бачення, хист до кінематографії [4, с. 41, с. 42]. У монтажній кімнаті стоїть монтажний стіл: «Я сиджу біля монтажного столу...» [6, с. 32], «На монтажному столі лежить частина картини» [6, с. 35]. Монтажна (!) кімната та монтажний (!) стіл безпосередньо призначені для монтажу, тісно пов'язані з ним. У монтажній кімнаті відбувається й дискусія То-Ма-Кі з режисером. Монтажний стіл допомагає описати напружені взаємини між ними: «У високого режисера обличчя починає нуднішати. Він дивиться на монтажний стіл так, ніби там лежить його дитина, а їй ллю на живіт холодну воду» [6, с. 35]. Монтажна кімната – це простір, у якому То-Ма-Кі з режисером намагалися прийти «...до розуміння законів кінематографії» [6, с. 33], позбутися напруженості у їхніх взаєминах. Моталка зображена в русі, і То-Ма-Кі активно використовує її в процесі кіновиробництва: «Одною рукою я рухаю моталку...» [6, с. 32], «...я повертаю ручку моталки» [6, с. 35]. У такий спосіб на речовому рівні підкреслений ефект безперервного руху, про який попередньо говорив То-Ма-Кі. Моталка допомагає відтворити емоцію То-Ма-Кі, зокрема його знервованість: «Моталка починає густи нервово в моїй руці» [6, с. 36]. Малюнки, з яких складається картина, що лежить на столі, насправді належать до кінематографа (ідеться про кадри кінострічки), але при введенні їх до тексту автор використовує мову живопису (самі собою картина та малюнки належать до живопису, є його основними продуктами): «На монтажному столі лежить частина картини... Дрібненькі малюнки (їх 54 на метр) миготять перед очима» [6, с. 35]. Цей прийом – один із проявів гри автора з читачем. Мерехтіння малюнків перегукується з монтажністю кадрів. Ножиці пов'язуються з рухом, допомагають виокремити його: «Беру ножиці й вирізую шматок руху» [6, с. 35]. Ножиці супроводжують творчу самостійність То-Ма-Кі, оскільки він використовує їх для дій на власний розсуд: «Я користуюсь моментом і вирізую з картини цілу сцену на кілька метрів» [6, с. 35]. Кабінет директора кінофабрики – місце, у якому розв'язувалися різні проблемні питання: «Розмова має нахил перейти до стін директорського кабінету, де закінчуються завше подібні розмови» [6, с. 40]. Це свідчить про те, що формальним лідером Одеської кінофабрики був її Директор. Він пришвидшував роботу на ній («Клекоче великий двір фабрики. Усі бачать Директора і поспішають» [6, с. 70]), підтримував То-Ма-Кі в полеміці з режисером. У їдальні змальоване бажання працівників кінофабрики привернути до себе увагу Директора кінофабрики: «Одразу котові ще перепадає кілька шматків м'яса від людей, що сидять

навкруги; таємна думка, що на них таким чином зверне Директор увагу» [6, с. 46]. Виходячи з їдальні разом із То-Ма-Кі, Директор висловлюється про недбале ставлення багатьох працівників кінофабрики до їхньої роботи, а звідси – і до кінематографа: «Роботи багато, – каже він, коли ми виходимо з їдальні, – тільки розбалувались вони всі. Халтуру розводять» [6, с. 46]. В описі зали переглядів домінує мінорний настрій: «Ми заходимо до зали переглядів… Це – невелика кімната... Вона з тих кімнат, до яких нудно заходити і радісно виходити» [6, с. 47]. Зала переглядів має низку фізичних незручностей: «Стільців немає... В кутку піч, що ніколи не топиться» [6, с. 47]. Побутова й настроєва обстановка зали переглядів підкреслює те, що на шляху бурхливого розвитку українського кінематографа 1920-х років були й певні труднощі. У залі для переглядів То-Ма-Кі висловлює намір заслужити авторитет серед творців фільму: «...тут, де справа торкається творчості, я не можу замінити собою всіх творців фільму. Я хочу заслужити в них повагу й авторитет» [6, с. 47]. Безсумнівно, автор поетизує творчу атмосферу. Мотив творчої праці наявний і в змалюванні творчої руки («Я бачу творчі пальці – тремтячі й нервові... Найбільше мені до вподоби руки творців. Перо і пензель, ніж і сокира, талановитий молоток!» [6, с. 54]), що утверджує ідеї вітаїзму, зокрема ідею життєствердження («Чи знаєте ви, що рука, яка вас тримає, передає через вас вогонь життя?» [6, с. 54]) й ідею вічності творчості, а звідси – і мистецтва («Вона вмре – ця невгамовна рука, а витвори її житимуть» [6, с. 54]). Ю. Яновський розкриває напружену й цікаву творчу роботу над створенням фільму. Цей роман – гімн творчості, гімн творчій людині.

Отже, у романі «Майстер корабля» Ю. Яновський вдало використав такий кінематографічний елемент, як кінопобут, що розкривається насамперед у зображенні побуту Одеської кінофабрики. Детальне зображення побуту Одеської кінофабрики суттєво оновило зміст цього роману.

Література

1. Жигун С. Міфологізація постатей письменників розстріляного відродження // Studia Methodologica: альманах / гол. ред. Р. Гром’як, відп. ред. Ю. Завадський. Тернопіль: Тернопільський національний педагогічний університет, 2010. Вип. 30. С. 67–70.
2. Панченко В. «Книга легка і життєжадібна...» // Патетичний фрегат: Роман Юрія Яновського «Майстер корабля» як літературна містифікація / Упор. В. Панченко. Київ: Факт, 2002. С. 287–300.
3. Панченко В. Пролог // Патетичний фрегат: Роман Юрія Яновського «Майстер корабля» як літературна містифікація / Упор. В. Панченко. Київ: Факт, 2002. С. 5–10.
4. Пуніна О. Кіноконструкція в романі Юрія Яновського «Майстер корабля» // Слово і час. 2010. №11. С. 41–50.
5. Саєнко В. Топос Одеси в житті і творчості Ґео Шкурупія // Вісник Одеського національного університету імені І. І. Мечникова. 2017. Сер.: Філологія. Т. 22. Вип. 1(15). С. 103–118.

6. Яновський Ю. Майстер корабля // Патетичний фрегат: Роман Юрія Яновського «Майстер корабля» як літературна містифікація / Упор. В. Панченко. Київ: Факт, 2002. С. 13–176.

Т. В. Баркова

Стратегії перекладу фільмонімів: форенизація чи доместикація?

Необхідність перекладати назви іншомовних фільмів українською мовою, а також адаптувати їх для українського глядача передбачає звернення до певних трансформацій, вибір яких зумовлено тією чи тією перекладацькою стратегією. Це питання є **актуальним** на сучасному етапі розвитку студій з міжкультурної комунікації та перекладознавства.

Моє дослідження передбачає застосування основного поняття комунікативної лінгвістики – поняття стратегії – для аналізу способів перекладу фільмонімів, оскільки переклад можна вважати своєрідним видом комунікації, під час якого перекладач оперує не тільки двома мовами (мовою оригіналу і мовою перекладу), але й зіштовхується з необхідністю адаптувати вихідний текст до кінцевого споживача – українського глядача. **Метою** мого дослідження є простежити перекладацькі стратегії, що визначають способи перекладу назв англомовних фільмів для їх виходу в українській прокат.

На відміну від англомовних досліджень, де для позначення назви фільму не використовують спеціальних термінів, в українській лінгвістиці функціонує термін фільмонім – «висловлювання, що репрезентує ситуацію, змодельовану фільмом» [2, с. 103]. Фільмоніми, як і заголовки художніх творів, виконують номінативну (ідентифікація кінострічки), інформативну (надання інформації про сюжет або персонажів кінострічки) і рекламну (привертання уваги потенційного глядача) функції [5, с. 83]. Залежно від того, на яку саме функцію орієнтується перекладач, під час перекладу фільмонімів можуть бути використані різні стратегії.

Термін «переклад» потребує уточнення, оскільки можна зустріти різні тлумачення цього поняття. Спільною для них є вказівка на взаємодію двох мов, причому в сучасних дослідженнях це поняття трактується не тільки як лінгвістичний, але і як культурний акт [4, с. 22]. Деякі дослідники порівнюють розглянуте поняття з поняттям «адаптація», останнє не передбачає відтворення тексту оригіналу слово в слово, допускає певні відхилення [6]. Безумовно, для перекладу є важливим максимально зберегти сенс та структуру оригінального повідомлення, але під час перекладу назви фільму орієнтуються на дві основні стратегії – форенізація (очуження) і доместикація (одомашнення) [7].

Ці стратегії відрізняються в першу чергу підходом до культурного наповнення тексту. Так, стратегія форенізації приділяє особливу увагу культурі саме мови оригіналу, а також збереженню початкової структури повідомлення. Стратегія ж

доместикації спирається на етноцентричний підхід, за якого послуговуються заміною культурно-специфічних понять мови оригіналу на такі, що будуть близькі носіям мови перекладу [1, с. 131–132]. Від обраної перекладачем стратегії залежить результат не тільки перекладу, а й акту міжкультурної комунікації, котрий відбувається під час споживання твору однієї культури представниками іншої.

Матеріалом мого дослідження стала суцільна вибірка перекладених українською назв англомовних фільмів, що вийшли у 2019 та 2020 роках. Фільмоніми були відібрані за допомогою кінобази онлайн-ресурсу «Кіно-театр.UA» [3, ел. ресурс].

Під час аналізу англомовних фільмонімів та їх перекладів українською мовою встановлено, що **стратегія форенізації** простежується у тих випадках, коли не використано жодних перекладацьких трансформацій. Цей спосіб ілюструють переклади фільмонімів, що, зокрема, називають персонажа (“*Emma.” – «Емма.», “Captain Marvel” – «Капітан Марвел»*). Спосіб послівного перекладу, за моїми спостереженнями, представлено у тих прикладах, де оригінальний фільмонім є односкладним (“*After” – «Ми», “The Gentlemen” – «Джентельмени»)*, або таким, що з точки зору структури характеризується прямим порядком слів *(“Let him go” – «Дозволь йому піти», “Made in Italy” – «Зроблено в Італії»).*

На мою думку, аналогічна стратегія керує діями перекладача, коли переклад українською назви англомовної кінострічки передбачає внесення до назви тільки тих змін, що є необхідними для відповідності граматичним і стилістичним правилам мови перекладу. Переважно при цьому використовуються граматичні перекладацькі трансформації, такі як перестановка слів (*“The Lion King” – «Король Лев», “Jojo Rabbit” – «Кролик Джоджо».)*

Протилежна стратегія – **стратегія доместикації** – орієнтована на українського глядача. Щоб не ускладнювати розуміння назви фільму, ті чи інші елементи оригінального фільмоніма можуть бути опущені, як-от: “*A dog’s way home” – «Шлях додому», “Extremely wicked, shockingly evil and vile” – «Звабливий, поганий, злий».* У певних випадках назва кінострічки може бути, навпаки, недостатньо зрозумілою, і, як наслідок, перекладач вдається до додавання певних елементів: *“Dark Phoenix” – «Люди Ікс: Темний Фенікс» (*українська назва повідомляє про приналежність фільму до франшизи «Люди Ікс», в той час як оригінальна опускає цю інформацію*), “Palm Springs” – «Зависнути у Палм-Спрінгз» (*у перекладі до назви населеного пункту додається сленгова одиниця «зависнути», котра наближає фільмонім до розмовного мовлення і водночас надає додаткову інформацію про сюжет, дозволяючи назві ефективніше виконувати рекламну і інформативну функції*).*

Певні лексичні трансформації використано під час перекладу тих фільмонімів, які замінено на одиниці, близькі за загальним сенсом, як-от *“Frozen II” – «Крижане серце II», “Terminator: Dark Fate” – «Термінатор: Фатум»*. Як бачимо, за такого перекладу стратегія доместикації передбачає часткове чи повне переосмислення оригінальної назви.

Низка англомовних назв, якщо їх перекласти послівно, виявиться або незрозумілою, або «непривабливою» (нездатною виконувати рекламну функцію заголовка) для носіїв мови перекладу, тому еквіваленти, які спостерігаємо в українському прокаті, важко назвати власне перекладом оригінальних фільмонімів, оскільки відбувається повна заміна назви. Наприклад: *"Mr. Jones" – «Ціна правди», "Ford v Ferrari" – «Аутсайдери»*. Також заміна може використовуватися для прив'язки фільму до відомої франшизи, частиною якої він не є, як-от *"Host" – «Астрал: Онлайн»*.

Розглянуті тенденції дають підстави запропонувати окрему класифікацію, яка враховує особливості перекладу фільмонімів. Я пропоную виділяти такі способи перекладу фільмонімів: 1) переклад без змін, 2) переклад з мінімальними змінами, 3) переклад із заміною або додаванням, 4) переосмислення назви, 5) заміна назви.

Після аналізу вибірки з 200 фільмонімів, я отримала такі результати: без змін було перекладено 87 фільмонімів (43,5%), мінімальні зміни були здійснені у 20 назвах (10%), опущення або додавання елементів відбулося у 26 фільмонімах (13%), часткове або повне переосмислення назви – у 30 фільмонімах (15%), і повна заміна назви – у 37 фільмонімах (18,5%). Таким чином, перші 3 способи, віднесені мною до стратегії форенізації, були використані у 107 випадках (53,5%), а способи, що є наслідком протилежної стратегії, – у 93 випадках (46,5%).

Отже, проаналізувавши загальні тенденції щодо перекладу англомовних фільмонімів українською мовою, можна сказати, що стратегія форенізації використовується частіше, ніж стратегія доместикації, хоча розрив між ними не є великим. Це свідчить про те, що на даному етапі розвитку міжкультурної комунікації збереження оригінального смислового наповнення назви фільму є пріоритетним. Варто звернути увагу також на вплив функціонального навантаження назви кінострічки на вибір певного способу перекладу.

Отримані результати відкривають перспективи подальших досліджень: розширити вибірку та визначити, чи впливає на вибір способу перекладу назви фільму його жанрова приналежність.

Література

1. Ануріна І. Застосування стратегій доместикації й форенізації для передачі імплікатур англомовних художніх творів українською мовою//Науковий вісник Херсонського державного університету. Серія «Германістика та міжкультурна комунікація». 2019. № 1. С. 130–136.
2. Іваницька Н. Англомовні фільмоніми в українському перекладі//Вчені записки ТНУ імені В. І. Вернадського. Серія: Філологія. Журналістика. 2021. № 4. Ч. 2. С. 103–111.
3. Кінопортал KINO-TEATR.UA. URL: https://kino-teatr.ua/uk/ (дата звернення: 21.04.2022).
4. Куликова Л., Насалевич Т., Харченко Т. Переклад як різновид міжкультурної комунікації//Науковий вісник Мелітопольського

державного педагогічного університету. Серія: Педагогіка. 2018. № 2. С. 21–26.
5. Савчук Г., Рибакова Г. Стратегії перекладу назв англомовних кінофільмів та мультфільмів німецькою, українською та російською мовами//Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія: Філологія. 2018. № 35, Т. 2. С. 82–84.
6. Bastin G. L. Adaptation//Routledge Encyclopedia of Translation Studies/ed. by M. Baker and G. Saldanha. 2nd edition. London and New York, 2011. P. 3–6.
7. Kearns J. Strategies//Routledge Encyclopedia of Translation Studies/ed. by M. Baker and G. Saldanha. 2nd edition. London and New York, 2011. P. 282–285.

Велика та мала проза як об'єкт літературознавчих досліджень

К. В. Рижих

«Старшокласниця. Першокурсниця» А. Левкової: жанр, культурний контекст, читацька аудиторія

«Старшокласниця. Першокурсниця» стала літературним дебютом Анастасії Левкової. Як розповіла сама авторка, книгу було написано ще 2015 року, потім «вона "відстоювалась", її читали "контрольні" читачі», відгуки яких було враховано [3]. Авторка визначила жанр твору як «щоденник дорослішання дівчини» або просто як «роман про дорослішання» [1;2].

За формально-змістовими ознаками цей твір перебуває на межі між повістю та романом. На нашу думку, доцільніше визначити «Старшокласницю. Першокурсницю» як роман. Адже це епічний твір, що має великий обсяг; у ньому діє багато персонажів, у хронологічній послідовності зображено певний період життя однієї людини. Твору властива романна проблематика, адже його авторка звертається до «вічних» питань становлення молодої людини, усвідомлення нею власної самоцінності, визначення ідентичності, зростання індивідуальності, адаптації в соціумі, пізнання і прийняття себе.

А. Левкова глибоко розкрила тему дорослішання, причому основну увагу зосередила на художньому осмисленні соціальних і психологічних метаморфоз, що корелюють із міфом про Попелюшку. Як відома героїня братів Грімм колись долала перешкоди до щасливого життя, перетворюючись зі служниці на принцесу, так і героїня досліджуваного роману поступово перетворюється на дорослу, самостійну та всебічно розвинену особистість.

Для кращого розуміння проблематики твору ми використали підхід, що враховує різні контексти. У межах діахронічного контексту було розглянуто літературу, що презентує жіноче письмо із трансформованим міфом про Попелюшку в основі: головна героїня мрійлива, прагне бути «собі ціллю», намагається реалізувати свої амбіції, втілити бажання, утвердити власну незалежність. Вона не готова перебувати в тіні чоловіка чи родини.

Як умовні претексти, було обрано твори письменниць, що стали знаковими для європейської культури й відчутно вплинули на сучасну жіночу літературу. Звісно, цей вибір не є вичерпним: він потрібен насамперед для окреслення певної традиції. Зокрема, було розглянуто такі твори: «Джейн Ейр» Шарлотти Бронте, «Гордість і упередження» Джейн Остін, «Маленькі жінки» Луїзи Мей Олкотт, «Царівна» Ольги Кобилянської. Аналіз культурного контексту засвідчив, що згадані твори справді багато в чому перегукуються з міфом про Попелюшку – осмислюють його як певну архетипну основу. До кола цих творів можна цілком виправдано залучити й досліджуваний нами сучасний роман.

Героїня Анастасії Левкової– звичайна, проте в інтелектуальному плані досить розвинена й незалежна дівчина, яка багато мріє і прагне до здійснення своїх мрій – як і героїні вже згаданих відомих творів. Звісно, ситуація, у якій перебуває авторка доби постмодернізму, спричинила трансформацію архетипної теми і її пристосування до сучасних культурних потреб. Сучасна, умовно кажучи, «принцеса» переростає свого обранця в духовному розвитку, насамперед емоційно та інтелектуально. Образ бажаного «прекрасного принца» у постмодерністській версії відчутно переосмислюється й переоцінюється: героїня розчаровується в ньому, натомість вона досягає усвідомлення власної самоцінності та зрештою обирає не красеня, а турботливого й уважного хлопця.

У дослідженні значну увагу приділено синхронічному контексту, зокрема використано інструментарій рецептивної естетики, а саме поняття горизонту очікувань та ідеального читача (швидше – читачки). Ще раз відзначимо, що авторка адаптувала традиційний літературний матеріал до культурних запитів нашого часу. Вона відмовилась від розлогих описів, пейзажів, «обмежила» багатослів'я своїх персонажів.

У нашому дослідженні описано образ цільової аудиторії – на основі читацьких відгуків на літературних платформах і в соцмережах. Скажімо, для старшого читацького сегменту роман став екскурсом у минуле. Читачки запропонували різні відгуки, але всі відзначили ефект ностальгії, що формується під впливом прочитаного. Ці читачки вже мають певний життєвий досвід, тому проблеми, які переживає героїня роману, для них не нові, а деякі вже давно вирішені. Жінки-читачки насолоджуються подіями ніби «зі сторони», пригадуючи себе в описаних ситуаціях. У певному сенсі саме бажання поринути у спогади і сформувало їхній горизонт очікувань, який авторка роману змогла задовольнити.

Важливу частину цільової аудиторії «Старшокласниці. Першокурсниці» складають підлітки. Молоді читачки переживають той самий досвід, що й героїня, а тому мають власні запити до твору. Для них важлива передусім

«щирість» у змалюванні подій: сучасні підлітки не бояться відверто ділитися своїми думками і проблемами в соцмережах, що замінюють їм щоденники. Читачки з цього сегмента аудиторії перебувають на порозі дорослого життя, а тому прагнуть отримати доступно сформульовані відповіді на підліткові питання самоідентифікації, рефлексії, самоаналізу, порівняння себе з іншими, формування й обстоювання власної позиції, прийняття чи неприйняття чужих поглядів та переконань. Сучасні підлітки не терплять надміру теоретизування й дидактики – вони живуть у світі практики, а тому очікують від твору того досвіду, який зможуть застосувати в реальному житті. Зокрема, важливим для них є не лише процес дорослішання героїні, показаний крізь призму думки «бути підлітком –нормально», а й активна громадянська позиція дівчини. Колись це стало символом тієї «боротьби», що її вело покоління авторки з пережитками минулого, а тепер це резонує із сучасною битвою справжнього, діяльного патріотизму за збереження нашої батьківщини.

Підбиваючи підсумки, слід відзначити наступні моменти.

А. Левкова використала й переосмислила міф про Попелюшку. Створений нею варіант не просто використовує, а змінює, уточнює культурне поле. Її героїня так само, як і в творах її умовних попередниць, має пересічну зовнішність, так само має нестандартне мислення, так само прагне знайти свій шлях і справжнє кохання. Але сучасні «прекрасні принци» дуже змінилися, відповідно й сучасна «Попелюшка» набула нових рис.

Проведена робота слугуватиме основою для подальшого вивчення роману А. Левкової «Старшокласниця. Першокурсниця».

Література

1. Анастасія Левкова: «Дорослішання – це здатність прийняти самостійне рішення». URL: https://starylev.com.ua/news/anastasiya-levkova-doroslishannya-ce-zdatnist-pryynyaty-samostiyne-rishennya (дата звернення 2.11.2021)
2. Анастасія Левкова: «Свої підліткові щоденники я спалила 12 років тому». URL: https://starylev.com.ua/news/anastasiya-levkova-svoyi-pidlitkovi-shchodennyky-ya-spalyla-12-rokiv-tomu (дата звернення 2.11.2021)
3. Роман у щоденниках про дорослішання. Презентація книжки Анастасії Левкової “Старшокласниця. Першокурсниця”. URL: http://www.lvivpost.net/kultura/n/39620 (дата звернення 3.11.2021)

Е. В. Мазурик

Проблема віднайдення пам’яті в романі Вікторії Амеліної «Дім для Дома»

Упродовж останніх десятиліть проблема пам’яті є однією з найактуальніших у соціокультурній царині. Пам’ять – це те, що дає можливість зберігати та переносити через покоління спогади, досвід, події, емоційний стан. Як відомо,

минуле напряму пов’язане з теперішнім та майбутнім. Воно залишає величезний слід на особистості, певним чином формує її, допомагає зберегти не лише певні факти, а й переосмислити історію. Оксана Пухонська наголошує, що «передусім ідеться про важливість ревізії минулого, пов’язаного з досвідом сучасників XX століття, суспільні, політичні, економічні та культурні процеси якого кардинально змінили перебіг історії. Неможливо оминути увагою те, що глобалізація сучасного світу спричинила кризу культурної пам’яті, особливо в суспільствах, які вийшли зі складу СРСР. Адже після його розпаду перед цими соціумами постали виклики, що вимагали швидкої адаптації до нових реалій» [6, с. 9]. Саме тому пам’ять – це не просто психофізичний процес, а одна з особливих категорій людської буття, що формує нашу ідентичність.

Як зазначає Аляйда Ассман: «Пам’ять – це феномен, який не має права монополізувати жодна з дисциплін» [2, с. 25], однак література чи ненайбільше відгукується на проблеми суспільства, що пов’язані з переосмисленням ролі пам’яті. Щодо української ситуації, то насамперед йдеться про такі твори, як-от: «Музей покинутих секретів» Оксани Забужко, «Ворошиловград» та «Інтернат» Сергія Жадана, «Танго смерті» Юрія Винничука, «Солодка Даруся» та «Букова земля» Марії Матіос, «Амадока» Софії Андрухович, «Дім для Дома» Вікторії Амеліної тощо.

Власне в цій розвідці пропоную зосередити увагу на згаданому романі Вікторії Амеліної, що вийшов у 2017 році та викликав неабиякий резонанс як серед критиків, так і серед читачів. Він увійшов до коротких списків міжнародних та національних премій: Європейської Літературної Премії, Премії Міста Літератури ЮНЕСКО, ЛітАкцент року – 2017 тощо. Це роман про три покоління родини Циликів, які оселилися в чужому для них місті Львові в 70-х роках XX століття «…це книжка про життя у світі постправди, постімперський дискурс, пошук ідентичности й мови опису для приватних та історичних травм» [5, с. 245-246].

Вікторія Амеліна зосереджує увагу на колективній пам’яті – пам’яті родини, пам’яті різних поколінь пам’яті міста. Цей термін у науковий дискурс увів французький учений Моріс Альбвакс у 20-х роках минулого століття: «Кожна соціальна група створює пам’ять про своє минуле, що у свою чергу формує й відображає ідентичність даної групи відносно інших груп. Колективна пам’ять простягається далеко за межі автобіографічної (індивідуальної) пам’яти й забезпечує трансляцію знань про минуле від одного покоління до іншого, а її здатність зберігатися в часі залежить від впливу групи в суспільстві» [3, с. 11]. Сучасне трактування цього поняття передбачає, що за колективною пам’яттю приховується соціум, учасники якого беруть участь у спільно набутому досвіді, спільній пам’яті та спільній ідентичності.

Авторка звертається до мегаважливої теми – проблеми прощання з «совєтскою ідентичністю», боротьбою між «пострадянським» та «українським». Вона апелює до пам’яті міста, із яким треба бути обережним, бо «*місто не зовсім просте*» [1, с. 40]. Воно зберегло в собі пам’ять про мультикультурний та полінаціональний Львів зі складною історією. Місто

йменувалось Львовом, Lemberg*ом*, Lemberg Stadt*ом*, Lwow*ом*: «*Кажуть, Замок колись розібрали так, як мій Господар розібрав завод у Новерську. Із каменів постали звичайні будинки – здається, десь на Личаківській. А під курганом, що тепер на місці королівського замку, десь глибоко лежить камінь. Мама Оля стверджує, на камені під Високим Замком вибито напис: «**Вільні з вільними, рівні з рівними – Польща, Литва і Русь об'єднані Люблінською унією 12 серпні 1569 року**». Ти чи можна вірити шкільній вчительці історії? Я не знаю. Той камінь занадто глибоко*» [1, с. 105].

Родина Ціликів отримала в спадок травму радянського минулого. Майже ніхто з них не здатен до усвідомлення національної ідентичності як «колективного чуття, зіпертого на віру в належність до однієї нації» [4, с. 20]. Їх можна означити як людей із «розмитою ідентичністю», яку авторка оприявнює по-різному. Так, сестри обирають український та російський варіанти імен своїм донькам («Маша» та «Маруся»). Окрім цього, у назві твору зрозумілою є гра слів між українським «дім» та російським «дом». Помешкання родини Ціликів теж означене за двома адресами – вулиця Галана та вулиця Лепкого. Національна пам'ять відображає пам'ять людини як члена суспільства чи нації, адже вона є «з одного боку, архівом нації, що забезпечує її тривання і розвиток, з іншого – це міцний фундамент національної ідентичності» [6, с. 18]. У Ціликів із цим проблеми, бо вони не хочуть знати, хто вони та де їхнє коріння: «*Звідки? Мама Оля застигла й мовчала. Що вона має відповісти? І справа не в тому, аби знайти правильну відповідь для перевірки. Просто справді, а звідки вона? Можливо, вона з Баку? Ось і тонкий запах нафти, про який сама Оля, звісно, ж і не здогадується, будь-кому з псів розкаже, як вона купалася в Каспійському морі. А може, вона з селища на Забайкаллі, де ходила до першого класу? А може, з якого-небудь Саратова, де й не бувала ніколи, бо звідти втекла від невідомих бід ще її бабуся, за течією Волги аж до Каспійського моря. Чи, може, Оля таки з України? З села, куди скоро поїде батько ставити пам'ятник на могилі своєї матері*» [1, с. 116].

Вікторія Амеліна в романі акцентує на проблемі постпам'яті. Це поняття в науковий обіг увела Маріанна Гірш. Це пам'ять, що передається від покоління до покоління. Вона пов'язана з травматичним досвідом. Дослідниця вказує на те, що пам'ять наступної генерації, яка ніколи не було жертвою, все ж травмується через досвід своїх предків та оповіді про нього: «*Ось там, вже давно, – та каміння все за нами записує – хтось загинув. Досі пахне рішучістю жити й надією, і літнім, розірваним навпіл вечором 40-х…Пес може показати, як на карті, пульсуючі точки та цілі плями болю у цьому місті. Сорокові лежать неглибоко, трохи глибше – події Першої світової*» [1, с. 61].

Пам'ять захована повсюди – на вулицях, у будинках, у речах, у світлинах. Вона є різною. Часом затертою, часом свідомо викривленою, часом забутою. Повернення до неї авторка уможливлює через матеріальні речі, які мають символічну вагу. Їх французький учений П'єр Нора називає «місцями пам'яті». Він зазначав, що це те, що об'єднує суспільство, адже вони пов'язують людину з простором її проживання та з її історією. Саме в таких місцях «пам'ять

кристалізується й знаходить свій притулок» [7, с. 7]. У романі авторка зупиняється на вазі багатьох таких місць у Львові. Вона маркує рани цього міста, аби відобразити його пам'ять: «*Уявіть, ідете вулицею, й раптом знаєте: тут вчора, приміром, розлилось молоко…А за рогом – антикварна крамничка…А ось тут віднедавна торгують кавою…Ось там, вже давно, – та каміння все за нами записує – хтось загинув. Досі пахне рішучістю жити й надією, і літнім, розірваним навпіл вечором 40-х. Це і є глибина. Пес може показати, як на карті, пульсуючі точки та цілі плями болю у цьому місті*» [1, с. 61].

Отже, пам'ять є важливим та цікавим феноменом для дослідження, оскільки вона дає можливість пізнати та усвідомити свою ідентичність, зрозуміти до якого народу та культури ти належиш. Окрім цього, вона відіграє чималу роль у формуванні особистості, адже через усвідомлення свого минулого та його переосмислення, ми творимо майбутнє. У романі «Дім для Дома» Вікторія Амеліна наголосила на тому, самоідентифікацію варто сприймати і як форму національної свідомості, втративши яку, ми губимо самих себе. Нам необхідно зрозуміти, хто ми, де наше коріння, у чому причина культурної амнезії частини українців, а головно, що формуватиме наш спільний досвід, свідомість та національну пам'ять.

Література

1. Амеліна В. Дім для Дома. Львів: Видавництво Старого Лева, 2017. – 384 с.
2. Ассман А. Простори спогаду. Форми та трансформації культурної пам´яті (пер. з нім. К. Дмитренко, Л. Доронічева, О. Юдін) / А. Ассман. – Київ: Ніка–Центр, 2012. – 440с.
3. Грінченко Г. Усна історія — теорія, метод, джерело // Невигадане: Усні історії остарбайтерів/ Автор-упоряд., ред., вступ. ст. Г. Грінченко. — Х. : Видавн. дім «Райдер», 2004. — 236 с.
4. Ґібернау М. Ідентичність націй. Київ: Темпора, 2012. – 303 с.
5. Ківа І. Вікторія Амеліна. «Дім для Дома» // Критика, 2022. Ч. 3-4/ - С.245-246. URL: https://krytyka.com/ua/reviews/dim-dlya-doma
6. Пухонська О. Літературний вимір пам'яті : монографія / Оксана Пухонська. – Київ: Академвидав, 2018. – 304 с.
7. Nora P. Between memory and history. Special Issue: Memory and Counter-Memory. University of California Press, 1989. P. 7–24 с.

Р. А. Сушик

Бінарні опозиції в романі Дж. Д. Селінджера «Ловець у житі»

Анотація. Джером Девід Селінджер є яскравим представником доби екзистенціалізму в американській літературі середини 20 ст, яка вплинула

на декілька поколінь українських письменників, від шістдесятників, семидесятників, вісімдесятників та до навіть дев'яностиків. Бінарність роману «Над прірвою у житі» - погляд дорослого і дитини водночас, призводить до великої кількості у ньому бінарних опозицій, які розглядаються у статті.

Джером Девід Селінджер за майже століття свого життя написав на диво небагато творів: один роман і близько двадцяти оповідань. Письменника часто називають загадкою, адже в 32 роки, одразу після публікації єдиного роману, він зник із культурного життя й переселився в село Корніш у Коннектикуті, де жив як відлюдник. Селінджер, можна сказати, зробив усе, аби про його книжку ніхто не дізнався: не влаштовував презентацій, не давав інтерв'ю, не дозволяв себе фотографувати. Та роман «Над прірвою у житі» став бестселером навіть без активної участі автора. Згодом письменник створив іще кілька новел (остання його книжка датована 1965 роком) – і замовк до кінця свого довгого життя.

Роман «Над прірвою у житі», на думку багатьох критиків, став новим подихом у літературі ХХ століття: спираючись на таких титанів англійської та американської літератури, як Чарлз Дікенс, Марк Твен чи Ернест Гемінґвей, Селінджер створив героя, який став символом не одного покоління нонконформістів.

Подвійне кодування реальності, що часто призводить до бінарності суджень про одне і те ж явище або подію є частиною творчого методу та стилю письменника в творі «Над прірвою у житі». Важливим елементом є переосмислення автобіографічного матеріалу: окремі події сюжету стосуються особисто автора (ставлення до школи, сприйняття батьків та «дорослого» світу). Детальну розробку ця тема отримала у статті української дослідниці І. Гольтер «Роман Дж. Д. Селінджера «Над прірвою в житі» як авторський міф». Науковиця зазначає: «У своєму романі Селінджер поєднує картини сучасного життя з міфологізованістю художнього бачення: зображені тут реалії життя набувають позареалістичного масштабу завдяки прийому подвійного кодування, що полягає в тому, що те саме явище або подію він описує двома культурними кодами, відразу в двох системах понять (з одного боку, архаїчної (міфологічної), з іншого – сучасної (соціально-політичної та конкретно-побутової)). Блукання Холдена Нью-Йорком – це своєрідна подорож у міфологічному просторі, подорож універсальним світом, відчайдушна спроба підлітка подолати кордони та бар'єри, бажання пізнати себе, звільнитися і переосмислити життя, стати вільним духовно» (2, с. 103-112). Така інтерпретація пояснює використання поряд із архаїчною символікою (образ води, житнього поля, будинку) знаків сучасних реалій: образи-символи нічного Нью-Йорка, готелю, джазової музики, каруселі тощо. Опис топосу Нью-Йорка, в якому перебуває герой суб'єктивно, місто вражаюче безбарвне, є тільки моторошний холод «і ні душі»: «Нью-Йорк взагалі страшний, коли вночі порожньо, і хтось гомкає. На сто миль чути. І так стає тужливо і самотньо» (1, с. 177), «Стояв жахливий холод», «Темінь там стояла моторошна» (1, с. 174).

Важливою для розуміння своєрідності творчого методу письменника є монографія У. Френча «Дж. Д. Селінджер» (4). Аналіз творчості письменника

Френч веде у контексті пошуку опозиційних пар «добра» та «зла». В образі Голдена Колфілда вчений підкреслює рух від егоцентричності до довкілля.

Письменник - намалював психологічний портрет підлітка. Він зміг описати почуття, думки, переживання, що хвилюють кожного підлітка. Зміг показати характерні для підлітків різкі перепади настрою – від бажання померти до відчуття абсолютного щастя. Усвідомлюючи всю абсурдність та фальшивість зовнішнього світу, він бунтує проти всіх. Адже хоче бачити довкола себе ідеальний світ. Голден бачить нещирість людей (зокрема у своїх педагогах), їх розбещеність, починає помічати всю недосконалість світу довкола. Але й до себе він є досить нетерпимим. Наприклад, визнає свої недоліки, як боягузливість. Він бунтує проти світу, проти себе самого внутрішнього – плутається у своїй категоричності – і наприкінці роману доводить себе до нервового зриву.

В образі Голдена Колфілда голос отримали люди, що переживають складний момент – прощання з дитинством. І це не просто голос, а внутрішній крик, потік свідомості без оздоб чи умовностей. Увесь роман – це розповідь 17-річного хлопця про події, що трапилися з ним упродовж трьох днів. А ще – його сповідь.

Голден перебуває у стані невизначеності, наче не може знайти собі місця. Він то критикує дорослих за фальшивість і прагматичність, то сам намагається здаватися показово дорослим; то говорить про свою байдужість і невразливість, то по-дитячому ридає; то він розсудливий і серйозний, то вибухає гнівом. Ця суперечливість додає героєві реалістичності, тривимірності, бо автор не ідеалізує його, не робить прикладом для наслідування, а дає читачеві можливість упізнати себе.

Лейтмотив роману, із яким і пов’язана його назва, теж не однозначний. З одного боку, Голден, раптом зустрівшись із дорослим життям і відчувши до нього огиду, спалахує ідеєю захищати дітей від дорослішання. Хлопець уявляє, як дітлахи бігають посеред поля над прірвою й через високе збіжжя не бачать прірви, а він єдиний, хто може врятувати їх від падіння. Тут використано метафору «ловця в житі» – перефразований рядок вірша Роберта Бернса. Але в цьому контексті важлива також розмова Голдена з молодшою сестрою Фібі. Дівчинка уточнює, що правильно цей рядок із Бернса звучить «зустріти когось у житі», а не «ловити в житі», і так виправляє помилку в братовому баченні дорослого життя. Він-то збирався «ловити» дітей, насильно стримуючи їх від дорослішання, а «зустрічати» – це вже інше; тут виникає й діалог, і свобода волі, і піклування.

У своєму уявленні Голден розділив суспільство на дві частини – дітей і дорослих, натомість сам знаходиться посередині. Діти йому симпатичні: він допомагає незнайомій дівчинці зашнурувати ковзани, турбується за хлопчика, який йде краєм бруківки, не звертаючи уваги на автомобілі, що проносяться поруч, він любить Фібі і покійного брата Алі.

Діти, які уособлюють для нього щирість, у його уяві граються у житньому полі, а він стоїть на краю урвища, тобто перебуває у небезпеці, а небезпечним він вважає лицемірне суспільство дорослих. Герой не хоче наслідувати приклад навіть близьких людей – батька, старшого брата, вчителя Антоліні та вчителя

Спенсера, тому що не може вибачити їм негідних вчинків. «Д. Б. – він мій брат, ну й т. ін. Тепер Д. Б. у Голлівуді. Це не дуже далеко від нашої занюханої лікарні, Он только что купил себе ягуара. … Вартість майже чотири тисячі доларів. але у Д. Б. зараз багато грошей. Він не завжди так робив. Коли він ще жив із нами, він писав книжки. …А зараз Д.Б. сидить у Голлівуді і переодягається у мажора» (1). Коментуючи вже згадані дії свого брата, Голден не підбирає слів, а порівнює Д.Б. з повією через абсолютну нелогічність його вчинку. При тому називає брата улюбленим письменником та щиро захоплюється його талантом. Голівуд, як символ американської мрії поглинає старшого брата і цим ще більше спрямовує в свій бік ненависть Голдена, який терпіти не може кіно, як апофеоз фальші. На особливу увагу заслуговують бінарні опозиції вчитель-учень (Антоліні-Голден), хибний вчитель-учень (Спенсер-Голден), які обрамляють композицію роману.

Продовжуючи традиції М. Твена (3), Дж. Селінджер показує суспільство у сприйнятті підлітка, це загострює негативні риси навколишнього світу: вульгарність, святенництво, егоїзм. Дж. Селінджер «розкриває світ, сприйнятий так, ніби ніхто до Голдена нічого подібного не бачив, не відчував, не писав про це». Головне в його творі – «інтимність наратора-дитини (підлітка)» («intimacy of the child (or adolescent) narrator») (5, с. 342-343).

Серединний стан героя говорить про те, що він стоїть перед вибором: чи змиритися і прийняти фальшиву мораль дорослих, чи відкинути, залишаючись по-дитячому щирим. Таке становище Голдена відбиває невизначеність ідейного конфлікту, що логічно поєднується з моральною невизначеністю героя.

Роман «Над прірвою в житі» не тільки оповідає про боротьбу підлітків у час дорослішання, а й реалістично відтворює їх відчуття і переживання в цей період. Досить очевидним є те, що соціальна ситуація в романі «Над прірвою в житі» – це антагоніст оповіді, який змушує Голдена Колфілда перейнятися песимістичними поглядами на життя.

Зрештою, у романі відсутня розв'язка, оскільки Голден заявляє, що не знає, яке рішення він прийме у майбутньому і яким він стане. Це означає, що у фіналі роману герой залишається морально невизначеним, а ідейний конфлікт невирішеним. Таким чином, на основі структурної кореляції моральної невизначеності героя, невизначеності та невирішеності ідейного конфлікту створена багатозначність роману «Над прірвою в житі», що передбачає множинність прочитань.

Література

1. Бібліотека «УкрЛіб». Селінджер.Дж.Д. Над прірвою у житі (Ловець у житі). URL: https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=133
2. Гольтер И.М. Роман Дж. Д. Сэлинджера «Над пропастью во ржи» как авторский миф. В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии: сб. ст. по матер. XIX междунар. науч.-практ. конф. Часть II. Новосибирск: СибАК, 2013. С. 103-112.

3. Твен М. Приключения Тома Сойера и Гекльберри Финна. М.: Азбука, 2016. 608 с.
4. French W. J. D. Salinger. N.Y.: Twayne Publishers, 1963. 296 p.
5. French W. J. D. Salinger. N.Y.: Twayne Publishers, 1963. 296 p.
6. Holter I.M. J.D. Salinger's novel "Over the Rye Chasm" as an author's myth. In the world of science and art: questions of philology, art education and culture: sb. Art. by mother XIX International scientific and practical conf. Part II. Novosibirsk: SybAK, 2013. C. 103-112.
7. Tanners T. The Reign of Wonder. *Naivety and Reality in American Literature*. London, 1966. P. 342-343.
8. Tanners T. The Reign of Wonder. *Naivety and Reality in American Literature*. London, 1966. P. 342-343.
9. Twain M. Adventures of Tom Sawyer and Huckleberry Finn. M.: Azbuka, 2016. 608 p.
10. «UkrLib» library. Salinger.J.D. Over the chasm in the rye (The Catcher in the Rye). URL: https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=133

Є. О. Абрамова

Соцреалістична корекція роману «Мир» Ю. Яновського

Юрій Яновський – митець романтичного світовідчуття, що знайшло відображення в його різногранній творчості, зокрема романістиці як провідному жанрі. Однак його кращі твори (зокрема "Майстер корабля" (1928) або "Чотири шаблі" (1930)) зазнавали несправедливої критики, оскільки не вкладалися в рамки штучно створенного методу соцреалізму. Схожа доля спіткала роман "Жива вода" (1946), який автор вимушений був редагувати після несправедливої критики. У результаті соцреалістичної корекції з’явилася друга редакція роману під назвою "Мир" (1956).

Роман Ю. Яновського досліджувався такими дослідниками, як В. Панченко (2), В. Хархун (3), М. Гнатюк (1) та іншими. У ряді досліджень сучасних літературознавців розглядається історія створення двох редакцій роману та вплив соцреалізму на другу редакцію твору.

Ми ставимо на меті розкрити такі аспекти соцреалістичного канону у творі: концепція позитивного героя, пафосне відображення праці, роль колективу в становленні людини, специфіка відображення воєнних випробувань.

У романі важливу роль відіграє сюжет "батько – син" як типова ознака соцреалістичного канону. Концепт "батько – син" розкривається через стосунки секретаря райкому партії Павлова і полковника, інваліда – Василя Івановича Коваленка. Головний герой повертається в село і під його керівництвом воно стає кращим, а голова райкому партії в усьому його підтримує та скеровує його діяльність. Ю. Яновський розкриває типовий образ керівника, господаря, який

з приїздом до рідного села починає його відродження після воєнного лихоліття. Завдяки Коваленку в селі з'являється світло, налагоджується будівництво хат для селян, будується клуб. Полковник у своїй діяльності прагне використовувати допомогу членів партії, турбується, як вони взаємодіють між собою, як об'єднують і ведуть колектив. З того часу люди почали ще дужче поважити нового голову колгоспу: «...й люди зрозуміли, що в них на селі почалися нові часи, тільки треба з усіх сил триматися цього Василя Івановича, робити зрання до вечора...колгоспне ні до чиїх рук не примерзне, і вже голос партії чути буде не тільки в районі, а й у них – у розваленому, погорілому колгоспі» [Яновський, 1967, с. 155].

В образі "батька-наставника" виступає представник партійної номенклатури Павлов. Він господар, який уміло стругає дошку і знає кожну вибоїну на селі; виступає за окультурення, підтримуючи думку про створення будинку культури; керівник, який організовує переїзд людей із Холмщини, запрошує до села лектора та агронома, а також домовляється про радіовузол та завдяки йому привозять трактори для роботи в полі. Ю. Яновський створює привабливий образ партійного керівника, який знайшов гідного соратника для себе в образі полковника Коваленка. Він постійно спостерігає за роботою Василя, скеровує його діяльність, прагне допомогти, бачить перспективи району і що Коваленко не боїться труднощів.

У розкритті концепції героя важливу роль відіграє концепт праці і колективу. Труд стає основним чинником формування радянської людини, і відмова від нього робить людину інакшою, чужою. Письменник патетично зображує працю у творі: «Важко було косити жінкам...проте косили, не скаржилися...» [Яновський, 1967, с. 105], «Гуляли на весіллі по черзі – одна бригада бенкетувала, а решта робила за себе й за неї» [Яновський, 1967, с. 121]. Ю. Яновський описує стахановський рух як піднесену працю. Цей штучно створений масовий робітничий рух для підвищення продуктивності праці та для досягнення високих виробничих показників мав пропагандистський характер. Олексій Стоколос та Ничипір Корж – бурильщики, які добували надмір вугілля в десятки разів за день.

Ю. Яновський змушений був показувати позитивну роль колгоспу у відбудові села, у вирішенні долі селян. Це, зокрема, яскраво виявляється у ставленні до переселенців з Холмщини. Йдеться про історичні явища вимушеного, насильницького переселення селян із західної частини України до східної під лозунгами возз'єднання людей. У романі переселенці описуються боязливими та неготовими до суспільних змін, проте допомога селян і колгоспу швидко змінює їх настрій. Слова Павлова мають засвідчити лояльність радянської влади до переселенців: «Хай придивляються до колгоспу, – сказав Павлов, – їм багато чорного проти нас покладено в душі, треба сонечком, вітром, громадою діяти!» [Яновський, 1967, с. 199]. У творі підкреслюється роль колгоспу, колективу у відбудові господарства, у подоланні труднощів, досягненні добробуту. Це усіляко поетизується: «гурт залізо ломить», «в громаді й горе тане», «без гурту не проживе» тощо.

Показовим для соцреалістичного тексту стає опис дружби народів та республік. Дорка Найденко, партизанка, захворіла на сухоти у концтаборах Німеччини, а лікування вона проходила на найкращих курортах Грузії, хоча її закордонна подруга пропонувала лікування в Європі.

Позитивним героєм у творі стає Дарина Коваленко. На початку роману вона показана як легковажна та егоїстична жінка. На свого чоловіка-інваліда, Василя Коваленка, дивилась із жалем та сумом. Не в змозі прийняти нове життя, потайки виїжджає на Донбас, і ця поїздка стає переломним моментом у житті дівчини. Нові життєві обставини, нові люди та праця на заводі змінили Дарину. Вона захоплюється тим, як дбали робітники один про одного. Дарина була людиною, яка звикла до легкого та безтурботного життя, але Ю. Яновський показує, що колектив та спільна праця змінюють людей на краще.

Зосереджуючи увагу на розкритті відбудови села, Ю. Яновський також звертається до ретроспективного зображення війни. Він описує битву на Букринському плацдармі. Як свідчать історики, це була жахлива трагедія. У цій битві загинуло понад триста тисяч людей. У бій кидали молодих юнаків, яким не було ще 18 років. Таких кровопролитних боїв не було з початку війни. Солдати пливли через Дніпро на дошках, колодах, човнах і тонули з них тисячі. До річки заходило понад 25 тисяч, а до берега добиралось лише 5-6 тисяч бійців. Ріка ставала червоного кольору і на смак була солоною. Відображуючи цю битву, письменник підкреслює і трагізм, і жертовність, і героїзм. Разом з тим сцени бою пройняті оптимізмом, патетикою, бадьорістю, вірою в перемогу добра над злом, що було характерним для соцреалізму. Цей фрагмент засвідчував, що базова радянська проєкція війни визначається ідеями братерства й воїнської перемоги, мотивом незнищенності й романтичною стилістикою. Пафосність, патетичність і парадність – це основні складники радянського мовомислення про війну, оприявлені в Ю. Яновського.

Болісною проблемою повоєнного часу була доля інвалідів війни. Взимку 1946 року в Україні налічувалось до півмільйона інвалідів. Незважаючи на післявоєнну руїну та відбудову держави, про здоров’я та життя покалічених людей війною влада майже не піклувалась. Найстрашнішим було те, що влада позбавлялась усіх інвалідів якомога швидше. Уряд відсилав їх до Сибіру або на далекі острови Півночі, аби жахлива картина каліцтва не була дисонансом до "щасливого" життя в радянській державі. Тому тема інвалідності була неприйнятною в соцреалістичному тексті. Однак автор, у супереч канону, порушує цю складну проблему. Полковник Коваленко втратив на війні обидві ноги і праву руку. Ю. Яновський не розкриває переживання головного героя через свою інвалідність, Василь більше турбується про колгосп, про людей та про свою дружину, яка тяжко переживала каліцтво свого чоловіка. Радянська влада пропагувала культ здорового тіла. У цій редакції твору письменник змушений лише побіжно згадувати про інших інвалідів: «Тільки нема чого двом водіям робити коло кожної машини, треба комусь і по дню орати. Зараз ідуть двоє інвалідів на зміну» [Яновський, 1967, с. 243], «...Середа й Гейбо,

підохотивши декількох інвалідів, почали ставити привезеного з дивізії вітродвигуна...» [Яновський, 1967, с. 162].

Роман "Мир" – це результат соцреалістичної корекції художньої концепції роману "Жива вода". Соцреалістичний канон у романі виявляється через сюжет батько-син, концепцію позитивного героя, розкриття провідних ідеологем тогочасної тоталітарної дійсності. Ю. Яновський ніколи не вважав другу редакцію "Мир" своїм остаточним твором, бо написаний він був під впливом несправедливих звинувачень у націоналізмі. Письменник мріяв подати автентичний текст, але життя його трагічно обірвалось.

Література

1. Гнатюк М. Юрій Яновський: текст і авантекст. К., Ніжин: ТОВ вид-во «Аспект-Поліграф.», 328 с.
2. Панченко В. Юрій Яновський: життя і творчість. Київ : Дніпро, 1988. 294 с.
3. Хархун В. Соцреалізм як канонічне мистецтво // Слово і Час. 2010. №9. С. 3- 13. URL: https://iljournal.com/index.php/journal/issue/view/205/9_2010_pdf (Дата звернення: 02.04.21)
4. Яновський Ю. Вершники. Мир. Київ: Дніпро, 1967. 287 с.

А.О. Михалевич

Роль ґендерних стереотипів у романі-антиутопії «Оповідь служниці» Марґарет Етвуд

В останні роки багато досліджень зосереджено на вивченні питання ґендерних стереотипів у суспільстві. Незважаючи на численні дослідження, присвячені проблемам статі, тема ґендерних стереотипів й досі є актуальною. Поява нових досліджень демонструє посилений інтерес до вивчення ролі жінки в сучасних антиутопіях.

Питання ґендерних стереотипів досліджували науковці К. Борщ, М. Ляшко, Т. Єрмолаєва, К. Шваб, Н. Комих, М. Крочук, Л. Магдюк та ін. За спостереженнями К. Борщ та М. Ляшко, ґендерні стереотипи є соціальною проблемою сучасних жінок [1]. Дослідники Т. Єрмолаєва та К. Шваб розглядали питання ґендерних стереотипів у сучасному українському суспільстві [4]. Актуальні міркування висловив М. Крочук, що висунув ідею про ґендерну рівність як складову загального принципу рівності [6]. Науковець Н. Комих зосередив увагу на вивченні ролі ґендерних стереотипів у дискурсивних владах політичного простору [5]. Дослідниця Л. Магдюк акцентувала увагу на вивченні впливу ґендерних стереотипів на представлення жінок і чоловіків на ринку праці [7].

Все це є важливою основою для дослідження та пропоновані праці демонструють, що проблематика не втратила своєї актуальності.

Мета публікації – дослідження ролі ґендерних стереотипів у сучасному романі-антиутопії «Оповідь служниці» Марґарет Етвуд.

Ґендер – це стандартизована поведінка, змодельована суспільством для зразка поведінки, стилю життя та мислення жінок і чоловіків. Жінки та чоловіки формуються як особистості в процесі взаємодії, особливо культурної, політичної, соціальної тощо. Він охоплює всі аспекти життя та пояснює концепцію жінок і чоловіків відповідно до статі [4, с. 466].

Термін «ґендерні стереотипи» можна розглядати у двох контекстах:

1. Сукупність уявлень про специфічні особливості чоловіків і жінок.
2. Стандартні загальні образи маскулінності і фемінності. Тобто схематизовані соціальні норми, які дозволяють або забороняють будь-яку поведінку, дію, діяльність, прийняту в групі чи організації.

Дефініція поняття соціального стереотипу означає постійне і просте уявлення (думку, судження) про будь-який об’єкт, групу, людей, поширене в конкретному середовищі. Стереотип – це усталена модель характеру, що виробляється шляхом порівняння їх з внутрішніми ідеалами [2, с. 93].

Жіноче питання піднімається у творчості багатьох письменників. Антиутопічна література також сформувала певний стереотип щодо представлення жіночих образів. Жіночий персонаж є важливим, але не головним. Саме жінка мотивує головного героя-чоловіка до бунту, виступаючи носієм нонконформістських поглядів. Кинувши виклик системі, вона зазвичай гине, тоді як герой-чоловік після «перевиховання» продовжує жити.

«Оповідь служниці» Марґарет Етвуд – феміністична антиутопія, в якій жінка врешті виступає головною героїнею. Авторка зображує країну, яка поневолює жінок для перетворення у служниць Командорів. Події відбуваються в Гілеаді, теократичному суспільстві, де панує класовий розподіл жінок за їх біологічними функціями. Роман містить феміністичні ідеї щодо майбутнього занепаду чоловіків як класу (жінки можуть бути цілком задоволені без чоловіків). Сексуальний вимір стосунків між чоловіком і жінкою стане навіть чимось абсолютно механічним, необхідним для збереження виду.

Рисами традиційного роману-антиутопії є:

- відсутність єдності часу – минулого, теперішнього і майбутнього, тільки «тепер» не відноситься до минулого і майбутнього. Потік часу, його беззмістовний зміст стає його протилежністю – безглуздою вічністю;
- сьогодення – час у центрі уваги – характеризуються труднощами: війна, насильство, голод, громадянські заворушення тощо;
- майбутнє знаходиться в центрі мислення – воно ніколи не приходить, тому що теперішнє, скорочене у відповідь на виклики, перемагає всю людську діяльність;
- мова – спосіб людських намірів і думок – є деструктивною: менше слів – менше думок, менше думок – менше «думокзлочинства». Основна мета «новомовлення» – повністю змінити мову, а отже, і розуміння;
- боротьба головного героя (в основному чоловіка) з тоталітарним режимом [2].

Роман-антиутопія Марґарет Етвуд відрізняється від інших творів антиутопічного жанру наступними рисами:

- оповідачем виступає жінка, вади антиутопічного світу показано саме її очима;
- боротьба жінки проти системи, показ сильної та вольової героїні;
- повстання жінок проти створених правил та викривлених біблійних приписів;
- у романі змальовується минуле героїнь до режиму Гілеаду у вигляді спогадів героїні: *«Ми думали, що в нас такі проблеми. Звідки нам було знати, що ми були щасливими?»* [3, с. 52];
- у центрі уваги роману сьогодення: *«Дзвенить дзвін, що вимірює час. Час тут вимірюється дзвонами, як колись у монастирях»* [3, с. 14];
- авторкою розкрита ідея спекулятивної реальності, тобто можливість повторення сюжету роману в реальному житті;
- намагання позбавити жінок природної чуттєвості шляхом використання їх як резервуару для народження потомства: *«Я відчуваю до них порожнечу»* [3, с. 39].

Вигаданий світ Марґарет Етвуд страждає від низького рівня народжуваності, тому лідери Гілеаду звертаються до божественного авторитету та священного писання, озброєні підтримкою та погрозами релігійних чоловіків, щоб показати, що плодовиті жінки є необхідним ресурсом: *«...маєте бути гідними посудинами»* [3, с. 66]. Командори називають вміння жінки народжувати нащадків священним обов'язком і великою честю, а тому всі плодовиті жінки тепер стають частиною команди Служниць. До категорії безплідних жінок потрапляють командорські Дружини, обтяжені хатньою роботою Марфи, Тітки-фанатики у якості наставниць.

Головна героїня роману, раніше відома як Джун, стає Фредовою на честь Командора Фреда, одного з лідерів нового уряду Гілеаду. Фред і його Дружина потребують Фредову для використання в ролі інкубатора, адже їхня місія – зачати здорового хлопчика під час місячної церемонії (*«Раніше я вважала своє тіло інструментом насолоди, чи засобом переміщення, чи знаряддям для втілення власної волі .... Тепер плоть влаштована інакше. Я – хмара, зібрана навколо центрального об'єкта, за формою схожого на грушу. Він твердіший і реальніший за мене й сяє червоним у своїй прозорій оболонці»*) [3, с. 71].

У Гілеаді для жінок існує чимало заборон, навіть якщо вони дружини Командорів. Їм не дозволено приймати будь-які рішення стосовно свого життя або навіть ведення господарства, не дозволено ані читати, ані писати. Кохання та прояви будь-яких інших почуттів теж під забороною. Від жінок вимагається абсолютна покора чоловічому світові, а будь-який непослух карається фізичною розправою. Отже, формування гендерної ідентичності Фредової нерозривно пов'язане зі стереотипами, що насаджувалися Гілеадом.

І. Тимейчук виділяє у романі М. Етвуд «Оповідь Служниці» три типи жінок, які залежать від чоловіків: 1) повне підпорядкування державі та її законам – жінка задоволена своїм статусом та роллю (Марфи, які постійно мають роботу,

деякі Дружини та Тітки); 2) часткове підкорення – жінка не задоволена своїм становищем, але страх перед державою керує нею, і вона боїться повстати (служниця); 3) повне нехтування державним устроєм – жінки вважають, що краще вмерти, ніж коритись правилам (Мойра)» [9, с. 267].

Саме до другого типу жінок належить головна героїня Фредова, яка змушена цілковито виконувати накази як Командора, так і його дружини. З осторогою ставляться до неї й інші жінки, що працюють у будинку.

Роман-антиутопія Марґарет Етвуд відрізняється від інших творів антиутопічного жанру. Авторка показує проблему соціальної відповідальності, коли жінка виконує лише покладені на неї обов'язки, коли відсутнє рівноправ'я між чоловіком та жінкою. Письменниця демонструє, як духовне і фізичне насилля руйнує людину, знищує її найкращі якості, держава змушує підкорятися правилам і підтримувати штучно створену стереотипну поведінку. Зрозуміло, що Марґарет Етвуд засуджує страждання, спричинені повторенням стереотипних нав'язаних умов життя та в цьому випадку викликає гнів читача.

Психоемоційний стан жінок, яких Дружини Командорів тоталітарної республіки зробили сексуальними рабинями та служницями, неможливо точно передати (*«Моє я – річ, яку нині треба укладати, як укладають промову»*) [3, с. 66]. Приклад Служниці Фредової є продуктом фемінізму 1970-х рр. Вона прийшла до становища, яке, здається, є прямим результатом насильства проти прав жінок у 1980-х рр.

Висновки. «Оповідь служниці» характеризується різноманіттям персонажів, які руйнують стереотипи про слабку та смиренну жінку, а також індивідуальністю письменниці. У творі описуються різноманітні образи, стан, характер і вірування жінки. Подібний опис допомагає Марґарет Етвуд розвинути образ жінки, що бореться зі штучно створеними ґендерними стереотипами за рівні права. Завдяки широкому спектру жіночих образів читач може зрозуміти місію кожної жінки в боротьбі з тоталітарною системою.

Література

1. Борщ К., Ляшко М. Гендерні стереотипи як соціальна проблема сучасних жінок / Науковий вісник Ужгородського університету. 2017. Вип. 1. С. 31−34.
2. Бушанський В. Утопії й антиутопії в європейській культурі. URL: https://ipiend.gov.ua/wp-content/uploads/2019/03/bushanskyi_utopii.pdf (дата звернення: 16.10.2022).
3. Етвуд М. Оповідь служниці. Харків: Клуб Сімейного Дозвілля, 2017. 272 с.
4. Єрмолаєва Т., Шваб К. Гендерні стереотипи у сучасному українському суспільстві / Вісник університету імені Альфреда Нобеля. 2017. № 1 (13). С. 92–96.
5. Комих Н. Роль гендерних стереотипів у дискурсивних владах політичного простору / Актуальні проблеми політики. 2017. Вип. 59. С. 159–167.
6. Крочук М. Гендерна рівність як складова загального принципу рівності / Науковий вісник Львівського державного університету внутрішніх справ. 2011. № 4. С. 464–471.

7. Магдюк Л. Ґендерні стереотипи. Вплив ґендерних стереотипів на представлення жінок і чоловіків на ринку праці / Маркетинг в Україні. 2011. № 5–6. С. 7–10.
8. Тимейчук І. Біблійні алюзії у романі-дистопії М. Етвуд «Історія служниці» / Література в контексті культури. 2013. Вип. 23 (2). С. 126–136.
9. Тимейчук І. Дискурс іншого в романі-дистопії М. Етвуд «Історія Служниці» / Вісник Львівського університету. 2013. Вип. 21. С. 265–271.

А. О. Смоляк

Проблематика роману Ілларіона Павлюка «Танець недоумка»

Ілларіон Павлюк – відомий сучасний прозаїк. Його роман «Танець недоумка» став об'єктом нашого дослідження. Ідея цього твору, як зізнався сам автор, визрівала цілих шість років. Письменник хотів показати людину у взаємодії з її страхами, а жанр фантастики допоміг йому в досягненні цієї мети.

Про роман І. Павлюка писали В. Кузнєцова, Ю. Беба, С. Філоненко, М. Савка, А. Дронь, Т. Трофименко, А. Лип'ятських, П. Афанас'єва, Н. Петринська та інші критики. Читачі й читачки так само виявили немалий інтерес до твору – про це свідчать їхні численні позитивні відгуки в соцмережах. Проте, на жаль, на сьогодні роман не вповні вивчено – це й зумовлює актуальність нашого дослідження.

Роман І. Павлюка має риси постмодернізму, зокрема йому властива жанрова гібридність (поєднує елементи фантастичного, дослідницького, психологічного тощо творів). С. Філоненко зауважила, що текст «переносить нас у майбутнє», де є голографічні екрани, гіперзвукові експреси, космопорти, гравіцикли, синтез-ядерні гвинтівки [2]. Однак дослідниця вважає, що за оболонкою планетарного роману приховано філософське послання з рисами психологізму. Мовляв, фантастика краще оприявнює страхи та увиразнює світоглядні й психологічні проблеми персонажів.

Теми самовдосконалення, подолання страхів і воля до життя є наскрізними у творі. За С. Філоненко, «Танець недоумка» – це багатошаровий роман про страх перед життям, такий знайомий сучасному суспільству. Головний герой І. Павлюка, учений і військовий Ґіль, має багато фобій: ніктофобію (страх пітьми), інсектофобію (страх комах), нозофобію (страх захворіти). Але з-поміж усіх цих страхів пріоритетне місце займає фобофобія, тобто страх самого страху. Певним чином автор оголює проблему сучасного суспільства, коли ті люди, які мають чинити прогрес, не можуть подолати свій страх буття. Протягом твору Ґіль мусив пройти «…дев'ять кіл: бігати, стрибати і стріляти, боротися за рідних, обманюватися і прозрівати, втрачати і знаходити самого себе» [2]. Чи сприяло це особистісним змінам чоловіка? Авжеж, випробування, які можна назвати психологічними, змінили його світосприйняття. Враховуючи те, що читачі

несвідомо ототожнюють себе з головними героями твору, роман деякою мірою є психотерапевтичним.

Критик А. Дронь зауважив, що Ґіль «танцює», тобто намагається подолати страх: спочатку у своїй голові (тривога, передчуття біди), потім – із сім'єю (робить спробу «перетанцювати» свої проблеми). Страх стає домінантним у вічному «танці».

Т. Трофименко, як і С. Філоненко, слушно відзначає, що «Танець недоумка» — «більше, ніж фантастика» [3]. Дійсно, ми простежуємо у тексті елементи фантастичного трилера, космоопери і, найважливіше, психологічного роману. Основні події твору розгортаються на іншій планеті. Але, навіть тікаючи на іншу планету, Ґіль не позбувся страхів. Єдиний можливий вихід — усвідомити й подолати їх. А. Лип'ятських у своїй студії пише, що герой постійно стикається з реальними та потенційними проблемами, у яких сам і є винуватцем. Це продовжується доти, доки він підкоряється своєму страхові [5].

Проблематика твору охоплює аспекти філософського (проблеми сенсу буття, життя та смерті, проблема вибору), психологічного (боротьба зі своїми страхами, травматичне минуле, внутрішній конфлікт через дереалізацію й страх відповідальності), частково – соціального рівнів. Роман оприявнює велику кількість психічних розладів сучасного суспільства: панічні атаки, патологічні хвороби, сомнамбулізм, хронічну тривожність тощо. Автор дає можливість відслідкувати причини їхньої появи й наслідки, що псують людське життя. Чільне місце посідає проблема нездорових сімейних стосунків, батьків і дітей. Проте це далеко не весь перелік проблемних питань, які порушує автор.

Намагаючись уникнути найгіршого через постійне прагнення ідеальності, Ґіль пробує втекти від дійсності, не бажає прийняти й змінити її. І лише низка подій у житті героя змушують його змінити сприйняття себе та світу. Ментальна трансформація розпочинається після усвідомлення своїх страхів і, як наслідок, учинків. На нашу думку, «Танець недоумка» є психологічним трилером з фантастичною складовою, котра використовується як універсальний інструмент для оголення внутрішнього конфлікту. Відбувається «матеріалізація» страхів (на іншій планеті психологічні проблеми втілюються фізично, що дає змогу героєві усвідомити їх). Врешті-решт єдиним виходом для нього залишається діяти наперекір усім обставинам.

Іллріонові Павлюку вдалося продемонструвати актуальні проблеми XXI ст., тож вивчення роману «Танець недоумка» має значний потенціал.

Література

1. Іларіон Павлюк. Танець недоумка / пер. з рос. Ростислава Мельникова. — Львів: Видавництво Старого Лева, 2019. — 680 с.;
2. https://www.bbc.com/ukrainian/features-50487490
3. https://starylev.com.ua/blogs/tanec-nedoumka-ce-koly-peretancovuyesh-strah
4. https://novynarnia.com/2019/09/05/5-knizhok-pidforum/
5. https://chytomo.com/tanets-nedoumka-ilariona-pavliuka-strakh-shcho-porodzhuie-chudovysk/

Ю. Р. Герасимюк

Категорія Абсурду в новелі «Перевтілення» Франца Кафки

Франц Кафка (1883–1924) – німецькомовний автор, що поряд із Марселем Прустом і Джеймсом Джойсом вважається одним із найяскравіших представників високого модернізму. Суперечки про нього та його творчість й досі не вщухають у літературознавстві. Навіть про те, до якої національної літератури його віднести. Адже письменник був євреєм, жив у Празі, але писав німецькою. Кафку вважають родоначальником літератури абсурду і чи не першим екзистенціалістом у світовій літературі. Письменник бере за основу фантастичну ситуацію, але розвиває її цілком логічно і реалістично.

Екзистенціалізм (від лат. existentia – існування) – течія в літературі Франції, що виникла напередодні Другої світової війни та представлена письменниками, які водночас належать до екзистенціалізму як течії філософської (Г. Марсель, Ж. -П. Сартр, С. де Бовуар, А. Камю) [2, с. 423].

У центрі уваги екзистенціалістів – внутрішній світ вільної особистості, яку оточували страх, самотність, страждання і смерть, що стали складовими абсурдності буття. Відтак відбулося суб'єктивне зображення письменниками реальної дійсності. У творах цього напрямку показано протистояння між буттям (Всесвітом, природою, соціумом) та існуванням (людиною, її внутрішнім життям). Людина стосовно Всесвіту перебувала у стані незбагненності, а той, у свою чергу, виявився байдужим до людини. У результаті цього відбувся розкол: «чужий світ» – «стороння людина», а це і є абсурд – єдиний зв'язок між людиною і Всесвітом.

Найвідомішими письменниками – екзистенціалістами у французькій літературі є Ж. П. Сартр та А. Камю, які розмірковували над вічними проблемами буття як у своїй художній творчості, так і наукових працях. Ж. П. Сартр вважав, що людина це «tabula rasa», тобто «чиста дошка», і спочатку нічого собою не являє:

- «існування передує сутності» [6, с.134]. Іншими словами, людина є лише тим, що сама із себе зробила;
- відповідає за те, ким вона є, і за інших: «Вибираючи себе, я вибираю людину взагалі» (Ж. П. Сартр) [6, с. 135];
- спрямована у майбутнє, а відтак знаходиться у стані тривоги через проблему вибору: відповідальність – раціональність – свобода;
- занедбана – адже в світі без Бога вона не має опори ані в собі, ані поза собою;
- знаходиться у стані тривоги – тобто у стані людини, яка обрала не лише власне буття, а й виступила у ролі «законодавця людства» [1, с. 42].

В основі екзистенціалізму лежало твердження абсурдності буття. У перекладі слово «абсурд» означає «недоречний, безглуздий». Абсурд – це те, що неможливо зрозуміти раціонально. Людина бачила у навколишньому світі лише те, що хотіла бачити, тим самим проектувала свої дії і погляди. На думку А. Камю, «абсурд є метафізичним станом людини у світі» [3, с. 33]. У центрі всіх

творів французького екзистенціаліста – людина, яка обов'язково має діяти, приймати рішення, робити вибір. Його герої стоять на роздоріжжі й вирішують проблему власного індивідуального існування в моменти, коли спокійний плин життя порушується якоюсь кризовою ситуацією.

Ядром екзистенціалізму Сартра є «філософія свободи». Свобода ставить людину поза закономірністю і причинною залежністю, вона виражає розрив із необхідністю. Свобода не терпить ні причини, ні основи, вона не визначається можливістю людини діяти відповідно до того, якою вона є, оскільки сама її свобода є вибір свого буття: людина така, якою вона себе вільно вибирає. Свобода передбачає незалежність по відношенню до минулого, заперечення його, розрив з ним [5, с. 237].

Можна навіть сказати, що екзистенціалізм народився з відчаю. На допомогу людям прийшли технології та промисловість. Але варто відзначити і негативну сторону науково-технічного прогресу, адже людство виявилося неспроможним контролювати власне творіння. Екзистенціальний відчай та тривога стають постійними супутниками людини XX століття.

Для Ф. Кафки, як і для філософії екзистенціалізму, центральним постало питання про свободу особистості в її тісному зв'язку з проблемою Абсурду. Свою свободу людина проявляє через категорію вибору, саме вибір визначає те, ким ми є. Новела «Перевтілення» має тісний зв'язок з філософією екзистенціалізму. Уже сам початок новели засвідчує всю абсурдність ситуації – ранкового перевтілення головного героя на комаху: «*Одного ранку, прокинувшись од неспокійного сну, Грегор Замза побачив, що він обернувся на страхітливу комаху»* [3, с. 1]. Читачеві новели «Перевтілення» важко зрозуміти причину такої трансформації, та й сам герой не особливо переймався зміною свого зовнішнього вигляду: «*Що зі мною сталося?» – думав він. Це був не сон*» [3, с. 218]. Він більше переживає, що може спізнитися на роботу: «*А поки що треба вставати, бо мій поїзд відходить о п'ятій»* [3, с. 219]. Можна провести паралель із біографією письменника, адже Кафка був дуже пунктуальною і відповідальною людиною. Як і його головний герой, він теж відчував самотність і відчуженість у власній родині: *«Хай би я спробував так у свого шефа: миттю вилетів би з роботи; як тільки я зберу грошей, щоб сплатити йому батьків борг – на це треба п'ять або й шість років, – то неодмінно так і зроблю»* [3, с. 219].

На біографічне підґрунтя вказують й інші паралелі. Так, наприклад, Грегор за характером був схожий на Франца, а образ Грети, сестри Грегора, списаний з молодшої сестри письменника – Отли. Сам Кафка був незадоволений цим твором, який приніс йому чи не найбільшу славу: *«У конторі – страх упереміж із почуттям власної гідності. Загалом упевненіший. Дуже невдоволений «Перевтіленням». Закінчення нечитабельне. Недосконале все, ледве не до самої основи. Річ вийшла б куди кращою, якби мені не завадила тоді службова поїздка»* [4, с. 541].

Незважаючи на тяжкі обставини, в яких опинився Грегор, він не протестує, не намагається щось змінити. Він остаточно змирився, бо розуміє свою

приреченість у світі абсурду, хоча люди його найближчого оточення вважають цей абсурд нормою. Грегор усвідомлює свою самотність, але нічого вдіяти не може, бо хтось уже остаточно вирішив за нього його долю. Він – комаха. Він – ніхто у світі людей: «*Там пробув він усю ніч, провівши її частково в дрімоті, котру час від часу пробуджував голод, частково ж у турботах і тьмяних надіях, які незмінно приводили його до висновку, що поки він повинен поводити себе спокійно та зобов'язаний своїм терпінням і тактом полегшити сім'ї неприємності, які він спричинив їй теперішнім своїм станом*» [3, с. 232].

У новелі Кафки трансформація є незрозумілою і не залишає жодного пояснення до її причини. Перевтілення відбувається на кількох рівнях – це фізичне перевтілення Грегора і духовне перевтілення його родини. Сам факт того, що трансформація ігнорується, хоча вона мала бути трагічним інцидентом, відкриває великий простір для абсурду: *«А що, коли б я ще трохи поспав і забув усі химери»* [3, с. 1]. Грегор переймається своєю роботою та родинними обов'язками, натомість уся родина вважає його непотрібним, оскільки він більше не може заробляти кошти.

Раніше Грегор Замза працював комівояжером, що означає постійні мандрівки та активне спілкування з людьми. Але на той момент він цього не цінував. Для нього важливим було забезпечити свою родину фінансово. Перетворившись на жука, він змушений сидіти в чотирьох стінах і понад усе прагне вийти хоча б за межі своєї кімнати. На жаль, його прагнення свободи тепер блокується, а весь світ звужується до розмірів кімнати-в'язниці. Поступово Грегор звикає і йому значно комфортніше під диваном, аніж серед великої кімнати. Згодом кімната звужується до розмірів труни, в якій і помирає головний герой. Це був вибір самого героя, який перед смертю усвідомив усю нікчемність свого існування. Адже він ніколи і не жив як людина, а переймався лише чужими інтересами, абсолютно не дбаючи про свій духовний розвиток.

Всередині Ґрегора конфліктують дві різні природи – людська /тваринна. Він не може ідентифікувати себе, натомість його рідні відразу викреслили його зі світу людей: «*Якщо, може, ви цього не розумієте, то я розумію. Я не хочу називати цю потвору своїм братом, а кажу лише одне: треба якось здихатися її»* [3, с. 251]. Коли вони зрозуміли, що Грегор не може працювати й утримувати родину, то чинять опір його існуванню. Батько взагалі знущається з сина фізично, караючи його навіть без жодної на те причини.

Отже, впродовж усього життя Грегор Замза відчуває на собі всі фактори, які роблять його існування абсурдним. У новелі «Перевтілення» йдеться про проблему свободи людського духу. Грегор Замза долає обмежений простір кімнати, але ціною свого життя. Ще одним екзистенціалістським мотивом є те, що вибір відбувається в ситуації абсурду. Лише перед своєю смертю герой усвідомлює всю трагічність свого існування. Абсурдність буття в концепції Ф. Кафки полягає у приреченості, безвиході, «існуванні заради смерті» – людина не бачить сенсу життя, у неї немає задля чого жити, вона самотня, нікому не потрібна. Єдиний вихід для неї – смерть, яка рятує від абсурдного світу.

Література

1. Давиденко Г., Стрельчук Г., Гринчак Н. Історія зарубіжної літератури XX століття: Навч. посіб. 3-тє вид. К: Центр учбової літератури, 2011. 488 с.
2. Галич О. Теорія літератури: Підручник для студ. філол. спец. вищ. закладів освіти. Київ: Либідь, 2001. 486 с.
3. Камю А. Міф про Сізіфа / пер. з фр. О. Жупанський. К.: «Портфель», 2015. 105 с.
4. Кафка Ф. Вибрані твори. Процес. Вирок. Перевтілення. Голодомайстер. Київ «Генеза», 2003. 281 с.
5. Кафка Ф. Твори: Оповідання, романи, листи, щоденники / передм. Д. Затонського. К.: А-ба-ба-га-ла-ма-га, 2012. 592 с.
6. Кремень В., Ільїн В. Філософія: мислителі, ідеї, концепції: Підручник. К.: Книга, 2005. 528 с
7. Світ мудрості. Хрестоматія з філософії: навч. посібник / Упорядники Г. Орендарчук, М. Шумка. Тернопіль: Астон, 2004. 272 с.
8. Студентські студії «Перевтілення» Ф. Кафки: збірник студентських наукових досліджень / уклад. О. Чирков, Н. Зелінська. Житомир, 2021. 44 с. URL: https://cutt.ly/nBPpxK

Війна та травматичний досвід у літературі: мовознавчий і літературознавчий аспекти дослідження

Ю .С. Магдичанська

Мілітарна лексика на сторінках інтернет-видання «Українська правда» за 2022 р.

У сучасній українській літературній мові з огляду на сьогоднішні воєнні події, у яких Україна – безпосередній учасник, вивчення феномену мілітарної лексики є актуальним завданням. Війна, безумовно, торкається різних сторін життєвого укладу українців. Нині одним із потужних впливів на українське суспільство, особливо в комунікативно-інформаційному просторі, є мова засобів масової інформації (далі ЗМІ), що фіксує інноваційні процеси у словниковій системі української мови.

Від початку російської агресії з 2014 р. із появою нових понять і реалій тематична група лексики, до складу якої входить сема «мілітарний», розширила свої межі. На сьогодні у мові ЗМІ, що є «важливим джерелом поповнення загальномовного словника» [8 : 32], активно використовуються інноваційні назви, з-поміж яких види зброї, амунції, військових об’єктів та ін.

В останнє десятиліття XXI ст. медійна мова залишається в центрі уваги дослідження чималої низки українських мовознавців: С. Єрмоленко, О. Мітчук, О. Пономарева, О. Сербенської, О. Стишова, М. Яцемірської та ін.

Загалом питанню функціонування, походження, формування цих лексем із погляду діахронії та синхронії присвячено праці українських науковців, як-от: С. Гриценко [3], І. Литовченко [24], Л. Мурашко [5], Л. Удовіченко [9], Я. Яремко [10], Н. Яценко [11], – для яких фактичним матеріалом слугували пам’ятки української мови, лексикографічні праці та ін.

В українському мовознавстві атрибутив «мілітарний» потрактовують як «військовий» (Словникукраїнськоїмови: у 20 томах. Режим доступу : https://1677.slovaronline.com/57020-мілітарний).

Проте ще донедавна часто вживаними термінами-паронімами були слова *військовий* і *воєнний*, що різняться за значенням і мають неоднакове слововживання, адже *військовий* стосується до війська, а *воєнний* безпосередньо до війни [2 : 74]. Більшість українських мовознавців послуговується терміносполукою «військова лексика». У нашому ж дослідженні використовуватимемо запозичений з англійської мови атрибутив «мілітарний», що творить терміносполуку → «мілітарна лексика» (для М. Степаненко терміносполука «мілітарна лексика» вжито в широкому розумінні, окрім того, науковець використовує ще інші словосполучення, як «мілітарні новини» [7]), денотат останньої об’єднує назви, сфокусовані на військовому і на воєнному, а не презентує їх нарізно (military: прикметник *«той, що належить збройним силам»*, іменник «*збройні сили»*, «*військо*», *«той, що стосується війни, війська»* та ін.) [12].

Щодо аналізованої тематичної групи, то її лексичні одиниці творилися водночас зі становленням українського війська. І. Литовченко слушно зауважує про зв'язок формування лексичного фонду, його модифікацію з процесом розвитку мови у цілому: «Формування української військової лексики тісно пов’язане з еволюцією військової справи, спричинене соціально-історичним поступом людства (екстралінгвальний чинник), підпорядковане внутрішньомовним законам і міжмовним контактам (інтралінгвальний чинник)» [4 : 3]. Л. Удовіченко вважає, що військова лексика має особливу комунікативну спрямованість, бо граничить на зламі двох стилів мови – офіційно-ділового й науково-технічного [9 : 82].

Дослідження медійної мови (для аналізу обрано інтернет-сайт газети «Українська правда» (випуски газет за березень-жовтень 2022 р.), звідки шляхом суцільної вибірки зафіксовано 200 лексем на позначення мілітарної лексики) за останній рік свідчить, що склад сучасної мілітарної лексики є динамічний і постійно оновлюється передовсім завдяки позамовним чинникам, що пов’язані з реорганізацією видів збройних сил, появою нових зразків зброї та військової техніки, нових стратегій [4 : 7], а відтак до слововжитку пересічного українця з мови публіцистики активно потрапляють новотвори, а також лексеми, які первинно використовувало вузьке коло людей певної професії чи виду діяльності. Погоджуємося з думкою О. Стишова про те, що мова відповідає

гостро на виклики в суспільстві, особливо це стосується лексико-семантичної системи: «…в епохи історичних та соціальних зрушень і революцій …, тобто докорінних змін у суспільстві, мова зазнає особливо відчутних перетворень, передусім на лексико-семантичному і словотвірному рівнях» [8 : 32].

Усі зафіксовані лексеми розподілено за наступними підгрупами: «Назви військової техніки та зброї», «Назви військових посад, військових структур та їхніх підрозділів», «Назви військової амуніції».

Серед слів на позначення військової техніки та зброї найчастіше вживаними є**міномет, ракета, дрон, боєприпаси, боєкомплект**: «*Литва передала Україні важкі* ***міномети****…*» (21.04.2022); «*Ще одна* ***крилата ракета*** *з Ростова не досягла своєїцілі*» (29.10.2022); «*Бійці Повітряного командування "Захід" збили над Львівською область* ***дрон-камікадзе*** *"Шахед" іранського походження*» (01.11.2022); *«Російський агент,...намагався вчинити диверсію з підриву* ***боєприпасів*** *ЗСУ на півдні»* (10.09.2022); «*Агент отримав завдання встановити місцезнаходження позицій ЗСУ та підірвав частину* ***боєкомплекту***» (10.09.2022). Прикметно, що деякі вище перелічені одиниці зафіксовані в СУМі, проте є й такі, що набувають поширення в сучасних ЗМІ і сприймаються як входження оказіонального характеру.

У підгрупі «Назви військових посад, структур та їхніх підрозділів» загальновідомими є такі лексеми: **зенітник, доброволець, морпіх**: «*У Києві в результаті дорожнього конфлікту вбили* ***добровольця****…*» (22.10.2022); «*У Херсонській області* ***зенітники*** *Повітряних сил збили російський літак…»* (07.10.2022); «*Протягом минулої доби українські* ***морпіхи*** *знищили штурмовик Су-25*» (05.09.2022).

Серед назв на позначення військової амуніції часто вживаними є **плитоноска, бронежилет, тепловізор**: «*17 травня Львівський Оборонний Кластер заявив про крадіжку бронежилетів в української армії –* ***плитоноски***» (19.05.2022); «*Кластер разом з донаторами.., докладає усіх зусиль, аби безкоштовно передати якнайбільше* ***бронежилетів*** *на фронт*» (19.05.2022); «*Зараз Тетяна докладає чимало зусиль, щоб зібрати гроші на* ***тепловізор*** *для чоловіка…*» (26.10.2022). Зауважимо, що *бронежилет* і *плитоноска* є синонімами й використовуються на позначення «елементу одягу для захисту тулуба» [1], проте останнє слово утворилося саме на україномовному ґрунті. Здебільшого слова аналізованої підгрупи є інноваційними назвами, не зафіксованими в українських лексикографічних працях, позаяк тісно пов’язані з науково-технічним та виробничим прогресом і становлять актуалізовану лексику у медійній мові.

Джерелом поповнення тематичної групи слів на означення військових реалій, окрім позамовних факторів, є і внутрішньомовні, а саме власні словотворчі ресурси.

Значну частку серед зафіксованих лексем становлять абревіатури:

ініціальна абревіація: ЗСУ ← Збройні Сили України: *«МОУ про ситуацію на фронтах:* ***ЗСУ****…»* (02.11.2022); ППО ← протиповітряна оборона: *«… українські підрозділи* ***ППО*** *знищили два БпЛА ворога»*(04.10.2022);

часткова абревіація: Міноборони ← Міністерство оборони : «*В **Міноборони** пояснили, що може зашкодити пошуку зниклих бійців»*(02.22.2022); тероборона ← територіальна оборона: «*Один із тих, хто отримав від Зеленюка та Косован допомогу, був Антон Дробович,…, який з початком великої війни пішов **у територіальну оборону***» (07.09.2022), комбінована абревіація: ТрО ← територіальна оборона: «*Де зараз **ТрО,** наприклад, Києва чи Вінниці*?» (18.10.2022);

поскладова абревіація: морпіх ← морська піхота: «*Троє українських **морпіхів**, які 6 місяців переховувалися в зоні російської окупації, змогли повернутися на підконтрольну Україні територію*» (29.09.2022).

Серед іменників-новотворів на позначення мілітарної лексики високою продуктивністю відзначається основоскладання чисте (**бронежилет)** або ж ускладнене суфіксацією (суфіксально-складний спосіб): **плитоноска,** словоскладання (**дрон-камікадзе**).

У мові сучасних мас-медіа фіксуємо часто вживаний семантичний спосіб словотворення: «*З 09:35 до 10:00 спостерігачі зафіксували 10 **приходів**…*" (25.10.2022);«*У Дніпропетровській області ППО приземлила 8 ворожих "Шахедів*". «*Дістали росіяни та їхні **мопеди***» (1.11.2022). В останньому прикладі спостерігаємо утворення назви на основі перенесення за подібністю (цей вид зброї – дрон – при польоті видає звук, схожий на звук мопеда). Л. Невідомська наголошує, що при словотворенні таким чином простежуються метафоричні симілятивні зв'язки [6:07]

Дослідження медійної мови дає підстави твердити, що в лексико-семантичній і словотвірній системі української мови спостерігаємо зміни, пов'язані як з позамовними, так і внутрішньомовними чинниками, особливо у тематичній групі слів на позначення військової сфери. Серед аналізованих одиниць зафіксовано й такі, що вже були у загальному вжитку, а також і лексичні інновації, утворені різними способами словотвору, здебільшого за рахунок власних словотворчих ресурсів (одним із продуктивних способів словотворення є суфіксальний (*зенітник*), осново- й словоскладання (*бронежилет, дрон-камікадзе)* та абревіаційний (*ЗСУ*) та ін.), а також помічено розширення семантики загальновживаних слів сучасної української мови (*приліт*).

В останній період мова сучасних ЗМІ потребує ще скрупульозного вивчення, адже серед тематичної групи мілітарної лексики повсякчас засвідчуємо використання чималої кількості запозик, неологізмів, слів-покручів, кальок, особливо з російської мови, або ж слів, що були штучно вилучені з лексикону українців.

Література

1. Вільний тлумачний словник. Новітній онлайновий словник української мови (2013-2018). – Режим доступу : http://sum.in.ua/f/bronezhylet
2. Головащук С. І. Словник-довідник з українського літературного слововживання / С. І. Головащук. – К. : Наук. думка, 2010. – С. 74.
3. Гриценко С. П. Тенденції розвитку лексико-семантичної групи «назви зброї та її частин» (на матеріалі українських писемних пам'яток XVI–XVII

ст.) / С. П. Гриценко // StudiaLinguistica : [зб. наук. праць]. – К. : ВПЦ «Київський університет», 2012. – Вип. 6. – С. 345–367.
4. Литовченко І. Динамічні процеси у військовій лексиці української мови (назви зброї, амуніції, споруд) : монографія / І. Литовченко ; за ред. проф. Ж. В. Колоїз. – Кривий Ріг : Вид. Р. А. Козлов, 2016. – 206 с.
5. Мурашко Л. В. Українська військова лексика в її історичному розвитку (військові звання та посади) : дис. … канд. філол. наук : 10.02.01 / Л. В. Мурашко. – К., 1997. – 164 с.
6. Невідомська Л. Ще раз про сутність лексико-семантичної деривації// Актуальні проблеми українського словотвору /Л. Невідомська. – Івано-Франківськ, 2002. – С. 105-117.
7. Степаненко М. І. Новітня українська мілітарнаперифрастика /М. І. Степаненко // Лінгвістичні дослідження : Зб. наук. пр. ХНПУ ім. Г. Сковороди. – 2017. – Вип. 46. – С. 27-50.
8. Стишов О .А. Українська лексика кінця ХХ століття : (На матеріалах мови засобів мас.інформації) / О. А. Стишов. – 2-ге вид., переобл. – К.: Пугач, 2005. – С. 284.
9. Удовіченко Л. Г. Українська військова лексика: діахронія мовознавчих студій / Л. Г. Удовіченко // Лінгвістичні дослідження : зб. наук. пр. /– Харків : ХНПУ ім. Г. С. Сковороди, 2020. – Вип. 52. – С. 81–90.
10. Яремко Я. П. Формування української військової термінології/ Я. П. Яремко. – Дрогобич, 1997. – 16 с.
11. Яценко Н. О. Формування назв військового одягу в українській мові : [монографія] / Ніна Олександрівна Яценко. – К. : ВД Дмитра Бураго, 2009. – 179 с.
12. Cambrige Dictionary. – Режим доступу: https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/military

О. Б. Шамлій

Зображення спротиву тоталітарному режиму в творчості Степана Процюка

Впродовж багатьох років українська література, культура і життя загалом зазнали тоталітарних репресій, гноблення, через що набула так званий травматичний досвід. На сучасному етапі зростає увага до посттоталітарної пам’яті та переосмислення радянської влади, що свідчить про наявність запиту серед читачів перепрочитання минулого.

Літературні критики називають Степана Процюка душезнавцем, тонким спостерігачем людської душі та одним з найконтроверсійнішим сучасних письменником. Тоталітарна доба неабияк відбилася на житті самого автора, адже його батько був політв’язнем. В одному з інтерв’ю Степан Васильович зазначив:

«Цей час поламав долю моєму батькові (політв'язню -ред.), моїй родині значною мірою. Так як я розумію ізсередини цей час, то хотів би, щоб в романах було відбито його психологію. Щоб молоді люди, які зовсім не пам'ятають чи стають далекі від цього всього, проте читають художню літературу, щось відчули і зрозуміли».

Роман «Травам не можна помирати» побачив світ у 2017 році. У книзі зосереджено увагу на 70-х роках минулого століття – добі несприятливої атмосфери в Україні. Головних герої троє: Олександер Світлий, Максим Томиленко та Микола Комарницький. Три різні життя, які були об'єднані однією ідеєю – відновленням України.

Образ Олександера Світлого ілюструє відкритий опір тоталітарному контролю. Він колишній в'язень, який не має змоги влаштуватися на вчительську роботу. Чоловік впевнений у швидкому настанні кращих часів для України. Автор акцентує, що «Олександер Світлий, попри вроджену рівновагу духу, мав дар (іще з юності) бачити коріння, звідки проростає малоросійство» [3, 9]. Незважаючи на відчуття переслідування, Світлий продовжував шукати однодумців для реалізації спільної мети. Ним захоплюватися, проте він ніколи не сприймав власного культу. Це сильний духом чоловік, котрий відстоює своє право на мову навіть в кабінеті поліції. На допиті використовували звичний для тогочасної поліції метод залякування. Звичайно, налякати Олександера смертю неможливо, проте вони спробували зіграти на почуттям чоловіка та втягнути у ситуацію матір. Олександера спіймали за допомогою провокації. Його звинуватили у насильстві та арештували. Потім суд виніс вирок та признав Світлого особливо небезпечним рецидивістом.

Максим Томиленко вже в юному віці вирішив, що він не хоче жити на правилами державної машини. Цей сільський хлопець з незламним духом, який через свій порив до боротьби стає жертвою каральної психіатрії та опиняється у психлікарні. Система почала часто запроторювати інакодумців до таких закладів, адже це був повільний перетворенням здорової людини на овоч. Постійні уколи викликали почуття тривоги і стресу, а також завдавали фізичного болю м'язів. Діагноз не змусив себе довго чекати – шизофренія, яку ставили майже всім, хто опинявся в тій лікарні. Навіть з відчуттям повного виснаження хлопець відстоював себе і свою позицію та вдарив у лице санітара Петю, коли той обізвав його «козлом-хохлом». Як виявилося, це була змова Петі і лікаря Валентина Дмитровича, за допомогою якої реалізували вже давно задуманий план покарання. Максима прикували до ліжка і залишили в холодному ізоляторі. Згодом у кімнату хтось проник, зробив укол і через годину винесли вже мертве тіло Максима.

Микола Комарницький останній ключовий образ роману. Доля цього чоловіка виявилася не менш трагічною. Поглинувши у стосунки з радянською агенткою Софією, яка насправді виявилася Світланою. Стосунки з цією жінкою видавалися чоловікові справжнім щастям, він не міг довго залишатися без неї, без її листів і навіть забув про власну сім'ю. Микола втратив обачність та став жертвою тоталітарної влади. За проханням Софії чоловік дістав заборонену

літературу та віз її на зустріч з жінкою. Саме по дорозі до пункту призначення його і заарештували. Щоб отримати бажане від Комарницького поліцейські знову ж таки використали метод залякування, проте загроза була не життю самого чоловіка, а його коханій, яку погрожували зґвалтувати. Під цим тиском написав листа «Прозріння», у якому відмовився від своїх поглядів та засудив Світлого. Миколу поглинув сором і відчуття власної нікчемності. Чоловік не знайшов іншого виходу, як покінчити життя самогубством.

У 2020 році вийшла книга Степана Процюка «Пальці поміж піском». Це перший роман про 50-ті в Україні. У поле зору автора потрапляють декілька основних персонажів, тому у творі маємо три сюжетні лінії.

Перше розгалуження – розповідь про молодого композитора Федора, а саме про його таємне кохання з актрисою початківицею Оксаною Демиденко. У межі наступної потрапляють історії Миколи Мочерного, Івана Дудочки та Микити Йосипенка, які входили до підпільної патріотичної організації. Надзвичайно цікавим є остання сюжетна лінія роману – історія-опис психіки диктатора Йосипа Сталіна.

Друга сюжетна лінія роману становить собою розповідь про підпільну організацію, про боротьбу і зраду, про відважність і занепад. Микола Мочерний, Іван Дудочка та Микита Йосипенко – три товариші, три вірні сини України, три зовсім різні шляхи.

Образ незламного борця Микола Мочерний представляє шлях жертовності і самопожертви. Хлопець «вже не вірив, що соборна Україна буде за його життя» [2, 53], але він продовжує проявляти хоробрий дух. Ось вже декілька років переховується під іншим іменем, а і біля себе «білий порошок», який приносить миттєву смерть. Щоб не програти, у Миколи є тільки один варіант – смерть, яку він сам собі і завдає за допомогою того самого «білого порошка».

Іван Дудочка – студент, який бореться з власною несміливість і страхом, щоб залишити листівки з революційними закликами у головпоштамті. Але його операція не вдалася: його помітили і заарештували, що стало переломним моментом в житті Івана і становить початок вже зовсім іншого, відмінного від Миколиного, шляху – безпомічності і поразки. Дудочка відчув на собі всі ті тортури, яких зазнавали піймані революціонери. Тут з’являється ще один образ – полковник Ковінька. Цікавий він тим, що колись теж вірив в Україну, навіть був у петлюрівській армії, але потім потрапив у полон і «був готовий продати Україну, яку він безмежно зненавидів за безсилля, розгубленість, поверхневий романтичний світогляд петлюр і винниченків» [2, 112]. Своїми психічними методами Ковінька довів Дудочку до такого зламу, що хлопець не витримав і виказав все, що знав. Це стало справжнім ударом для здоров’я Івана: через три дні до суду він помер.

Микита Йосипенко представив третій шлях – відречення від своєї місії, задля спокійного життя. Він мріяв про сім’ю, про Хтосічка, але його плани не стали реальністю – його затримали. Але арешт не був таким же, як товариша Івана. Микита вже зразу знав, що він у всьому зізнається, все підпише, тільки щоб зберегти все, що зараз має. Саме тому Микита провів серії виступів з каяттями.

Проте його історія не мала щасливого завершенні. Повертаючись додому, його вбив невідомий чоловік, який гострою заточкою розрізав серце Миколи. Коли Йосипенко повертався додому, невідомий чоловік вбив його, розрізавши гострою заточкою серце.

Отож, бачимо, що у своїх романах автор зображує, як по-різному змінюється доля, здавалося б, схожих людей. Герої присягали на вірність і службу Україні та бачили світле її майбутнє. Але в умовах радянської влади, терору і переслідування, нести свою місію виявилось занадто важко. Хтось не здавався до останнього подиху, хтось не виніс важкої ноші і під тиском здався, а ще хтось занепав духом і прагнув покинути те, за що боровся. Але, незалежно від вибору, їх чекало спільне – неприродна смерть.

«Тоталітарна система – до краю патологічна некрофільська система, що є абсолютним злом», – говорить в одному з інтерв'ю автор. Тоталітарна влада, використовуючи вже перевірені роками методи, керувала долями тих, хто якось поставав проти влади. Проте, незважаючи на загрози, рух опору не зупинявся. Якби не старалася радянська влада, знову і знову з'являлися ті, які готові були віддати власне життя задля кращого майбутнього своєї країни.

Література

1. Даниленко, Л. В. Пам'ять не може помирати: осмислення каральної психіатрії в СРСР у романі С. Процюка «Травам не можна помирати». *Вісник Маріупольського державного університету.* Маріуполь. 2020. С. 22-30.
2. Процюк С. В. Пальці поміж піском. Київ : Наш формат. 2020. 224 с.
3. Процюк С. В. Травам не можна помирати. Київ : Легенда. 2017.256 с.
4. Соловей О. Оргазм і Відчай Випадок Степана Процюка. Вінниця : Простір літератури. 2017. С. 136.
5. Черниш А. Є. «Нонконформізм як вияв національного осердя у героїв роману С.Процюка «Травам не можна помирати». *Науковий вісник міжнародного гуманітарного університету Сер.: Філологія.* 2018 № 37. С. 79-82
6. Черниш А. Є. Художнє осмислення травматичного досвіду у романах С. Процюка. *Science and Education a New Dimension. Philology, VII(58), Issue: 194*. 2019. С. 20-22

Х. Р. Гуменюк

Імплікатури як засіб реалізації категорії оцінки ворога (на матеріалі текстів пісень воєнного часу від початку повномасштабного російського вторгнення в Україну)

Аксіологічна складова – одна з невід'ємних елементів комунікації, що відображає ціннісні орієнтації мовця, набуваючи реалізації в мові та мовленні.

Оцінка є семантичною категорією, адже саме в ній знаходимо широке представлення прагматичних значень.

Оцінка як семантична категорія залежить від часу та місця мовлення, від самого мовця (його відчуттів, переживань, цілей комунікації) та від об'єкта, який мовець характеризує. Вона може бути позитивною, негативною чи нейтральною, загальною або індивідуальною, суб'єктивною або об'єктивною, емоційною або раціональною, абсолютною або порівняльною [5, с. 146].

Адресант, який витворює свою оцінку, намагається нав'язати її реципієнту для формування суспільної думки чи соціальної поведінки. Це стосується і реалізації категорії оцінки в музичному воєнному дискурсі. Найкраще аксіологічна складова реалізована в характеристиці дій ворога. Цілком логічно, що негативна оцінка проявляється в таких категоріях, як «неприємний», «несхвальний», «аморальний» тощо. Ворогами в текстах пісень постає: військо РФ, військова техніка, влада на чолі з В. Путіним, тоталітарна політика, наслідки цієї політики, війна, власне сама країна-агресор, зрадники-співвітчизники.

Дослідження пісенного дискурсу є актуальним в сучасній лінгвістичній науці через те, що цей предмет маловивчений в українському мовознавстві. Наукова новизна полягає в дослідженні текстів пісень воєнного часу, що з'явилися нещодавно й відповідно ще не ставали об'єктом лінгвістичних досліджень.

Джерельною базою для аналізу імплікатур як засобу реалізації категорії оцінки обрано дев'яносто композицій воєнного часу, створених від 24 лютого 2022 року сучасними українськомовними виконавцями.

Оцінка може бути виражена двома способами: експліцитно та імпліцитно. Для першого характерними ознаками є наявність безпосередньо оцінних слів з відповідним емоційним забарвленням. Імпліцитна складова визначається відсутністю такої лексики і може буде представлена навіть на рівні цілого висловлювання з прихованою семантикою. Зокрема імплікатури є засобом реалізації категорії оцінки: імплікуючи щось, мовець прагне репрезентувати свою позицію та оцінку [6, с. 219]. Імплікатури – це прагматичні компоненти змісту повідомлення, які виводяться адресатом з контексту спілкування (дискурсу) завдяки знанню комунікативних постулатів, максим і конвенцій спілкування [3, с. 65]. Адресат робить висновки зі змісту сказаного на комунікативній основі. Коли ми говоримо, що природа смислу імплікатурна, то маємо на увазі, що вона залежна від погляду мовця, який створюючи повідомлення, має щось на увазі. Це інформація, яка виводиться інтерпретаторами тексту як за законами логіки, так і на підставі їх мовних й енциклопедичних знань.

За допомогою імплікатур автори композицій констатують факт того, що вороги – злочинці: *«Мені не треба в Європу, я сам Європа, / Українське місто, в рускіх – полосата роба»* (Паліндром «Херсон»). Фонові знання про те, що полосата роба – це зазвичай одяг ув'язнених, ми декодуємо значення цього словосполучення й розуміємо, що адресант називає *рускіх* бандитами та вбивцями.

Автори композицій оцінюють ворога і за християнськими нормами. Характеризуючи їх як злочинців, адресанти непрямо називають їх грішниками: *«Між нас прірва без мостів, / Ви – до пекла, ми – до раю»* (*Amelika Ocean* «Як закінчиться війна»). Тут натрапляємо на антитезисну імплікатуру: протиставляючи два антонімічні поняття *пекло* і *рай*, адресант виводить одразу дві імпліцитно виражені оцінки: *грішний – святий*. Водночас розуміємо гіперболізацію характеристики українців з точки зору святості (це жертви аморальної поведінки східного сусіда), але такий прийом підсилює негативну оцінку ворога – він не заслуговує помилування і прощення, його провина надзвичайно велика.

Цікавим є вираження такої оцінки ворога, як «відсталість» та «ненажерливість». У витворенні імплікатури беруть участь прецедентні імена: *«Доки в роті у Баскова путінська ковбаска, / У полон русня здається у радянських касках»* (*BOTASHE* «ПНХ»). Пресупозицією виступають знання про те, що Микола Басков – це російський артист, який відкрито підтримує вторгнення військ РФ в Україну та бере участь у різних пропагандистських концертах. *Путінська ковбаска* – це всі пропаговані наративи, які, за наказом голови РФ, поширюють й інші російські артисти, уособленням яких і є М. Басков. Така імплікатура вказує як на «ненажерливість», так і на «підлабузництво» російських громадян. Так як розпад СРСР трапився 31 рік тому, то за цей час у світі відбулася низка технічних поступів, зокрема й у військовому устаткуванні. Тому *радянські каски* – це прагматичний компонент у витворенні оцінки ворога, що означає «застарілість поглядів» та «відсутність розвитку».

Підвищення експресивності мовлення також призводить до появи імплікатур. Це насамперед пов'язано з порушенням максими способу. Спостерігаємо це в таких рядках: *«Як вам спиться? Що вам сниться?»* (*Amelika Ocean* «Не брати, а кати»). Адресант не очікує на відповідь реципієнта на свої синтаксичні конструкції, адже всі вони побудовані на іронії з метою наголосити на характерних рисах ворога. Наприклад, подане риторичне питання містить завуальований зміст щодо аморальності та безсовісності російських солдат. Поза межами музичного тексту ми сприймаємо це як звичайні питання для підтримання розмови. Це удавана ввічливість, в якій, зважаючи на історичний контекст та реципієнта, до якого звертається адресант, ми знаходимо імпліцитний зміст. Маючи фонові знання з норм етики та моралі, адресат інтерпретує це повідомлення, як докір за скоєні воєнні злочини, після яких винуватці мали б відчувати провину. Прагматичний ефект підсилюється наявністю двох близьких за значенням питальних синтаксичних конструкцій, якими мовець лише підкреслює своє апелювання до емоцій і почуттів адресата.

Відповідно в наступних риторичних питаннях: *«Поясніть мені, шановні, що то є за люди?»* (*Banar* «Паляниця»), *«Що ти тут забув, гєрой своєго времєні?»* (ЮЮ «Чорна хмара»), *«Нащо ви прийшли, поставили знамена?»* (*SHUMEI* «Тривога») – автори пісень оцінюють ворога як такого, на якого ніхто не чекав. *«Ну що вони хотіли за три дні?»* (*XXV* кадр «Ми з іншої сім'ї») – це риторичне

питання також містить приховані елементи іронії, які не можна розкодувати поза контекстом, адже адресант насміхається з ворога, характеризуючи цим невдачу його дій та задумів.

Приховані елементи оцінювання ворога супроводжуються величезною кількістю експліцитно виражених характеристик, що представлені низкою різних лексем. Виявляючи своє несхвалення дій ворога, ненависть тощо, автори композицій використовують пейоративи, серед яких розмовна лексика, згрубіла, вульгаризми. У текстах знаходимо 82 приклади, представлені іменниками (у дужках зазначено частоту слововживання): *банда (3), бандит (1), бидло (5), біс (1), брехун (1), вбивця (1), воріженьки (4), ворог (51), враг (18), гад (1), демон (3), диверсант (3), диктатор (1), диявол (1), звір (3), зло (7), кат (16), кацап (11), колаборант (3), лихо (3), маразм (1), мародер (1), мерзота (1), монстр (1), морда (1)* (у значенні «людина»), *мордор (2), москалик (6), москаль (40), москальня (1), бичара (1), московит (3), мутант (1), нахаба (1), нацист (2), невдаха (3), невіглас (1), недомірок (1), недруг (4), незграба (1), незнайомець (1), нелюд (1), непотріб (1), нечисть (5), окупант (78), орда (5), орк (28), отара (1), падло (2), паскуда (1), пияк (1), погань (1), покруч (1), посіпака (3), примат (1), путлер (3)* (утворене шляхом контамінації Путін + Гітлер)*, путлєр (1), раб (8), расєянє (1), рашист (10), розбійник (1), русня (19), свинопес (2), свинособака (1), слабак (1), тиран (7), труп (2), трут (1), урод (1), фашик (2), фашист (1), хам (1), чужинець (1), шакал (1)*. Для негативної характеристика ворогів використано також досить багато обсценної лексики: *гандон (2), долбоеб (1)* (слово, написане російською, так як у пісні гурту Хейтспіч «Бий окупанта!» подано звернення до росіянина), *лайно (1), підарас (1), підар (1)*, *пуйло (1)* (утворене шляхом контамінації Путін + хуйло)*, сука (8)*, а також сленг, наприклад, Росію названо *країною-крінж (1)*, тобто вона викликає сором.

Таким же прогресивним засобом для створення експліцитної оцінки є прикметники, яких налічуємо 41 одиницю: *безславний (1), брехливий (2), бридкий (3), брудний (2), винен (1), ворожий (18), вражий (6), гнилий (1), грішний (2), дивакуватий (1), дикий (5), дурний (2), єбанутий (1), запінений (1), запльований (1), злий (9), їбучий (1), клятий (24), кривавий (5), лихий (1), лютий (1), невдалий (1), невірний (1), нездалий (1), некрасівий (10), ненависний (1), нечистий (1), нікчемний (1), німий (3), обідраний (1), огидний (1), окупантський (1), паскудний (1), поганий (4), проклятий (3), рашистський (4), руснявий (1), сратий (1), тупий (1), хворий (1), хижий (1)*.

Отже, пісенні тексти побудовані на основі смислів, виражених як імпліцитно, так і експліцитно. Такий синтез дозволяє якнайширше розкрити творчий задум авторів-виконавців та в різний спосіб представити категорію оцінки ворога. Імплікатури як засіб реалізації категорії оцінки виявляють себе в антитезисних конструкціях, окремих когнітивних сполуках, що відсилають нас до розуміння того чи іншого явища, супроводжуються прецедентними іменами, поєднанням риторичних питань та іронії, що виведено на умовах порушення щирості (через знання відповіді на свій запит) висловлювання та призводить до створення негативної критичної оцінки. Усе це сприяє виникненню особливого

прагматичного ефекту, адже сам мовець перебуває в стані емоційного збудження чи навіть обурення. Характеристика ворога створена на основі сенсорних категорій (як от оцінка зовнішності – *некрасивий* чи *брудний*), психологічних оцінок (*дурний, дикий, поганий, тупий*), етичних (*невірний, брехливий, мародер* тощо). Незважаючи на те, що автори пісень – це різні особистості, і відповідно їхні висловлення щодо ворога ми сприймаємо як їхню власну оцінку, все ж таки вони є носіями картини світу, спільної для учасників музичної комунікації. Як українська мовна особистість кожен з них доносить до реципієнта негативну характеристику ворога, створену на загальнонародних засадах ненависті до ворога, а тому репрезентують свою оцінку так, як вона постає у свідомості всього народу.

Література

1. Арутюнова Н. Д. Типы языковых значений: Оценка. Событие. Факт. Москва: Наука, 1988. 341 с.
2. Бацевич Ф. С. Словник термінів міжкультурної комунікації. Київ: Довіра, 2007. 205 с.
3. Бігунова Н. О. Позитивна оцінка: від когнітивного судження до комунікативного висловлювання : монографія. Одеса: КП ОМД, 2017. 580 с.
4. Буяр І. Є. Лінгвістична категорія оцінки: оцінювання досягнутого у вітчизняній лінгвістиці // Наукові записки [Національного університету «Острозька академія»]. Серія : Філологічна. Вип. 11. 2009. С. 145-149.
5. Михальченко М. М. Імплікатури як засіб вираження категорії оцінки // Східнослов'янська філологія: збірник наукових працю. Мовознавство. Вип. 16. 2009. С. 217-224.

М. М. Притула

Лексичні тенденції воєнного часу: утворення нової лексики для віддзеркалення сучасности

Мову прийнято вважати засобом комунікації людей між собою, за допомогою якого людина також задовільняє свої базові потреби повсякденно. На знаковій характеристиці мови наголошував М.П. Кочерган, а саме трактував мову як знакову систему, наголошуючи на тому, що “будь-який знак системи можна передати словом чи якимось іншим мовним виразом” [1, с. 29 - 36].

Особливістю мови як знакової системи є:

1. Динамічність характеру;

2. Мова є універсальним засобом спілкування, вона здатна маніфестувати будь-яку ділянку людського досвіду, має необмежену сферу застосування;

3. Мова - це поліфункціональна знакова система, особливістю якої є виконання не поодинокої комунікативної функції, але й низки інших – репрезентативної, гносеологічної, прагматичної, фактичної, метамовної та ін;

4. Мова - це багаторівнева і складна ієрархічна система, яка має два способи організації — парадигматичний (відбір) і синтагматичний (сполучуваність).

Власне, *динамічність характеру* - одна з базових ознак мови загалом, адже підкреслює наявність в ній різних процесів: безперервне поповнення мовного фонду, постійний перехід активної лексики в пасивну, різнобічна класифікація її значущих частин та інші. Даючи носієві можливість називати усі об'єкти, явища та процеси зовнішнього світу, ірреальні, вигадані предмети мова виконує найголовнішу функцію - *номінативну.* Часом такі процеси супроводжуються виникненням нових слів, які здатні репрезентувати людське бачення дійсності. Ці денотати одразу сприймаються свідомістю і під цією назвою закріплюються та існують в житті і пам'яті мовця. Серед новоутворених слів розрізняють неологізми та оказіоналізми. Оказіоналізми, на відміну від неологізмів, рідко переходять у загальновживану лексику. В енциклопедії «Українська мова» запропоноване визначення поняття *«неологізм»* – це «слово, а також його окреме значення, вислів, які з'явилися в мові на даному етапі її розвитку і новизна яких усвідомлюється мовцями або були вжиті тільки в якомусь акті мовлення, тексті чи мові певного автора (стилістичні, або індивідуально-авторські неологізми)» [2, с. 409]. Неологізми, тобто слова, які ще не ввійшли до активного вжитку, і слова, що виходять з ужитку, поповнюючи розряд застарілих, становлять *пасивний фонд мови*.

Пласт нових слів, який утворений під час певних історичних подій і стосується конкретного періоду та державотворчих процесів втілює в собі експресивну функцію, адже скерований на виявлення людських емоцій, переживань народу. Ці висловлювання набувають різноманітних значень і можуть нести різний посил, передавати різні емоції (бувають різкими, нетолерантними та можуть вживатись саркастично чи з іронією). Мова як живий організм зреагувала на події останніх місяців. Безумовно, що далеко не всі новоутворення навіть з плином часу ввійдуть до літературної мови. Та є підстави вважати, що дослідники їх класифікуватимуть до словників «живого мовлення»: деякі з них вважатимуть сленгом, інші потраплять до словників нецензурної лексики та все ж деякі з них мовці активно використовуватимуть у приватних розмовах.

Ми стали свідками появи слів *«чорнобаїти»*, тобто постійно робити одне і те ж саме не отримуючи бажаного результату і страждати через це, що є семантично близьким до розмовного "наступати на ті самі граблі"; *«макронити»* - показово робити дуже стурбований вигляд щодо певної ситуації, але при цьому нічого не робити по суті. З'явилися також нові фразеологізми *«взяти Київ за три дні»* на позначення чогось неможливого. Щоб виразити свої почуття до коханої людини, замість класичного «хоч зірку з неба дістати» вживають сучасний варіант – *«хоч танк вкрасти»*, який має також і комічний сенс. Класифікація згаданих слів за похідною лексемою є непростою, адже деякі утворені від назв

населених пунктів, деякі від власних назв - прізвищ політиків та ін. Це підтверджує слова дослідників про те, що лише інтелектуально розвинений народ може створювати нові слова, які найбільш точно описують події життя довкола.

Деякі новоутворення ввійшли до реєстру не лише українських, але й міжнародних словників, що свідчить про те, що ситуація в нашій державі може спричиняти лексикологічні зміни навіть у чужих мовах. Наприклад, у англійському сленговому онлайн-словнику «Urban Dictionary» з'явилось нова реєстрова одиниця «to ukraine», що дослівно означає "українізувати, зукраїнити" [3]. Уваги заслуговують іменники, утворені шляхом додавання префікса *де-* (денацифікація, дерусифікація, дебандеризація, декомунізація). Він запозичений з латинської, вживається в основах іменників, прикметників та дієслів і виражає заперечення [4, с. 369], що за значенням уподібнює його до префікса *анти-*. Слова «ленінопад» та «пішкінопад» трактують як хвилю демонтажів і пошкоджень пам'ятників В. Леніну та О. Пушкіну і пов'язані з дерусифікацією в Україні.

Сьогодні активно тривають дискусії щодо того, чи варто себе поводити етично зі своїм ворогом, тим більше в ситуації реальної війни. Утворення тематичної лексики у такий період є імпульсним явищем, має хвилеподібний характер. Аналізуючи явище мови ворожнечі або ж *«хейтспічу»*, науковці та медіа-експерти, переважно, послуговуються визначенням: *„мова ворожнечі"* – це всі види висловлювань котрі поширюють, розпалюють, підтримують або виправдовують будь-яку фому ненависті. У запропонованому трактуванні це поняття поширюється на всі висловлювання, які спрямовані проти певної особи або ж визначеної групи осіб. Це поняття запозичене лінгвістами із соціології.

Війна стала причиною для деяких правописних змін, на які позитивно реагує суспільство. Наприклад, назву країни-агресора, яку раніше було прийнято писати з великої літери зараз люди без жодних сумнівів пишуть з малої. В чинному українському правописі, як і в попередніх його редакціях, є примітка про "можливість написання з малої літери власних назв, ужитих зі зневажливим емоційно-експресивним забарвленням". Тому до цього списку також потрапили прізвища правлячої верхівки: *путін, лавров, шойгу, пєсков, лукашенко* та інші. Виникло й безліч синонімів-дисфемізмів, забарвлених різними відтінками – від іронічного-глузливого до образливого, лайливого. На позначення росії також вживають: *московія*, *ерефія*, *мокша*, *мордор*, *расєя*, *раша*, *рашка.* Для назви мешканців ворожої держави раніше вживали «росіяни», та зараз послуговуються словами: *московити*, *мордоряни*, *мокшанці*, кацапи, москалі. Військових окупантів нарікають словами *орки, русня, варвари*. Особливу жорстокість втілює вислів *"цинкове таксі"*, що означає «труна для окупанта». Нещодавно у Вікіпедії з'явилось пояснення терміна *«рашизм»* - політична ідеологія владного режиму, що базується на ідеях «особливої цивілізаційної місії» росіян, нетерпимості до елементів культури інших народів. Утворений поєднанням слів «russia» і «фашизм», «російський фашизм» є різновидом нацизму, фашизму. Військових та правлячу верхівку країни-агресора

називають *«рашистами»* відповідно. Стаття перекладена на 25 мов. Українські ЗМІ та медіа-ресурси вживають слово *«путінізм»*, що також є похідним від фашизму. Російську мову дедалі частіше називають *«мовою варварів, дикунів або ж рабів».* Ці слова найбільш точно описують ставлення українського народу до ворожої держави, втілюють зневагу, злість та неприйняття, і тому, як на мене, можуть легко бути узагальнені як риторика ненависті.

Утворилась низка метафоричних висловів, які втілюють стражденність наших українських земель і нагадують про аморальні дії російських військових в українських містах. Наприклад, історик, професор-науковець Ярослав Грицак у своєму інтерв'ю про війну назвав Україну *«Палестиною двадцять першого століття»* і пояснював це тим, що це нібито локальний конфлікт, але має вирішальний вплив на світову політику. Через розташування нашої держави між колишніми конкуруючими імперіями історик Єльського університету Тімоті Снайдер назвав Україну *«колискою кривавих земель».* Через трагічні події березня 2022 року в українському містечку на Київщині в соцмережах з'явився вислів *«Ісус помер у Бучі».* Замінивши назву гори Голгофи в Єрусалимі, де згідно з Біблією було страчено Ісуса Христа, люди намагались наголосити на місці, де зчинили велике зло та в такий спосіб передати увесь біль втрати, при цьому прирівнюючи жертв з постаттю Ісуса, а ворогів з безкарним жорстоким російським народом.

Передаючись з уст в уста, закріплюючись у текстах, мова невтомно долає віки, єднає покоління, збирає і зберігає духовне єство народу, національну картину світу , формує національну свідомість і культуру нації. Потреба ефективного та ефектного спілкування мотивує мовців до художнього осмислення мови, до пошуку все точніших і виразніших мовних засобів. Як наслідок - через деякий час із загальнонародної мови відокремлюється відшліфований, культурний варіант мовлення. Мова є відкритою системою, оскільки вона поповнюється новими елементами, що забезпечує їй здатність завжди бути комунікативно придатною в різні періоди історичного й економічного розвитку народу – носія мови. Мова не існує ізольовано від суспільства, а розвивається водночас із суспільством та його мисленням. Маючи ознаку динамічності, мова перебуває у постійному розвитку, пристосовується до умов існування. Система мови, на думку деяких мовознавців, - це не тільки те, що реально існує в мові, а й усе те, що може бути в ній створене. А в цьому виявляється її потенційність, динамічність та відкритість.

Література

1. Кочерган М. П. *Вступ до мовознавства*. Природа, сутність, функції та будова мови. К., 2000. - С. 29 - 36.

2. Українська мова: енциклопедія/ В. М. Русанівський, О. О. Тараненко. - К. : Просвіта, 2000. - С. 409.

3. Сленговий онлайн-словник "Urban Dictionary". URL: https://www.urbandictionary.com/define.php?term=Ukrained (дата звернення: 11. 05. 2022).

4. Полюга Л. М. Словник українських морфем. - Львів, 2001. - с. 369.

В. Д. Рижик

Уплив повномасштабної російсько-української війни на мову комерційної реклами

Анотація. У статті проаналізовано мову реклами під час повномасштабної російсько-української війни, вербальні методи впливу на людську свідомість завдяки використанню актуальних образів і слів.

Ключові слова: мова реклами, неологізми, емотиви, контекст.

Актуальність роботи. Зараз триває масштабне й усеосяжне явище – війна Росії проти України. Воєнний контекст проник в усі сфери життя людини, змінивши його. Реклама особливо чутлива до будь-яких коливань у суспільстві, тому що для того, щоби продати свій продукт, необхідно його актуалізовувати й тримати в полі зору споживача. Оскільки мова обов'язково вербалізує кожне суспільне явище, війну зокрема, то постає питання дослідження того, як саме відбувається цей процес у різних ситуаціях і проявах. **Мета роботи** – з'ясувати, як війна впливає на мову реклами, дослідити емоційне поле реклами та наявність лексем-маркерів воєнного контексту. Поставлено такі **завдання:** з'ясувати причини активного входження неологізмів у рекламний контекст, віднайти джерела наповнення мови реклами актуальними поняттями й значеннями. **Предметом дослідження** є вплив війни на мову реклами в аспекті лексичних змін. **Об'єктом дослідження** є неологізми війни та емотиви, що використовуються в сьогоднішній рекламі. Використано **методи** *аналізу, синтезу, індукції, описовий.* **Наукова новизна:** вперше досліджено мовну специфіку *комерційної* реклами, на мовний зміст якої впливає конкретне суспільне явище — війна.

Варто зазначити, що питання зв'язку між війною та рекламою було порушене й раніше, проте тільки в аспекті так званої *патріотичної* соціальної реклами в роботах В. Осаули [1]. Однак проблема впливу війни на мову комерційної реклами вивчається вперше.

Виклад основного матеріалу. Буремний досвід війни український народ акумулює та закарбовує у своїй мові. Під упливом війни українці породжують чимало неологізмів (*рашисти, орки, бавовна, чмобіки, краЗСУнчики* тощо). І, найімовірніше, вони після завершення війни стануть історизмами.

Упіймала патріотичну хвилю реклама онлайн-казино. Цілу серію рекламних роликів є під брендом **«Cosmolot»**. Використовуються неологізми на позначення ворога: конотатив *упирі* у значенні 'російські військові', дисфемізми *ваньки, свинособаки,* а також елементи укранської міфології, що українському глядачеві передусім можуть бути відомі за драмою-феєрією Лесі Українки «Лісова пісня» (*лісовики, мавки, чугайстер, русалки польові*) й інші оніми представників української демонології (*чорт, упир*) та фольклору (*богатирі*). Текст реклами поданий у віршованій формі – це загальний тренд української сучасної комерційної реклами: так цікавіше сприймати інформацію, завдяки римуванню її простіше запам'ятати – це ключове завдання реклами: *Як тікали* ***упирі*** *//*
З української землі, // Їх купали у Дніпрі // Славні ***богатирі.*** *// У лісах* ***лісовики*** *//*

Нагострили патики, // І ***мольфарки,*** *й* ***відьми, мавки*** *// Чаклували* ***ванькам*** *вавки. //А* ***чугайстер****-неборак // Запікав* ***свинособак.*** *// Бо* ***русалки польові*** *// Скуштувать дали землі. // Ну а* ***чорт*** *із «Космолота» //Їм відкрив свої ворота* [7]. Цей приклад можна вважати зразком звернення до міфологічних фольклорних мотивів українського народу, демонізацію ворога шляхом демонізації української боротьби у позитивному значенні цього слова. Тематика й лексика цього рекламного тексту робить його суспільно привабливим, важливим на сьогоднішні, поки триває боротьба народу проти поневолення ворогом.

Текст апелює до позитивних почуттів завдяки використанню лексем *перемога, сила, дух. («Космолот».* ***Перемагають сильні духом*** [7]). І це не просто лексеми з позитивним значеннєвим забарвленням: у час війни ці слова набувають особливої гостроти.

Уживання неологізмів, семантично пов'язаних із архісемою *росіяни*, продовжується в наступних роликах і гаслах (*«Космолот». Пригощаємо* ***орків*** *гранатами.* [8] *«Космолот».* ***Рашистам*** *– пекло.* [6]).

Вартим уваги є використання конотатива *вата* у стилістичній контрукції *палити вату*: в цьому випадку вжито синекдоху: *вата* – узагальнення до *ватники*. *Ватники* – проросійськи налаштовані люди, тут – російські військові. Можна стверджувати про функціонування неофразеологізму *палити вату* – вбивати росіян, при чому ця фразема може функціонувати й поза контекстом. На нашу думку, цей фразеологізм відповідає ознакам, притаманним фразеологічим одиицям, а саме відтворюваності у процесі спілкування, цілісності, надслівності [2, с. 336–337]. Унаслідок візуального супроводу слів «*Космолот» посідає лише друге місце серед найулюбленіших українських утіх, на першому ж місці –* ***палити вату***... [5] анімацією танків і військових, виготовлених із вати, що займаються під дією сірника, дає підстави вважати *палити вату* грою слів у контексті цієї реклами як вербально-візуальної єдності.

Почастішало явище вживання слова *тривога,* що віднині, крім значення «неспокій, збентеження, викликані якимсь побоюванням, страхом перед чимось, передчуттям неприємного, небезпечного» [10] акумулює значення терміну *повітряна тривога* «сигнал оповіщення населення про загрозу атаки з повітря» [11] (*«Бафазол».* ***Відбій*** *внутрішньої* ***тривоги*** [3]). Це словосполучення вживане зазвичай у значенні «завершення повітряної тривоги», адаптоване до контексту рекламування заспокійливого фармацевтичного препарату, призначеного стабілізувати *внутрішній* стан людини, її нервову систему. Реклама цього лікарського засобу типова й ділиться на «погану» (показують спочатку) та «хорошу» (показують наприкінці) частини, так спочатку ведуча новин каже: «*Увага!* ***Термінове повідомлення****! – а після: Україна знову* ***перемагає****!»* [3] Тут ужито емоційно марковане словосполучення *термінове повідомлення:* воно пов'язане з тією ж тривогою, увагою, неспокоєм. Натомість емотив *перемагати,* пов'язаний із *перемога,* викликає суто позитивні емоції.

Лексему *свобода* використано в рекламі одного з мобільних операторів: ***Свобода*** *завжди була нашою найвищою цінністю.* ***Свобода*** *обирати, кого любити…* ***Свобода*** *відмовитися від шкідливих товарів…* ***Свобода*** *обирати українське… Дізнайтесь більше про мобільну* ***свободу****…* [9] Насправді, як виявляється згодом, ідеться про «мобільну свободу», проте весь час до цього контекст був пов'язаний з актуальними подіями сьогодення, а саме **боротьбою за *свободу*, бажання мати *свободу*.**

Емотив *сміливість* використовує реклама одного з українських банків: ***Сміливість*** *– це не про гроші… Мій банк. Моя* ***сміливість*****.** [4]

На тлі підйому національного духу українців, поширення патріотичних настроїв, усвідомлення національної ідентичності, один виробник соняшникової олії в рекламному тексті апелює лексемою *ідентичність*: *«Стожар» змінив пляшку, але зберіг свою* ***ідентичність*****.** [8]

Отже, сучасна комерційна реклама, що виникла під час повномасштабної російсько-української війни, абсорбує й акумулює в собі актуальні, «модні» поняття, явища, тенденції, номінації й емотиви. Це пов’язано з прагненням продати свій товар чи послугу і здаватися споживачам актуальними, бути з ними на одній хвилі, відповідно, щоб і рекламований товар чи послуга набували важливості. У деяких текстах вжито неологізми, національний колорит, утілений у народній творчості у вигляді мітонімів, емотиви з позитивною конотацією *перемога, сила, дух, свобода, сміливість, ідентичність,* актуальні терміни (*відбій тривоги*) та неофразеологізми (*палити вату*). Тому якщо реклама використовує той чи інший емотив як головний посил, то відповідно, має на меті, щоби цільова авдиторія почала асоціювати рекламований продукт із емоцією (робота фінансових працівників – це *сміливість,* користування послугами окремого мобільного оператора – це *свобода,* вживання деякого харчового продукту – це *ідентичність).*

Перспектива подальших досліджень. Ми вважаємо, що проблему впливу війни на рекламу можна досліджувати й надалі, допоки триває явище війни й вербалізуються раніше не відомі поняття, утворюються нові слова на позначення одного й того ж предмета тощо. Важливим є напрям досліджень використання мовних інструментів як предмету маніпуляції людською свідомістю.

Література

1. Осаула В. Патріотична реклама в Україні: відповіді на виклики часу: стаття. *Бібліотекознавство. Документознавство. Інформологія.* 2019. №2. С. 148–154.

URL: http://journals.uran.ua/bdi/article/view/176005 (Дата звернення: 03.11.2022).

2. Сучасна українська літературна мова. Лексика і фразеологія / Ордена Труд. Червон. Прапора Ін-т мовознавства ім. О. О Потебні АН УРСР, за заг. ред. І. К. Білодіда. Київ: Наук. думка, 1973. 438 с.

Джерела

3. Бафазол ІС. URL: https://www.youtube.com/watch?v=FZ-cb47nkAE (Дата звернення 01.11.2022).
4. Ощадбанк. Мій банк. Моя сміливість. URL: https://www.youtube.com/watch?v=-CiQ4tMcXtQ (Дата звернення 01.11.2022).
5. Палімо вату разом з Cosmolot! URL: https://www.youtube.com/watch?v=SO4dj52sd88 (Дата звернення 01.11.2022).
6. Пекельний двіж від COSMOLOT продовжується. URL: https://www.youtube.com/watch?v=c2YkpF_KmJ4 (Дата звернення 01.11.2022).
7. Потойбіччя Cosmolot: перемагають сильні духом! URL: https://www.youtube.com/watch?v=FP-5jJKaawo (Дата звернення 01.11.2022).
8. Стожар. Головне всередині. URL: https://www.youtube.com/watch?v=jUf6Yn3HD1w (Дата звернення 01.11.2022).
9. Сучасна свобода з lifecell. URL: https://www.youtube.com/watch?v=biNxLcB-bPI (Дата звернення 01.11.2022).
10. ТРИВОГА – Академічний тлумачний словник української мови. URL: https://sum.in.ua/s/tryvogha#:~:text=Тлумачення%2C%20значення%20слова%20«тривога»,чимось%2C%20передчуттям%20неприємного%2C%20небезпечного. (Дата звернення 02.11. 2022).
11. Чому звучить сирена? Як і коли спрацьовує повітряна тривога. URL: https://www.rbc.ua/ukr/news/pochemu-zvuchit-sirena-srabatyvaet-vozdushnaya-1662476062.html (Дата звернення 02.11.2022).
12. Cosmolot: Пригощаємо орків гранатами. URL: https://www.youtube.com/watch?v=Jq1XjJu1nvE (Дата звернення 02.11.2022).

О. О. Пономаренко

«Ефект бавовни»: вербальний складник гібридної війни

Вісім років тому Росія розпочала війну на сході України, а 24 лютого 2022 року – повномасштабне вторгнення. Суспільно-політичне становище наразі залишається складним: його визначає конфлікт, який зі сходу держави і анексованої АР Крим, поширився на більшу частину південно-східної та північної території країни. Російсько-українське протистояння цього періоду визначають як активну фазу *гібридної війни*. Війна в Україні сьогодні – не лише конвенційне протистояння, оскільки «збройне зіткнення будь-якого рівня починає існувати як війна <…> тільки в межах її дискурсивного (насамперед вербального) осмислення» [2, с. 42]. Отже, науковий інтерес до цієї проблематики, зокрема в мовознавчому аспекті, видається абсолютно закономірним і виправданим.

Питання воєнних дій такого типу досліджували фахівці різних галузей: соціологи і політологи (М. Єнін, А. Мельниченко, Л. Мельник), економісти (Г. Жекало), історики (К. Попович), медики й психологи (А. Кабанцева), фахівці

медіасфери (Н. Карпчук), юристи та історики (М. Тараненко). Водночас проблеми вербальних виявів гібридної війни не набули вичерпного наукового опису й представлені невеликою кількістю розвідок Г. Мацюк, Г. Прищепи, Г. Яворської та інших, що зумовлює **актуальність** нашого **дослідження.**

У зв'язку з цим **мета роботи** – проаналізувати вербальні маркери гібридної війни в сучасному україномовному телегрампросторі.

Об'єкт дослідження – вербальні оприявники гібридної війни.

Предмет аналізу – функційна семантика вказаних вербалізаторів.

Джерельну базу дослідження становлять тексти дописів мілітаризмісту, вилучені методом суцільної вибірки з телеграм-каналів «Євген Карась+», «ХХ», «ДвіЩ», «Катарсис+», «+KAPVEY» «ОПЕРАТИВНІ НОВИНИ+», «Україна 24/7», «Харків Life». Контексти подано зі збереженням авторської орфографії та пунктуації.

Аналізуючи інформаційний простір, спостерігаємо цікаву тенденцію до переосмислення значення лексем, наприклад, *орк*: «Запоріжжя, зруйнований ординськими обстрілами приватний сектор **орки** видають за казарми», *Мордор*: «В штаб-квартиру "Газпрома" в РФ, у вежу газо-пукаючого **Мордора** вдарила блискавка», *ванюшки*: «Как в 41-м. Тільки зараз не 41-й. І **ванюшек** менше в рази», *закурити*: «Орки знову **закурили** поблизу Антонівського мосту», *музика Баха*: «На Антонівському мості для кадирівців звучить **музика Баха**». Нерідко засобами вербалізації, як бачимо, є іменники і дієслова. В основі цих прикладів лежить метафоризація та функційне перенесення як різновид метафори. Ефект створюється за допомогою підтекстовості нового значення.

З огляду на сказане особливу увагу привертає одиниця *бавовна*. Частотність уживання цього слова в різних тг-каналах може сягати 3 % («Україна 24/7»), 5 % («ХХ»), 6 % («Катарсис+» і «ХарківLife»), 27 % («ДвіЩ») на добу, де середнє арифметичне становить 9,4 %. Лексема, на наш погляд, уже не тільки й не стільки є засобом номінації, скільки елементом спротиву й боротьби в інфопросторі. Офіційні російські джерела в пропагандистських цілях, не бажаючи інформувати своє суспільство про реальний стан справ, називають вибухи на території РФ *хлопками*. На що український інформаційний простір, припускаємо, свідомо відреагував появою і активним уживанням міжмовного омоніма *бавовна*, але не в значенні «волокна, з якого роблять пряжу», а з семантикою «вибух на території Росії». У такий спосіб, на нашу думку, українці не просто вказують на дезінформування росіян, а відверто глузують з такої підміни понять, що можемо бачити в такому контексті: «У Севастополі, за різною інформацією, трапилась **бавовна** на чф рососії». Цікаво, що одиниця *бавовна* з описаним нами значенням стала відправним пунктом для подальшої активної словотворчості. Так, в інфопросторі поширення набули неолексеми на зразок *бавовненя*, *бавовнятко*, *бавовняний*, *бавовнити*, *бавовнувати*. Контекст «міноборони України показало звіра-примарУ на ім'я **Бавовнятко**, яке ночами непомітно пробирається на бази, склади та аеродроми окупантів і там грається з вогнем» дає підстави припускати, що офіційні представники Міністерства оборони України, постячи цю та подібні лексеми, здійснюють вплив на психоемоційний

стан реципієнтів. Крім того, одиниця *бавовна* зі згаданими семантичними змінами почала функціонувати в складі сталих словосполучень, наприклад, *бавовняний шлях* чи *бавовняний комбінат*: «це тільки початок великого **бавовняного шляху** на Бєлгородщині»; «не лякайтесь, працює новий **бавовняний комбінат** № 88». Частотність уживання лексеми *бавовна* і активна словотворчість на її ґрунті свідчать про ефективність використання цієї одиниці в інформаційній війні з прагматичною метою – психологічної підтримки українців і психоемоційного тиску на тили противника.

Не менш цікаві процеси спостерігаємо й в одиниці *пташка*, якою користувачі тг-каналів називають українські дрони та квадрокоптери: «Ну і якщо розбили свою "**пташку**" – не викидайте. А віддайте їм, і, можливо, саме ваш дрон врятує дрон іншого підрозділу як донор», «А ми продовжуємо збір на **пташку** MATRICE 30T для 241 бригади ТРО!». Прикметним є те, що на позначення російських безпілотників використовують контекстуально зневажливо марковану одиницю *мопед*: «над областю літають **мопеди**, наші їх сбивають». З одного боку, використання цієї лексеми применшує технічні можливості росіян, що позначається на їхній самоорганізації та вірі у власні сили, а з іншого – психологічно підтримує українців.

Окремо скажемо кілька слів про тенденцію до вербалізування воєнних наративів через активну словотворчість, скажімо, шляхом складання основ: *свинособака*: «Під вой **свинособаки** на кривавий місяць», *бандеромобіль*: «Моєму доброму другу та воїну одного з підрозділів ССО, що нині воює на Донеччині потрібен **бандеромобіль**», *свинорусі*: «Вітаємо Кирила Олексійовича з цим визнанням з боку **свинорусів**», *оркостан*: «Кордон із мордором Піски-Логачівка, криси тікають до **оркостана**», *блохоліт*: «Черговий ворожий **блохоліт** долітався».

Інтерес викликають смислові та функційні нюанси, а отже, потенційні можливості впливу на інфопростір, лексеми *бандеромобіль*, асоціативно пов'язуваної зі словом *бетмобіль* – «автомобіль Бетмена». Цей транспортний засіб допомагав героєві Мультивсесвіту DC боротися зі злочинністю, володіючи унікальними характеристиками, як-от наявність броні та кулемета. Можливо, функційне перенесення вмотивувало появу саме такої форми слова, що дає змогу героїзувати та звеличити українських військових, котрі потребують допоміжних інструментів у боротьбі з антигероями-росіянами.

Не можемо оминути увагою й вербалізатори, утворені шляхом передавання російських лексем засобами української графіки з порушенням мовних норм, скажімо, унаслідок написання разом. Це одиниці на кшталт *аналоговнєт*: «Херсонська область, новітня руснява розробка, черговий **аналоговнєт**», *патерь нєт*: «Русняве командування це передбачило, тому трупів назад в росію не везе, говорячи "у нас **патєрь нєт**"», *русскій мір*: «У Маріуполі квітне "**русскій мір**" – зарядку телефона обмінюють на бензин, дошки оголошень заповнені пошуком рідних та ліків, а рашистський гумцентр міняє техніку на їжу», *за трі дня*: «В Бєлгороді знову розриви. Це вам за "**Кієв за трі дня**")», *потєряшка*: «Техніка спалена, а "**потєряшки**" розбіглися по кущах». Словосполучення *русскій/рускій*

мір, що позначає «псевдовизволення від нацистів», дослівно передає тези відомих російських політичних та військових пропагандистів: «Чому люди (?) підтримують **русскій мір** тільки у тому випадку, якщо вони не просихають?». Концепція *русского міра*, розроблена у 2000-х рр. філософом Олександром Дугіним і активно насаджувана через МП РПЦ та особисто патріарха Кирила, використовує православну віру як засіб утримання під владою Росії України та Білорусі, але беззбройним шляхом. Сьогодні лексема *мір* є енантіосемічною, бо мова йде вже не про «відсутність збройної боротьби між двома або кількома народами, державами» [1, с. 712], а навпаки, про збройне протистояння. Мета використання одиниці – продемонструвати світові всю глибину хибності та спотвореності сприйняття реальності в Росії.

Простежуємо цікаву тенденцію до використання топонімів як елементів серіальності цієї війни. Ідеться про одиниці на зразок *Чорнобаївка*: «В окупантів починається паніка від однієї згадки про **Чорнобаївку**», *Білогорівка*: «Русня знайшла свої ж танки на переправі біля **Білогорівки**», *острів Зміїний*: «З'явились подробиці удару ЗСУ по так званому російському гарнізону на **острові Зміїний**», *Сіверський Донець*: «Ворог планував подолати **Сіверський Донець**, а натомість поповнив склад підводного флоту», *Мелітопольський аеродром*: «Збройні сили України завдали удару по **аеродрому в Мелітополі**, де сконцентрувалися російські військові підрозділи». Наведені та подібні до них населені пункти стали одними з основних місць, де українські військовослужбовці неодноразово завдавали поразок ворогові – у Чорнобаївці циклічність таких подій переросла в серіалізацію: «Ви сміятиметеся, але... **Чорнобаївка**-15. Склади з боєприпасами 22-го армійського корпусу (Крим) знищено». За аналогією «другою Чорнобаївкою» часто називають усі інші локації, де окупанти кількаразово зазнавали найбільших втрат. Українці, застосовуючи такий прийом, відверто кепкують з військових Росії і їх безуспішного наступу та водночас возвеличують ЗСУ за їхню оперативність і вміння давати швидку гідну відсіч. Бої під Чорнобаївкою стали настільки частими, що користувачі тг-каналів «розподілили» їх на перший і другий сезони: «22-а чи 1-а у новому сезоні поразка складу боєприпасів росіян».

Підбиваючи підсумок, маємо констатувати той факт, що бойові дії в інформаційному просторі набувають вербальних виявів через переосмислення значень лексем; використання стилістичного та функційного потенціалу засобів міжмовної омонімії; активне творення неолексем; передавання слів однієї мови графікою іншої, серіалізації. Специфіка функційної семантики маркерів-вербалізаторів полягає у здійсненні впливу на психоемоційний стан реципієнтів: сприяє його деорганізації і деморалізації; водночас для українців неолексеми слугують для підбурення і психологічної підтримки.

Література

1. Академічний тлумачний словник української мови / Винник В. О. та ін.; за ред. І. К. Білодіда. Київ, 1973. Т.4

2. Яворська Г. М. Гібридна війна як дискурсивний конструкт. Стратегічні пріоритети, 2016. №4 (41). С. 41–48.

М. Т. Русановська

Колекціонуючи минуле: травматичний досвід у збірці оповідань Катерини Бабкіної «Мій дід танцював краще за всіх»

Зважаючи на реалії сьогодення й нашої історії, травматичний досвід є однією із чільних тем сучасної української прози. Пишучи про події, які руйнують звичні підвалини життя, основи соціуму, стосунки між людьми настільки, що їх не можна відновити до первісного вигляду, автори апелюють до пам'яти про пережите та до її покоління вої рецепції. Адже травма є тим, що не зникає безслідно, а, навпаки, стає частиною Іншого всередині нас. Синтез trauma studies і літератури є предметом досліджень Кеті Карут, Шошани Фелман, Астрід Ерл, Тамари Гундорової, Оксани Пухонської, Вадима Василенка, Ярослава Поліщука тощо.

Репрезентуючи в збірці оповідань «Мій дід танцював краще за всіх» травматичний досвід кількох поколінь в історіях п'яти родин, українська письменниця, лавреатка літературної премії «Ангелус» Катерина Бабкіна звертається до принципу колекції. Це один із концептів соціогуманітарного вчення, який виокремив американський антрополог Джеймс Кліффорд у праці «Клопоти з культурою: етнографія, література й мистецтво XX століття» [7]. Великий внесок у розвиток цього поняття зробили Вальтер Беньямін, Сьюзен Зонтаґ, Жан Бодріяр. У системі їхніх студій колекція постає «згромадженням дібр», яке репрезентує самого колекціонера, адже завдяки йому предмети вихоплені з минулого та принесені в теперішнє, наділені певними цінностями. Таке тлумачення сутности колекції щодо часу суголосне з поясненням травми, основою якої є її суперечливість і принципова незавершеність у часі: травматичний досвід також починається в минулому й триває між ним і сьогоденням, руйнуючи хронотоп і заздалегідь визначаючи майбутнє.

Колекціонування як принцип письма. За В. Беньяміном, упорядкування колекції є її осмисленням, що наближає колекціонування до письма. Вносячи широке тематичне коло в літературний твір, автор пропонує до розгляду низку проблем, які мають своє значення, почерговість появи, сукупність взаємозв'язків. У збірці К. Бабкіної 12 оповідань про різних героїв та різні часо-подієві виміри: Харків 20-х років XX століття, Голодомор, Друга світова, дев'яності, сучасна російсько-українська війна. Кожне з оповідань можна читати окремо як історію про пам'ять і травму. Утім при прочитанні текстів як збірки відкривається ширша перспектива: це колекція травматичного досвіду українського суспільства, яка поповнювалася впродовж майже століття. Водночас це мозаїка покоління вого досвіду п'яти родин, який підсумований у постатях Лілічки, Ніни, Лесі, Міші й Діми – дітей, які стали першокласниками в перший рік української незалежности та діляться історіями своїх родин з друзями вже в дорослому віці. Проблемно-тематичне нашарування можна порівняти з принципом "сузір'я" [3]: читач творить в уяві канву збірки з тем, які можуть існувати поодинці, але, поєднані між собою, стають простором однієї пам'яти.

Авторка пропонує своєрідне обрамлення своїх текстів: «Ай ну» як оповідання – знайомство та «Мій дід танцював краще за всіх» як проміжний підсумок. Твір К. Бабкіної як колекція є незавершеною. Десять історій посередині – це перипетії розкиданих доль героїв та їхніх предків у подіях, які сягають страшних віх української та єврейської історій. Структура твору є почерговим визбируванням маленьких деталей досвіду, втрат, спогадів, що закладені в поколіннєвій пам'яті. В останньому оповіданні «Мій дід танцював краще за всіх», назва якого стала назвою збірки, дорослі Лілічка, Ніна, Леся, Міша й Діма збираються разом, щоб відкрити всі "карти пам'яти" свого роду, проговорити найнезрозуміліші чи найболючіші, на їхній погляд, вчинки попередніх поколінь своєї родини, наблизитися до ословлення своєї ідентичности. Здавалося б, це ідея підсумувати досвід, аби звільнитися від нього, продемонструвати так звану "визвольну силу колекціонування" [3]. Вони навіть ставлять перед собою питання, маючи на увазі життя своїх предків: «Ми всі будемо такі ж кончені?» [1, с. 139] Але це не підсумок колекції. І навіть не останнє за хронологією оповідання збірки. Справжня послідовність і взаємозв'язок подій складається лише в уяві читача, для якого вже підтверджено досвідом прочитання, що герої К. Бабкіної травмовані геть по-інакшому та продовжують нести на собі тягар пам'яти поколінь. Наприклад, старший сержант Діма гине на Донбасі та в історію їхніх утрат уписується ще бодай одна.

Колекція й травматична пам'ять. Як зауважує Олена Галета, «на відміну від історії, пам'ять не наративна, а отже – не репресивна. Пам'ять архівує – збирає й розсипає одночасно, єднає пригадування й забування» [3]. У збірці оповідань «Мій дід танцював краще за всіх» кожен із героїв постає колекціонером вражень і травматичного досвіду, який не обмежується одним моментом чи одним поколінням. Як зазначає Тамара Гундорова, «травми – це не лише жахливе, що вривається в життя, а й утрата, що має значний емоційно-психологічний ефект, коли фактично сам суб'єкт стає архівом втрати, місцем, де зберігається пам'ять про травму» [4, с. 15]

Промовистим є образ Бориса, дідуся Лесі, який присутній як персонаж чи в спогадах інших героїв в оповіданнях «Дорога між колгоспних полів», «Горіхи», «Мій дід танцював краще за всіх». У кожному з них він зображений в іншому віці та статусі. Усе, що пов'язує трирічного Борю, люблячого дідуся й водночас чоловіка та батька-деспота Бориса, – це ім'я й травматичний досвід. Його в три роки мати віддала разом зі старшим братом і сестрою батькові, який їхав жити до нової дружини Лідії, яка стала для дітей Михаїла «злою мачухою з казки» [1, с. 44]. Вона била Борю й ніби не помічала його, він був свідком того, як батько бив її. Зрештою, Борис пережив Голодомор із ненависною мачухою та пройшов війну, яка розгубила його рідних, утратив свою любов. Отримавши документи про закінчення школи вже після війни та незважаючи на травмовану ногу, подався у військове училище, а потім закохався в доньку «ворога народу». Створивши сім'ю, він приніс у неї тягарі своїх втрат та свого травматичного досвіду. Як наслідок – став деспотом для всіх близьких, за винятком онучки Лесі та її однокласників. Вона згадуватиме: «У молодості мій дід танцював краще

за всіх» [1, с. 138]. Цей спогад, як і проведений разом час, витісняє й «нормалізує» пам'ять про те, що дід Борис бив бабусю, маму та тітку.

Практика колекціонування й «антиколекції». «Взагалі-то Дімку мали назвати Володя. Батько його мав старшого брата й був його постаттю загалом і геройською смертю зокрема одержимий настільки, що якби міг, то назвав би Вовкою сам себе…» [1, с. 115] – так починається оповідання «Герої не вмирають». Бабуся Дімки, мати його батька, колекціонує вирізки воєнних світлин із газет, тим самим замінюючи для себе й близьких реальну історію свого сина героїчним наративом про смерть на фронті 1944 року. Насправді, як довідуємося з оповідань «Рубін» і «Мій дід танцював краще за всіх», Володя повернувся з війни, жив у Житомирі й закінчив життя самогубством. Формуючи свою колекцію, бабуся з татом творили псевдопам'ять. Діма підсумовує: «Бабуся типу життя його пам'яті присвятила, і тато мій, у принципі, теж, а це просто тупо псих якийсь був» [1, с. 138]. Саме Дімка стане героєм сучасної війни, та для матері, яка критикувала чоловіка й свекруху, бо знала справжню історію Володі, її син залишиться назавжди «виключно старшим сержантом дев'яносто третьої механізованої бригади» [1, с. 15].

К. Бабкіна постійно апелює до процесу нагромадження, який не завжди є зумисним й усвідомленими, що руйнує принцип колекціонування як такого. Натомість маємо справу з «антиколекціями». З одного боку, це приклад Лесі, яка збирає з дідом горіхи, щоб потім разом ласувати на кухні. Сенс тут не в нагромадженні, а саме в процесі збирання, під час якого рідні колекціонують враження й позитивні емоції, творять лише «їхній з дідом світ» [1, с. 70], який дівчинка сприймала «окремо від всього іншого світу» [1, с. 70]. Він був особливим і для самого діда Бориса, який із ніким більше не міг поринути в дитинство, яке колись у нього забрали дорослі й лихоліття часу. Так він компенсував світ дитинства для Лесі, щоб їй не доводилося в майбутньому відчувати цей травматичний досвід, який пережив він. Хоча дівчинка знає: «… той дід, який у житті з іншими дорослими – мамою, тіткою, бабусею, Віктором, – то була людина зовсім інша» [1, с. 75].

З іншого боку, в оповіданні «Ай ну» кімнаті загиблого Діми виявляють безліч речей, які здавалися загубленими, бо падали за книги й ставали колекцією мимоволі. Цигарки, перепустки, полароїдні знімки, медіатори й банківські картки – те, що може розказати хоч щось про свого колекціонера. Серед дитячих загублених речей – та сама мишка-брошка Лілі, що є елементом структуротворення першого оповідання, адже з'являється двічі: першовересня 1991 й після смерті Дімки, коли Леся й Ліля розбирають його речі. Це є ще одним підтвердженням, що К. Бабкіна застосовує принцип колекції у своєму творі, адже зайвих деталей тут немає.

Отже, збірка оповідань «Мій дід танцював краще за всіх2 є зразком синтезу концептів колекції та травматичного досвіду в літературному творі, що дозволяє поглянути на травму й спогади крізь призму накопиченого досвіду поколінь та колективної пам'яти суспільства, яке представлене п'ятьма героями й героїнями та тими, хто поруч із ними.

Література

1. Бабкіна К. Мій дід танцював краще за всіх. Київ: Видавничий дім "КОМОРА", 2021. 144 с.
2. Василенко В. Збираючи уламки досвіду: теоретична (ре)концептуалізація травми. Слово і Час. № 11. 2018. С. 109–122.
3. Галета О. Концептуалізація колекції: термінологічні пошуки сучасної гуманістики. URL: https://uamoderna.com/md/haleta-collection-humanities
4. Гундорова Т. Транзитна культура. Симптоми постколоніальної травми: есеї. Київ: Грані-Т, 2012. 548 с.
5. Карут К. Почути травму. Розмови з провідними спеціалістами з теорії та лікування катастрофічних наслідків / пер. з англ. К. Диси. Київ: ДУХ І ЛІТЕРА, 2017. 496 с.
6. Пухонська О. Літературний вимір пам'яті: монографія. Київ: Академвидав, 2018. 304 с.
7. Clifford J. The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art. Cambridge, MA; London, UK: Harvard UP, 1988. 381 p.

А. В. Хорунжий

Структурно-семантична і функційна специфіка контамінованих іменникових інновацій – маркерів воєнного часу

Політичні, соціальні, історичні та інші трансформації в суспільстві визначають подальшу парадигму розвитку мови. Так, повномасштабне вторгнення Росії в Україну 24 лютого 2022 року, ведення активних бойових дій – і, як наслідок, прогресувальна глобалізація країни, пришвидшена культурна інтеграція у світовий простір, психологічні впливи на свідомість українців відбиваються на різних рівнях мовної системи, зокрема словотвірному. Одним із маркерів реалій країни в стані воєнного протистояння є активне продукування інновацій, що дедалі частіше привертають увагу наукової спільноти. І це закономірно, адже проблематикою інноваційних дериватів тривалий час цікавляться багато як вітчизняних (Г. Вокальчук, Ж. Колоїз, Д. Мазурик, А. Нелюба та ін.), так і зарубіжних (T. Blevins, L. Zettlemoyer, D. Pijpops, Van de Velde та ін.) фахівців. Таким чином, прогнозованим і очікуваним є інтерес Л. Шевчук, Л. Пени, С. Гриценко, частково – Д. Василенка до окремих аспектів інновацій, пов'язаних зі збройною агресією Росії проти України. Водночас інноваційні іменникові контамінанти, утворені після 24 лютого 2022 року, не потрапляли у фокус ґрунтовного мовознавчого аналізу, що зумовлює **актуальність** нашого **дослідження**.

З огляду на сказане вище **мета роботи** – проаналізувати структурно-семантичну та функційну специфіку іменникових інновацій, що утворені шляхом контамінації і набули поширення після 24 лютого 2022 року.

Об'єкт дослідження – інноваційні контамінанти-іменники, що постали як реакція мовної системи на реалії воєнного часу.

Предмет вивчення – структурно-семантична і функційна специфіка вказаних інновацій.

Джерельну базу дослідження складає неоднорідна система медіатекстів, вилучених методом суцільної вибірки з інтернет-видань «Українська правда», «Укрінформ», «Волинь» і телеграм-канал «Труха. Україна».

На повномасштабне вторгнення Росії в Україну словотвірна система української мови відреагувала активним продукуванням інновацій як за загальномовними (*могилізація*, *рашики*, *десатанізація*, *ЗУшки* тощо), так і неузуальними (*Диркін*, *мінбрехні*, *мобіліздєц*, *камАЗи* тощо) зразками. З-поміж різних способів творення нових слів особливою продуктивністю відзначається контамінація – процес накладання двох мовних одиниць, які перебувають у парадигматичних і рідше синтагматичних відношеннях між собою, наслідком чого стає утворення деривата, що виявляє своєрідний семантичний код, призначений для розуміння реципієнтом.

Найбільшу групу похідних контамінантів складають іменникові інновації, утворені за узуальними зразками: *літакоснаряд*, *бомжестан*, *рашизофобія* тощо. У межах аналізованої групи увагу привертає одиниця *Шахідобійка*, що позначає «зенітну автоматичну гармату М55» і утворена за нормативною моделлю, за якою спродуковані загальномовні похідні на кшталт *деревообробка*, *поломийка*, *рукомийник* тощо. Поява інновації, на наш погляд, пов'язана з протидією активним обстрілам України російськими дронами-камікадзе «Shahed-136». Цікавим видається структурно-семантична аналогія інновації до слова «мухобійка», що можемо пояснити прагматичним прагненням мовців не просто номінувати реалію, а висловити своє зневажливе ставлення до неї: «ЗСУ отримали цікаву югославську зброю, яка цілком може бути «шахідобойкою». Припускаємо, що йдеться про елемент не лише конвенційної, а й мовної боротьби українського народу.

На підставі належності залучуваних до контамінації твірних баз до одного з різновидів у межах лексико-граматичного розряду «власна/загальна назва» виокремлюємо три групи похідних: відапелятивні, відонімні та змішані одиниці.

Творення відапелятивних інновацій, за нашими спостереженнями, є найбільш продуктивним. Водночас помічаємо певні тенденції в комбінуванні семантик твірних баз:

1. **особа/предмет + особа/предмет**: контамінанти, утворювані накладанням двох синонімічних чи антонімічних основ, унаслідок зіставлення семантик яких реципієнт підсвідомо визначає категорійність і/або оцінність наведеної особи чи реалії, наприклад *[бульб-а + пюрер] ⟶ бульбапюрер* тощо;
2. **явище + ознака**: такі інновації є різнорідними за структурою, адже відображають явища, слова на позначення яких здебільшого перебувають у межах семантичної опозиції «свій – чужий»: «не русофобія, а русо-гоухомія». Деференційна ознака переважно закладена в денотаті похідного:

рос. [рус-кий + -о- + (англ.) go home] —› русо-гоу-хóмія, [(англ.) kill + нєт] —› кілнєт, тощо.

Реалії російсько-української війни спричинилися до активізації відонімного словотвору, зокрема й за допомогою контамінації. На нашу думку, це абсолютно закономірно: мотиваторами новотворів виступають імена та/або прізвища осіб, які нерідко становлять загрозу національній безпеці та самому існуванню України. У межах цієї групи новотворів, відповідно до типу оніма в сполучуваних твірних базах, виділяємо два різновиди:

1. **антропонім + антропонім:** найбільш поширеним за критерієм частотності вживання зразком, за нашими спостереженнями, є одиниця *Пут[ін + Гіт]лєр —› Путлєр*, утворена накладанням основ «Путін» і «Гітлер» із одночасним усіченням компонента *-ін* у першому мотиваторі та складника *Гіт-* у другому. На нашу думку, класифікувати інновації такої структурно-семантичної природи необхідно як транссуфіксальні антропонімосубститути, оскільки основні ознаки цих похідних вбачаємо в чітких алюзіях на представлені в закодованому вигляді тригери, які запускаються на підсвідомому рівні через метафоричне перенесення виразних якостей з однієї особи на іншу;
2. **топонім + топонім**: *[Зміїний + Чорно]баївка —› Змієбаївка* – мотиваторами таких інновацій є назви, значення яких тією чи іншою мірою вказують на зв’язок із місцями неодноразового зіткнення з ворогом та його поразкою: «Змієбаївка триватиме, поки окупанти не розблокують порти України». У контекстах зафіксовано розширення функційного поля наведеної одиниці, пов’язаного із багатократністю повторення процесуального складника.

Не менш цікавими та показовими, ніж описані вище, з погляду структурно-семантичних і функційних особливостей є контамінанти змішаного типу. Варто зазначити, що такі похідні містять виразний маркер емоційної оцінки, що увиразнює поняття, позначуване словом. Імовірно, саме цим можемо пояснити активне творення та вживання інноваційних іменників змішаного типу, з-поміж яких виділяємо два різновиди:

1. **антропонім + апелятив**: *[Рашк-а + боти] —› Рашкоботи, [(англ.) lost + Дост]оевський —› Лостоевський* тощо. Основним пластом утворення цих контамінантів та подібних до них похідних є схрещення твірних – назв власних і загальних понять, для надання характеристики певній особі чи явищу;
2. **ергонім + апелятив**: *Мін[оборони] + [вбивство] —› Мінвбивство, Гос[дума + дура] —› Госдура* тощо – контамінанти цієї групи утворюються шляхом накладання мотиватора – назви політичної, культурної, державної установи, на твірне – загальну назву, що нерідко має атрибутивну семантику стосовно ергоніма та відзначається сатирично-іронічним, глузливим, гумористичним забарвленням: «Україна збирається атакувати Білорусь,– госдура рф не полишає дивувати новими цирковими номерами». Контамінанти цієї підгрупи володіють потужним емоційно-

експресивним зарядом, виражаючи ставлення мовців до реалії, яку позначає одиниця.

У сучасному медіапросторі високою продуктивністю відзначаються хештеґ-контамінанти – інноваційні номени, що утворюються схрещенням основ, у яких «предикативна одиниця набуває статусу цілісноформленої» [Колоїз 2015: 117], виражаючи спільне поняття. Ідеться про одиниці на зразок *#чорнобайбаївка, #чорнобомбаївка, #велкамчорнобаївка, #чорнобаївкад* тощо, семантично-поняттєва компресія яких уможливлює передання декількох понять і стилістичних відтінків за допомогою однієї вербальної одиниці. Накладання слів, різних за своєю граматичною та лексичною природою, «нівелює традиційні межі між ними» [Колоїз 2015: 119]. Зазначена специфіка передбачає вживання хештеґ-контамінантів у різних контекстах, що зумовлює широке використання в інформаційному полі.

Підсумовуючи, констатуємо активне продукування іменникових контамінованих інновацій у мовленнєвій практиці українців, спричинене повномасштабним конвенційним нападом Росії на Україну 24 лютого 2022 року. Аналіз фактичного матеріалу дає підстави стверджувати, що найбільшу кількість досліджуваних інноваційних контамінантів становлять іменникові одиниці, утворювані як за загальномовними, так і неузуальними зразками. За нашими спостереженнями, найпродуктивнішими виявились словотвірні моделі, у яких один чи обидва мотиватори є апелятивами, хоч твірні-оніми залучаються до деривaційних процесів дедалі частіше. Фіксуємо тенденцію до набуття похідними різних стилістико-семантичних відтінків, що спричинене необхідністю виконання різних функцій такими інноваціями. Розглянуто структурно-семантичну специфіку хештеґ-контамінантів. З’ясовано, що перебування поєднуваних основ у парадигматичних і синтагматичних відношеннях, зумовлює відтворюваність їх у різностильових контекстах.

Література

1. Колоїз Ж. В. Неузуальне словотворення: [монографія]. Кривий Ріг: НПП Астерікс, 2015. 156 с.
2. Колоїз Ж. В., Литовченко І. О. Неузуальна контамінація як лінгвістичний феномен. *Science and Education in Australia, America and Eurasia: Fundamental and Applied Science*. Мельбурн, 2014. С. 136–138.
3. Редько Є. О. Словотвірна контамінація в сучасних інноваційних процесах. XX–XXI *століття: жанрово-стильові й лінгвістичні метаморфози в українській мові і літературі: колективна монографія*. Olomouc: VUP, 2016. С. 205–229.

Інтермедіальні та інтертекстуальні аспекти літератури

А. А. Журбенко

Інтермедіальні маркери роману «Ворошиловград» Сергія Жадана

Роман «Ворошиловград» став знаковим у творчості Сергія Жадана. Написаний у 2010 році, екранізований у 2018, він був оголошений у 2014 році «Книгою десятиліття» за версією BBC. Образні структури, які містять інформацію про інші види мистецтв, що взаємодіють у художньому творі, вказують на інтермедіальність тексту. Маркерами інтермедіальності у творі С. Жадана виступають музика та кіно. Міжмистецькі взаємовпливи дозволяють розкрити характери героїв, їх внутрішній світ, окреслити суспільне тло твору.

Художній доробок С. Жадана неодноразово був об'єктом наукових зацікавлень у літературознавчому аспекті. Індивідуально-авторський стиль, полідискурсивність релігійного, міфологічного у творах, багатоаспектність тематики та проблематики, музичність та інтертекстуальність прози стали предметом досліджень А. Бабенко, Я. Голобородька, Т. Гундорової, І. Дзюби, А. Землянської, І. Онікієнко, О. Романенко, С. Підопригори, Я. Поліщука, Р. Харчук, О. Юрчук та інших. Проте, широке коло питань залишається не висвітленим, зокрема синтез слова, музики, кіно в романі «Ворошиловград» потребує детального аналізу, що й зумовлює актуальність нашої роботи.

Сюжетна канва роману «Ворошиловград» – це історія Германа Корольова, який вимушений повернутися у рідне місто, щоб врятувати сімейний бізнес від рейдерів-депутатів. Екзистенційні пошуки Германа є метафорою його шляху до самого себе. Художня рецепція топографічної реальності репрезентована міфічним, ілюзійним простором Луганська/Ворошиловграда, якого вже немає, але ще існує у підсвідомості персонажів твору: «*Я є. А Ворошиловграда немає. І з цим потрібно рахуватись»* [2, с. 128]. Спогади та монологи головного героя допомагають розкрити насправді історію Старобільська (рідного міста письменника) вісімдесятих-двохтисячних роках. На думку М. Штогрин, «головним кодом у процесі самоідентифікації чоловіка постає його генетична пам'ять, занурена у спогади дитинства про дивне місто Ворошиловград» [4, с. 35]. Через спогади Германа автор вибудовує життєву концепцію, що дозволяє йому вистояти перед викликами часу: захищай своє, своїх близьких, не віддавай те, що належить тобі.

Літературний текст вимагає використовувати ті принципи, які наповнюють його словесними змістовими прийомами, у фільмах – зоровими. Монтажний метод як спосіб художньої побудови тексту ґрунтується на динамічності,

фрагментарності, «геометричному екстраті руху», «захоплюючій зміні зображень» (Дзиґа Вертов). Смислове наповнення кадрів «Ворошиловграду» відповідає подіям із життя містечка, існування представників різних суспільних верств, побутовим реаліям. Роман насичений ретроспективними оповідями, що переносять читача з теперішнього в минуле і навпаки: *«…та, зовсім давня історія, що сталася з ним (Ернестом – А. Ж.) ще у вісімдесятих, під час практики, в Криму. Він теж усе це миттєво пригадав, наче знову туди потрапив»* [2, с. 275]. Прийом монтажу, запозичений із кінематографу, детермінований макро- та мікроепізодами, одночасною оповіддю протагоніста про теперішнє і минуле. Вставні оповіді про минуле персонажів, уривки із книги «Історія і занепад джазу в Донецькому басейні», сни, роздуми Германа слугують еквівалентом монтажної побудови твору: зміна загального плану на крупний, панорамний показ. Письменник стає на позицію кіноапарату, камера якого фіксує певні образи. Це не технічна фіксація, а майстерно передані кадри, через які автор схоплює зображення завдяки оптиці кіноока. С. Жадан вдається до розкадрування сюжету, розбиваючи його на стоп-кадри: боротьба за заправку, вбивство Травмованого, розмова з пресвітером, Герман забирає Ольгу з лікарні і закінчується наратив панорамою зображення вечірнього міста.

Монтаж у творі стає можливістю художнього освоєння реальності, специфічним прийомом викладу. Однією з технік монтажу є принцип склеювання шматків стрічки в одну картину. С. Жадан прийом склеювання/зчеплення використовує в епізоді «зустрічі» двох опонентів, долі яких вже перетиналися – Ернста Тельмана і Ніколая Ніколаіча. «Зоровий» двобій двох чоловіків (*«головне – не відводити погляду, вміти сприймати проблему як неминучу даність, що несподівано з'являється, але потім неминуче відступає»* [2, с. 279]) – це «думки», роздуми, спогади про ті події, які їх колись «поєднували», але в силу обставин вони стали по різні «боки барикад». Рух планів, система смислових зв'язків, контраст характерний для епізодів, що розкривають внутрішній світ, почуття, емоції Ернста та Ніколаіча. Такий прийом у структурі тексту означений абзацами для відокремлення думок кожного з них. Обидва персонажі втілюють різні типи характерів, екзистенційних позицій: Ернст – відданість своїм принципам, попри безглуздість їх існування у нових умовах, Ніколаіч – пристосуванство. Життєва позиція Ернста – історика, що працює на аеродромі, незмінна, адже сміливий відчайдух обороняє нікому не потрібний аеродром з саперною лопаткою. Ніколаіч, працюючи «помічником народного депутата», а насправді комп'ютерником у компанії Пастушка, виступає активним поборником бізнесу Марлена Владленовича, обирає методи нападу, образ, погроз, а насправді постає жертвою, підлабузником.

Музично-літературні взаємозв'язки у романі «Ворошиловград» інспіровано музичними алюзіями, ритмомелодикою прози, лейтмотивами, що свідчить про «спільність архітектонічних принципів у музиці та літературі» [1, с. 3]. Б. Матіяш, розкриваючи музичні цитати у романах Сергія Жадана, простежила механізм витворення авторської «приватної території»: від чужого музичного тексту через низку психологічних поштовхів і асоціацій до тексту власного,

сливе літературного («Слухати музику – це завжди бути дотичним до чужого досвіду й дуже глибоко переживати власний» [3]). Письменник і сам виконує власні вірші під музику гурту «Жадан і Собаки». Авторство власного поетичного твору «Хто стоїть на причалах і рейдах, проводжаючи сонце?» Сергій Жадан у «Ворошиловграді» віддає персонажу Глорії Абрамз. Це один з останніх творів, написаних нею, *«створений безпосередньо перед зникненням співачки, він справедливо вважається одним із найбільш ліричних та соціально-суголосних зразків джазового хорового співу, а мелодія, покладена в основу, неодноразово виконувалась всесвітньо відомими джазменами, такими як Чесні Генрі Бейкер або Чарльз «Бьорд» Паркер»* [2, с. 262]. Маркерами вірша є місто, спів, джаз, дорога, небеса, пам'ять, минуле, що виступають ключовими образами роману. Мотив пам'яті вибудовує сюжетну канву роману, «полеміка з минулим деконструює міський простір відповідно до авторських візій», «у площину екзистенційного вибору письменник переносить мотив подорожі, повернення героя на малу батьківщину, а відтак обстоювання права жити на власній землі як боротьбу за життя (вибір між життям і смертю)» [4, с. 37].

Роман наповнений джазовою музикою, яка «звучить» вже на початку твору: Чарльза «Бьорда» Паркера слухає Льолік, потім Борис *«підсовував мені (Герману – А. Ж.) диски Паркера. Я слухняно ставив їх один за одним. Паркер рвав повітря своїм альтом. Його саксофон вибухав, ніби хімічна зброя, винищуючи ворожі війська. Паркер дихав через мундштук, видмухував золоте полум'я праведного гніву, його чорні пальці залізали до роз'ятрених ран повітря, витягуючи звідти мідні монети й сушені плоди»* [2, с. 16]. Письменник художньо відтворює сприйняття музики джазового співця Германом вербальними засобами. Сергій Жадан передає відтінки звуку, голосу, інструменту, актуалізуючи ритмомелодику цього виду мистецтва. Історія джазу у романі пов'язана із чотирма американками-місіонерками у Донецькому регіоні. Ритмомелодика роману суголосна ритмомелодиці пісні американського квартету: *«Хто стоїть на причалах і рейдах, проводжаючи сонце? / Це ми, Господи, рибалки і робітники, після виснажливої роботи, / виходимо зі старих корабелень, / зупиняємось на узбережжях і співаємо вслід річковій воді, / що назавжди від нас відпливає… / Ми згадуємо, Господи, наші міста й плачемо за ними»* [2, с. 262–263]. Історія джазового квартету прочитується у творі як синтез музики, ідеології, соціального протесту. Духовні пісні афроамериканців – спірічуелз (spirituals) – проникнуті настроями трагічної самотності, ліризмом та поетичністю. Внутрішній ритм тексту зцементовує музика, яка постійно звучить у творі, бо нею співають-моляться жіночий квартет, цигани, контрабандисти, монголи.

Музика є культурним контекстом твору, вказує на розвиток подій, розкриває символічний підтекст, «поєднана з моментом екзистенційного вибору: "своя" (питома, свідомо обрана) чи "не своя" (нав'язана), вона окреслює процес самоздійснення чи повну неспроможність героя бути собою» [3]. У кожного персонажа твору є «своя» музика, яка ближче до душі. Коча при зустрічі з колишнім співкамерником співає тюремні пісні. Льолік захопився джазом під

впливом Боліка, який майже нав'язує цю музику брату. Індійська музика лунає у автобусі донецьких дрібних комерсантів; грузинські цигани співають життєрадісні пісні, незважаючи на ситуацію – похорон чи весілля. Перші враження персонажів від прослуховування музики емоційні, адже вона передає їх внутрішній стан, відкриває сприйняття навколишнього світу. Травмований завжди носить *«касети з романтичними мелодіями або, як він сам це називав, – музикою любові»* [2, с. 35]. Не вписується у цей розмаїтий дискурс музика Олександри Пахмутової, хоч радянський час та «радянськість» часто згадується у творі. Відома композиторка була символом радянської пісні, її творчість офіційно визнана владою, але не всім імпонували «солодкі» ноти її мотивів. Може тому сліпу собаку Пахмутову знаходить повішаною на щоглі Катя.

Інтермедіальність у романі «Ворошиловград» прочитується у поєднані кіномови (монтажу, кадровості, плану) та музики. Музика пронизує сюжетні та контекстуальні лінії твору, зіставляючи романний та пісенний тексти, підсилюючи ідейну складову, увиразнюючи характери персонажів – Германа, Травмованого, Ернста, Кочі та інших.

Література

1. Борисюк І.В. Музика як культурний текст у романі «Ворошиловград» С. Жадана. URL : elibrary.kubg.edu.ua/5636/1/I_Borysiuk_nznukma_150_gi.pdf.
2. Жадан С. Ворошиловград. Харків : Фоліо, 2012. 442 с.
3. Матіяш Б. Його приватна територія. URL: https://krytyka.com/ua/articles/yoho-pryvatna-terytoriya
4. Штогрин М. В. Урбаністичні топоси сучасної української літератури: традиції та трансформації (2000 – 2014 рр.). URL: http://elibrary.kubg.edu.ua/15332/1/Штогрин_дисертація.pdf

В. М. Лисенко

Роман М. Зузака «Крадійка книжок» та його кіноверсія: інтермедіальні аспекти шкільного вивчення

Роман М. Зузака «Крадійка книжок» включений до переліку обов'язкових для вивчення текстів навчальної програми із зарубіжної літератури для профільної школи (11-й клас) та передбачено модельною програмою (у 9 класі за вибором вчителя – Школа радості). За мотивами твору знято кінофільм (2013). Дослідженням екранізації роману М. Зузака у певних аспектах займалися М. Штолько та С. Криць. Однак простеження збігів та відмінностей тексту і його кіноверсії з урахуванням шкільного вивчення залишається мало вивченим. Поглиблює актуальність такого розгляду аспект інтермедіальності.

Метою публікації є аналіз сюжету, образів і символів у романі М. Зузака «Крадійка книжок» та його однойменною екранізацією з огляду на використання в шкільній практиці.

Сучасний процес вивчення літератури в школі вимагає від здобувачів освіти не лише знання художнього тексту, але й уміння його аналізувати з урахуванням різних методологій. Чинні шкільні програми активно пропонують розгляд творів світової літератури в контексті інших видів мистецтва. Зокрема Л. Нежива зазначає, що встановлення співвідношень між різними видами мистецтва «сприяє розумінню складної системи мистецтв, цілісності художнього образу світу» [3, с. 77]. Дослідниця радить проводити «інтермедіальні дослідження, в яких аналіз художнього тексту здійснюватиметься відповідно до семіотичних кодів різних видів мистецтва» [3, с. 85].

Очевидно, що провадження ґрунтовних інтермедіальних досліджень – здебільшого справа науковців, тоді ж як учителі мають змогу використати такі напрацювання на практиці, спрямувати в методичне русло.

Відносно нове поняття інтермедіальності (воно з'явилося 1983 р. в праці німецького літературознавця А. Ханзена-Льове) має чимало різних трактувань. З-поміж них вирізняємо дефініцію В. Просалової: «Інтермедіальність – це спосіб кореляції мистецьких явищ, наявність у художньому творі елементів, транспонованих з інших видів мистецтва» [4, с. 26].

Під час вивчення роману М. Зузака «Крадійка книжок» у школі вчителю буде доцільно запропонувати здобувачам освіти самостійно переглянути однойменну кінострічку. Вважаємо, що після перегляду фільму та прочитання тексту можна визначити спільні та відмінні риси, невідповідності в сюжеті, а також розглянути інтермедіальні зв'язки між романом і фільмом. Залучення кількох спосіб сприйняття інформації допоможе краще усвідомити сутність твору, розвиватиме вміння аналізувати та синтезувати інформацію, зіставляти факти, проводити паралелі та розкривати авторські символи.

Прем'єра фільму, який зняла кінокомпанія 20th Century Fox на основі роману «Крадійка книжок», відбулася 2013 р. Режисером був Брайан Персиваль. Музику для фільму написав Джон Вільямс. Головні ролі зіграли Софі Неліс (Лізель), Джеффрі Раш (Ганс), Емілі Вотсон (Роза), Ніко Лірш (Руді Штайнер).

Ось як описав свої враження від фільму М. Зузак: «Це мовби побачити книгу, яку ти написав, у незвичайному вбранні. На вигляд майже та сама, за відчуттями трохи схожа, але водночас *взагалі* не подібна на себе. Інколи дивитися складно, проте ти мусиш залишити за фільмом право на співтворчість» [2]. Письменнику сподобався екранний образ Руді. Про це автор роману написав на своїй сторінці в Tumblr: «Він привабливий. Він – Руді».

Кінообраз інших персонажів, на нашу думку, не завжди збігався з романним. Зокрема роль Рози, попри чудову гру акторки, не складає такий образ, який описано в романі. Розу з твору М. Зузака легко уявити старшою, дещо огрядною, невисокою жінкою, яка асоціюється із буревієм. Всередині неї горить їдкий вогонь, але це не заважає їй по-своєму любити своїх близьких. Після перегляду

фільму складається враження, ніби Роза, незважаючи на свої висловлювання, досить м'яка, лагідна і трішки втомлена від життя жінка.

Оповідачем в обох версіях є Смерть. Особа чоловічого роду, яка жодного разу не з'явилася у кадрі, але чиї коментарі та міркування глядач чує впродовж усього фільму. У центрі оповіді – німецька дівчинка Лізель та її трагічна воєнна реальність.

Зрозуміло, що Б. Персиваль послуговувався принципами створення кінофільму, використовуючи при цьому специфічні монтажні прийоми. Його персонажі прості та зрозумілі, репліки позбавлений надлишкової символічності. Подибуємо риси кіноматографу й у романі М. Зузака. Автором використаний прийом «тексту в тексті». Смерть розповідає про історію дівчинки Лізель. Він має втілення у кіномистецтві, де існує під назвою «історія в історії». Оповідач часто послуговується прийомом «передвістя», спеціально повідомляючи читачеві про трагічний фінал певних історій. У кінофільмі найчастіше використовують «музичне передвістя». Специфічним для кіномистецтва є прийом зміни планів. М. Зузак використовує його на початку тексту. Спершу він описує атмосферу поблизу залізничних колії, що нагадує загальний план, потім переходить до згадки про людей – середній план, а в кінці детально описує їхню зовнішність і переходить до діалогів – крупний план. Ще один прийом – паралельний показ. Оповідач описує момент перебування Лізель у сусідському підвалі, а в той же час Макс Ванденбург вперше за довгий період виходить на вулицю.

Загалом в сюжетах роману та кінострічки немає суттєвих відмінностей, проте деякі деталі були пропущені сценаристами. Наприклад, у фільмі немає згадок про Артура Берґа та його банду, пані Гольцапфель зі своїми синами. Глядач не дізнається про спроби Лізель красти разом з Артуром. Не дізнається й про долю пані Гольцапфель, її конфлікти з Розою та про читання книг із Лізель. Звісно, вони не були головними героями, проте мали свою цінність. Вона полягала в тому, що через діалоги з ними читач мав можливість краще зрозуміти різноплановість характерів більш ключових персонажів, а також сповна відчути атмосферу Небесної вулиці та гітлерівської Німеччини загалом.

Отже, глядач бачить героїв не зовсім так, як їх може уявити читач. Через відсутність у фільмі певних ситуацій, в яких герої можуть проявити свої негативні або навіть позитивні риси, їхні характери здаються більш однобокими. Варто зазначити, що в англомовному фільмі для передачі емоційного стану персонажів, автори кінострічки додали слова та фрази німецькою мовою в їхні репліки. Також цікаво те, що слова, які вивчала Лізель, написані на стінах німецького підвалу англійською мовою. Причиною цього вважаємо те, що й сам фільм знятий англійською, і нею ж написаний роман.

В екранізації мало розповідається про роботу Ганса Губерманна. Так само обмаль згадок про клієнтів Рози Губерманн та їхні стосунки, про поневіряння Рози з приводу втрати роботи. У кінострічці режисер зобразив короткий епізод про євреїв, які прямували в концтабори. На перший погляд вони виглядали досить охайно та доглянуто. Ця тема не стала ключовою у фільмі. Книжка описує

страждання євреїв більш яскраво, а картини, які постають в уяві читача, здаються більш страшними і більше схожими на реальність. Тим не менш Кришталева ніч у фільмі була показана справді моторошною. Варто зауважити чудову операторську роботу при зйомці загальних планів.

Одним із ключових символів стала книга. Письменник та режисер спонукають нас до думки, що книги та художнє слово – необхідна умова для духовного розвитку особистості навіть у трагічні воєнні часи. Саме вони стали справжнього розрадою для Лізель та рятували її так само, як і вона їх від вогню та води. Рятували і Макса, і пані Гольцапфель, і всіх тих людей, які ховалися від бомб у підвалі одного з будинків на Небесній вулиці.

В екранізації не було згадано всіх книг, які вкрала Лізель. Відомо, що в романі вони були вигадані самим автором. Кожна назва символізувала певну проблему режиму Гітлера. Тобто без них фільм втрачає ряд символів. Сценаристи залишили найбільш символічні в житті дівчинки: перша «Посібник гробаря», книга, яку вона вкрала у вогню, книга, яку врятував Руді від води, «Mein Kampf» та декілька інших. Цікаво, що хворому Максу Лізель читає книгу Д. Г. Уелса «Людина-невидимка», якої в романі не було.

На символічних моментах зупинимося детальніше. Протягом усього роману Смерть акцентує увагу на кольорах. Читач помічає це буквально з перших рядків: *«Питання в тому, якою барвою буде зафарбовано усе навколо, коли я прийду по вас. Яким буде небо? Мені, приміром, подобається небо кольору шоколаду. Темного, темного шоколаду. Кажуть, що він мені личить. Я ж, проте, намагаюся насолоджуватися усіма кольорами, що потрапляють мені на очі, – усім спектром. Мільярд, а то й більше, відтінків, усі вони такі різні, і небо – я його повільно втягую. Це дещо полегшує мій тягар. Допомагає мені розслабитися»* [1].

Кожна подія для Смерті має свій колір: *«День був сірим – кольору Європи»* [1]. Можливо, сірий символізував підвішеність, бідність, занепад та передчуття війни, до якої насправді ніхто не був готовий.

Кінострічка не несе в собі такої багатої символіки, проте відбувається часткова трансформація словесного мистецтва у візуальне. Глядач не чує прямих реплік про ті чи інші кольори, проте може помітити, що сам фільм знятий у тих самим тонах, про які й писав М. Зузак.

Щодо інших відмінностей: Макс у романі подарував Лізель цілу книгу, написану на власноруч зафарбованих сторінках «Mein Kampf», яка була водночас і його порятунком, і його пеклом. У фільмі це був чистий блокнот із лише одним закликом: «Пиши». І вона писала.

Існують також відмінності й у зображенні кінцівки. В оригінальному тексті після вибухів на Небесній вулиці Лізель з акордеоном забирає поліція. Через три години там з'являється Ільза Германн та забирає дівчинку додому. Пізніще Лізель намагається знайти ту особливу книгу, де записана вся історія її життя, але у неї нічого не виходить. Лише під час останньої зустрічі зі Смертю Лізель побачить її знову. Сценаристи зобразили інакше. Врятована з-під завалів Лізель прокидається і бачить перед собою книгу. Після цього з'являється мер та його

дружина, які забирають дівчинку до себе. Далі дія у фільмі переноситься в квартиру дорослої Лізель. Смерть розповідає, як та прожила своє життя.

«Мене переслідують люди» [1]. Саме такими словами закінчується роман. «Люди не дають мені спокою», – звучить у фільмі.

У результаті проведеного дослідження можемо підсумувати, що екранізація Б. Персивалем роману М. Зузака «Крадійка книжок» вдала. Незважаючи на деякі розбіжності в сюжеті, основна думка роману була розкрита. Як письменник, так і режисер сконцентрували свою увагу на розкритті трагічності ситуації, у якій опинилася Лізель до та під час війни. Також роман і його кіноверсія спонукають нас до думки, що книги – джерело духовності, а слово здатне врятувати людину навіть у найбільш нелегкий час. Кожен із творів позначений особливостями свого жанру, проте вони чудово доповнюють один одного. Інтермедіальні зв'язки літератури та кіно проявляються насамперед у запозиченні прийомів, що зазвичай характерні для певного виду мистецтва. Читати роман і дивитися фільм учні повинні самостійно, а порівняльний аналіз тексту та його екранізації варто робити на уроці, застосувавши прийоми дискусії.

Література

1. Зузак М. «Крадійка книжок». TextBook. URL: https://textbook.com.ua/zarubizhna-literatura/1548690015 (дата звернення: 10.10.2022).
2. Маркус Зузак: Інколи книжки сходяться з нами в двобої, мабуть, у мене досі лишилися синці. *Читомо*. URL: https://chytomo.com/markus-zuzak-inkoly-knyzhky-skhodiatsia-z-namy-v-dvoboi-mabut-u-mene-i-dosi-lyshylasia-para-syntsiv/ (дата звернення: 15.10.2022).
3. Нежива Л. Теорія і практика вивчення літературних напрямів українського письменства в школі: монографія. Полтава: ПНПУ імені В. Короленка, 2016. 356 с.
4. Просалова В. Інтермедіальні аспекти української літератури. Донецьк–Вінниця: ДонНУ, 2015. 153 с.

Ю. І. Гашинська

Візуальність поезії Миколи Вінграновського

Література постійно розвивала у собі здатність якнайпластичніше зображувати життя, разом із тим тяжіючи до розвитку візуальності. Поезія М. Вінграновського – зразковий приклад охудожнених візій, які вражають масштабністю поетичної думки і силою уяви. Письменник бачив світ як кінорежисер, пройшовши найвищий професійний вишкіл під патронатом Олександра Довженка, адже навчання кінематографу – це насамперед пізнання й опрацювання різноманітних засобів естетичного впливу.

Поезія Вінграновського імпліцитно ввібрала у себе *вербалізовані візії*: у своїх ліричних творах письменник оперує глибинними емоційними планами, драматичними картинами душевних переживань ліричних героїв, яскравими образами уяви. Ця майстерність автора найточніше реалізується у його вмінні запрограмовувати слово з подальшою максимальною повнотою для відтворення читачем: кореляція між візуальними конструкціями, закладеними у слово як виражальний матеріал, і зоровими образами, що виринають у свідомості реципієнта під час читання / слухання твору. За допомогою наскрізної візуальності поезія Вінграновського набуває притаманної авторові інформаційної щільності: навіть поезія на декілька рядків (наприклад, «Червоний светр, білий сміх я обійняв за плечі» [1, с. 22]) може розповісти читачеві повноцінну історію, оскільки рядки поета наповнені художньо-образною інформацією, яка майстерно закодована у слово.

Візуальність художнього мислення Вінграновського – феноменальна, а його поетичні твори є виявом духовного й естетичного дозрівання митця, нового мислення і нового осмислення національного досвіду. Л. Тарнашинська переконана, що, «візуальне кіномистецтво, очевидно, не могло «вмістити» всю степову широку й рвійну натуру М. Вінграновського – і потреба вербального, словесного самовираження, коли у рядок, строфу можна вкласти так багато почуттів, зробила його неперевершеним поетом такого високого мистецького рівня, що ним могла би пишатися будь-яка національна література» [5, с. 5].

Візуальність Вінграновського проявляється на різних рівнях, зокрема на смисловому і семантичному, на рівні побудови тощо. Так поезія «Гайдамацькі скелі у вільховій» складається з п’яти катренів, що сприймаються реципієнтом як окремі сцени в кіно. Вже з перших рядків: «*Зрябілий пагорб. Всохлі небеса. / Ячмінь. Маслини. Ящірки. Ожина*» [1, с. 99] за допомогою асоціацій автор вибудовує в уяві читача яскраві візуальні образи, поступово змінюючи плани – від загального до детального. Перший вірш першої строфи загальним планом подає художнє тло пагорбів і неба. Однак тут слід звернути увагу на епітети – «*зрябілий*» і «*всохлі*» – які вже з самого початку передають меланхолійний настрій поезії, емоції ліричного героя, що, безперечно, впливає на загальне сприйняття. В контексті такого потужного емоційного впливу можемо говорити про «синтетичний ліризм» [2], що моделюється автором словами, які насамперед передають еклектику почуттів, думок, вольових прагнень. У наступній строфі план зображення починає звужуватись до деталей: в уяві читача крупним планом виринають образи колосків ячменю, прудкої ящірки і кушів ожини. Під час передачі художніх образів автор використовує рухливі картини, що передають кінематографічний прийом – зйомка оператора. Візуальні образи викликають в уяві реципієнта потік думок: візуальні та вербальні асоціації. А самі образи-кадри протягом усього вірша змінюються досить швидко, проте гармонійно, дотримуючись визначеного автором темпоритму. Автор паралельно описує природу гайдамацьких скель і місто з натовпом, що зараз розташовані на цьому місці у Вільховій, таким чином створюється паралель теперішнє / минуле, яке ліричний читач передає з певною гіркотою і сумом. Вінграновський навіть

вдається до кінематографічних алюзій: «*Кіно – кіном. І танцмайданчик теж*» [1, с. 99].

Так само наповнений візуальними образами-кадрами, що поступово змінюються, й інший вірш – «Лошиця з дикими і гордими ногами» [1, с. 24]. Передусім виділимо у ньому виразні ракурси, за допомогою яких М. Вінграновський монтує епізоди у єдине змістове й естетичне ціле і які забезпечують простоту і стрункість побудови вірша. Спершу автор зображує лошицю в загальному плані і переходить до крупного вже у наступному рядку: «*Із ніздрями рожевими на сонці / І матово-темнавими вночі*» [1, с. 24]. Перші рядки одразу вводять у матрицю твору наскрізний образ – лошицю, а далі автор вже акцентує на деталях цього образу – мінливих очах, мідній гриві, сріблястому животі – які витворюють цілісний художній образ лошиці, яка є ймовірно своєрідною метафорою до образу жінки, описану ліричним героєм. Поступово план зображуваного у творі розширюється, а загальне художнє тло поезії набуває меланхолійно-трагічних рис, оскільки ліричний герой відчуває повну зневіру; перш за все цей екзистенційний настрій підкреслюється епітетами: «*матово-темнаві ноги*», «*шовково пожежні губи*», «*чернечо-чорно-чорні губи*». Візуалізована художньо-образна палітра твору поглиблює зміст твору і робить картинку більш яскравою та чіткою. Названа вище поезія належить до ранніх творів М. Вінграновського, і передусім вона показує реципієнту, яку потужну візуальну силу може мати художнє слово.

До візуальності автор апелює й вербальним шляхом, готуючи реципієнта ще з перших рядків до чітких зорових образів: «*Поглянь і глянь: з-за весни зими стали*» [1, с. 5]. Постійна анафора у перших трьох строфах поезії «*Не дивись у сніги на дорогу оту*» [1, с. 195] також виконує важливу візуальну роль, оскільки таким чином читач налаштовується на те, що в уяві за допомогою слів будуть візуалізуватись художні образи-кадри.

Візуальність поезії М. Вінгранвоського закодована в художньому слові й таким чином воно набуває художньої впливовості через розкодування зорового потенціалу, що міститься у слові. Відтак Марія Зубрицька підсумовує, що «літературнотеоретична проблема homo legens – це передусім проблема візії та візуалізації» [3, с. 15]. З попередніх прикладів чітко бачимо, що художнє слово для М. Вінграновського є особливим матеріалом, оскільки воно є частиною візуальної складової, наділене тонкими засобами впливу, які обумовлюються здатністю слова транслювати в уяві реципієнта різномодальні асоціації. Звернемося до поезії «Ще під інеєм човен лежав без весла», щоб показати прийоми монтажу візуальних образів-кадрів. Кожна строфа являє собою окрему мізансцену, яка має виразні ракурси, зміну планів і визначений темпоритм. Поезія розпочинається зі зображення-кадру, що будується за кінематографічним принципом панорамування:

«*Ще під інеєм човен лежав без весла,*
Ще не скреснув мороз, далина не воскресла –
З того боку снігів задиміла весна,
Білим димом снігів засиніло за Десну» [1, с. 31].

Прочитавши ці рядки, у свідомості реципієнта виринає чіткий пластичний образ холодної водойми зі старим човном у досить виразному пейзажному контексті. Автор вибудував завершену мізансцену-панораму, у композиційному центрі якої – «човен без весла», який може бути своєрідною метафорою для передачі внутрішнього світу ліричного героя. Завдяки прийому монтажу цей художній образ швидко наповнюється різними деталями, з'являється відчуття тиші меланхолії і суму. Ліричний персонаж сприймається невід'ємно від цієї пейзажної замальовки, він бачить зимовий, передвесняний краєвид, і з такою самою емоцією передано його почуття, розгортаючи його психологічний стан у динамічний сюжет за допомогою дієслів у минулому і теперішньому часі: «*Я тебе обнімав, говорив, цілував, / Цілував, говорив, обнімав – обнімаю, / Говорю і цілую – сльозою вже став*…» [1, с. 31]. Для підсилення контрастності й експресії подій автор використовує принцип перехресного монтажу, уникаючи гіпербол і інтерпретуючи душевний стан закоханого ліричного героя, уподібненого до «могікана з могіканів», у цьому вірші ця фраза сприймається як останній чоловік, що здатний ідеалізувати жінку. Тому в фінальній строфі він щиро просить її «не минатися», він розкриває свій душевний стан через образ човна: «*Я вже човен в снігах. Я в сніги вже гребу*» [1, с. 31]. Остання строфа завершується панорамною картиною, побудована на показі дальнім планом молодої Десни і молодесенького Канева. Власне, автор акцентує на епітеті «*молодий*», який створює контастне враження з художнім образом старого, понівеченого часом човна і зневіреного втомленого ліричного героя; до того ж це може сприйматись у контексті закінчення зими і початку весни, коли все перероджується і відновлюється. Бачимо, що ця поезія емоційно заряджена та виразно візуальна, в уяві реципієнта виникає зорова картина: човен без весла, закінчення зими, ліричний героя, який згадує свою кохану і просить її не минатись, сніг і молоду Десну, на якій скресає крига. До того ж визначений топос конкретизує зображення, особливо для тих реципієнтів, які відвідали це місце і знають характерне й етнічне забарвлення. Ця поетична «кінострічка» розпочалась із загального плану зображення човна на водоймі, ним вона й завершується. У цьому простежується композиційний прийом, що гармонійно «працює» на цілісність твору.

Отже, поезія М. Вінграновського фактично є продуманим кіносценарієм із чітко визначеним сюжетом, що реалізується через зміни планів, ракурсів, детально визначені мізансцени, темпоритми. Зорові образи, які поет вводить у тканину своїх творів, позитивно пливають на його художню матерію, а здійснений аналіз поезій автора підводить до висновку, що елементи візуальності є органічною складовою його індивідуального стилю.

Література

1. Вінграновський, М. На срібнім березі. Вибрані вірші. Київ: А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-Га, вид. 6-те. 256 с.
2. Єрименко, О. Синкретична динаміка емоцій в інтимній лірициукраїнського шістдесятництва. Літературознавство, 2013: Випуск 2. С. 112-116.

3. Зубрицька, М. Homo legens: читання як соціокультурний феномен. Львів : Літопис, 2004. 352 с.
4. Лук'янець, Т. Візуально-просторові моделі реалізації кіноприйому монтажу в художньому тексті. Закарпатські філологічні студії. Випуск 7, Том 2. Ужгород, 2019. 184 с.
5. Тарнашинська, Л. Вінграновський М.: «Все на світі з людської душі»: біобібліографічний нарис; [сер. «Шістдесятництво: профілі на тілі покоління»]. К., 2006. 106 с.

Д. С. Дятел

Інтертекстуальність новели «Різдвяна казка» Володимира Даниленка

Проза сучасного українського письменника Володимира Даниленка характеризується творчим переосмисленням традиційних жанрових структур, образів та новаторськими трансформаціями сюжетів. Художній дискурс малої прози маркований грою, іронічністю, пародійністю, інтертекстуальністю. На думку Світлани Журби, «виявлення у тексті інтертекстуальних зв'язків пов'язано з настановою автора на глибоке його розуміння реципієнтом через алюзії, ремінісценції, невловимі цитати, маскування» [2, с. 54]. «Інформаційний простір інтертексту» (Н. Кузьміна) творів Володимира Даниленка закорінений у фольклорній та літературній традиції.

Проза В. Даниленка стала предметом досліджень Ірини Бабич, Петра Білоуса, Олени Бровко, Олени Вещикової, Нінель Заверталюк, Ніли Зборовської, Марії Лаврусенко, Ярослава Поліщука, Вікторії Сірук, Олени Федосій, Олени Юрчук, Наталії Яблонської. Проте, новела Володимира Даниленка «Різдвяна казка» з погляду інтертекстуальності ще не була предметом дослідження, що й зумовлює актуальність нашої роботи.

Маркерами інтертекстуальності у новелі «Різдвяна казка» Володимира Даниленка є Різдво, Свята Вечеря і фільм «Тіні забутих предків» режисера Сергія Параджанова. Магія Різдвяних свят сприяє тому, що двоє самотніх чоловіків розкривають свої найпотаємніші куточки душі. Оповідач твору пригадує як на початку вересня 1965 року разом з другом потрапив на прем'єру фільму Параджанова «Тіні забутих предків» за однойменним твором Михайла Коцюбинського. Для київського підлітка потрясінням було споглядання «гріха й зрілої жіночої краси» [1, с. 44], втіленням якої для нього стала виконавиця ролі Палагни у фільмі – актриса Тетяна Бестаєва. У радянській культурі не пропагувалася тілесна оголеність, тому для хлопця це стало великим потрясінням, підсвідомо означило його зацікавлення жінками.

Повість «Тіні забутих предків» Михайла Коцюбинського та новелу «Різдвяна казка» Володимира Даниленка поєднує не тільки згадана екранізація одного твору у тексті іншого, але й тема Різдва, святкування Свят-Вечора, нерозділене

кохання, пошук єдиної. Душевні переживання, внутрішня порожнеча після втрати коханої чи невідповідність ідеалу дійсності, душевні страждання зближують оповідача новели Володимира Даниленка та Івана Палійчука з «Тіней забутих предків» Михайла Коцюбинського. Самотність героя «Різдвяної казки» психологічно обумовлена: «За ці роки я так і не завів сім'ю, бо всюди шукав схожу на Палагну з «Тіней забутих предків», та як тільки знайомився з жінкою ближче, помічав, що вона все-таки не Тетяна Бестаєва і розчаровувався. Так пройшла молодість, а я досі приходжу додому, миюсь, одягаю чисту білизну й сорочку, ніби збираюся на побачення до коханої. І коли на екрані з'являється вона, відчуваю таке ж хвилювання, як під час прем'єри фільму 1965 року, коли мене назавжди обпекла перша побачена мною гола жінка з розкішним тілом і східним розрізом очей» [1, с. 47]. На думку Наталії Яблонської, «смисл наративу розкривається через бінарну опозицію "ідеал – реальність", яка зумовлює драматичну колізію у творі, забарвлену романтичною іронією» [3, с. 79–80].

Прем'єра фільму «Тіні забутих предків» інтертекстуально прочитується у новелі через події, які відбувалися 4 вересня 1965 року в кінотеатрі «Україна» у Києві. Володимир Даниленко детально описує те, що відбувалося в залі очима оповідача. Кінофільм «три місяці йшов у Парижі під назвою "Червоні коні"» [1, с. 46] і був відзначений премією французької академії, а «в нас йому дали третю категорію і після прем'єри будуть показувати хіба що в клубі мотоциклетного заводу» [1, с. 42]. Дійсно, після прем'єри фільм не показували на широких екранах. Представлення режисера і акторської та операторської групи було перервано виходом на сцену піднявся молодий чоловік з букетом квітів, «подарував квіти художниці костюмів і заговорив про якісь арешти, зачитуючи довгий список заарештованих» [1, с. 43]. Цим молодиком був Іван Дзюба, відомий дисидент. Директор кінотеатру спробував виключити мікрофона. Проте в залі «підхопився ще один худорлявий студент і щось вигукнув», а інший «теж закричав і запропонував усім встати. Трохи глядачів встало, але більшість залишилась сидіти. Ми теж сиділи, бо не знали, що від нас хочуть. Тільки посеред зали самотньо підвівся білявий чоловік і стояв, доки на екрані не з'явилися титри» [1, с. 43]. Протест у кінотеатрі «Україна» проти арештів української інтелігенції, а це були Михайло Горинь, Опанас Заливаха, Михайло Масютко, Ярослава Менкуш, Іван Світличний, що відбувся напередодні, змальований у новелі. Підтримали Івана Дзюбу журналіст і публіцист, дисидент В'ячеслав Чорновіл, який вигуком «Хто проти тиранії – встаньте!» хотів підняти весь зал, але його слова загубилися в галасі. Василь Стус, на той час аспірант Інституту літератури АН України імені Т.Г. Шевченка, підтримав своїх однодумців, але їх меседжі не почули або не зрозуміли із-за сильного гулу в залі і криків. Автор вказує і на арешти тих, хто виступив проти радянського тоталітарного режиму під час прем'єри стрічки. Ці події знайшли своє втілення у фільмі «Заборонений» (2019) режисера Романа Бровка, який розповідає про долю Василя Стуса, зокрема й про роки навчання в аспірантурі та його виступ на прем'єрі стрічки Сергія Параджанова.

В пам’яті оповідача зберігся не тільки цей епізод, але й майстерно зображена «історія двох ворогуючих гуцульських родин», автентика фільму та національна екзотика. Проте, «в темній залі, накрученій виступами студентів і химерною стилістикою Сергія Параджанова» [1, с. 44], герой зауважує тільки жінку, «її низький спокусливий голос, східні очі й важке з усіма випуклостями тіло» [1, с. 44]. Продовжуючи шукати жінку-прототип героїні фільму, герой означує свій психологічний тип як самітника з сильним емоційним відчуттям.

Інтертекстуальна площина новели реконструює моральні та духовні орієнтири людини, екзистенційні питання самотності, душевної неврівноваженості. У тексті новели «Різдвяна казка» контекстуально прочитуються епізоди з повісті Михайла Коцюбинського та фільму С. Параджанова «Тіні забутих предків».

Література

1. Даниленко В.Г. Сон із дзьоба стрижа: Оповідання. Львів : ЛА «Піраміда», 2007. 384 с.
2. Журба С. Інтертекстуальні зв’язки малої прози Галини Пагутяк. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: літературознавство.* Тернопіль : ТНПУ, 2016. Вип. 44. С. 54–58.
3. Яблонська Н.М. Постмодерністський дискурс художньої прози Володимира Даниленка. URL : http://dspace.wunu.edu.ua/bitstream/316497/44992/1/%D0%94%D0%B8%D1%81%D0%B5%D1%80%D1%82%D0%B0%D1%86%D1%96%D1%8F_%D0%AF%D0%B1%D0%BB%D0%BE%D0%BD%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B0.pdf

Д. А. Шваб

Сковородинські сліди в оповіданні «Сивий» Валерія Шевчука

Нічого немає дивного в тому, що відомий дослідник літератури бароко і творчості Григорія Сковороди зокрема – Валерій Шевчук – часто звертається до спадщини попередників. От, наприклад, використовує як основу для свого оповідання «Сивий» улюблену притчу мандрівного філософа про пустельника і птаха. Найцікавіше, що у книзі «Сон сподіваної віри: готично-притчева проза» він аналізує і власну творчість, причому сам указує на цей зв’язок із Г. Сковородою та називає свій твір ілюстрацією [4, с. 165]. Притча, викладена на самому початку трактату Г. Сковороди «Silenus Alcibiadis», через алегорію передає одну з основ світогляду філософа: суть життя в постійному процесі ловитви птаха, якого не можеш упіймати. Пустельник щодня приходить до саду, щоби віддатись улюбленим розвагам: половити птаха і порозплутувати тисячу й один вузол. Той вузол є алегорією таємниць світу, яких людям не дано осягнути. А образ птаха розкрив чи не найґрунтовніший дослідник творчості

Г. Сковороди – Леонід Ушкалов: «...“птах” – істина, яку ти вічно ловиш без надії колись упіймати... словом, життя як вічні пошуки Правди-Початку, як безконечне скидання покривал з Абсолютного...» [2, с. 5]. Якби пустельник упіймав птаха, а людина – істину, то подальше життя і такі дні просто би не мали мети. Адже нею, власне, і є пошук ідеалу, постійне самовдосконалення. До слова, така мораль суголосна з відомим висловом Г. Сковороди: «Світ ловив мене, та не спіймав».

Потрактування цієї притчі може бути ключем до розуміння твору В. Шевчука. Коли я знайомився з оповіданням «Сивий» уперше, воно здалося надто абстрактним і незрозумілим, із доволі нестандартним сюжетом. Але набагато глибше розуміння приходить, коли накласти проєкцію одного твору на інший. Недарма В. Шевчук є визнаним майстром химерної прози. А її особливість – синкретизм фольклорних (навіть точніше, демонологічних і міфологічних) мотивів, а також частково звернення до гротескності доби бароко, фантастики та відображення дійсності того часу, коли творилася та література. Водночас і творам такого різновиду притаманні викривлення художнього часу та простору, гра з кольорами і символами. Тому і твір В. Шевчука є нарочито ускладненим, адже переосмислює ідею притчі, додаючи їй нового бачення. Провести тут прямі та прозорі паралелі либонь не вийде. Проте можна простежити певні зв’язки з першоджерельним текстом і його «перевтілення». Очевидно, що сивий дідок, котрого зустрічає головний герой, сам є шукачем свого скарбу. А що його скарб – це книги на полицях, – то за ними він і ганяється. Зовсім не випадково, що при першій появі він заходить до крамниці «Передплатні видання». Для нього вони є сенсом. Це особливо помітно на контрасті під час похорону вчительки географії, коли старий був ніби ізольований від довколишнього: «Він не дивиться на мене, ні на кого, сидить біля стелажа, наче лялька, бороду виставив наперед, очі незмигні; він як ворон серед цієї жовтої музики». Сивий чоловік отримує омріяні книжки, після чого зникає. «Знайшов те, чого шукав аж до цього дня; ціле життя від однієї хати до іншої, ціле життя шукав скарбу». У цьому контексті можна виокремити іншу ідею: що цінність (той птах, якого переслідує кожна людина) для кожного різна. Родич померлої, навпаки, радий, бо продав старі книжки разом із міллю. Урешті, сам В. Шевчук ототожнює свого сивого і пустельника [4, 165.]. Водночас у цьому образі дідуся закладено деякі риси химерності. За цілий твір він не промовляє жодного слова. З’являється в образі чорного ворона, що лише додає загадковості.

Однак найбільший інтерес викликає саме головний герой, тобто оповідач. Він також є шукачем, але вже своєї істини, і це яскраво проявляється в тексті. Від самого початку бачимо, яке зацікавлення він проявляє до сивого, навмисно переслідуючи його. А після другої зустрічі головний герой сам стає ніби одержимий тими книжками з полиці. Упевнившись, що для сивого то скарб, він теж намагається отримати до них доступ. «Але мене тягне туди неясна сила, якій не можу опиратися. Все-таки в мені й досі не погасла ця дивна тривога, біль і занепокоєння. Хочу стати перед тим стелажем з чорними книгами, хочу щоб і на мене вилетіла міль, нетлі і поповзли оті жучки, назви яких не знає жоден

біолог. Хочу розвести підняті руки і обійняти той чорний стелаж». Варто звернути увагу і на важливий наскрізний прийом, наявний у творі: декілька разів герой налаштовує гітару і береться писати пісню. Наприкінці кожного дня вдома він робить одне і те саме: шукає ідеальний звук. Після першої зустрічі з дідком у нього вже налаштовані дві струни зі семи, після наступної він налаштовує ще дві. Тобто що ближче він підбирається до цінності в тих книгах, то далі просувається в музиці. Він переслідує книжки, і це позначається на музиці, яку він намагається створити. Сама пісня – це той ідеал, до якого він прямує, а іншими словами – це тисяча й один вузол від Г. Сковороди. Пошук чистого звуку для всіх струн – це і є недосяжна, проте омріяна мета. «Хочу знайти свою пісню, але вона не дається мені й сьогодні. Я її ще заспіваю, але для цього треба наладнати дорешти гітару. Щоб вона знайшла чистий і ясний голос». Це навіть підкреслено тим, що цей процес однотипний, як і дні пустельника, бо щоразу дійство відбувається в супроводі розмови сусідів через стіну про кроликів і господарство. Урешті, кульмінацією стає сцена, де герой обмірковує майбутнє: «Тим сивим, яким був досі отой чудний дідок, стану я. І шукатиму вже свого скарбу. Може, й сто літ, але обов'язково його знайду, хай би мені довелося пролітати у воронячій одежі всі ці сто літ. На сто перший рік я знайду все, що хочу, я повернуся додому, зніму зі стіни гітару і заспіваю. Всі струни стануть тоді чудово наладновані, в мене буде молодий голос, і я співатиму цілий вечір». Спираючись на це, я можу повторити ту думку, яку формулював вище: всі люди – пустельники, й кожен має свого птаха. І шлях його ловитви теж у кожного різний.

Окремо варто зосередитися на частому використанні в цьому оповіданні пташиних мотивів, що в певний спосіб теж стосується притчі Г. Сковороди. Чорного ворона, на якого перетворюється сивий, акцентує навіть сам оповідач у своїх словах про польоти у воронячій одежі. Використано образи птахів і як елементи оточення: «лящать синиці – веселі сльози»; «в мені палає темний, як гайвороння серед неба, вогонь. Те гайвороння серед неба кричить. Його багато»; «кричить гайвороння, що дзвенять жайворонки, свистять байбаки, мостить на голому гіллі гніздо ремез – від усього цього йому плакати й сміятися хочеться».

Насамкінець оповідання «Сивий» – це не єдиний твір В. Шевчука, де автор звертається до притчі про пустельника і птаха. У повісті «Камінна луна» один із персонажів пригадує цю притчу [3, с. 61], натякаючи в такий спосіб на Г. Сковороду.

Література

1. Ушкалов Л. Ловитва невловного птаха. Життя Григорія Сковороди. Київ: Дух і Літера, 2017. 368 с.

2. Барабаш М. Жанрові особливості та образно-стильові домінанти готично-притчевої прози Валерія Шевчука. *Волинь-Житомирщина*. Історико-філологічний збірник з регіональних проблем. 2010, № 20, с. 6–22.

3. Шевчук В. Камінна Луна: Повісті. – Київ: Молодь, 1987. 216 с.

4. Шевчук В. Сон сподіваної віри: готично-притчева проза. Львів: ЛА «Піраміда», 2007. 416 с.

Мова художньої літератури й фольклору

К. Ю. Васяніна

Особливості мовної концептуалізації емоцій у дискурсі малої прози Андрія Любки

У сучасному світі надзвичайно важливу роль посідає емоційна сфера життя людини. Кожна подія, вчинок, предмет чи явище викликають цілий спектр емоцій. Усе це здавна зумовлює інтерес учених різних галузей знань (філософії, психології, фізіології, філології та ін.) до вивчення цього поняття. В. Шаховський в одній зі своїх робіт пише: «Сьогодні проблема «емоцій в мові» є однією з найактуальніших, існує безліч робіт, у яких досліджується емоційний складник різних мов, усе це є свідченням того, що в науці існує потужний напрям – лінгвістики емоцій» [8].

У психології емоції (від лат. emovere — збуджувати, хвилювати) визначають як психічне відображення у формі безпосереднього упередженого переживання змісту життєвих явищ і ситуацій, зумовленого відношенням їхніх об'єктивних властивостей до потреб суб’єкта [7, с. 127]. Мовні засоби вираження емоцій можуть бути прямими, тобто слова в денотаті містять відповідну сему (*радість, радіти, радісно*), та здебільшого вербальне передавання емоційного стану ґрунтується на образності. Емоція часто не виражається прямо, а осмислюється, уподібнюючись до чогось, що й відбиває мова. Наприклад, емоції щастя (happy) та журба (sad) метафорично протиставлені як верх – низ: щастя – верх (*літати на крилах*), журба, печаль – низ (*понурити голову*). При цьому, за словами Дж. Лакоффа і М. Джонсона, ця метафора має фізичну основу (людина опускає голову, коли сумує, і піднімає, коли радіє). [4, с. 387–415]. Відповідно маємо розгалужену систему вторинних номенів для передавання емоцій.

Надзвичайно цікавим є питання мовної концептуалізації емоцій у певному художньому дискурсі, адже в центрі більшості творів перебуває саме людина. Саме через її емоції, думки, почуття та настрої описується сприйняття світу. Усе це сприяє створенню великої кількості розвідок, у яких мовознавці аналізують особливості вербалізації окремих емоційних концептів. У цій роботі розглядаємо особливості мовної концептуалізації емоцій у малій прозі талановитого українського письменника, перекладача та журналіста Андрія Любки, зокрема у його збірці «Кімната для печалі». Зазначена збірка оповідань була видана

літературною корпорацією Meridian Czernowitz у 2016 році, її номінували на премію «Книга року ВВС-2016» в Україні.

Питання про мовне вираження емоцій є досить цікаве та неоднозначне. У творах художньої літератури існує декілька варіантів вираження емоційних станів, а саме: у прямій мові персонажів чи в авторському описі зовнішнього вигляду людини, жестикуляції, міміки, положення тіла, способу використання простору, інтонації, тембру голосу, гучності та ін. Спираючись на праці В. Шаховського, Н. Калити, О. Киселюк, О. Коляденко, М. Стефанчук, розглядаємо два способи вербалізації емоцій у тексті, а саме *безпосередній* та *опосередкований*.

Безпосередній спосіб поділяється на:

1. пряме, чітке називання і визначення певної емоції;
2. проєктування емоцій за допомогою переносних значень.

Опосередкований спосіб у свою чергу теж поділяються на типи:

1. вираження емоцій через сприйняття навколишнього світу персонажами твору;
2. вираження емоцій через опис реакцій тіла.

В останньому варіанті опосередкованого способу вираження емоцій виділяють декілька основних типів проявів емоційних станів, які підлягають опису:

1. просодичні (сприймання органами слуху певного звуку, а саме сміху, зойку, реготу, плачу, шепоту, стогону);
2. мімічні (зміна виразу обличчя та його частин);
3. мануальні (рухи, які людина здійснює руками);
4. вегетативні (зміни в діяльності внутрішніх органів);
5. проксемічні (спосіб використання простору, положення тіла).

Якщо говорити про безпосереднє вираження емоційних станів через пряме називання, то в аналізованій збірці це відбувається через слова різної частиномовної належності. Найбільше серед слів на позначення емоцій автор уживає дієслів, наприклад: «*Вони довго разом* ***сміялися****, адже дружина встигла обшукати і холодильник, і ванну кімнату, і всі свої торбинки, але не здогадалася подивитись у коробці біля дзеркала, саме для таких дрібниць і призначеній»* [5, с. 180]; *«****Я розсміявся****, бо виглядало це дуже кумедно»*[5, с. 20]. Із наведених вище прикладів помітно, що використання дієслів в описі емоційних станів надає тексту більшої динамічності. Також доволі часто автор вдається і до вживання прикметників, дієприкметників, прислівників: «*Зненацька вирваний із* ***приємних*** *спогадів, він знову опинився тут –* ***самотній****, в інтернаті, де кожен може з нього знущатися й ніхто не жаліє!»* [5, с. 31]; *«Чоловік був* ***задоволений*** *пишним обідом у «Слоновій кістці» і швидкістю, з якою розгорталися події»* [5, с. 31];. Крім того, письменник використовує і поєднання прикметника з дієсловом: *«О, я знаю де це, це зовсім поруч, –* ***радісно відповів*** *я»* [5, с.11]. Меншою мірою автор звертається до вираження емоцій через іменники: *«Із* ***меланхолійної задуми*** *мене* ***вирвав*** *маленький хлопчик, що ходив пляжем, пропонуючи кокоси»* [5, с. 5]; *«Аскольд засапався і припинив кричати, лише*

з ***острахом дивився*** *на людей, що без дозволу ходять квартирою»* [5, с. 186]. Як видно з прикладів, іменник майже завжди використовується в контексті, де маємо комплексний опис емоційного стану персонажа: відповідний іменник увиразнено атрибутивною характеристикою, а зміну стану героя описано метафоричними дієсловом із семантикою впливу.

Зауважимо, що комплексний опис емоційних станів, їх зміни є найцікавішим. У таких емотивних контекстах автор тяжіє до вербалізації емоцій за допомогою образних конструкцій – метонімічних і метафоричних: *«Логічніше було б назвати її* ***кімнатою щастя*** *чи місцем спогадів, але Аскольд назвав її саме так, бо коли прокидався після* ***щасливого сну, йому ставало гірко****…»* [5, с. 183]. *«****Ніщо не затьмарювало його настрою»*** [5, с. 31]. Серед образних емоційно-експресивних засобів відтворення емоційних станів значна роль належить фразеологізмам із соматичним компонентом: «*Від цього розуміння* ***на серці відлягло****, а* ***в голову вдарила самовпевненість****»* [5, с. 108].

Варто звернути увагу, що в описі емоційних станів людини Андрій Любка більше схильний до опосередкованого способу вираження, тобто через опис реакцій частин тіла на різні ситуації. Доволі показові описи міміки й зміни кольору обличчя: *«Мені здалося, що* ***вона усміхнулася****, хоч я й бачив тільки* ***очі. Вони усміхалися точно****»* [5, с. 12]; *«Аскольд* ***побагровів від люті*** *і закричав, що він нікого сюди не впускає, тож хай забираються геть»* [5, с.185]; *«****Обличчя хлопця зайнялося, як маків цвіт****, а сам він гарячково вигадував якусь правдоподібну побреханьку»* [5, с. 59]. Письменник вдається до усталених колірних метафор, переданих відповідними дієсловами-експресемами й фольклорним порівнянням.

Крім того, автор часто описує емоційні переживання через зміну діяльності органів, тих, які не підвладні мисленню та волі людини, наприклад: *«І вартувало з віконця літака побачити порізану лінію пляжу біля Ріо, як одразу на мене звалилися спогади, а* ***всередині щось таким маленьким їжачком закололо-заболіло****…»* [5, с. 8]; *«Стефан чув цю її погамовану спробу встати, і* ***серце розлило переляк по всьому його старечому тілі****»* [5, с. 55]; *«Чоловік глянув на неї так, що її* ***шкірою аж дрижаки пробігли****: невже вона чимось завинила?»* [5, с. 69]. Відчутно менший акцент письменник робить на змалювання емоцій через звукові вияви: *«Не підходь, кажу!».* ***Це був рик дикої тварини, хижака****»* [5, с. 20]. Ці контексти демонструють актуалізацію і загальномовних, і авторських «больових» метафор, якими передано тілесні реакції на переживані героєм емоційні стани.

Особливістю стилю автора є те, що часто він вдається до комплексного варіанту, тобто використовує одразу декілька способів вираження емоцій, наприклад: *«Вся сила, яка була у цій жінці, вся її* ***лють і любов****, її* ***розпач і крик,*** *що* ***застиг у горлі****, слова, які закам'яніли в ній, ніч, яка з неї не вийшла, –* ***усе,*** *що було в цій жінці,* ***було стисненим, спружиненим у ці на позір малесенькі кулачки****»* [5, с. 46]. У цьому прикладі, у першій частині автор прямо називає емоції любові, люті та розпачу, а в другій описує їх же через рухи рук. Такий

підхід допомагає більш повно відобразити всю гаму емоції, які вирують всередині людини, яка проживає певну життєву ситуацію.

У висновку варто сказати про доцільність зауваження автора стосовно того, що головним героєм збірки є туга. Із перших рядків відчувається загальна сіра тональність збірки. Майже у всіх оповіданням ідеться про втрату дорогої, близької людини, відповідно емоції, які переважають герої, – це сум, туга та самотність. Притаманний автору комплексний підхід до змалювання переживань дає змогу занурити читача у вир подій та почуттів, пережитих головним героєм, а також краще зрозуміти їх.

Література

1. Калита О. Мовна експлікація емоційних станів людини у романі Михайла Стельмаха «Хліб і сіль». *Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Філологія.* 2018. Вип. 1 (39). С. 38-41.
2. Киселюк Н. П. Вербальні та невербальні засоби актуалізації емоційного стану радості в художньому дискурсі (на матеріалі англомовної прози XX – XXI століть) : автореф. дис. … канд. філол. наук : 10.02.04. Київ, 2009.
3. Коляденко О. О. Лексико-семантична репрезентація концепту “страх” в українській наївній та науковій картинах світу : дис. … канд. філол. наук (доктора філософії) : 10.02.01 Київ, 2018.
4. Лакофф Дж, Джонсон М. Метафоры, которыми мы живем. Теория метафоры : сборник. М., 1990.
5. Любка А. Кімната для печалі / Андрій Любка. Чернівці : Книги – XXI ; Meridian Czernowitz, 2016.
6. Степанюк М. П. Репрезентація емоційного стану художнього персонажа у жіночому романі: Лінгвокогнітивний і гендерний аспекти (на матеріалі романів Ш. Бронте та Е. Бронте). Дис. … канд. філол. наук (доктора філософії) : 10.02.04. Херсон, 2016.
7. Шапар В. Б. Сучасний тлумачний психологічний словник. Х.: Прапор, 2007.
8. Шаховский В. И. Лингвистическая теория эмоций. М.: Гнозис, 2008.
9. Wierzbicka A. Emotions across languages and cultures: diversity and universals. Cambridge: Cambridge University Press. 1999.

Е. А. Анісарович

Назви осіб у подорожніх нарисах Софії Яблонської «Чар Марока»

Публіцистичні тексти про подорожі, або тревелоги, зацікавлюють читачів, дають змогу дізнатися нову для них інформацію, розширити кругозір і збагатити уявлення про навколишній світ. Надзвичайно захопливими є тексти про мандри українців до екзотичних країн у часи, коли засобів масової комунікації та доступних багатьом людям транспортних засобів було мало, а туризм ще не

був поширений. Серед українських публіцистів XX століття варта уваги постать Софії Яблонської – письменниці, журналістки, фотографині та феміністки. Народилася на Львівщині, більшість життя провела в еміграції – у Франції та Китаї, здійснила навколосвітню подорож, під час якої відвідала країни Північної Африки, Південно-Східної Азії та Північної Америки.

Як засвідчує В. Соболь, «про Яблонську галицька преса писала як про таку, яка – одна із небагатьох – зуміла вибороти собі повну незалежність, завдяки не лише літературному талантові» [2, с. 103]. Ще замолоду Софія Яблонська захопилася кінематографом, а переїхавши до Франції, почала працювати акторкою та моделлю. За порадою друзів Яблонська вирушає до Марокко – на той час французької колонії. За мотивами цієї подорожі вона створила документальний фільм і написала свій дебютний тревелог «Чар Марока», надрукований у Львові 1932 р. і схвалений критиками [1].

У творі описано враження Софії Яблонської від поїздки до арабської Африки, тамтешніх жителів, їхніх звичаїв, взаємин між собою та з представниками інших народів, становища різних суспільних верств у країні. Для цього письменниця вживає різноманітні назви, що позначають осіб.

Серед назв є як однослівні, виражені іменниками, так і надслівні, що являють собою словосполучення – поєднання іменників із прикметниками або дієприкметниками, а також іншими іменниками. Назви осіб, наявні у творі, виконують дві базові функції: номінативну – назвати особу; експресивну – привернути увагу читача, висловити суб'єктивне ставлення авторки до людини, про яку йдеться.

До номінативних одиниць належать власні та загальні назви. Власні назви осіб, або антропоніми, в тексті переважно екзотичні. Є імена та прізвища, що походять із семітських мов, зокрема арабської: жіночі – *Хеди*, *Хадіжа*, *Фатма*, *Айша*, чоловічі – *Магомед бен Абес*, *Кадур бель Лябрі*. У меншій кількості представлені європейські імена. Серед них зустрічаються французькі – *Манріє* та *Рене*, а також слов'янське *Надя*.

Серед загальних назв можна виокремити кілька лексико-семантичних груп. Передусім до них належать назви осіб за географією. Вони номінують осіб за належністю до певного етносу: *араб*, *арабка*, *сенеґаль*, *американець*, *американка*, *англійка*, *німець*, *француз*, *француженка*, *українка*, *росіянка*, а також демінутив *альжирочка*, що виражає поблажливість, співчуття до людини. Назви осіб за національністю також уживані в більш яскравих контекстах: *«Араб – це невільник зроду», «Мені соромно, що я араб і краще б був не родився»*. У цих реченнях ідеться про місце арабів у тогочасному світі як народу поневоленого, пригнобленого. Протилежно описано іншу націю – французів: *«…де французи ще не встромили свого владного триколірного прапору», «Цей француз почуває себе повним власником Марока і поводиться з арабами, мов з невільниками»*. Ці контексти ілюструють наслідки вторгнення Франції в Марокко в 1905–1912 роках. У творі араби також описані як самобутній народ, який має свої звичаї, традиції та етикетні норми: *«Нічого більше не ображує арабів, як неохота до їди», «…а кожний араб уважає за свій*

обовязок тричі припросити». В інших контекстах виражене суб'єктивне ставлення авторки, надання позитивної оцінки (*«Вони мені ще більше подобаються як араби»*) та негативної (*«Ви, американці, навіть за співчуття до вас платите!»*). Наявні назви осіб за місцем проживання: *сагарці*, *європейці*, *європейка*, *скандинавка*; за расою: *мурини*, а також назви, що узагальнено характеризують за територіальними ознаками відносно інших людей: *землячка*, *тубильці*, *чужинці*.

По-друге, у тексті містяться загальні назви за професією та родом діяльності. Ці лексичні одиниці пов'язані з різними сферами життя людей. Такими сферами є, наприклад, обслуговування (*кельнер*, *клієнти*, *покупці*, *шофери*, *лікарі*), релігійні та магічні практики (*мудден*, *ворожбити*, *чарівник*), мистецтво і фокуси (*музики*, *танцюристи*, *акробат*, *оповідач*, *байкарі*, *пяніст*, *джезбендист*, *маляр*, *ковтач*, *гадюкоїд*) та інші (*туристи*, *провідник*, *їздці*, *повстанці*, *поліцай*, *секретарка*, *робітник*).

По-третє, сюди належать назви осіб за статусом у суспільстві: *султани*, *каїд*, *капітан*, *поручник*, *евнухи*, *слуги*, *раби*, *невільники*, *господар*, *аристократ*, *помічники*.

По-четверте, це назви осіб за родинними та іншими зв'язками: *син*, *дочка*, *брат*, *сестра*, *вибранка*, *партнер*, *сусіда*, *знайомий*, позитивно конотовані – *друг*, *приятель*, *товариш*, негативно – *суперниці*, *конкурент*, *ворог*. Також є слово, що називає людину за зовнішньою ознакою (*бльондинка*), назви осіб при ввічливому звертанні до них (*пан*, *пані*, *мадам*) та узагальнені назви (*люди*, *діти*, *чоловіки*, *жінки*, *хлопчик*, *дівчинка*).

Окрім одиничних слів, у тексті присутні й словосполучення. Атрибутивний компонент характеризує об'єкт за зовнішніми ознаками (*горбата жінка*, *чорна танечниця*, *чорні танцюристи*, *напівголі невільники*, *брудна дітвора*, *худий араб*, *переодягнений хлопець*, *стрункий евнух*, *високий бербер*), за віком (*поважні жінки*, *молодий француз*), за соціальним статусом (*визначні араби*, *великий актор*, *звісний каїд*, *поважний мешканець*), за стосунками з іншими людьми (*знайомий француз*, *вірна товаришка*), за рисами характеру (*недовірливий араб*, *кокетлива берберка*), іменники з прикметниками, що характеризують осіб за національністю та географічною належністю (*берберський оповідач*, *арабська жінка*, *таруданський паша*, *сагарські кочівники*, *маракешський араб*), іменник та дієприкметник, яких характеризує осіб за дією (*сидячі араби*, *заспаний візник*, *втомлені діти*), назви з двох іменників, один із яких уточнює другий (*чарівники гадюк*, *продавці солодощів і овочів*, *араби Сенеґалю*).

Експресивних номінацій у тексті менше, ніж нейтральних. Вони представлені як однослівними, так і складеними одиницями.

Уживаючи слово *смільчаки*, авторка характеризує осіб за їхньою вдачею, підкреслює притаманну їм властивість. Називаючи французів *Пси!*, мовець виражає своє негативне ставлення до представників цієї національності, з'являється негативний емоційно-оцінний компонент.

Серед словосполучень можна виокремити ті, що містять опорний компонент першого типу одиниць (нейтральний) і підсилено виражене означення, яке

перетворює це словосполучення на експресивне: *молоденький араб*, *чарівні постаті*, *гарна муринка*, *привітний бербер*, *вередлива пані*, *ненависний власник*, *«дика українка»*, *дикі, свобідні та пристрасні діти*, *здивовані тубильці*. Письменниця, використовуючи такі одиниці, дає оцінку – позитивну чи негативну, визначає емоцію, яку переживає певна людина, описує риси характеру, якими наділені особи.

Наявні й словосполучення, у яких обидва складники є експресивними. Вони використані з метою дати позитивну оцінку зовнішності (*чудова арабочка*, *гарненька бльондиночка*), передати почуття людини (*здивована арабочка*), схарактеризувати за віком (*молоденька арабочка*) та внутрішніми якостями (*безталанні смільчаки*), зв'язок цієї людини з оповідачкою, увиразнення її якостей (*мій вірний шофер*), при цьому висловлення ставлення до самих осіб: співчуття або захоплення, на що вказують демінутивні суфікси в іменниках (*арабочка*, *бльондиночка*), прикметниках (*гарненька*, *молоденька*).

У невеликій кількості в тексті представлені перифрази – «слова, усталені словосполучення (зрідка – речення), що є образно-переносними і описовими найменуваннями предметів, явищ, істот, осіб тощо» [3, с. 471]. Їхнє призначення – називання осіб іншими словами, завдяки чому виникає певна образність, художність. У творі мовці уживають їх, говорячи про інших: *люди темної раси* – про арабів порівняно з європейцями, в основі – різниця у фізичних особливостях, зокрема в кольорі шкіри; *сусідка по землях* – про зв’язки осіб за територіальним розташуванням. За допомогою перифразів виражається оцінка з погляду суб’єкта: як позитивна – *ніжна квітка*, так і негативна – *продажний пес*, *нікчемні собаки*. В основі таких зворотів лежить метафора – перенесення властивостей за подібністю зовні (*ніжна, як квітка*) або за характером (*злий, як собака*). Ці описові звороти також відображають ставлення авторки до себе: *рабиня своєї цікавости* – особливо підкреслена риса характеру оповідачки; «*вони [дітваки] починають оглядати інше чудовище – мене*» – ідеться про європейську жінку як щось незнайоме, невідоме мешканцям країни, таке, що привертає увагу; вислів «*панна до товариства*» означає людину, яка супроводжує кого-небудь у певній справі, не відіграючи важливої ролі; крім того, цей вираз є евфемізмом.

Отже, в подорожніх нарисах Софії Яблонської «Чар Марока» різні назви осіб використано для відображення колориту місцевості, розмаїття країни, передання контрастів між різними народами та соціальними верствами, вони є елементами творення ідіостилю авторки. У тексті переважають нейтральні лексичні одиниці, які виконують номінативну функцію, характеризують осіб за національністю, родом діяльності, віком, особливостями зовнішності тощо. Експресивних одиниць налічується менше, однак вони важливі для передання ставлення мовця до певних явищ, інших осіб, вираження позитивних і негативних емоцій та оцінок. Авторка здебільшого висловлюється прямо, лише іноді вживає перифрази та евфемізми на позначення осіб, даючи їм за допомогою таких конструкцій суб’єктивну оцінку.

Література

1. Горова Д. Софія Яблонська. Українські тревелоги 30-х років і фото з подорожі довкола світу. URL: https://lowcost.ua/sofia-yablonska/

2. Соболь В. Чари і пекло Мароко. Українсько-мароканський діалог поколінь у польській рецепції. *Studia polsko-ukrainskie*, 2019. 6. С. 99–114.

3. Українська мова: Енциклопедія. 2-ге вид., випр. і доп. К.: Вид-во «Укр. енцикл.» ім. М. П. Бажана, 2004. 824 с.

4. Яблонська С. Чар Марока. Львів: НТШ, 1932. 95 с.

Д. Є. Гейко

Емоційно-експресивна лексика в мовній системі художнього твору (на прикладі збірки О. Забужко «Після третього дзвінка вхід до зали забороняється»)

Емоційний аспект комунікативної лінгвістики, теорія та семантика емоцій, їхня концептуалізація та вербалізація є надзвичайно важливими проблемами лінгвістики. Саме мова є джерелом для вивчення людських емоцій, тому що вербально номінує їх, виражає, описує, класифікує, коментує, а також пропонує засоби для мовленнєвого маніпулювання та моделювання відповідних емоцій.

Емоційно-експресивну лексику як особливе та специфічне явище української літературної мови досліджували С. Я. Єрмоленко, Л. П. Жаркова, М. А. Жовтобрюх, В. С. Ільїн, В. С. Калашник, В. П. Ковальов, В. І. Кононенко, А. К. Мойсієнко, Л. О. Пустовіт, В. М. Русанівський, Н. М. Сологуб, Л. О. Ставицька, О. О. Тараненко, О. Г. Тодор, В. А. Чабаненко та ін.

Мета статті – ґрунтовний аналіз емоційно-експресивного потенціалу слів, які виражають позитивну чи негативну оцінку явищ і предметів дійсності або почуття й стан людини в мовній системі художніх творів Оксани Забужко.

Емоційно-експресивна лексика – це стилістично забарвлені слова, які мають додаткове конотативне значення, певні емоційні відтінки семантики. До цього пласту лексики відносять піднесену, поетичну й урочисту лексику, розмовно-просторічні слова, лексеми, які містять емоційний елемент, називають почуття, дають якісну оцінку предметів і явищ. Емоційно забарвленій лексиці традиційно протиставляють емоційно нейтральну, яка, за визначенням С. Л. Ковтюх, «не має додаткового експресивного (позитивного або негативного) забарвлення», інакше – «це слова, що не мають яскраво вираженої позитивної або негативної оцінки» [5, с. 232].

На думку Н. І. Бойко, у сучасній лінгвістиці серед науковців немає єдності в поглядах на кількісний та якісний склад експресивно маркованої лексики, вона має низку найменувань: емотивна, емоційна, емоціональна, оцінна, емоційно-експресивна, експресивнооцінна тощо [2, с. 83].

Філологиня Н. І. Бойко виділяє такі основні риси емоційно-експресивного слова: антропоцентризм; полікомпонентні семантичні структури; різноманітні шляхи вираження експресивної семантики маркованого слова; зв'язки з лексичною системою літературної або національної мови; постійне поповнення новими маркованими словами експресивного лексичного шару; поєднання в експресивному лексичному складі одиниць із діаметрально протилежними емотивно-аксіологічними смислами та стилістичним призначенням; активне використання експресивних можливостей словотвірної системи національної мови тощо [2, с. 62].

Науковці виділяють дві групи експресивів: контекстуальні (адгерентні, синтагматичні) та внутрішньосистемні (інгерентні, фонові, словникові, парадигматичні). Вербальне буття емоцій забезпечують насамперед внутрішньосистемні експресиви. На думку А. Л. Порожнюк, семантичне ядро цих лексем містить емоційний компонент у будь-яких ситуативно-контекстних умовах [6, с. 116]. О. В. Бровкіна стверджує, що контекстуальні експресиви виражають експресивність лише у відповідному контексті [3, с. 26].

На думку Т. Л. Коваль, емоційно-експресивну лексику кваліфікують як основний засіб репрезентації експресивної функції мови, бо цей клас орієнтований на фіксацію специфічності, особливості, винятковості. В українській мові системно простежено тяжіння до експресивності, зв'язок експресивності мовлення з експресивністю мовних одиниць, їхню діалектичну єдність і взаємовплив. Неймовірно велике різноманіття притаманне художньому та розмовному стилям [4, с. 470–471].

Розгляд прози О. С. Забужко як самобутнього художнього світу в його цілісності видається нам особливо репрезентативним, бо емоційно-експресивна лексика займає особливе місце в текстах письменниці. Авторка майстерно створює необхідне емоційне тло в художніх творах, часто вдаючись до творення неологізмів і метафор.

Типологію категорії експресивності описав Ш. Баллі [1, с. 113]. Детальніше розглянемо лексеми, які виражають позитивну чи негативну оцінку явищ і предметів дійсності або почуття й стан людини.

В аналізованих творах О. Забужко зазначена категорія слів має вагомий експресивний потенціал. Загалом нараховано 253 лексеми, що становить 56% від зафіксованих у нашій картотеці експресем. Зазвичай прикметники цього класу лексики слугують для вираження негативної оцінки або негативних почуттів: *Її охопило миттєве* ***безнадійне*** *відчуття, наче їхня розмова рухається по колу…* (Забужко, с. 80); *…ця любов сама прагнула проникати й оволодівати, вона могла виявитися* ***ґвалтівницькою*** *й* ***жорстокою****…* (Забужко, с. 112–113).

Низка слів цього класу лексики виражає позитивну оцінку або позитивні почуття. Прикметники-експресиви цієї групи тлумачаться за допомогою ремарок на зразок «*дуже*…». Позицію ядерної семи в указаних лексичних одиницях займає «надмірність», «високий ступінь вияву ознаки»: *…дідова була їм вже ж що* ***привітніша***, ***чемна*** *та* ***добра*** *дитина, еге ж, і* ***роботященька****, нівроку…*

(Забужко, с. 276); *…ой* ***щаслива*** *ж ти, сестричко, простосердо зітхали декотрі* ***щиріші*** *і, звичайне, вбогіші дівчата…* (Забужко, с. 282).

До слів, які виражають позитивну чи негативну оцінку явищ і предметів дійсності або почуття й стан людини, було віднесено й дієслова, що зазвичай теж передають дію та стан людини в парадигмі вияву негативних та позитивних емоцій. Дієслова мають значний вплив на сферу експресивної номінації й забезпечують аксіологічну кваліфікацію ступенів інтенсивності перебігу дії, ритмічність, раптовість, несподіваність, різкість, напруженість, повторюваність, одноразовість, багаторазовість тощо: *...гов, сеструню, та чи не* ***закохалась*** *ти часом?* (Забужко, с. 286); *…вона й* ***зраділа*** *нагоді на той час випхати дівчат із хати…* (Забужко, с. 302).

Отже, емоційно-експресивна лексика – це стилістично забарвлені слова, які мають додаткове конотативне значення, певні емоційні відтінки в семантиці. Експресивну функцію в мові виконують, зокрема, лексичні одиниці, які виражають позитивну чи негативну оцінку явищ і предметів дійсності або почуття й стан людини. В оповіданнях та повістях збірки О. Забужко «Після третього дзвінка вхід до зали забороняється» фіксуємо широкий авторський арсенал таких лексем. До висвітленої категорії емоційно-експресивної лексики належать прикметники та дієслова. Подальше дослідження мови творів, зокрема семантичних груп емоційно-експресивної лексики, є однією з перспективних ліній сучасного мовознавства.

Умовні скорочення

Забужко – Забужко О. С. Після третього дзвінка вхід до зали забороняється. Оповідання та повісті. Київ : КОМОРА, 2017. 416 с.

Література

1. Балли Ш. Французская стилистика. Москва : Изд-во иностр. лит., 1961. 393 с.
2. Бойко Н. І. Українська експресивна лексика: семантичний, лексикографічний і функціональний аспекти : монографія. Ніжин : ТОВ «Видавництво “АспектПоліграф”», 2005. 552 с.
3. Бровкіна О. В. Особливості вербалізації емоційно-забарвленої лексики в англомовному парентальному дискурсі. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія» : серія «Філологія»,* 2016. Вип. 61. С. 25–27.
4. Коваль Т. Л. Експресиви як безпосередній засіб репрезентації експресивної функції мови. Київ : Наук. думка, 2011. С. 468–476.
5. Ковтюх С. Л. Різниця між поняттями «активний словник», «загальновживана», «міжстильова» та «емоційно нейтральна» лексика. *Наукові записки. Серія : Філологічні науки*. Кропивницький : КОД, 2018. Вип. 165. С. 227–232.
6. Порожнюк А. Л. Вербалізація емоційного світу людини в художньому творі («Persona grata» М. Коцюбинського). *Записки з українського мовознавства*, 2014. Вип. 21. С. 114–119.

Л. Я. Глова

Дієслівні фразеологізми в художньому мовленні для дітей (на матеріалі збірки «100 казок»)

Фразеологія – розділ мовознавства, що вивчає усталені мовні звороти. Об'єктом дослідження фразеології є стійкі вислови, їхня семантика, структура, походження, роль у мові, взаємозв'язок з іншими мовними одиницями, зокрема словом і реченням [6, 5].

Фразеологізми є особливістю мовної культури, адже відзеркалюють здобуток мудрости народу, виконують функцію ідентифікації та самобутности певного народу, а також є ознакою красномовности людини. Варто звертати увагу дітей на фразеологізми ще з раннього віку, саме тому потрібно використовувати різні джерела художньої літератури, у яких наявні фразеологізми. Важливо розвивати мову дітей за допомогою не тільки корисної, а ще й цікавої художньої літератури, у якій, крім захоплюючого тексту, наявні гарні ілюстрації, що привертають увагу дитини. Однією з таких книжок є збірка «100 казок», у якій міститься багато казок, ілюстрацій і, звісно ,народної творчости, зокрема фразеологізмів [3].

Досліджуючи зазначену вище збірку, можемо помітити досить велику кількість саме дієслівних фразеологізмів, які, як правило, виступають у реченні сполукою: дієслово + прийменник та іменник або ж просто дієслово та іменник (*попадати зо сміху, лупати очима*) – і є доволі зрозумілими для дітей. За структурою більшість із них є словосполученнями. Найбільше таких фразеологізмів функціонує в казках «Язиката Хвеська» і «Про мудрого хлопчика». Першим тут виступає фразеологізм *тримати язик за зубами*, що має значення «мовчати» [3, с. 118]. Також у казці «Язиката Хвеська» можемо помітити й інші, такі як: *нашорошити вуха* – «уважно напружено прислухатися» [3, с. 121], *похнюпити носа* – «журитися, засмучуватися чи бути у відчаї, втрачаючи надію» [3, с. 122], *ляпати язиком* – «базікати» [3, с. 122]. За своїм функціонально-стильовим розрядом вони є розмовними. Цікавим фактом є те, що й назва самої казки є фразеологізмом. Водночас його ми можемо знайти в діалектному словнику фразеологізмів [4], де простежуємо вживання такого фразеологізму в Ківерцівському районі Волинської області. Автор дає визначення цьому фразеологізму – «про балакливу особу» – і відносить його до частини «Мова і мовлення».

Низку інших фразеологізмів таких, як: *точити баляндраси* – «вести пусті розмови, марнуючи час» [3, с. 78], *зробити дурня* – «робити вигляд, що нічого не розумієш, не знаєш» [3, с. 79], *падати зі сміху* – «реготати» [3, с. 79], виявляємо в казці «Про мудрого хлопчика».

Водночас найчастіше трапляються фразеологізми зі словом «очі» або похідним від нього: *витріщити очі*, що має значення «здивуватись, остовпіти» [3, с. 100, с. 80]. Цей фразеологізм ми простежуємо в казках «Змій» та «Як панок балакав по-німецькому». Фразеологізми *лупати очима* – «переживати почуття сорому» («Три брати») [3, с. 72], *не спускати очей* – «милуватися ким-, чим-не-

будь» («Як дурня женили») [3, с. 90], *не стулити очей* – «зовсім не спати» («Циган-мандрівник») [3,с. 45].

Велика кількість дієслівних фразелогізмів наявна в казці «Ох»: *за ніс водити* – «обдурювати кого-небудь, не виконуючи обіцяного або приховуючи щось» [3, с. 126], *дурно хліб переводити* – «не приносити ніякої користі» [3, с. 123], *не братися за холодну воду* – «нічого не робити, ледарювати» [3, с. 123]. Усі ці фразеологізми описують бездіяльний, а також корисливий спосіб життя і за своєю стилістикою є розмовними.

Семантично дані фразеологізми можна поділити на фразеологічні єдності, тобто такі семантично неподільні фразеологічні одиниці, чиє цілісне значення умотивоване значенням компонентів та зрощення – абсолютно неподільні фразеологічні одиниці, у значенні яких немає ніякого зв'язку зі значенням їх компонентів [2]. До фразеологічних єдностей можемо віднести такі фразеологізми: *тримати язик за зубами, нашорошити вуха, похнюпити носа, ляпати язиком, зробити дурня, падати зі сміху, витріщати очі, лупати очима, не спускати очей, не стулити очей, дурно хліб переводити,* а до зрощень – *точити баляндраси, за ніс водити, не братися за холодну воду.*

Якщо у збірці порівнювати іменникові, прислівникові, прикметникові, а також дієслівні фразеологізми, то можна зауважити, що дієслівних фразеологізмів є значно більше, тобто їх вживання є більш поширеним. Досліджуючи збірку «100» казок, можемо навести таку частоту вживання виявлених фразеологізмів: дієслівні – 52 %, прислівникові – 41 %, іменникові – 4 % та прикметникові – 3 %. Причинами такої кількости дієслівних фразеологізмів можуть бути різні чинники, але найімовірнішим є той, що дітям легше сприймати саме дієслівні фразеологізми, адже за своїми значеннями вони є значно простішими у розумінні.

Незвичайна форма та зміст фразеологізмів викликають у дітей неабиякий інтерес, тому важливо пояснювати значення висловів, адже маленькі дослідники можуть відчувати труднощі в їхньому тлумаченні.

Застосування фразеологізмів збагачує мовлення дитини народними образними порівняннями, робить висловлювання більш влучними та дотепними, а також свідчить про знання української мови.

Література:

1. Баран Я. А. Фразеологія в системі мови. Івано-Франківськ: Лілея-НВ. 1997. 173 с.
2. Кочерган М. П. Вступ до мовознавства: Підручник для студентів філологічних спеціальностей вищих навчальних закладів. Київ: Академія. 2001. 368 с. (Серія «Альма-матер»).
3. Малкович І. Сто казок. Том 1. За ред. Івана Малковича. Київ: А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА. 158 с.
4. Мацюк З. С. Із народу не викинеш: діалектний словник фразеологізмів. Волинський держ. ун-т ім. Лесі Українки. Луцьк: РВВ "Вежа" Волин. держ. ун-ту ім. Лесі Українки. 2006. 135 с. (Серія «Словники України»)

5. Ужченко В. Д. Фразеологічний словник української мови. Київ: Освіта. 1998. 224 с.
6. Ужченко Д. В. Фразеологія сучасної української мови: навч. посіб. Луганськ: Знання. 2007. 494 с.

К. Ю. Козлов

Прецедентні одиниці як засіб вираження авторських інтенцій у збірці Юрія Андруховича «Лексикон інтимних міст»

Актуальність. Мова та культура беруть активну участь у формуванні світоглядної картини народу. Носіями культурної інформації постають, зокрема, *прецедентні феномени* – компоненти знань, які відбивають уявлення про історичні, політичні та культурні події чи явища, що набувають особливої значущості для певної спільноти й мають зв'язок із когнітивною базою етносу.

Найважливішими ознаками прецедентності є частота відтворюваності, значущість, а також звернення до досвіду реципієнта та орієнтація на нього: аби розгадати сенс феномена, він має знатися на фактах і текстах, до яких апелює мовець. В українській лінгвістиці сутність поняття прецедентності ширше представлена в працях таких дослідників, як Т. Кальченко, Т. Космеда, Л. Меркотан, О. Найдюк, І. Сахарук, О. Селіванова, Р. Чорновол-Ткаченко. Науковці визначають різновиди прецедентних одиниць (прецедентні текст, вислів, ім'я та ситуація), досліджують способи апелювання до них у контексті, джерела їхнього походження, а також функції в тексті.

Розглянути прецедентність пропонуємо на матеріалі збірки «Лексикон інтимних міст» Юрія Андруховича, що має підзаголовок «Довільний посібник з геопоетики та космполітики». Кожне зі 111 оповідань у ній присвячене окремому місту, яке відвідав автор, а всі разом вони впорядковані за абетковим принципом. Твір вартий уваги, оскільки письменник знайомить читачів із власними враженнями від подорожей у різний час. Його бачення міст постає не стереотипним, а індивідуалізованим.

Мета розвідки – визначити роль прецедентності в мовній концептуалізації міст, з'ясувати найбільш показові способи апелювання до відповідних одиниць.

Об'єкт дослідження – прецедентні одиниці.

Предмет дослідження – семантика, джерело походження прецедентної одиниці, функційне навантаження.

За нашими спостереженнями, автор найчастіше актуалізує в текстах прецедентні імена. На думку О. Найдюк, **прецедентними іменами** можна назвати «власні назви, які втрачають своє основне призначення ідентифікації референта, стають носіями семантики, номінантами визначеного кола якостей, набором певних конотацій, що зумовлює їхнє уживання в якості еталонів / антиеталонів при порівнянні. Прецедентні імена виступають також символами

інших прецедентних феноменів: прецедентних висловлювань / текстів / ситуацій» [4, с. 11]. Прецедентне ім'я найпростіше за формою вербалізації. До цього різновиду прецедентних одиниць належать імена історичних і політичних діячів, митців, літературних персонажів, а також топоніми.

В есеї, присвяченому Варшаві, важливу змістотвірну й текстотвірну роль відіграє таке прецедентне ім'я, як назва музичного твору *«Варшава»* Девіда Бові: «*У "Джеро Талл" є свій "Будапешт", а в Девіда Бові – своя* ***"Варшава"***» [1, с. 56]. Це перше речення тексту есе. Словосполученням із присвійним займенником *своя «Варшава»* Ю. Андрухович апелює до суб'єктивізму вражень від прогулянки районом Жолібож у польській столиці, що її Д. Бові здійснив під час довготривалої зупинки потяга на вокзалі. Далі автор неодноразово згадує цей трек і обставини його створення, рефлексує щодо побаченого співаком і водночас щодо того, яким може побачити місто він сам: «*З Варшави пишуть, наче теперішній Жолібож мало чим різниться від тодішнього. Мені пропонують одного дня* ***пройтися шляхом Девіда Бові****. Можливо, я побачу те саме, що й він?*» [1, с. 57]. Виділений фрагмент не лише відсилає до маршруту музиканта – він постає засобом авторської концептуалізації вже «свого» міста.

Описуючи вищезгадане місто, письменник згадує про стародавній *Карфаген*: «*Варшава в цьому сенсі особлива. Я не знаю іншого такого міста (хіба що* ***Карфаген****?), відносно якого чорним по білому писалося б у найвищому офіційному наказі – стерти з лиця землі*» [1, с. 63]. Ю. Андрухович уживає це прецедентне ім'я з метою порівняння, що розкриває оцінний компонент одиниці: митець зіставляє руйнування Варшави під час Другої світової та Карфагену під час Третьої Пунічної війни.

Не менш цікавою для розгляду одиницею є **прецедентний вислів**, що його мовознавці розуміють як певний продукт мовленнєво-мисленнєвої діяльності людини, який відбитий у цитатах із різних текстів, гаслах і т. ін. [2, с. 4]. В есе про Львів автор пише: «*Місцева преса вперше за радянських часів почала називати місто* ***маленьким Парижем****. Насправді так називають Ляйпциґ і ще кілька тисяч інших, переважно німецьких, міст*» [1, с. 261]. Письменник уживає відомий перифраз, що набуває символічного та еталонного значення: Париж постає ідеалізованим європейським містом. Далі іронічно розкривається авторське ставлення до вислову, який має очевидний відтінок меншовартості: «*Зате Париж чомусь ще ніхто й ніколи не назвав ані великим Ляйпциґом, ані великим Львовом*» [1, с. 261].

Описуючи враження від Полтави, Ю. Андрухович зазначає: «*Якщо українське Лівобережжя уявляти собі лівою частиною певного живого тіла, то Полтава в цьому тілі є безумовним серцем*» [1, с. 332]. У тексті спостерігаємо алюзію до відомого вислову *«Полтава – серце України»,* який митець образно обіграє, пояснюючи сутність стереотипного сприйняття образу міста через тілесну метафору, у якій Лівобережжя постає *лівою частиною певного живого тіла*, а Полтава – *безумовним серцем* у ній.

Не менш цікаву прецедентну одиницю, **прецедентний текст**, дослідники розуміють як «комплекс внутрішньотекстових і позатекстових структурних

та семантичних аспектів прецедентності, які формуються на основі онтологічних, якісних, локативних і темпоральних параметрів вихідного твору, а також його складових – прецедентних образів персонажів, глав, ілюстрацій, віршів» [5, с. 4–5]. В есе про Балаклаву автор згадує твір Гомера «Одіссея», прямо не називаючи його: «*І* ***лестригони*** *мали рацію, коли вибрали саме таку бухту: вона вузька і довга, у ній дійсно дуже зручно закидувати каменями кораблі всіляких* ***непроханих одіссеїв***» [1, с. 23]. До поеми Ю. Андрухович апелює через образ Одіссея і лестригонів – велетнів-людожерів, які розбили його одинадцять кораблів (сам же він урятувався, перебуваючи на дванадцятому). Письменник продовжує: «*Але того вечора непроханим був я. А на душі в мене було так, наче всі одинадцять моїх кораблів уже на дні і мені лишився тільки останній дванадцятий*» [1, с. 23]. Словосполучення *непрохані одіссеї* має виразний оцінний елемент: прикметник з іронічною конотацією і семантикою зневажливості підкреслює таку ж конотацію власної назви, що її митець написав із маленької літери у формі множини. Так автор назвав проросійське населення й передусім виборців «Партії регіонів», побачивши «*усі ті джипи з блакитними прапорцями регіонів та російськими триколорами за лобовим склом, що один за одним вишикувались уздовж Набережної імені Назукіна*» [1, с. 23].

Найменш уживаною прецедентною одиницею в тексті, на наш погляд, є **прецедентна ситуація**, що характеризує подію, яка добре відома представникам лінгвокультурної спільноти й може актуалізуватися за допомогою інших прецедентних феноменів: імен, висловів і текстів [2, с. 4]. Реципієнт зрозуміє, до якої ситуації апелює автор, якщо той залишить указівки, як-от символи, атрибути та інші особливості, пов’язані з певними подіями, про які йдеться у творі.

Розповідаючи про свої враження від Києва, митець згадує Помаранчеву революцію: «*Апогеєм любові стали* ***помаранчева*** *осінь і такий же грудень 2004-го*» [1, с. 195]. Ю. Андрухович не зазначає назви історичної події прямо, а вдається до алюзії: по-перше, тут наявне порівняння, тобто подія зіставляється з осінню за колірною ознакою; по-друге, указується дата. Далі письменник рефлексує щодо свого ставлення до української столиці в той час: «*Якщо в цього міста бували золоті дні, то це вони. Я страшенно люблю не впізнавати Києва. Але так красиво, як наприкінці 2004-го, я ще не не впізнавав його ніколи раніше*» [1, с. 195]. Настрої, які панували в місті раніше, змушували автора *любити не впізнавати Києва*, оскільки він прагнув відмежуватися від життя в цьому місті з рисами пострадянської повсякденності, однак митець уживає епітет *золоті дні*, що має оцінний компонент і свідчить про соціальні та політичні зміни в країні, центром яких якраз і став Київ, тож тепер Ю. Андрухович *не впізнавав його ніколи раніше, як наприкінці 2004-го*.

Висновок. Найчастіше Ю. Андрухович у своєму тексті використовує такі способи апелювання до прецедентних одиниць: удається до алюзій, уживає перифрази, метафори та інші художні засоби для їхньої актуалізації; згадуючи про різноманітні події, автор не називає їх прямо, натомість указує дати чи періоди; рефлексує щодо зв’язку персонажів і сюжету літературних творів,

інших витворів мистецтва з містами. Більшість одиниць має національно-прецедентне походження, літературне й історичне джерело, а самі вони виконують у тексті парольні та ігрові функції, розкриваючи свій інформативний і сугестивний потенціал, чим зацікавлюють читача, який ніби подорожує з письменником. Варто також зазначити, що тексти-рефлексії передають максимально авторські враження, у чому й виявляється мистецька цінність есеїв.

Література

1. Андрухович Ю. Лексикон інтимних міст. Довільний посібник з геопоетики та космополітики : роман. Чернівці : Видавець Померанцев Святослав, 2021. 436 с.
2. Кальченко Т. Ю. Функціонально-семантичні особливості прецедентних феноменів у поетичних текстах І. Римарука і В. Герасим'юка : автореф. дис. … канд. філол. наук : спец. 10.02.01. Харків, 2015. 24 с.
3. Космеда Т. Комунікативна компетенція Івана Франка: міжкультурні, інтерперсональні, риторичні виміри. Львів : Вид-во «ПАІС», 2006. 328 с.
4. Найдюк О. В. Семантичні та функціональні особливості прецедентних феноменів у німецькомовному дискурсі. : автореф. дис. … канд. філол. наук: 10.02.04. Київ, 2009. 17 с.
5. Чорновол-Ткаченко Р. С. Прецедентний текст як основа лінгвостилістичної реалізації категорії інтертекстуальності (на матеріалі казок Льюїса Керрола) : автореф. дис. … канд. філол. наук : спец. 10.02.04. Харків, 2007. 19 с.

В. О. Притиченко

Типологія підметів у творах Марії Матіос

У статті досліджено специфіку мовомислення Марії Матіос. З'ясовано синтаксичні особливості простих та складнопідрядних двоскладних речень. Запропоновано типологію підметів у творах Марії Матіос.

Ключові слова: мовомислення, підмет, семантика, синтаксична одиниця, просте речення, двоскладне речення.

Основною синтаксичною одиницею є речення. Його формування як комунікативної одиниці зумовлюється взаємодією трьох основних чинників: особливостями форм мислення, мовних форм та навколишньої дійсності. У лінгвістичних студіях аналіз типів підметів нерідко зустрічається, але багатоаспектність його вивчення, особливо в розрізі мовної картини актуальної художньої прози, потребує новітніх досліджень.

Мета статті – створити типологію підметів у творах Марії Матіос.

Специфіка мовомислення виявляє себе найповніше в синтаксичній організації текстів, адже, з одного боку, до створення синтаксичних одиниць залучені всі мовні засоби нижчих рівнів, а з другого – саме за допомогою синтаксичних

одиниць – речень – здійснюється формування і вираження думки та реалізується комунікативна функція мовлення.

Питання вивчення специфіки граматичної структури, семантичних та функційних особливостей уживання простих односкладних і двоскладних речень у всіх стилях мови ще залишається відкритим, оскільки мова постійно збагачується, розвивається, розширює межі свого функціювання [4, с. 25].

Просте речення є базовою одиницею, що призначена для передавання відносно закінченої інформації. Крім того, воно є основною одиницею, що формує складне речення, а також будь-який текст. Для дослідження обрано таку класифікацію простих речень: 1) за наявністю / відсутністю головних членів речення та можливістю членування речення – двоскладні, односкладні, нечленовані; 2) за наявністю / відсутністю другорядних членів речення – поширені, непоширені; 3) за наявністю / відсутністю обов'язкових членів речення – повні, неповні [3, с. 330].

У кожному двоскладному реченні є підмет і присудок. Основна відмінність підмета від присудка полягає в їх функції; підмет повідомляє нам, про що або про кого йдеться в реченні, а присудок описує дію, яку виконує підмет [5].

Прості речення у творах Марії Матіос «Солодка Даруся», «Майже ніколи не навпаки», «Черевички Божої Матері» мають не тільки гармонійну семантичну побудову, але й грамотно оформлену структурну цілісність та єдність речень між собою в прозі. Прості речення доповнюють один одного в текстах творів, одночасно виступають самостійними компонентами тексту [1, с. 39].

До інвентаря синтаксичних одиниць, що функціонують у прозових творах Марії Матіос, належать контекстуальні неповні речення як маркери власне-авторського Я. Так, у монологічному мовленні фіксуємо здебільшого неповні двоскладні речення з неназваним *підметом*, нестачу якого компенсує попередній контекст: *Юр'яна кричала й плакала.* ***Плакала й кричала*** (4, с. 27). *А Дмитрик – 10 дитина.* ***Мовчить та дивиться*** (2, с. 101); *Як вона давно тут не була!* ***Як безстидно запустила татову оселю!*** (1, с. 26). У такому разі зневиразнення підмета спричиняє концентрацію уваги на дієслівності, надає реченню динаміки й дієвості. Доречно зазначити, що основна функція досліджуваних речень – емоційно-експресивна та подекуди оцінна, у чому переконують повтори присудків, їхній інверсійний порядок, інтонаційне оформлення висловлення [2, с. 38].

У складнопідрядних реченнях із неповними підрядними порівняльними частинами поширеним є сполучник ***наче***. Серед таких синтаксичних побудов виділяємо речення з пропущеним підметом: *«Доцька п'є нагло, захланно,* ***наче*** *ніколи до того не мала води в роті»* (2, с. 30) та пропущеним присудком*: «Та й пішла в темінь,* ***наче*** *привид...»* (2, с. 34). Сполучник ***наче*** має свої варіанти ***неначе*** та ***начебт***о, і в реченнях з такими синтаксичними конструкціями зазвичай пропущені як підмет, так і присудок: *«Як повільно й неохоче,* ***неначе*** *з примусу, її права рука тягне за собою кошик із лози»* (2, с. 117). *«... з усієї сили тер долоню в долоню,* ***начебто*** *від сильного холоду...»* (2, с. 59).

Щодо синтаксичних граматичних діалектних особливостей, то на увагу заслуговують передовсім такі, як-от: відсутність координації між підметом і присудком (*–Дурне – не дурне, але так мене* ***мама-покійниця вчили****, дай, Боже, їй царство небесне* (1, с. 91) і відмінності граматичної форми керованого відмінка (*Усе лихе минулося, поблідло, втратило ясність, а туга за чимось далеким лишилася в Дарусиній голові такою гострою, що від того вона* ***болить її*** (1, с. 31); *Серце серцем, але коли Іванова дримба здобувалася на голос,* ***Дарусю*** *ніколи* ***не боліла*** *голова* (1, с. 46); ***Вас болить*** *голова, Матронко? – тихесенько питав Михайло, прикладаючи до чола долоню* (1, с. 118).

Авторка використовує двоскладні речення, які доцільно розподілити за такою класифікацією: за способом вираження підмета:

– речення з простим підметом, вираженим однокомпонентним апелятивним чи двокомпонентним пропріальним іменником чи особовим займенником: *Тоді навіки її покинув би* ***страх*** (3, с. 6)*; Так їй казала недавно* ***москалиця*** (3, с. 6)*;* ***Іванка*** *зіщулюється від згадки про недавню сварку на подвір'ї найближчих їхніх сусідів – Різунів* (3, с. 7)*; І чи не на кожну чатував татовий* ***пасок*** (3, с. 13)*;* ***Іванка*** *бере між губи дримбу* (3, с. 16)*;* ***Зісьо*** *витягує з-поза пояса штанів телинку* (3, с. 16)*; Чого-чого, а гір і лісів* ***Іванка*** *не боялася ніколи* (3, с. 19); ***Андрій*** *усміхнувся краєм тонких губів. А* ***я*** *люблю рибу* (2, с. 12***Параска Холеван*** *з граблями по через плече говорить із Марікою по два боки паркану* (3, с. 166)*; За Шерфами ішла розпатлана* ***Рівка Зарембиха*** *із пов'язаною на шиї хусткою* (3, с. 174)*; Збоку від Зарембиних синів шкандибав* ***Йосько Корган*** (3, с. 174)*;*); *Якоїсь то весни колов* ***Іван Цвичок*** *дрова в Марії* (2, с. 13); ***Вона*** *геть чисто заплуталася* (3, с. 10);

– речення зі складеним підметом, зокрема соціативним: ***Тато з мамою*** *вернулися додому незвично мовчазні* (3 с. 27)*;* ***Один із солдатів*** *вів за вуздечко білого коня із плямами свіжої крові на боці* (3, с. 178)*; Першими ідуть* ***Петро Клим*** *і* ***Петро Дячук*** (2, с. 180); ***Три сини*** *мовчки перезирнулися спочатку між собою* (2, с. 3).

У творах Марії Матіос «Солодка Даруся», «Майже ніколи не навпаки», «Черевички Божої Матері» активно функціюють речення, ускладнені однорідними членами речення, зокрема:

1) підметами: *У дівки має бути довгий* ***волос*** *і короткий* ***розум****; Та* ***голод*** *і* ***оскома*** *від ягід і* ***голубінок*** *не може її вивести із лісу* – використовуються для вираження об'єктивності, виразного відтворення картини, образу;

2) присудками: *Люди на землі дуже* ***люблять*** *сваритися між собою і* ***сварити*** *інших;* ***Подумала*** *Іванка,* ***подумала, озирнулася*** *кілька разів на всі боки, та й обома руками* ***вчепилася*** *за верх хреста; Іванка після підслуханої розмови мами з Рівкою Зарембихою* ***вилізла*** *на горище і довго себе* ***обдивлялася*** – для створення враження буденності, звичності дій;

3) головними членами односкладного речення, що співвідносяться з присудками у двоскладному: *Долю можна* ***загнати*** *в нетрища,* ***сховати*** *в болото, не те що під лавку. Недавно смолу* ***розтопили*** *на ватрі й* ***залили*** *нею дах на пивниці* – для підсилення експресивності вислову;

4) додатками: *Після свого продажу Іванка не любила ходити у корчму ні за* ***сіллю****, ні за* ***сірниками****; Іванка не хоче ні* ***їсти****, ні* ***пити****, ні* ***плакати****, ні* ***кричати*** – для підсилення заперечення дії;

5) обставинами: *Підозріла тиша висить* ***над*** *довколишніми темними* ***горами*** *і спустілою* ***вулицею****; Її ноги прирастають до церковної підлоги чи то* ***зі страху****, чи то* ***з відчаю*** – для створення емоційно-експресивної картини пейзажу, психологічного стану героїні;

6) означеннями: *Зісьо* ***підвів*** *голову і* ***подивився*** *на Шпанюка великими синіми очима з-під* ***лляного, золотистого*** *свого чубчика* (це речення ускладнене й однорідними присудками) – для підкреслення особливостей портрета [1, с. 54].

Таким чином, у творах Марії Матіос трапляються речення, ускладнені однорідними членами, зокрема підметами, присудками, головними членами односкладного речення, що співвідносяться з присудками у двоскладному, додатками, обставинами, означеннями. Таким чином, на базі здійсненого дослідження зазначено, що авторка творів використовує різні за структурою типи підметів – прості та складені, присудки переважно прості.

Перспективу подальшого дослідження вбачаємо у визначенні типології і способів вираження присудків у прозі М. Матіос.

Література

1. Авакімян А. М. Структурно-семантична і комунікативна організація простого речення у прозі М. Матіос: кваліфікаційна робота. 2021. 74 с.
2. Кульбабська О. В., Цуркан М. Еліптичні та неповні речення в індивідуальній мовній практиці Марії Матіос. *Science and Education a New Dimension. Philology,* V (38). Issue: 138. Budapest. 2017. С. 37–42.
3. Плющ М. Я., Бевзенко С. П., Грипас Н. Я. та ін. Сучасна українська літературна мова: підручник. 3-тє вид. Київ : Вища школа, 2001. 430 с.
4. Шульжук К. Ф. Синтаксис української мови: підручник. Київ : ВЦ «Академія», 2004. 408 с.
5. Difference Between Subject and Predicate: веб-сайт. URL : https: // pediaa. com / difference-between-subject-and-predicate/ (дата звернення: 08.11.2022).

ДЖЕРЕЛА ФАКТИЧНОГО МАТЕРІАЛУ

1. Матіос М. Солодка Даруся. Львів: ЛА «Піраміда», 2007. 186 с.
2. Матіос Марія. Майже ніколи не навпаки: Видання шосте. Львів : ЛА «Піраміда», 2011. 256 с.
3. Матіос Марія. Черевички Божої Матері. Львів: ЛА «Піраміда», 2013. 208 с.
4. Матіос М. Нація, Львів, 2007, 256 с.

М. В. Соменко

Народні порівняння в говірці с. Липча Хустського району Закарпатської області

Діалектологія (від грец. διάλεκτος – наріччя, говір, λόγος – слово, вчення) як галузь мовознавства вивчає місцеві різновиди мови або територіальні діалекти чи говірки. Мова таких територіальних об'єднань служить засобом спілкування широких народних мас і є однією із форм вияву національної мови, вивчає закономірності живої народної мови, її місцевих діалектів і говірок. Діалектологія дає нам цінний матеріал для історії мови, історичної граматики, етнолінгвістики, а також для таких наук, як історія, археологія, етнографія, фольклористика [Бевзенко 1980, с. 3–4].

Народні порівняння зберігають чимало архаїчних рис, передають традиції, культуру, вірування тощо. Народні порівняння в закарпатському діалекті репрезентовані іменами А. Галас, О. Пискач, О. Миголинець, О. Харьківської, Г. Шкурко).

А. Галас у своїй статті проаналізувала фраземи і паремії характерні для спонтанного мовлення носіїв говірки села Дунковиця Іршавського району Закарпатської області – вузьколокальні, спорадичні і з ширшим ареалом побутування.

До спонтанного мовлення потрапляють фразеологізми, примовки, приказки, дотепи. «До таких відносяться, зокрема, вирази із локальними реаліями. Зі значенням 'застати несподівано, раптово, нечекано' *Ригли на н'а, йак на ˈбабу Маˈд'арку Піціндаˈш'і.* Локально-семантичний центр у цьому вислові представлений двома власними назвами: *ˈбаба Маˈд'арка* – дочка Мадяра Мігая Сабова; *Піціндаˈш'і* – прізвисько родини Суханів. Односельчани і родичі були свідками, як *Піціндаˈш'і* йшли вздовж села сватати доньку баби Мадярки, імовірно, без попередження. У родині вже в третьому поколінні активно функціонує цей вислів для позначення ситуації з нечеканими візитерами».

Розглянуті у сатті приклади – лише невелика частка зафіксованих одиниць народної фразеотворчості.

Крім вузьколокальних, у говірці села Дунковиці зафіксовано велику кількість діалектних варіацій фразем і паремій, поширених у Карпатському регіоні [Галас 2020, с. 109–110]

У статті «Народні порівняння у словнику закарпатської говірки села Сокирниця Хустського району І. Сабадоша» О. Харьківської зроблено спробу лексико-семантичного дослідження порівняльних конструкцій у Словнику закарпатської говірки села Сокирниця Хустського району Закарпатської області І. Сабадоша. Це диференційний словник, який містить близько 16 тисяч назв, зібраних автором протягом 20–25 років у говірці мараморoського типу закарпатського діалекту.

«Під час дослідження використовувався комплекс методів: описовий, зіставний, метод кількісних підрахунків, метод фразеологічного аналізу, метод

лінгвістичного дослідження з елементами спостереження над фактичним матеріалом».

За семантичним значенням у статті народні порівняння поділено на шість груп: на позначення зовнішніх рис, якостей людини та розумових здібностей, народні порівняння на позначення властивостей їжі та напоїв, а також процесів, пов'язаних із споживанням їжі, конструкції на позначення часу. Також у своїй роботі О. Харьківська відзначила порівняння жартівливого, часто іронічного характеру, конструкції поєднані компонентами **ги / гы,** які в сучасній мові мають відповідки *як, мов, наче, немов».*

Отже, у праці зазначено, що порівняльні конструкції мають емпіричний матеріал, який може стати джерелом до укладання діалектного фразеологічного словника закарпатських говірок, якого так бракує. Спроба структурно-семантичного аналізу порівняльних конструкцій указує на необхідність дослідження діалектної фразеології [Харьківська 2020, с. 271–274].

У статті Г. Шкурко «Назви традиційних видів транспорту та їх частин у закарпатських говірках» був зроблений аналіз зібраних експедиційним методом назв традиційних видів транспорту та їх частин у закарпатських говірках у лексикоетимологічному, словотвірному та лінгвогеографічному аспектах.

Основним у статті є частина проаналізованих номенів, що вживаються і в інших говорах української мови: *віз, вуз на с'íно, вуз на дрыва, вуз на гнуй, йáшчик, дóш'ка, драбина.* Деякі з аналізованих слів були успадковані від праслов'янської мови: *підвóда, пíший віз, дóш'ка*. Інші номени утворилися на українському мовному ґрунті. Найбільшу групу складають регіональні новотвори – переважно суфіксальні похідні: *пíл'ний, піл'ний (пил'ний) віз, збіжний віз, тел'іжáнка, коч'íйа, покрáйниц'а, гн'ійниц'а (гнуйниц'а), зáкладка, заклáдниц'а, л'ícочка, затикáл'ниц'а (затикáлниц'а), заткáлниц'а, гнойáнка, зад'íл'ник (задил'ник, задилник), задинок, передилник, перединок, боковинка*. Велика кількість слів виникла внаслідок переосмислення значення вже існуючих слів (*гумáк (тумáк), лáда, л'íска, шарáтл'і, шубрá, суголовок, копáн'а*). Деякі слова запозичені від інших мов: від нім. – *фура, луйтра,* від пол. – *вáсах*, від угор. – *бíрфа (бирфа), вáнґош* тощо» [Шкурко 2014, с. 126–130].

Отже, джерельною базою для написання наукової розвідки став закарпатський говір, а саме мараморoська говірка с. Липча. Ми зібрали та зафіксували народні порівняння в говірці села Липча Хустського району Закарпатської області. Представляємо найпоширеніші порівняльні конструкції:

1. Порівняльні конструкції, що характеризують людину та її риси: чоловік міцної тілобудови (великий): *ги (йак) дуб;* Жінка з пишними формами: *йак пáва;* самотній (сам, сама): *йак былúна в полі;* п'яний: *йак чіп;* люди, які однаково одягаються: *ги (йак) близн'áma;* жінка, яка дуже скромно одягається: *гі монáшка;* людина, яка бурчить і незадоволена завжди: *йака кигúня;* людина, яка погано бачить (сліпий): *йак (ги) за очи ймив;* хтось лишній, непотрібний (про людину): *ги п'йáтойе кóлесо до вóза.*

1.1. Зовнішність людини: високий (високий на зріст, довгий): *йак (ги) ты́чка;* низький (низький зріст, куртий, короткий): *йак табуре́тка;* товстий (тучний, масний): *йак (ги) булеґа́н / карапа́тиц'а;* худий: *йак перст;* красивий (красива): *йак коси́ц'а / бабо́вка;* не красивий (страшний): *йак фра́с / мо́йма (мавпа)*; виглядає хворим, змученим, блідим: *йак з хреста́ зн'а́тый;* надутий: *ги інд'у́к;* мовчазний: *йак ґа́ву ковтну́в* [Фразеологічний словник 2003, с. 303]; голова – кругла: *йак ло́пта,* велика: *ги ды́н'а,* маленька: *йак шчу́пка,* видовжена: *йак йайце́;* обличчя – рум'яний (червений): *ги кров з молоко́м,* блідий: *йак смерт',* чорний: *ги тинґил';* ноги – довгі: *ги в ґо́вл'і,* короткі: *куртола́бый;* великі губи: *гибы́ осы покуса́ли;* людина, в якої кучеряве волосся: *ги вувц'а;* клаповухий: *йак (ги) в осла́;* великі очі: *ги цибули́ны;* чоловік з великими зубами: *ги ґло́ндзіш.*

2. Характер людини: добрий: *йак дара́ба хл'іба;* активний: *йак (ги) мет'ео́р;* повільний: *ги слима́г;* нечесний, надто активний, який не слухає інших (про дітей): *ги дзы́ґа;* ненажера, який багато їсть: *ги серенча́;* сильний, міцний: *ги дзву́н;* дуже голодний, зовсім нічого не їв: *й горобе́ц' в ро́мі не наслідив* [Фразеологічний словник 2003, с. 162]; задутий від холоду, позбавлений здатності діяти, рухатися (про руки, пальці): *йак граблі* [Фразеологічний словник 2003, с. 165]; язикатий: *ги помело́;* нерозумний, недалекий: *йак дурен' набы́тый;* змучений, виснажений: *йак у́жатый лимо́н;* дурний: *ги бо́та.*

2. Дії, процеси, пов'язані з людиною: жити бідно, погано, неспокійно: *йак горо́х [той] при доро́зі* [Фразеологічний словник 2003, с. 160]; розсістися дуже зручно, вільно, займаючи багато місця: *йак жа́ба на ку́пині* [Фразеологічний словник 2003, с. 233]*;* зникнути: *йак ві́тром здуло;* пильно дивитись за ким-небудь, берегти: *йак зини́ц'у о́ка;* хто-небудь не володіє собою (про поведінку, рухи, дії): *йак (гибы) з ланца́ зорва́вся;* харчуватися дуже ситно, калорійно: *йак на забі́й* [Фразеологічний словник 2003, с. 239]; не допомагати: *йак ме́ртвому кади́ло.* Вживається для повного заперечення змісту слова. [Фразеологічний словник 2003, с. 284]; кому-небудь стало легко, спокійно: *ги кой ка́мін' з душ;* зникнути безслідно: *йак ка́мін' у воду́* [Фразеологічний словник 2003, с. 287]; дивитись на щось дуже ласо, жадібно: *йак кут на солони́ну;* співати неголосно, нечітко: *йак пуд ла́виц'ов;* жити у достатках, розкошах: *ги у ме́ді.*

2. Порівняльні конструкції, що характеризують предмети і явища об'єктивної дійсності: надмірно важкий, який має вагу, набагато більшу, ніж звичайно мають подібні предмети: *т'ашка́ гі ка́мін' / ги не́войа*; дуже легкий, що має вагу нижчу, ніж треба: *йак (ги) пух;* зайвий, непотрібний: *йак (ги) за́йц'ови / псо́ви пйа́та ла́ба / нога́* (усі говірки); *йак (ги) за́йц'ови сто́псигна́л*; зім'ятий, пом'ятий (про одяг, папір): *йак (ги) коро́ві с пы́ска*; *гибы́ коро́ва пўжва́ла*; дорогий, занадто дорогий: *йак попе́р;* несподівано, раптово: *йак грум се́ред не́ба;* тихо, безлюдно, умно: *йак у домови́ні* [Фразеологічний словник 2003, с. 215]; дуже далеко: *йак ку́цому до за́йц'а* [Фразеологічний словник 2003, с. 321]; дуже близько: *йак па́лиц'ов до́верчи;* голий зовсім, абсолютно без нічого: *йак доло́н'а / йак ма́ти народи́ла* [Фразеологічний словник 2003, с. 214].

Отже, у багатій компаративній фраземіці говірки с. Липча Хустського району відображено оригінальний спосіб мислення, характерний побут, звичаї, історичний досвід жителів. Загалом ми проаналізували дев'яносто чотири народних порівнянь у говірці села Липча. Вдалося виокремити такі групи народних порівнянь: характеристика людини та її риси, зовнішність людини, характер, дії, процеси, пов'язані з людиною, конструкції, що характеризують предмети і явища об'єктивної дійсності. Переважають народні порівняння, які позначають дії та процеси пов'язані з людиною. Порівняльні конструкції поєднуються між собою за допомогою таких єднальних сполучників **як** (товстий: *йак булеґа́н*) та **ги** (великі очі: *ги цибули́ны*). У конструкціях переважають такі стрижневі слова, типу *худий як тичка (бота, палиця, жердина), красива як косиця (чічка, квітка).* Найчастіше люди порівнюють з предметами навколишньої дійсності, тваринами або рослинами.

Література

1. Галас А.М. Спостереження над говірковою паремією і фраземікою. *Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства*. 2008. Вип. 12. С. 109–110.

2. Харьківська О.В. Народні порівняння у словнику села Сокирниця Хустського району І. Сабадоша. *Науковий вісник Ужгородського університету*. Серія: Філологія. 2020. Вип. 1(43). С. 271–274

3. Шкурко Г.В. Назви традиційних видів транспорту та їх частин у закарпатських говірках. *Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства.* 2014. Вип. 19. С. 126–130.

4. Словник фразеологізмів української мови. Київ, 2003. URL: http://kropivnitsky.maup.com.ua/assets/files/slov557.pdf

Х. І. Палагняк

Архетипні образи чорта і відьми в оповіданні М. Гоголя «Ніч перед Різдвом»

Містичні мотиви завжди відзначалися поширеністю у класичній українській літературі. Будучи давнішими за слово, вони сягали своїм корінням у фольклорні та міфологічні системи слов'янських народів. Образи чорта та відьми пронизують твір Гоголя «Ніч перед Різдвом» і складають своєрідну пару, яка віддзеркалює темну сторону відносин чоловіка та жінки: «Тут чорт, звиваючись коло неї, підхопив її під руку і заходився шепотіти на вухо ті слова, що зазвичай нашіптують усій жіночій породі» [5, с. 311].

Саме доба романтизму стала площиною для створення численних образів нечистої сили в українській та зарубіжній літературі. Одним із яскравих представників інтерпретації образів нечисті вважають Миколу Гоголя, який

вбачав головну ціль свого життя і творчості саме в тому, щоб «чорта виставити дурнем» і як саме цього можна досягти.

Поняття архетипу допомагає охарактеризувати добу, до якої належить твір. К. Юнг виокремлював і пояснював п'ять основних архетипів: Аніма, Анімус, Персона, Тінь, Самість та взаємопов'язані з ними похідні архетипи: Матері, Дитини, Героя, Влади, Народження, Смерті, Переродження, кожен із яких має свої вияви [16]. З них Самість є «найглибшим внутрішнім архетипом» [8]. Кожного із архетипів безсумнівно можна назвати формотворчим чинником у літературі, але не менш важливу роль він відіграє і в змісті. Основним завданням митця є відчути архетипічні форми і точно реалізувати їх у своїх творах. Найдоречніше використовувати письменникові для збагачення своїх літературних сюжетів архетипи з міфології та фольклору, що дуже органічно вдавалося М. Гоголеві.

Універсальний міфологічний архетип – не лише актуальна ідея, але явний, зовні видимий та відчутний у житті образ свідомості [11]. Архетипи слугують відправними моделями, за допомогою яких регулюються принципи формування художнього простору творчо осмисленого матеріалу.

Мета дослідження – аналіз образу чорта і відьми у літературному творі крізь призму колективного несвідомого у міфо-символічних проєкціях.

Об'єкт аналізу – повість М. Гоголя «Ніч перед Різдвом» .

Предмет дослідження – втілення архетипів Аніми, Анімуса, Персони, Тіні, Самості в антропомофному темпераменті та в характері чорта і відьми.

Фундаментальним образом в українській демонології є навіть не сам чорт, а відьма, оскільки покарання за свої чаклунські вміння жінки несли впродовж багатьох століть: «Ех, та й жінка ж! Чорт – не жінка!» [5, с. 319]. Проблематиці жіночої демонічності присвячує своє дослідження, скажімо, С. Щербинін [15].

Що ж до образу Солохи, то вважають, що саме з-під пера М. Гоголя відьма, за слушним зауваженням І. Берези, постала у всій міфопоетичній красі [1, с. 54]. Дослідники цього образу переконані, що відьми-красуні притаманні саме українській течії, а у інших національностях вони не були настільки знані. В обраному творі йдеться про жінку-відьму, яка є вдовою. До таких жінок ставилися з острахом, оскільки вони зближуються із могутніми потойбічними силами, отримують можливість глибшого безпосереднього контакту з ними. У М. Гоголя образ відьми введений у призму буденності: нечиста сила живе серед людей, які навіть не підозрюють про її існування. І тільки з настанням ночі розкривається їхня справжня сутність [14].

Автор, змальовуючи її, йшов за народними уявленнями про вдову як чаклунку, злостивицю з меркантильними поглядами на стосунки з чоловіками. Він із захопленням окреслює усіх коханців, якими користувалася жінка. І при цьому жодному з них не спадало на думку перевірити «почуття» героїні: «Солоха вклонялась кожному, і кожен думав, що вона вклоняється лише йому». [5, с. 319]. Проглядається архетип Матері у образі Солохи (матері-спокусниці), який підкреслюється ще багатством та родючістю [16]. «Вилізши з печі та причепурившись, Солоха, як добра господиня, почала прибирати та ставити

все на своє місце» [5, с. 321] Укладена в текст і метаморфоза перетворення ворожбитки в чорну кішку [1]. Демонічною істотою, за дослідженням Вікторії Кметь, кішка стала з появою християнства, оскільки існували навіть ритуали повішання кішки в контексті полювання на відьом – у такий спосіб люди проектували боротьбу зі злом із кішки на відьму [9, с. 160–163]. Саме такі повір'я про чаклунок і були властиві для міфології України.

У В. Гнатюка знаходимо такий перелік синонімів до слова чорт – біс, диявол, дідько, щезник, він, той, злий, сатана [4]. В народній уяві чорт завжди поставав у ролі чоловіка невисокого зросту, чорного; ноги в нього собачі або курячі, хвіст, кігті на руках і ногах, роги баранячі або козячі, одіж на ньому німецька, капелюх високий. Але така зовнішність далеко не завжди домінантна, оскільки нечистий здатний перевтілюватися і в зооморфних (вівця, баран, козеня, кінь, свиня, кіт,), і в антропоморфних істот (чоловік, сусід, знайомий, родич, пан, священик), демонічну суть яких видають тілесні аномалії (копита, хвіст), або ж поставати в невизначеній формі [2]. Улюбленим часом появи чорта є нічна пора чи так звані «нечисті» часові проміжки (переддень Великодня, Купала, Різдва); місцем перебування – вода (чагарники, дерева (бузина, осика), перехрестя, покинуті будівлі, млин, гуральня, печера [3, с. 591].

Відтак, якщо відьму український народ вмів виявити («У відьми на лиці є всякий цвіт, і білий, і червоний, і по тім відразу годен її пізнати. Коли на Великдень обходять довкола церкви з процесією , відьма не йде з нею ніколи» [13, с. 405], то чорта з його метаморфозами важко розпізнати.

М. Гоголь, зображуючи чорта, опирається на перекази та уявлення народу. Використовуючи алегорію, наділяє його принадами людського життя. Він має дім, професію, турботи, радості та справи: «Тут чорт засміявся з радості, згадавши, як дражнитиме в пеклі все хвостате кодло, як лютуватиме кривий чорт, якого вважали між ними першим на вигадки» [2, с. 3]. Сміх є засобом привернення уваги до вад, можливість змусити читача замислитися над власними негативними рисами. Тут бачимо персоніфікацію сміху як архетипу тіні, адже вона символізує, за Юнгом, темний бік особистості – все те, що вона відмовляється приймати в собі.

Перемогу коваля Вакули над чортом можна трактувати, як вияв колективного несвідомого, тобто як архетипну битву добра зі злом, оскільки тут простежується сюжет про боротьбу змієборця проти сил, що намагаються викрасти світло (згадуємо. як чорт вкрав місяць і намагався створити хаос за допомогою хуртовини та вітеру у святковий порядок Різдвяної ночі). У повісті чорт – зброя в руках Вакули, маріонетка, людина безхарактерна і слабка: «У Диканьці ніхто не чув, як чорт украв місяця. Щоправда, волосний писар, виходячи рачки з шинку, бачив, як місяць, не знати чого, танцював на небі, і запевняв, божачись, у тому все село: та миряни хитали головами й навіть підіймали його на сміх» [5, с. 310]. Зберігаючи свою субстанційну природну силу зла, чорт у Гоголя виступає у різних іпостасях: то він піддається карнавалізації, то постає у всій своїй диявольській силі як втілення космічного зла, проти якого людина безсила. Гоголівський біс безпосередньо пов'язується з мотивами прагнення людини

до збагачення, тому образи золота, грошей буквально символізують зло, адже щоб досягнути бажаного, людина повинна віддати натомість щось від свого єства (пролити кров і продати душу) [12].

У «Ночі перед Різдвом» чорт із самого початку має злі наміри, що одразу розкривають його темну сутність. Як зазначає М. Гоголь, бажання чорта помститися ковалеві було давнім: коли Вакула працював над картиною, що зображувала святого Петра в день Страшного суду [14, с. 40], «чорт з усієї сили намагався перешкоджати йому: штовхав невидимо під руку, хапав із горна в кузні попіл і обсипав ним картину» [5, с. 311]. Але хоч біс і зображений як злочинець (крадій місяця), М. Гоголь не робить його ядром потужної потойбічної сили, а представляє досить-таки гумористично. Швидше за все, цей образ уособлює низку таких людських вад, як помста, злопам'ятство, емоційність і страх. Т. Данилюк-Терещук припускає, що джерелом запозичення цього сюжету міг стати міфологічний мотив про захоплення темними силами небесних світил [6].

Саме у Різдвяну ніч (останню ніч перебування нечистої сили на землі) чорт намагається здійснити свій злочинний намір. Містерія Святої ночі втілює архетип Самості через образ Ісуса Христа, який буквально пояснює його складові: народження – смерті – переродження (Воскресіння), а ознаками цього архетипу безпосередньо слугують такі якості, як стійкість, стабільність, врівноваженість. Отже, перемога коваля Вакули над нечистим є, по суті, фактом усвідомлення його чоловічої сили, утвердженням його самоствердного «Я». Таким чином, утілити свій хитромудрий задум дияволу так і не вдається – і Вакула бере над ним гору і в прямому, і в переносному значенні: знайшовши спосіб протистояти чортові та змусивши його служити на свою користь, коваль добуває для Оксани царицині черевички. І чорт залишається жалюгідним, висміяним і переможеним. Відтак, автор, створюючи, відповідно до народної традиції, низку комічних ситуацій, у які потрапляє чорт, фактично утверджує перемогу людини над силами нечисті [13]. Хоч, як вважає С. Овечкин, Гоголь у сатані спочатку вбачав тільки посередника для виконання задуманого [10].

Причину створення негативного образу чорта у творах Гоголя можна пов'язати з дитячою травмою письменника Будучи дитиною, хлопчик налякався кішки, а згодом утопив її у ставку. Ця трагедія вплинула на письменника, і він прагнув якось сублімувати свої емоції. Так виник, на думку С. Овечкина, образ чаклунки у подобі кішки, яку зустрічаємо у «Вечорі напередодні Івана Купала», «Травневій ночі, або Потопниці» [10]. Загалом переживання і проживання якихось небажаних моментів, випадків становлять невід'ємні складові архетипу Тіні, комплексним виявом якої може слугувати фігура Трикстера, що втілює фізичні пристрасті, бажання, що їх не можливо пояснити за допомогою розуму, що пояснюється його природою, адже він фактично виступає «демонічно-комічним дублером культурного героя» [7]. Трикстер не завжди отримує перемогу, навпаки, він часто стає жертвою власної хитрості, що межує з дурістю, оскільки, прямо кажучи, пошивається в дурні: «Отож, замість обдурити,

спокусити та пошити в дурні інших, ворог людського роду сам був ошуканий» [5, с. 356].

Підсумовуючи наведені аргументи, можна зробити висновок, що образ чорта і відьми у творчості М. Гоголя своїм корінням сягає фольклорних традицій та зазнає впливу на нього світоглядних основ християнства. Також його художні проєкції нечистої сили не можливо зрозуміти, не вдаючись до психоаналізу. Внутрішня драма, яку особливо гостро відчував Гоголь в останні роки свого життя, пов'язана з його дитячими травмами першої половини тридцятих років. Прикметно, що в атмосфері повісті М. Гоголя тематизовано Різдво, однак чорт повністю домінує на її сторінках, коли Богородиця з'являється лише в одному епізоді, власне, тільки для нагадування про себе та свого Сина («плачуча дитина»). Все це провокує читача у фіналі повісті розкрити суть замаскованого зла у християнському світі, щоб зрозуміти, що перемога над злим духом була насправді уявною. М. Гоголь викрив людські вади, недоліки, надаючи їм форми художніх образів за допомогою міфічних та казкових персонажів, які, на прикладі повісті «Ніч перед Різдвом», можна пояснити відповідно до системи архетипів К. Юнга, зокрема реалізованих через психологічні моделі поведінки Матері та Трикстера.

Література

1. Береза. І. Ю. Українська відьма: від Гоголя до Капранових. // Література та культура Полісся : збірник наукових праць. 2009. Вип. 53: Гоголь і український культурний контекст. С. 54–61.

2. Білецький Л. Т. Історія української літератури. Таємничість в природі і розподіл вірувань // Чорт. Авґсбурґ: [Накладом Укр. церков. вид.], 1947. 328 с.

3. Войтович В. М. Українська міфологія. Київ: Либідь, 2002. 662, [1] с.

4. Гнатюк В. М. Знадоби до української демонології. Львів : З друкарні Наукового Товариства імени Шевченка, 1912. Т. II. Вип. 2.

5. Гоголь М. Тарас Бульба. Вій. Вечори на хуторі поблизу Диканьки [Текст] / Пер. І. Л. Базилянської. Харків: ВД ШКОЛА, 2011. 448с.

6. Данилюк-Терещук Т. Народна міфологія в естетиці українського романтизму. // Філологічні науки. Літературознавство. 2016. № 8(333). С. 32–38.

7. Дюрба Д. В. Образ Трікстера в романі Дж. Керуака «На дорозі» // Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. 2014. № 9. С. 56–59. Сер.: Філологія. URL: https://repo.knmu.edu.ua › bitstream/docx.

8. Заїкіна Л. Архетипи та архетипні образи в сучасному літературознавстві. // ΛΌГОΣ : Збірник наукових праць. 2021. (сер. «Philology and journalism»). С. 13–15. URL: http://ekmair.ukma.edu.ua/handle/123456789/22734.

9. Кметь В. С. Архетип відьми в українській літературі XIX–XX ст. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01 / Львівський національний університет імені Івана Франка, Львів, 2017.

10. Овечкин С. В. Откуда у Гоголя взялся черт и что с ним потом стало // Овечкин С. В. Пролеткульт будущего. СПб.: Издательско Торговый Дом «Скифия» ; ГИЦ «Новое культурное пространство», 2008. С. 69–82.

11. Процик І. В. Архетип і символ: проблеми визначення та взаємодії // Актуальні проблеми слов'янської філології. 2011. Вип. XXIV. Ч. 2. С. 5.

12. Шумка М. Л. Символіка філософської рефлексії доби українського романтизму // Мандрівець: всеукраїнський науковий часопис. 1999. № 7. С. 12–14.

13. Українці: народні вірування, повір'я, демонологія / упоряд., прим., біогр. нариси: А. П. Пономарьов, Т. В. Косміна, О. О. Боряк ; вступ. ст. А. П. Пономарьов. 2-ге вид. Київ: Либідь, 1992. 405 с.

14. Фісак І. Динаміка структури художнього образу в аспекті дихотомії «світло» й «темрява» (на матеріалі повісті збірки «Вечори на хуторі біля Диканьки» М.Гоголя) // Філологічні науки. 2017. № 26. С.37–41

15. Щербинін С. В. Особливості демонізації жінки в українській міфологічній традиції // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2013. № 2. С. 95–99.

16. Юнг К. Г. Архетипи і колективне несвідоме / Пер. з нім. К. Костюк. – Львів: Астролябія, 2013. С. 80–113.

Ю. М. Очіч

Фольклорні елементи в текстах сучасних українських пісень на прикладі пісні Шум

Кінець зими та початок весни в Україні та у багатьох країнах світу часто пов'язується з циклом народних весняних свят, які мають зв'язки з стародавніми мітами та віруванням, супроводжуються піснями, іграми й хороводами. Образ весни тоді був образом краси, сили і надії, а відбувались і різні обряди, які часто були імітаціями процесів оранки та сіяння й інших польових робіт, і метою яких було накликати швидкий прихід весни. З цими обрядами були пов'язані такі жанри народної словесності - веснянки, гаївки та волочебні пісні. Ці дуже схожі, але водночас дуже різні словесні жанри відігравали важливу роль у народних весняних обрядах, а й взагалі вплинули на розвиток української літератури, а згодом і на сучасну українську музику, тобто на творчість деяких гуртів.

Найголовнішими серед жанрів весняного циклу були веснянки, які можна описати як «календарно-обрядові пісні весняного циклу, які мають закличний характер і сприймаються як звертання до весни, до істот та речей, що асоціюються з нею» (Лановик 2006: 129). Форма та образно-поетичні компоненти веснянок були такими, що в них можна було побачити звертання до весни як до живої істоти, як, наприклад, у наступних віршах: *Прийди, прийди, весно, / Принеси нам / Прийди, прийди, красна, / Принеси нам квіток*. Такі магічні повтори, як повтори слова *прийди*, «мали на меті швидше накликати дію, про яку говорилось» (ibid.).

Крім веснянок існували ще й гаївки, тобто «твори усної народної словесності, якими супроводжувались обрядові дійства, весняні ігрища та святкування, що відбувались у гаях, лісах чи поблизу водоймищ» (ibid.: 131), а з ними був пов'язаний один із найдавніших ритуалів – обряд «Шум-шум'ячий» або «Зелений Шум».

Шум був популярною дівочою грою, яку виконували на свято Зеленого Шума, а також інколи і в інші свята – Лади, Ярила, Перуна й Дажбога. На це свято дівчата зазвичай бралися за руки і утворювали два ключі – один за одним, паралельно – і при цьому співали популярну гаївку: *Ой, нумо, нумо, / В зеленого Шума. / А в нашого Шума / Зеленая шуба*. Ця гаївка сама по собі мала магічний характер – вона будувалася на основі звуконаслідування весняних звуків лісу. Тому у ній можна помітити часті повтори слів з буквою *ш* (наприклад *шума*, *шуба*, *нашого*), які мали на меті імітативно накликати швидке розпускання дерев. На деяких територіях зберігався і весняний обряд «Шума заплітати», у якому дівчата, поки співали, утворювали живу косичку: «У певному місці жива вервечка зупиняється, передні звертають в коло й пробігають, зігнувшись, під аркою піднятих рук двох останніх хороводниць, котрі, пропустивши весь ключ гравців, обертаються під своїми ж руками, що складаються хрестом, і пробігають під аркою рук попередніх пар» (Плачинда 2007: 230).

Обряд Зеленого Шума через багато років став мотивом пісні українського гурту Go_A, який у 2021 році з піснею під назвою *Шум* представив Україну на пісенному конкурсі Євробачення в Роттердамі. З трохи зміненим текстом пісні гурт вийшов у фінал конкурсу, де посів 5-е місце.

Текст пісні *Шум* можна вважати як справжньою сучасною веснянкою. Це пісня про весну, про прихід весни після довгої зими і про обряд заплетення зеленого шума. Вже на початку пісні можна побачити одну з типових характеристик веснянок – звернення до весни, тобто в цьому випадку до веснянної пісні, як до живої істоти: *Весняночка, весняночка, / Де ти зимувала?* Таке звернення потім можна побачити ще раз в середині пісні, коли йдеться про викликання весни й коли повтори слови прийди, як і в давніх веснянках, має на меті швидше запросити прихід весни: *Прийди, прийди, весняночко / Та й не забарися*. У пісні також згадується обряд заплітання шума (*Нумо, нумо заплетемо шума / Заплетемо, гуляти підемо*), але можна побачити і звернення до шума, як до живої істоти, незважаючи на те, що слово *шум* написано з маленької букви: *Заплетися, шуме, барвіночком / Я тобі співаю весняночку.* Той факт, що слово *шум* написано з маленької букви символізує насправді певну гру слів, тому що слово *шум* у цьому випадку може, з одного боку, позначати давню дівочу гру, але з іншого боку, воно може просто позначати такий звук, який навесні можна почути в лісі. Ідею, що тут йдеться про гру слів, підтримує і те, що в кінці пісні написані такі слова*: Нумо, нумо наробили шума / Наробили весну розбудили*. Вони своєю піснею зробили шум, вони зробили такий звук, який розбудив весну і позначив кінець зими та початок нової пори року, початок весни, як початок нового життя.

У приспіву пісні також є особливі повторення: *Сію, сію, сію, сію конопелечки / Сію, сію, сію, сію зеленесенькі*. Вони теж мають функцію швидше накликати весну і швидше зробити те, про що у пісні йдеться. Також, у приспіві пісні згадується конопелька, рослина яка часто з'являється в українських піснях і яка найчастіше пов'язується зі святом Андрія Первозванного, яке раніше мало назву Андрієва ніч. Згадується і зелений колір, що безпосередньо пов'язується із Зеленим Шумом, у якого є зеленая шуба.

Дуже важливим стилістичним елементом цієї пісні є алітерація, яка складається з постійних повторень букв *с* та *ч* у цілій пісні: *Весняночка, весняночка / Де ти зимувала? / У садочку на кленочку / Сорочечку пряла / Ой у лісі на юзлісі / Сова в воду дує / Заспіваю співаночку / Нехай вона чує. / Заплетися, шуме, барвіночком / Я тобі співаю весняночку / Сію, сію, сію, сію конопелечки / Сію, сію, сію, сію зеленесеньки*. Повтори цих букв нагадують звуки дерев в лісі таким же способом, як і в оригінальній версії звук лісу нагадували повтори букви ш.

Пісня *Шум* гурту Go_A об'єднує кілька характеристик веснянок. Це пісня у якій йдеться про прихід весни, про звертання до самої весни, про весняні обряди та ігри, як наприклад обряд Зеленого Шуму, про початок нового життя після довгої зими. Використовуючи елементи українського фольклору та деяку частину форми веснянки (наприклад звернення, повтори), але одночасно додаючи нові форми речень, нову гру слів та взагалі нову форму пісні, ґурт зберіг суть українського міфологічного і фольклорного минулого та створив нову, справжню сучасну веснянку і таким чином наблизив фольклор для нових, молодших поколінь слухачів.

Література

1. Воропай, О. 2005. *Звичаї нашого народу. Етнографічний нарис*. Харків: ФОЛІО.
2. Лановик, М. Б.; Лановик, З. Б. 2006. *Українська усна народна творчість. Навчальний посібник*. Київ: Знання-Прес.
3. Плачинда, С. 2007. *Словник української міфології*. Київ: Велес.
4. https://www.youtube.com/watch?v=U7-dxzp6Jvs (доступ: 8 листопада 2022 р.)

В. В. Клімук

Особливості використання топонімів у художніх текстах Василя Гея

Активне зацікавлення мовознавців національно мовною картиною світу видатних особистостей має свої давні традиції з часів В. фон Гумбольдта й О. О. Потебні. Особливо яскравим матеріалом для таких студій стають художні тексти. Мовні картини світу окремих письменників як представників певного етносу репрезентують мовну дійсність нації загалом. Особливе місце в контексті

окресленої проблематики займає категорія часопростору художніх текстів, адже частотно саме вона якнайкраще ілюструє епоху, у якій жив та творив письменник.

Місце народження видатного письменника волинського краю Василя Гея благодатно вплинуло на його художню творчість. Як писав сам автор «Природна краса Волині, її джерела напоїли снагою не один літературний талант» [2, с. 38]. Зрозуміло, що лексикон художніх текстів Василя Гея наповнений топонімійними найменуваннями, з-поміж яких особливе місце належить його найріднішому у світі куточку – селу Заболоття десь на самому краєчку України, на межі з Білоруссю та Польщею.

Ономастична лексика у творах письменника виступає як помітний, стилістично і семантично маркований експресивний засіб, яскрава прикмета стилю. І не тільки тому, що власні назви створюють ономастичний світ художнього тексту, відіграють важливу текстотвірну роль у плані розвитку парадигматики і синтагматики, але й тому, що беруть участь у побудові мовної і літературної композиції тексту.

У творах Василя Гея наявна значна кількість власних найменувань. Світ цих номінацій дуже складний і неоднорідний. Найбільш важливими в ньому є антропоніми й топоніми, хоча й усі інші ономастичні одиниці виконують свою особливу текстотвірну роль.

Як відомо, топонімія посідає особливе місце у палітрі будь-якого літературного твору. Як і всі власні назви, топоніми підлягають загальним законам художності контексту, вони певною мірою експресивні й стилістично марковані. За переконанням дослідниці Е. В. Боєвої, саме вони підкреслюють таку чітку художню домінанту в текстовому розгортанні, стають втіленням однієї з констант нашого буття – місця [1, с. 45].

Закон жанру, обраного письменником, зобов’язує його насамперед до реалістичного відтворення місць подій. І не стільки описи знайомих з дитинства місцин (пейзажні замальовки берегів річок, озер, сусідніх сіл, хуторів тощо), скільки власні назви озер (***Світязь, Нечимне, Любохинське***), сіл (***Заболоття, Комарівка, Кримно, Голядин***) та інших географічних об’єктів передають неповторний колорит зображуваного.

Топоніми для письменника – це важливий засіб передачі автобіографічних мотивів, який посилює психологічний зв’язок автора з читачем. Неважко зрозуміти, що багато образів, з якими асоціюється його рідне Заболоття, надто дорогі йому, надихають на нові здобутки на ниві життя і творчості.

На нашу думку, переважна більшість топонімів, уживаних автором, окреслює місце дії і передає реалії не тільки другої половини ХХ століття, а й наших днів. У художньому тексті вони виконують і номінативну функцію, і важливу текстотвірну роль. Це назви гір (***Карпати, Кавказ, Ай-Петрі***), сіл (***Голядин, Колодяжне, Борки, Любохини, Кречів, Підгайці*** та ін.), річок (***Дніпро, Сапалаївка, Стир, Славутич, Буг, Волга, Нева***), країн (***Україна, Білорусія, Польща, Куба***), океанів (***Атлантичний***), районів (***Маневицький***), областей (***Брестська, Волинська***). Крім того, письменник часто вживає назви «знакових»

для нього об'єктів: ***Варшавський ринок, Луцький замок, урочища Кілаїха, Гряда***, ***Сохач***, а також назви міст: ***Луцьк, Ковель, Любомль, Хотинь, Брест, Берестечко, Чорнобиль, Переяслав, Нагасакі, Хіросіма***, з якими пов'язані певні події, описані у багатьох творах.

Окреме місце у творчості Василя Гея відведене ***Заболоттю*** та ***Любомлю***, оскільки він сам звідти родом. Названі топоніми увиразнені мікротопонімами *урочищ* ***Кілаїха, Золота Балка, Мутвиця, Сохач, Дровця***, розташованими поблизу. Зрозуміло, що саме ці та інші назви допомагають читачеві повірити в існування героїв, які населяють ці рідні для автора місця, а також перейнятися їх клопотами і проблемами, сприяють кращому сприйняттю і розумінню їхніх вчинків, думок, сподівань. Можливо, читач міркує так: якщо автор описує реальні місця, то й люди, напевно, реальні, оскільки йому болить душа за все рідне, та й людей він хоче бачити здоровими і щасливими, які живуть в гармонії з природою та своїм «я».

Виважено й спокійно подорожує автор то сам, то зі своїми героями. У поемі «Витоки» читаємо: «*Річку* ***Прип'ять****, цю срібну перев'язь українського та білоруського* ***Полісся****, щедро живлять джерела мого рідного села*» [5, с. 57]. Автор не пояснює, чому саме так описав цю місцевість. Можливо, через гарний краєвид, яким приходили милуватись люди. Напевно, ця первозданна краса приваблювала їх своєю неповторною чарівністю і наповнювала їхні душі чимось особливим, що робило їх духовно багатшими, щедрішими на добро. Ось тому для оповідача ***Прип'ять*** – «*наче море*», «*чистовода ріка*» [5, с. 57]. І якщо траплялися з ним неприємні історії, які змушували нервуватися, набиратися чогось негативного, то це незвичайне місце допомагало йому певною мірою очиститись і частково позбутись неприємного відчуття.

Часто в тексті письменник звертається до внутрішньої форми власних імен – антропонімів чи топонімів. Таким способом Василь Гей, як правило, привертає увагу до того слова, яке видається йому важливим у певному контексті. Ось як, наприклад, у мініатюрі «За нивкою – березина» розповідає про рідні стежки: «*Туди, за нивку, в* ***Березину****, яка двома чималими квадратами світилася за якихось двісті метрів до хати, пролягали мої найперші грибні та пастуші стежини. Це був світ, який і донині являється мені у снах то білоцвітом пахучого багна, то храмовим золотом осіннього падолисту*» [9, с. 23]. У наведеному прикладі внутрішня форма топоніма потрактована з позицій народної етимології. Увівши в текст роздуми, автор таким способом звертає увагу на особливості сприйняття й осмислення навколишнього світу – спостереження і, певним чином, романтику.

Про конкретне джерело, яке живить письменника й надихає на нові творчі здобутки, вказує топонім ***Полісся***: «*… немов до уст коханих, до землі Я у задумі тихо прихилився. Лаштується за літом у політ Моя любов свята – моє* ***Полісся***» [5, с. 52]. Полісся для Василя Гея – це його неповторний всесвіт, з яким він пов'язаний на все життя і за яким він вимірює все те добре, що він створив.

Як бачимо, топоніми в художніх творах Василя Гея виконують не тільки локалізаційну функцію, але й текстотвірну, вносячи в текст певне стилістично-

експресивне забарвлення, подекуди, можливо, й символічне, оскільки змушують читача задуматись над тією чи іншою назвою. В окремих випадках автор надовго зупиняється на конкретному топонімі, задля детальнішого пояснення своєї мотивації уведення такого найменування в мовну палітру художнього тексту.

Література

1. Боєва Е. В. Художній топос в авторському всесвіті В. Винниченка. Записки з ономастики. Вип. 7: Власні назви у мові та художньому мовленні: зб. наук. праць. Одеса: Астропринт, 2003. С. 45-57.

2. Волинь літературна: наші сучасники. Збірник матеріалів про письменників Волині, членів Національної спілки письменників України. Луцьк: ВАТ «Волинська обласна друкарня», 2010. 340 с.

3. Гей В. Великоднє світання: поезії. Луцьк: Волинська обласна друкарня, 2009. 152 с.

4. Гей В. С. Вибрані твори. У 3 т. Луцьк, 2011.

5. Гей В. С. Витоки. Поезії. Київ: Молодь, 1979. 72 с.

6. Гей В. С. Кривавник рідного слова: поезії. Луцьк: Волинська обласна друкарня, 2004. 40 с.

7. Гей В. С. Крила Світязя: поезії. Київ: Рад. письменник, 1978. 85 с.

8. Гей В. С. Підрубане дерево роду. Поема. Луцьк: Надстир'я, 1996. 31 с.

9. Гей В. С. Чого кигичуть «книги»? Поліські етюди. Луцьк: Надстир'я, 2006. 88 с.

С. В. Вовк

Поняття риндзівок: теми, мотиви та образи

У XIX-му та на початку XX-го століття на теренах Західної України у дні Великодніх свят було прийнято співати хвально-вітальні пісні, які називали *риндзівками*. Згідно зі спостереженнями М. Грушевського, риндзівки дещо схожі на колядки, проте наділені великоднім рефреном: «Та Христос же воскрес, же воістину же воскрес!» [2].

Географія поширення. Виконання риндзівок – це явище локальне. Можна виділити кілька місцевостей, де вони були поширені. У першу чергу варто виділити таку частину Галичини як Яворів та його околиці, а також історико-етнографічний район Західного Полісся, яке є пограничною українсько-білоруською зоною. Про це зазначає академік М. Грушевський у праці «Історія української літератури». «Третім волочільним звичаєм, – пише вчений, – було вітання молоддю господарів, цілком аналогічне з колядуванням, практиковане ще в першій половині минулого століття в Україні, а тепер відоме лише в деяких галицьких околицях, особливо в м. Яворові, де вони мають назву «риндзівки», та українсько-білоруському пограниччю в Гродненській губернії, де вони звуться «рогульками» або «рогульчатими» [2]. Щодо вищезгаданої Яворівщини,

риндзівки тут побутували в таких населених пунктах: Залужжя, Старий Яр, Цетуля, Новий Яр, Вільшаниця, Вишенька, Тростянець, Воля Старицька, Хиляни, Чернилянка тощо [4].

Виконання ринзівок. Здебільшого ці пісні співали хлопці в пошану дівчатам, проте на деяких околицях Галичини можна почути великодні величання і для парубків. Загалом риндзівки – це парубоча творчість, проте подекуди її виконували й діти. На другий-третій день Великодня, ввечері, хлопці групувалися приблизно по двадцять осіб і вирушали попід хати незаміжніх дівчат. Бувало, що заглядали у віконце і тих, які вже вийшли заміж в останній сезон («зимове пущення») [3]. Зчаста хлоп'ячі компанії запрошували музикантів: сопілкарів, скрипалів, деколи басистів. Про це пише С. Килимник у праці «Український рік в народних звичаях в історичному освітленні» [3]: «Співають в один голос під гру музики. За кожною строфою співають спогаданий вище рефрен: «Же Христос, же воскрес, же воістину воскрес!». Дівчина виносить цим вітальникам кілька десятків писанок, а де-інде й 2 грейцари на «почастуваннє» [3].

Походження терміна «риндзівка». Як жанр великодніх пісень «риндзівка» довгий час була маловідомою, майже невідомими були й самі пісні. Проте у збірці Степана Супруна, записаної у 70 роках XIX століття в селі Наконечне, риндзівки було знайдено поміж гаївок. Учений В. Гнатюк висловив власну теорію походження цього терміна. Фольклорист посилається на «песни волочебником» великоросів, вказуючи на другу із чотирьох наведених у збірці «Великорусс» пісню. У ній згадано слово «риня», зв’язок із яким В. Гнатюк бажає встановити внаслідок порівняння з українськими «риндя», «ряндавий» — обертюх і пише: «Бо хоч тепер співають «риндзівки» не обдертюхи, але «господарські діти», то колись могло бути інакше й стара назва могла лишитися також серед нових відносин. Великоруська пісня має також характер колядки, як се вже видно зараз з її початку:

...Стояла риня тонка висока,
Христос воскрес на весь світ!
Тонка висока, широм-широка;
У тої рині два столики,
Два столики дубовії,
Дубовії-тисовії.
На тих столиках все скатерти... [1]

Теми, мотиви та образи риндзівок. Уперше ринзівки були опубліковані у праці В. Гнатюка «Гаївки». Усі тексти поділено на шість груп (за сюжетами) та виділені в окремий розділ. Основні теми та мотиви цих фольклорних творів: «Дівчина стереже городів», «Дівчина шиє шитєйко», «Жадоба слави», «Журба про домашнє гніздочко», «Викуп дівчини» та «Попова невістка»:

Ой рано, рано куройки піли,
Же Христос, же воскрес, же воістину, же воскрес!
Єще ми ранше Ганунейка встала,
Ранейко встала, сад замітала,

Сад замітала, грідки копала,
Грідки копала, вино садила.

Розглядаючи образи в риндзівках, можна виділити кілька основних. Найчастіше трапляються персонажі дівчат:

Ой Христос воскрес, господреньку,
Чуємо в тебе красну дівоньку,
Красну дівоньку, красну Марусеньку,
Же й Хрисос воскрес, красну Марусеньку…

Трапляються зооморфні та орнітоморфні образи, наприклад, перепілонька:

Зажурилась перепілоька,
Що так рано з гір вилеміла,
З гір вилеміла, трав не виділа,
Іно виділа сніги, мороз,
Сніги, морози, води як лози…

В окремих фольклорних творах зображено церкву як «Божий дім»:

А на горі жита много, по долині овес.
Отворились райські двері, кажуть: "Христос воскрес!"
Та й вдарили в усі дзвони, чути аж на гору.
Збирайтеся, люди добрі, до Божого двору.

Основний текст і мотиви риндзівок у багатьох аспектах нагадують колядки, проте особливістю цих календарно-обрядових пісень є наявність великоднього мотиву. Наприклад, мова про писанки:

Тобі, Касюнейко, красна пісь
А нам писаночок трийдцять і шість,
Тобі, Касюнейко, реньдзівка,
А нам писаночок кобілка.

З цього випливає, що семантичний стержень риндзівок базується на ритуалі: дівчина подає парубоцькому гурту писанки, заготувавши завчасно певну кількість великодніх яєць та поклавши їх до кошика чи кобілки.

Аналіз тем, мотивів, образів і структури риндзівки «Зажурилась перепілонька». Проаналізуємо, як приклад, найбільш відому риндзівку «Зажурилась перепілонька». Розглянемо сюжет і композицію цього твору: зав'язка – рано вилетівши з гнізда, перепілка побачила сніги та морози: *«Зажурилася перепілонька, / Що так раненько з гір вилеміла, / З гір вилеміла, трав не виділа, / Іно виділа сніги, морози / Сніги, морози, води як лози»*; розвиток дії – висловлення переживань, що стосуються облаштування гніздечка: – *Ой де ж я буду гніздонько вити, / Гніздонько вити, діти водити?*; кульмінація – *«Ой чув же тоє сив соколойко: / – Цить, не журися, перепілойко!»*; розв'язка – підтримка соколойка і вирішення проблеми: *«Ой знаю, знаю долину-луку, / Долину-луку, траву велику. / Там то ми будем гніздочко вити, / Гніздочко вити – діти водити…»*.

У наступній строфі схожий мотив повторюється. Основними образами є пташки: перепілонька та соколойко, які символізують двох закоханих. «Долина-лука» символізує родину та сімейний затишок. Без зайвої деталізації

акценти розставлено на переживаннях закоханих під час передшлюбного періоду. Ці мотиви є характерними для риндзівок, оскільки навесні все прокидалося разом із надією пари на щасливе одруження. Разом із весільним варіантом цю риндзівку М. Грушевський подав у праці «Історія української літератури» [2].

Зажурилась перепелойка,
Що так ранейко з гір вилеті́ла,
З гір вилеті́ла, трав не виді́ла.
Іно виді́ла сні́ги, морози,
Сні́ги, морози, води, як лози.
Ой де ж я буду гні́здойко вити,
Гні́здойко вити, ді́ти виводити?
Ой чув же тоє сив соколойко:
— Цить, не журися, перепелойко!
Ой знаю я там долину, луку,
Долину, луку, траву велику.
Там то ми будем гні́здойко вити,
Гні́здойко вити, ді́ти виводити.
Зажурилася красна Марисейка,
Що молодейка та замуж пі́шла,
Та замуж пі́шла, не вміла робити.
А чув же тоє її милейкий:
— Цить, не журися, моя милейка,
Обоє ми си молодейкії,
Навчимо ми сі в полі робити,
В полі робити, вдома сподарити

Підсумок. Наприкінці можемо зробити висновок: *риндзівки* – це жанровий різновид весняних календарно-обрядових пісень, які були пов’язані з певними ритуальними дійствами з використанням великодніх атрибутів – писанок. Головними персонажами в цих фольклорних текстах є молоді дівчата, до яких навідується група парубків. Мотиви цих уснословесних творів є дещо схожими з колядками хлопцеві та дівчини, проте важливою відмінністю є наявність у них великоднього приспіву. Розглядаючи риндзівки в контексті загального календарно-обрядового піснярства, можна простежити їх тісний зв’язок із духовною культурою українського народу.

Література

1. Гнатюк В. Гаївки, Львів, 1909 р., стор. 341342, ч. 11911194.
2. Грушевський М., Історія української літератури, Т1. Київ, 1923 р., 391 с.
3. Килимник С. Український рік у народніх звичаях в історичному освітленні. Том 2: Весняний цикль. Вінніпег, 1959. 254 с.
4. http://catalog.library.tnpu.edu.ua/hnatjuk/inshi_doslidnyky/lyno.pdf

Наукове видання

Збірник статей за матеріалами І Всеукраїнської (НЕ)класичної студентської наукової інтернет-конференції «Мовно-літературний коворкінг» (22 листопада 2022 року)

Відповідальний редактор – Савчук Г. О.

Верстання – Колесникова А. А., Міщенко К. В., Назаренко А. Є.

Статті подано в авторській редакції