

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
імені В. Н. КАРАЗІНА
Філологічний факультет

Збірник статей за матеріалами
XIV Регіональної студентської наукової
інтернет-конференції

7 квітня 2021 року

Харків – 2021

УДК 8+070(063)
ББК 80/84+76.01 М 34

Редакційна колегія: д-р філол. наук, проф. Безхутрий Ю. М., канд. філол. наук, доц. Філон М. І., канд. філол. наук, доц. Савчук Г. О. (відповідальний редактор).

Збірник статей за матеріалами XIV Регіональної студентської наукової інтернет-конференції 7 квітня 2021 р., м. Харків. — Х. : ХНУ імені В. Н. Каразіна, 2021. — 96 с.

М 34

У збірнику вміщено статті учасників XIV Регіональної студентської наукової інтернет-конференції, 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, 2021

ЗМІСТ

Актуальні проблеми сучасного літературознавства

Е. П. Кабелянц

Образы и состояния рая в «Великом пятикнижии» и «Дневнике писателя»

Ф.М. Достоевского.....5

А. П. Трубінова

Комунікативна структура новели «Природа» О. Кобилянської та її кіно адаптації.....10

О. С. Нізійова

«Монобomba на одну дію без антракту» Неди Нежданої «Otvetka@ua» в оцінках критиків.....15

В. С. Яськова

Поэтика визуальности в книге В. В. Набокова «Другие берега»: образ матери.....20

А. А. Колесникова

Рецепція п'єси Неди Нежданої «Коли повертається дощ» у критиці.....25

М. О. Гриневич

Міфoінфeрналіка псiв у романі «Західні землі» В. С. Берроуза.....31

В. Мироненко

Мотив встречи в сборнике Л. Добычина «Встречи с Лиз».....36

В. В. Бих

Поэтика оксюморона в новелле И. Бунина «Кавказ».....41

Актуальні проблеми сучасного мовознавства

К. М. Процул

Контамінація як спосіб творення інноваційної лексики в сучасній українській мові:

словотвірний і семантичний аспекти.....47

А. М. Падалка

Тематична класифікація англіцизмів у візуальній рекламі соціальних мереж Інстаграм і Фейсбук.....52

А. С. Полуніна

Типи фальшивих друзів перекладача в англійській та українській мовах.....57

А. Ю. Набока

Особливості семантичної інтерпретації образу осені в поетичному мовленні Є. Плужника (на матеріалі збірок «Дні» та «Рання осінь»).....63

К. В. Міщенко

Семантика образу війни в поетичному мовленні Д. Лазуткіна (на матеріалі збірки «Артерія»).....68

Д. М. Рішко

Семантико-стилістичні особливості поезій Марко Терен (на матеріалі збірки «Там, де вдома»).....73

Т. В. Бугай

Доцільність уживання англомовних запозичень у вітчизняній рекламній комунікації.....79

Т. С. Сегеда

Словообраз «земля» в романі Уласа Самчука «Марія».....85

С. В. Перфілова

Власні назви як твірна база інноваційної лексики.....91

Е. П. Кабелянц

Образы и состояния рая в «Великом пятикнижии» и «Дневнике писателя» Ф.М. Достоевского

Многие исследователи касались проблемы рая у Достоевского, например, в связи с изучением соотношения творчества писателя с христианской святоотеческой традицией, особенностей поэтики и жанра его произведений, утопии или антиутопии. Однако до сих пор нельзя говорить о существовании окончательного решения вопроса об особенностях и значении мотива рая в произведениях Достоевского, что обусловило **актуальность** моей работы.

В творчестве Достоевского особое место занимает поиск его героями состояния «рая на земле», выхода за пределы «подпольного» сознания к радости и полноте жизни. «Это чувство ясное и неоспоримое, – говорит о нём Кириллов в «Бесах» – Как будто вдруг ощущаете всю природу и вдруг говорите: да, это правда... это не умиление, а только так, радость. Вы не прощаете ничего, потому что прощать уже нечего. Вы не то что любите, о – тут выше любви! Всего страшнее, что так ужасно ясно и такая радость» [3: 10, с. 450]. Это переживание становится лейтмотивом, раскрывающимся по-разному в каждом романе Достоевского, а также в рассказах и заметках из «Дневника писателя».

Представляется, что рай в творчестве Достоевского является героям по-разному: как образ-мечта, отдельный мир и как их внутреннее переживание вне времени и пространства. Однако эти варианты каким-то образом связаны. **Цель** работы – выявить общее и различное между образами и состояниями рая

в «Великом пятикнижии» и «Дневнике писателя» Достоевского.

В исследовании я опиралась на работы К.А. Баршта, рассматривающего путь героев Достоевского от «детства», «золотого века» к «взрослому», зрелому состоянию через «подростковый» период [1]; Р.Н. Поддубной, изучавшей проблемы фантастики и действительности в «Дневнике писателя», очищения «текущего» человека в соприкосновении с «красотой идеала» [5]; С. Сальвестрони, рассматривающей состояние «рая на земле» в романах Достоевского в связи с библейскими и святоотеческими текстами [6] и др.

Итак, одна «разновидность» рая – образ, который можно условно назвать «раем Бытия», «золотым веком», «детством человечества», – это рай, пережитый Мышкиным в Швейцарии, а также героями из трёх снов: Версилова, Ставрогина и Смешного человека. Его обитатели подобны детям, не познавшим зла и обречённым испытать падение и боль.

Вторая «разновидность» представляет собой внутреннее состояние полноты жизни, всеобъемлющей радости и любви. К нему стремятся практически все герои романов Достоевского, даже самые заблудшие и отчаявшиеся, но испытать его дано лишь немногим. Для одних героев, таких, как Зосима, Тихон, Макар Долгорукий, оно является результатом внутренней работы и последовательного очищения. Для других – мимолётным озарением (Мышкин, Кириллов), предсмертным откровением (Маркел, Степан Трофимович, Таинственный Посетитель), осознанием после увиденного сна в переломный момент жизни (Алёша, Смешной человек).

Образ рая не может длиться вечно, но может перейти в состояние, неподвластное времени, как это произошло в рассказе «Сон смешного человека»: «я видел истину, – не то что изобрёл умом, а видел, видел, и *живой образ* ее наполнил душу мою навеки» [3: 25, с. 118].

Он является во сне Ставрогину, Версилкову и Смешному человеку в самые отчаянные и мрачные моменты их жизни как ответ, напоминание о возможности в любой момент для любого человека «обратиться и быть как дети» [2, Мф. 18:3]. Но для Ставрогина и Версилова образ рая из сна ощущается как далёкий, потерянный и неосуществимый в действительности. Несмотря на это, он некоторым образом меняет жизнь героев: для Версилова сон явился ознаменованием «высшей идеи» – «сделать...в жизни хоть одного человека счастливым практически» [3: 13, с. 381], для Ставрогина сон предшествует явлению образа Матрёши, который с тех пор его мучает и благодаря которому он решается пойти к Тихону. Оба героя просыпаются в слезах, что обычно связано для героев Достоевского с процессом внутреннего очищения и погружения в глубины своей души. Смешной человек единственный переживает вместе с жителями рая их падение, путь от «золотого века» к тому состоянию, в котором находится наша земля. Это даёт герою живое ощущение того, что люди сами создают и выбирают рай или ад и могут перейти из одного состояния в другое: он ощущает ответственность не только за развращение жителей планеты-рая, но и за создание «островков» рая на земле.

Так, образ мира, обречённого на падение, может стать воскрешающим для тех, кто это падение уже пережил.

Можно заметить, что всех трёх героев, видевших сон о «золотом веке», объединяет связанное с ним воспоминание о нанесённой обиде: девочке, Матрёше и Софье Андреевне. Она отдаляет героев от райского состояния (Ставрогин закрывает глаза, чтобы продлить сон, но вместо этого видит паучка на листе герани; Смешной человек вдруг вспоминает образ девочки, попав на планету-рай) и одновременно даёт возможность для его обретения, вызывая в героях новые чувства и вопросы.

Единственный персонаж, который переживает образ рая-«золотого века» наяву – князь Мышкин. В начале романа он

предстаёт подобным более поздним «райским» героям Достоевского – старцам Зосиме и Тихону, Алёше Карамазову, страннику Макару. Их роднит способность к ясному видению и полному проживанию каждого момента жизни, то есть как раз к переживанию состояния рая, но у князя эти качества являются «случайными» и непостоянными: следствием болезни, из-за которой он остался в первозданном-детском состоянии, «взрослым-ребёнком».

Рассказ в начале романа «Идиот» о приговорённом к смертной казни, а затем помилованном соотносится с историей самого князь, который, вылечившись от болезни, как бы впервые открывает для себя мир, обычно незаметный для людей, у которых его не «отнимали», но в конце он, как и помилованный человек, не использует подаренное ему время и не может сохранить детское-восхищённое состояние надолго.

Однако, как и некоторым другим «райским» героям Достоевского, князю Мышкину удалось создать «островок» рая на земле – в швейцарской деревушке, где он общался с детьми. Тот путь, который дети прошли вместе с князем, практически повторяет Алёша Карамазов со школьниками из части «Мальчики». Оба героя, говоря с детьми открыто и на равных, не уча, а своим примером передают им любовь и сострадание, которые, возможно, останутся с ними на всю жизнь.

Неудивительно, что эти похожие истории строятся вокруг смерти героев – Мари и Илюши Снегирёва – они являются тем «пшеничным зерном» [2, Ин. 12:24], которое, умерев, даёт свой плод. Более того, сам князь становится таким зерном: благодаря любви и свету, переданных им Рогожину, тот получает потенциальную возможность духовного возрождения после каторги (хоть финал романа и остаётся открытым). Так в «Идиоте» тесно смыкаются образ рая и состояние.

Представляется, чем был «золотой век» для Достоевского объясняет и небольшая заметка из «Дневника писателя» за январь 1876 г. под названием «Золотой век в кармане»: здесь обнаруживается, что за неискренностью, гордостью и завистью

«взрослых» людей («бал отцов» [З: 22, с. 12]) кроется много простодушия, весёлости, добрых желаний, а «золотой век» возможен не только в прошлом и в идеальном будущем, а он всегда есть в каждом, кто захочет.

Получается, что увиденные героями Достоевского образы золотого века соединяют их не столько с первозданным раем, обречённым на падение, сколько с «райской» частью их самих и всех людей, которую они не замечают: «Не хмурьтесь, ваше превосходительство, при слове *золотой век*: честное слово даю, что вас не заставят ходить в костюме золотого века... а оставят вам весь ваш генеральский костюм вполне» [З: 22, с. 13]. В этой заметке Достоевский сам на себя берёт роль «смешного человека», смешного именно своей верой в возможность рая на земле: «Рад, что вас рассмешил... А беда ваша вся в том, что вам это невероятно» [З: 22, с. 13].

Такое же восприятие рая находим у Кириллова в «Бесах» в его разговоре со Ставрогиным, которого он потрясает своим «всё хорошо» и «все хороши» [З: 10, с. 189]. Ставрогин пережил это состояние во сне, но не смог прийти к тому, что «золотой век в кармане».

Исследование показало, что образы рая в произведениях Достоевского связаны с внутренними переживаниями героев, с их попыткой отыскать состояние «рая на земле». Они, являясь «текстами в тексте», производят своеобразный «взрыв» (пользуясь терминологией Ю.М. Лотмана) в сознании героев, с ними сталкивающихся: вторгаются в привычный мир Смешного человека, Ставрогина, Версилова и разрушают, необратимо меняют его.

Литература

1. Баршт К.А. Герой Ф.М. Достоевского как подросток // «Педагогія» Ф. М. Достоевского. Сб. ст. Коломна, 2003. С. 9–20.
2. Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета. Москва, 1990.

3. Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: в 30 т. Ленинград, 1972–1990.
4. Лотман Ю.М. Культура и взрыв. Москва, 1992. 272 с.
5. Поддубная Р.Н. «Действительность идеала» в малой прозе «Дневника писателя» // Поддубна Р.Н. Современность классики: избранные труды. Харьков, 2015. С. 272–290.
6. Сальвестрони С. Библейские и святоотеческие источники романов Достоевского. Санкт-Петербург, 2001. 187 с.

А. П. Трубінова

**Комунікативна структура новели «Природа»
О. Кобилянської та її кіно адаптації**

Новелістика раннього періоду творчості Ольги Кобилянської вивчена літературознавцями досить нерівномірно. Так, новела «Природа» і досі потребує ґрунтового дослідження та інтерпретації, адже лише в сучасному літературознавстві підходи до її вивчення стають комплексними. Від виходу твору в світ критики звертали увагу на сюжетну основу новели, аналізували риси характеру головних героїв. Цю тенденцію продовжили радянські літературознавці, визначаючи розбіжність соціального статусу гуцула та панночки як головну перешкоду на шляху до щасливих стосунків. Соціальна детермінованість проблеми є доволі обмеженим ракурсом вивчення «Природи», і дослідники-емігранти намагалися глибше проаналізувати твір, увести його у світовий літературний контекст. Зокрема, М. Павлишин докладно розглядає біологічний та спадковий чинник розвитку характеру головної героїні. Відходячи від радянських штампів, сучасні українські науковці торкаються аспектів психологізму, жіночої емансипації, становлення героїні як «нової» жінки.

Метою нашого дослідження є спроба окреслити комунікативну модель новели «Природа» та її кіноверсії, а також з'ясувати роль оповідачів в обох творах.

За мотивами новели «Природа» український кінорежисер О. Бійма створив кінострічку з однойменною назвою, що побачила світ 1996 року. Фільм було випущено в прокат як частину серіалу «Острів любові». «Природа», якою її побачив режисер, є «діалогом», тобто такою формою інтерпретації літературного тексту, за якої відбувається розширення художнього простору «через додавання кінотворцями власних смислів до вже існуючих» [Дубініна, 2016, с. 51]. Одним із головних аспектів розширення стала комунікативна структура твору.

Відповідно до схеми комунікативної структури, розробленої В. Шмідом, маємо таку багаторівневу систему [Шмід, 2003]:

- реальний автор та реальні реципієнти;
- абстрактний автор (В. Виноградов використовує термін «образ автора» [Виноградов, 1971, с. 118]);
- абстрактний читач (ймовірний адресат або ідеальний реципієнт);
- фіктивний наратор («голос», розчинений у тексті, від імені якого ведеться нарація; може бути *експліцитним*, оприявненим у творі, або ж *імпліцитним*, повністю розчиненим у канві твору);
- фіктивний читач (є проекцією наратора, належить до художнього світу твору).

У першоджерелі, яким вважаємо саме літературний твір, наявна проста модель стосунків між автором та читачем, не ускладнена додатковими наративними інстанціями у самому тексті. Можемо говорити про те, що фіктивний наратор у «Природі» є імпліцитним: це розчинений у полотні твору голос розповідача (адже виклад подій ведеться від третьої особи), він функціонує як вищий рівень узагальнення. Для розуміння відмінностей комунікативних структур літературної та

кіноверсії «Природи» важливо проаналізувати відмінність точок зору у зображенні подій. Точка зору може бути нараторіальною, якщо оповідь ведеться нейтрально, як констатація баченого, або персональною, якщо наратор «забарвлює» розповідь в особливості сприйняття будь-кого з персонажів.

Яскравим прикладом того, що точка зору наратора «Природи» О. Кобилянської – різнополюсна [Шмід, 2003, с. 141] є аналіз перцептивного плану сприйняття зображуваного світу. Так, авторка знайомить читача з панночкою з нараторіальної точки зору, адже тут немає самохарактеристик героїні, ми ніби дивимось на неї зі сторони. Наступним епізодом є знайомство з гуцулом, і тут явним є персональний план зображення, адже у чоловікові вирує буря почуттів після зустрічі з дівчиною у лісі: «Як він її любить, як тужить за нею! Він хворий із туги, йому хочеться плакати, як хлопцеві, вбив би її з гніву, що її не має! Чому він її не здибає ніде? Чому?» [Кобилянська, 1988, с. 315]. Чергування точок зору відбувається, на нашу думку, через явний контраст у змалюванні образів панночки й гуцула та їх стосунків. Вони уособлюють два світи, що прекрасні у своєму наповненні, але так і не змогли поєднатися та створити якісно нову форму людських відносин.

Говорячи про кіноадаптацію «Природи» О. Біймою, варто відзначити зміну функції фіктивного наратора. Якщо в О. Кобилянської він був імпліцитним, а розповідь велася від третьої особи, то у кіноверсії відбувається розширення ролі наратора у канві твору. Відтак оповідач у «Природі» О. Бійми є *експліцитним*, явно вираженим. До того ж, він у кіноверсії не один. Усього ми налічуємо двох оповідачів у фільмі «Природа» (Орест та Марко).

Орест є *експліцитним* та *первинним* оповідачем. Можемо констатувати, що за вираженням оцінки оповіді він є *суб'єктивним*, адже його функція оповідача передбачає суб'єктивний виклад подій. Якщо говорити про

інформованість Ореста як оповідача, то він, на нашу думку, є обмежений у своїх знаннях. Це відбувається передусім через суб'єктивність його оповіді: він відтворює лише ті моменти, які пережив сам чи свідком яких став. Тому очевидно, що надійність викладених подій сумнівна, адже точка зору оповіді Ореста є персональною. Він міг достовірно зобразити свої почуття, але як жила на той момент Соля – поза межами його знань.

Марко, супутник Соломії у німецькому містечку на водах, у комунікативній структурі тексту виконує функцію *вторинного наратора* і є, на нашу думку, набагато важливішим за первинного, тобто Ореста. За висловом В. Шміда, первинні наратори нерідко слугують лише для введення у розповідь вставних епізодів [Шмід, 2003, с. 79]. Його роль як оповідача починається словами «Там, де ми жили, її всі так називали» (тобто відьмою) [Бійма, 1996]. Із сюжету фільму ми розуміємо, що Марко – друг сім'ї Соломії, буває у них вдома, відвідує світські заходи, що відбуваються у помешканні адвоката.

За класифікацією С. Лансер, наведеною В. Шмідом, Марко виступає у кінотворі *непричетним очевидцем*, бо він хоча й присутній у діях, та не бере в них активної участі. З одного боку, його можна вважати *експліцитним* наратором, його позиція є чітко вираженою в оповіді. З іншого боку, в оповіді наявна широка обізнаність Марка із подіями, очевидцем яких він не був і бути взагалі не міг (прогулянка лісом гуцула й Соломії, розмова дівчини з матір'ю під час малювання гуцула у вітальні помешкання тощо). Це дає нам підстави визначати вторинного оповідача як *імпліцитного* через його широку інформованість. Оповідь Марка явно *суб'єктивна*, адже доля дівчини йому небайдужа, хоча він і називає її «відьмою».

Про *суб'єктивність* оповіді Марка-наратора можемо говорити, послугуючись двома його фразами. По-перше, відповідь на розпачливі вигуки Жермена й повідомлення про «статус» відьми, який приписували Соломії на Батьківщині. По-друге, влучна згадка про «Солин вернісаж», який дівчина

буквально повторила зі своїми прихильниками. Отже, його ставлення до дівчини у розмові із Орестом емоційно забарвлене: хоча він і поводить себе досить стримано, та у ледве помітних рисах ми вбачаємо лють чоловіка, вже вкотре відкинутого жінкою.

Головною відмінністю Марка від Ореста є високий рівень *інформованості* першого: з його вуст розкривається головна подія, що сталася із Солею у рамках зображуваного тексту, її інтимна близькість із гуцулом. Зрозуміло, Марко не був свідком цієї події та її передісторій, але все це він «охоплює поглядом», вводячи у свою оповідь як відомий факт.

Отже, підсумовуючи аналіз функціонування фіктивних нараторів у новелі «Природа» О. Кобилянської та її кіноверсії, можемо зробити висновок щодо основних рис комунікативної структури твору. Якщо в літературному творі представлена проста модель комунікації, автор є імпліцитним, широко інформованим, навіть всезнаючим та надійним, то у кіноверсії відбулися деякі зміни у функції фіктивного наратора.

Відбувається суттєве розгортання сюжету, за рахунок чого нового змісту набувають вже існуючі персонажі, а також такі, що були введені режисером та його командою. Прийом додавання дав змогу урізноманітнити функції оповідачів. Так, маємо експліцитного наратора Ореста та імпліцитного оповідача Марка. Під час аналізу ми також з'ясували, що Марко, хоча і є вторинним наратором, але у канві твору саме він інформує глядачів про головну подію твору. Тобто, відбулася зміна пріоритетів в оповіді, коли другорядне (на перший погляд) стало головним.

Література

1. Бійма О. І. Острів любові. — URL: <https://www.youtube.com/watch?v=3AwYPnBHcgA&t=123s> (дата останнього звернення: 26.03.2021).

2. Брюховецька Л. І. Є вічна загадка... // Кіно-Театр : ілюстр. журн. / засн.: Нац. ун-т «Києво-Могилянська академія» Київ, 1996. №

4 С. 44–46. URL: <https://elib.nlu.org.ua/view.html?id=8286> (дата звернення 25.03.2021).

3. Виноградов В. В. Проблема образа автора в художественной литературе // О теории художественной речи: учебное пособие для вузов / послесл. Д.С. Лихачев; изд. подгот. А. Н. Кожин, Ю. А. Бельчиков. Москва : Высшая школа, 1971. С. 105—118.

4. Гундорова Т. І. *Femina Melancholica*: Стаття і культура в гендерній утопії Ольги Кобилянської. Київ : Критика, 2002. 272 с.

5. Дубініна О. В. Екранізація літературного твору як предмет компаративного дослідження // Слово і час. Київ, 2016. № 2. С. 40–43.

6. Кобилянська О. Ю. Зібрання творів : у 2 томах Київ : Дніпро, 1988. Т. 1. С. 310–332.

7. Павлишин М. Ольга Кобилянська : прочитання. Харків : Акта, 2008. 360 с.

8. Шмид В. Нарратология. Москва : Языки славянской культуры, 2003. 312 с.

О. С. Нізійова

**«Монобомба на одну дію без антракту» Неди Нежданої
«Otvetka@ua» в оцінках критиків**

Початок ХХІ століття – час формування нової культурної доби, на становлення якої безпосередньо мали вплив події 2004-го, 2014–2021-х років. Драматургія порівняно оперативно реагує на політико-культурні зсуви й засвідчує потребу фіксації історичного досвіду в українській літературі. **Подібні твори протягом останнього десятиліття стають об’єктом ґрунтовних фахових досліджень (наприклад О. Бондарева, М. Шаповал, О. Яблонська, Ж. Бортнік, О. Сидоренко, О. Когут та інші).**

Трєса «Otvetka@ua» в художньому світі Неди Нежданої є непоодиноким текстом, що засвідчує громадянську позицію авторки («Голос тихої безодні», «Кицька на спогад про темінь», «Майдан Inferno, або Потойбіч пекло»), її мистецький діалог із культурно-мистецькою та історичною добою («Оноре, а де

Бальзак?», «І все-таки я тебе зраджу», «Химерна Мессаліна», «Заблукані в тумані», «Втікачі в зоні відчуження», «Мільйон парашутиків»). Монодрама вписується в корпус творів, пов'язаних із політичними подіями в Україні, мистецькою рецепцією яких є збірка п'єс «Майдан. До і після» (2016).

За твердженням О. Цокол, важливою рисою сучасної драматургії стає жанровий експеримент, тенденція до зменшення обсягу п'єси, сконцентрованість подій, невелика кількість дійових осіб, ігри із заголовками, суміщення декількох текстових стратегій. Сьогодні все більшої популярності набувають одноактівки, монодрами. Основними ознаками цього жанру дослідницею названо мозаїчність композиції, уривчастість, уведення візуальних образів, що транслиують ставлення персонажа до подій довколишнього світу й водночас оприявнюють його внутрішні переживання. Ключовим для сучасних драматургів стає «синтез національного та світового досвіду, спостерігається вписуваність новітньої драматургії в європейський вектор руху з відтінком національної самобутності» [Цокол, 2017, с. 5].

Разом із тим одна з останніх п'єс Неди Нежданой **«Otvetka@ua»** ще не стала об'єктом численних досліджень критиків. Е. Овчаренко рецензує інсценізацію монодрами **«Otvetka@ua»** Запорізьким муніципальним театром **«Vie»**. Спектакль був представлений до Дня героїв Небесної сотні [Овчаренко, 2019]. Позасценічний персонаж твору має прототипа – оперного виконавця Василя Сліпака (відомого під позивним «Міф»), який загинув 29 червня 2016 року в смт. Луганському. Головна героїня моновистави Вона протягом сюжетної дії шукає «ответку»: «...що може бути відповіддю на смерть?» [Овчаренко, 2019]. У статті зазначено, що авторка мала побоювання з приводу того, як буде сприйнята інсценізація про нещодавні події в історії України, оскільки для неї було важливим вшанувати своєю п'єсою пам'ять загиблого. Режисерка ускладнює музичне оформлення спектаклю залученням творів Ф. Гласса, арій з «Фауста» та партій

з репертуару співака, розширює сюжетну лінію введенням біблійного тексту: «Додала текст про Каїна та Авеля, якого не було в п'єсі, і намагаюся провести цю притчову історію через всю виставу. А “ответка”, на нашу думку, це дитина, яку народить героїня вистави» [Овчаренко, 2019].

У щоденнику «І-го Всеукраїнського театального фестивалю малих форм “Майстерія”» від 30 березня 2019 року щодо вистави «Ответка@ua (монобомба на одну дію без антракту)» відзначено складність сюжету інсценізованого твору, оригінальність сценографії та музичного оформлення [Щоденник, 2019].

Неда Неждана в інтерв'ю асоціації «Ліон – Україна» озвучує своє ставлення до подій Революції Гідності, що метафорично осмислюються як «глобальна боротьба за головні людські цінності» [Неда Неждана, 2019]. Відзначмо, що монодрама мотивно пов'язана, є своєрідним продовженням п'єси «Майдан Inferno, або Потойбіч пекла», у якій образ пекла набуватиме концептуального значення. До речі, презентація драми відбулася французькою мовою (Ліон, 2018): «це взагалі перший драматичний текст в історії, виданий французьким видавництвом та показаний французьким театром» [Неда Неждана, 2019]. За твердженням драматургині, Майдан для неї – це «сакральна» тема, «своєрідна “вулична містерія”, де те, що відбулося, – диво народження нової епохи» [Неда Неждана, 2019]. Вистава отримала надзвичайно схвальні відгуки М. Корвена – французького дослідника сучасної європейської драми.

Авторка пригадує свою зустріч зі В. Сліпаком на фестивалі «Європа Театрів» у Парижі, якого вона називає «“камертоном” правди», тож не випадково п'єсу про війну присвячує саме йому. В інтерв'ю мисткиня досить однозначно висловлює своє бачення глобальної цивілізаційної кризи, що «оприявнюється в девальвації демократії, ігноруванні базових прав людини» [Неда Неждана, 2019], а Майдан відтепер стає способом мислення, а не лише простором на карті [Неда Неждана, 2019].

О. Волошина – директорка «Телетеатру» м. Дніпра – звертає увагу на те, що наразі репертуар театрів досить одноманітний, відтак зображені художні реалії навіть класичних п'єс складні для розуміння й емоційного декодування сучасним глядачем: «драматурги і режисери не можуть знайти шлях один до одного» [Рекуненко, 2019], хоча, за словами Неди Нежданої, «сучасні українські автори пишуть багато й на різні теми» [Рекуненко, 2019]. Із метою популяризації творів сьогодення О. Волошиною було започатковано фестиваль «Дніпро. Театр. UA», на якому інсценізувалися також монодрами Неди Неждани «І все-таки я тебе зраджу» та «Ответка@ua», за головну роль у якій Анна Миронова отримала нагороду «Краща жіноча роль» (фестиваль-конкурс «Січеславна») [Рекуненко, 2019].

В інтерв'ю Я. Левчукові Неда Неждана говорить про необхідність запровадження театральної реформи, адже «у нас за роки незалежності не побудовано жодного театру, натомість чимало закрито і виселено» [Левчук, 2013]; «у репертуарі ігноруються тексти сучасних драматургів...» [Левчук, 2013]. Письменниця зазначає, що «відверте ігнорування власної драматургії сьогодення» [Неждана, 2013] є маркером «глобального ігнорування власної культури і мови», натомість усю культурну політику незалежної України мисткиня називає «геноцидом» сучасної української літературної творчості [Неждана, 2013].

Аналізована монодрама разом із п'єсами «Лабіринт» О. Вітра, «Ми, Майдан» Н. Симич, «Богдан-2014» К. Скорик належить до другого з трьох розділів антології «Майдан. До і після» (надрукована за сприяння видавництва «Світ науки» та Українського Конгресового Комітету Америки в Чикаго). Неда Неждана, О. Миколайчук та Я. Верещак мали на меті висвітлити мовою драматургії тему Революції Гідності (2014), тож до збірки увійшли твори від суто документальних до «вертепних», «мінімалістичних», «аніمالістичних»,

«сюрреалістичних» та моноп'єс [Презентація збірки «Майдан. До і після», 2019].

В інтерв'ю М. Заклінській («Канал 402») Неда Неждана розповідає про передумови створення монодрами «Otvetka@ua» і збірки загалом: «Центр Курбаса з перших днів Революції заявили свою позицію, фактично усі хлопці були на Майдані, деякі – в найтрагічніші дні і ночі. Навіть там частину старих декорацій приносили на барикади. І от в одній з касок, яка пережила Майдан, ми посадили квітку. Ця квітка згодом стала образом цієї антології» [Афіша Plus, 2016].

На сьогодні п'єса Неди Нежданої «Otvetka@ua» практично не досліджена. Твір тематично належить до драматургії, присвяченій подіям Революції Гідності. До аналізу змісто- та формотвірних аспектів зверталися **Е. Овчаренко, О. Волошина, М. Заклінська, Я. Левчук**, визначивши тему твору (опис подій Майдану як ініціації, процесу народження нової епохи), сценічну історію, а також схематично окресливши коло проблем та мотивів. Критики не аналізували жанрові особливості, подекуди зверталися до опису композиції, специфіки сюжету, образу головної героїні, а також відзначали наявність прототипа (В. Сліпак) п'єси.

Література

Авторка п'єси «Майдан Інферно» Неда Неждана: «Необхідно стукати у двері байдужості»//Association Lyon-Ukraine (en ukrainien) Українські новини Ліона, 2016. URL: <https://lyonukraine.org/ua/ua-evenements/2019-maidan-inferno-neda-nejdana/> (дата звернення: 09.10.2020).

Заклінська М. Афіша Plus. Неда Неждана. URL: https://www.youtube.com/watch?v=ksj8T3K3RIw&fbclid=IwAR1ZPbTML6nTpslSdaFRijsFWmlfsHERcSixDqZbbK1k5QWkG_KBudVGsWc. (Дата звернення: 15.10.2020).

Левчук Я. Театральна реформа давно назріла//Експедиція XXI. 2013.

№ 3 (129). URL: https://nejdana.ucoz.ua/news/interv_ju_z_nedaju_nezhd

anoju_jara_levchuka_teatralna_reforma_davno_nazrila_v_gazeti_ekspedicija_http_www_exp21_com_ua_ukr_theater_1111_htm/2013-04-03-50 (дата звернення: 06.10.2020).

Неждана Неда. Сучасна українська п'єса в чеканні Годо//Дзеркало тижня. 2013. № 2. URL: https://nejdana.ucoz.ua/news/stattja_nedi_nezhdanoji_suchasna_ukrajinska_p_esa_v_chekanni_godo_v_gazeti_dzerkalo_tizhnja/2013-01-29-46 (дата звернення: 06.10.2020).

Овчаренко Е. Щоб вижити, потрібна «ответка»? URL: <http://slovoprosvity.org/2019/02/28/schob-vyzhyty-potribna-otvjetka> (дата звернення: 15.10.2020).

Презентація збірки «Майдан. До і після»//Укрінформ. Мультимедійна платформа іномовлення України, 2019. URL: <https://www.ukrinform.ua/rubric-presshall/1964561-prezentacia-zbirki-majdan-do-i-pisla.html> (дата звернення: 13.11.2020).

Рекуненко Н. Дніпро може стати форпостом української драматургії// Вісті Придніпров'я, 2019. URL: <https://vesti.dp.ua/dnipro-mozhe-stati-forpostom-ukrayinskoyi-dramaturgiyi/> (дата звернення: 13.11.2020).

Цокол О. Текстові стратегії української драматургії (на матеріалі антології актуальної драми «Майдан до і після»)//Синопис: текст, контекст, медіа. 2017. № 1. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/stkm_2017_1_7 (дата звернення: 18.11.2020).

Щоденник «І-го Всеукраїнського театрального фестивалю малих форм «Майстерія». URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/stkm_2017_1_7 (дата звернення: 18.11.2020).

В. С. Яськова

Поэтика визуальности в книге В. В. Набокова «Другие берега»: образ матери

Исследования визуальной поэтики Набокова давно показали свою высокую продуктивность, что подтверждают труды М. Гришакowej, Е. Трубецкой, М. Ямпольского [1; 3; 4] и многих других ученых. Все литературоведы обращают

внимание на то, что набоковская оптика синестетична. Каждый обладающий яркой и рельефной зримостью образ писателя оказывается способен вызвать поток разнообразных чувственных ассоциаций (слуховых, обонятельных, тактильных и др.). Визуальная поэтика художественных текстов Набокова порождает в воспринимающем сознании «оживающие» изображения, что возможно наблюдать и в его автобиографической книге «Другие берега». Ее интерпретация свидетельствует о том, что одно из центральных мест в калейдоскопе памяти Набокова занимает образ матери. Он возникает уже в начале повествования и устойчивым мотивом проходит через всю книгу. Мнемозина подарила автору «Других берегов» портрет молодой красивой женщины, похожей на изящно порхающую бабочку. Ее стремительные движения оттенены бело-золотым свечением. Золотой цвет отсылает читателя к солнцу, которое символизирует атмосферу детства мальчика, согретого теплом родительской любви, а белый – к светлому характеру его матери. Она вспоминается рассказчику то играющей в одной команде с сыном против отца и брата, то глубоко переживающей его болезнь, во время которой подарит своему захворавшему ребенку огромный желтый карандаш, доставивший ему впоследствии немало радости.

Последние годы жизни матери Набокова протекали вдали от сына. Когда она умерла, его не было рядом. Но, приезжая в Прагу, писатель неизменно вспоминал о матери с глубокой печалью и нежностью. Подтверждением тому является фрагмент, рисующий не характерную для книги в целом статичную картину: «Совершенно ясно вижу ее, сидящую за чайным столом и тихо созерцающую, с одной картой в руке, какую-то фазу в раскладке пасьянса; другой рукой она облокотилась об стол, и в ней же, прижав сгиб большого пальца к краю подбородка, держит близко ко рту папироску собственной набивки. На четвертом пальце правой руки – теперь опускающей карту – горит блеск двух золотых колец:

обручальное кольцо моего отца, слишком для нее широкое, привязано черной ниточкой к ее собственному кольцу» [2, с. 157]. Этот детально выписанный портрет является экфрастическим эпизодом, отвечающим живописной технике импрессионистов. Колористическая гамма включает черный, белый, красный и золотой цвета. Отрешенно-созерцательное состояние сидящей за столом женщины контрастно оттеняют черно-красные карты, а два обручальных золотых кольца, связанных черной ниткой и надетых на один палец, рассказывают о ее судьбе. Преобладание черного цвета обусловлено тоской по всему утраченному в России, по убитому мужу, по потерянной родине. И только упоминание золота колец вызывает ассоциации со счастливым временем набоковского детства.

Черный и красный цвета сопутствуют созданию образа матери Набокова и имплицитно, неявно акцентируя противоречивость ее натуры. «В начале второго десятилетия века» у нее появилась страсть к азартным играм, особенно к покеру. «Мать иногда играла до четырех часов утра и впоследствии вспоминала с наивным ужасом, как шофер дожидался ее во всю морозную ночь; на самом деле чай с ромом в сочувственной кухне значительно скрашивал эти вигилии» [2, с.152]. Страсть к карточной игре, когда в руках игроков постоянно мелькают красные и черные карты, выдает в матери Набокова черты роковой женщины, будто бы противоречащие ее нежности, воздушности, тонкости. В покере на кон ставится все, эта игра не знает полутонов. Поэтому столь резко контрастируют с одержимостью карточной игрой такие пристрастия матери Набокова, как уединенные прогулки за грибами, увлечение акварельной живописью и подобные. В сознании мальчика ее образ претерпевает метаморфозы, нашедшие адекватное отражение в красно-черно-бело-золотом портрете этой женщины. Посредством экфрасиса писатель с глубокой эмоциональностью передает восхищение матерью,

проникновенную любовь к которой он пронес через всю свою жизнь.

Автор «Других берегов» довольно часто обращается к формам повествования, отвечающим его детской памяти о родителях и одновременно передающим ностальгическую нежность взрослого человека. Так возникает еще один портрет его матери, занятой собиранием картины: «Под ее умело витающими руками, из тысячи вырезанных кусочков постепенно складывалась на ломберном столе картина из английской охотничьей жизни, и то, что казалось сначала лошадиной ногой, оказывалась частью ильма, а никуда не входившая пупочка (материнское слово для всякой кругловатой штучки) вдруг приходилась к крапчатому крупу, удивительно ладно восполняя пробел – вернее просинь, ибо ломберное сукно было голубое. Эти точные восполнения доставляли мне, зрителю, какое-то и отвлеченное и осязательное удовольствие» [2, с. 151]. В приведенном эпизоде наблюдается эффект двойной визуализации: наблюдаемые ребенком «умело витающие руки» матери совершают почти боготворческое действие, благодаря которому на голубом сукне возникает картина из жизни охотников. Отвлеченность и осязательность получаемого удовольствия констатируются уже взрослым сознанием, вполне отвечающим творческому опыту художника Набокова. Иначе говоря, погружаясь в воспоминания о матери, писатель как будто постигает природу своей врожденной эстетики созерцателя. Его память создает интегральный образ из беспечно порхающего легкого белого платья, причудливой композиции соединенных черной нитью двух обручальных колец и, наконец, витающих материнских рук, умело превращающих тысячу разрозненных кусочков в зримую картину жизни. Все эти эпизоды памяти, отмеченные повышенным вниманием к детали, собираются в импрессионистически непосредственный и одновременно очень емкий визуальный образ. Природа его точнее всего охарактеризована самим Набоковым: «Мне думается, что в

гамме мировых мер есть такая точка, где переходят одно в другое воображение и знание, точка, которая достигается уменьшением крупных вещей и увеличением малых: точка искусства» [2, с. 233].

Набоков никогда не пытается воссоздавать прошлое объективно. Он погружает читателя в поток своих переживаний прошлого, разрушает рельеф реального времени, рисуя, по собственному выражению, «узоры» прошлого [2, с. 141]. Важный аспект «узора» матери последовательно связан с включением в него образов бабочки и Мнемозины. Черные ободки и тонкая фактура крыльев бабочки, тонкие женские пальцы, переплетающие нити, сливаются воедино с движением карт в руке матери, переворот которых ассоциируется с перелистыванием страниц жизни писателя. Ее белое платье, сравнимое со взмахом крыла, отражается в действительном взмахе крыла бабочки, цепляющей следующую страницу памяти, что в конечном итоге завершает один из наиболее значимых «узоров» книги «Другие берега». Он совмещает в себе черты матери Набокова и парящей над преображенной обыденностью Мнемозины. Набоковская оптика обладает настолько большим ассоциативным потенциалом, что читатель не только видит движение, но ощущает вызванное им дуновение ветра.

Семантическая и эстетическая поливалентность образа у Набокова обуславливает уникальность сюжета его книги как целого. От главы к главе наблюдается движение картин, связанных между собой не столько последовательностью событий, сколько образами, составляющими узорную структуру «Других берегов». Смена этих картин осуществляется посредством особого ритма памяти, фиксирующей значимые фрагменты прошлого относительно момента повествования. В работе со временем автор применяет в основном двуххронные структуры. Причем время, о котором повествуется, и время, когда повествуется, настолько пластично связываются друг с другом, что граница между ними

практически исчезает. Хронотоп усложняется настолько, что линейное время утрачивает самоценность, хотя и включает в себя несколько десятков лет жизни писателя. Благодаря же пристальному набоковскому зрению время приобретает «вещественный» характер, материализуется в элементах пейзажа, интерьера, портрета и других композиционных формах. Абстрактная категория времени приобретает выразительность картин, звуков, запахов. В этой безмерной стихии субъективированного прошлого и вырисовываются персонажи воспоминаний Набокова, в центре которых неизменно остается образ его матери.

Литература

1. Гришакова М. Визуальная поэтика В. Набокова // Новое литературное обозрение. 2002. No 54. С. 205–228.
2. Набоков В. В. Собрание сочинений в четырех томах. Том 4 // М.: Првда. 1990. С. 133–302.
3. Трубецкова Е. Эстетика зрения В. Набокова в контексте оптических экспериментов XX века // Набоковский сборник. 2011. No 1. С. 64–75.
4. Ямпольский М. Бабочка памяти (Набоков) // Ямпольский М. О близком: очерки немиметического зрения. М.: Новое литературное обозрение, 2001. С. 171–210.

А. А. Колесникова

Реценція п'єси Неди Нежданої «Коли повертається дощ» у критиці

Неда Неждана (справжнє ім'я та прізвище – Надія Мирошниченко) – одна з найвідоміших українських драматургинь сучасності, чиї твори привертають увагу літературних та театральних критиків. П'єса «Коли повертається дощ» була вперше надрукована у збірці авторки «Провокація іншості» 2008 року, інсценізована в багатьох

театрах України. Тож метою дослідження передбачено окреслити погляди науковців на «небезпечну гру на дві дії» (авторське жанрове визначення), зважаючи на той факт, що сьогодні відсутні дослідження, у яких би було систематизовано праці, присвячені розгляду наявних критичних джерел. Це зумовлює актуальність нашої студії.

На думку Н. Мірошніченко, сучасний театр тяжіє до неміметичної, неаристотелівської драми, для якої властиве звернення до неоміфологізму, домінування ірраціонального, тому особливої популярності набуває жанр фентезі. До фентезійних зразків драматургії належить п'єса Неди Нежданої «Коли повертається дощ», у якій змодельовано «...особливу територію з автономними законами існування реальності» [Мірошніченко, 2011, с. 110], порушено проблеми «застиглого простору», який потребує негайних змін, і пошуку гармонізації цього світу [Мірошніченко, 2013, с. 89].

А. Ткалич у статті, присвяченій дослідженню твору «Коли повертається дощ», зазначає, що ритуал із отрутою і срібною парасолькою символізує натхнення, наповнення застиглого світу живими почуттями. У сюжетній дії важливого значення набуває парадоксальність ізвернення до «принципів гри» [Ткалич, 2012, с. 295]. В. Корольова, аналізуючи комунікативні особливості складників заголовкового комплексу як важливого засобу «зовнішньої комунікації» драматурга з читачем [Корольова, 2014, с. 125], звертає увагу на семантику підзаголовка в п'єсі – «небезпечна гра на дві дії» [Корольова, 2014, с. 125]. Дослідниця зауважує, що додатковий заголовок задає автором інтерпретаційні аспекти драми, тобто впливає на читачке розуміння художнього твору; декларує інтерпретаційний код до прочитання твору. Наприклад, у «Коли повертається дощ» це оприявлення прийому «гра у гри» за допомогою «авторського жанру» як форми самопрезентації драматурга.

А. Карпачова у студії, присвяченій проблемному комплексу художнього світу Неди Нежданої, констатує, що мисткиня

в п'єсах нетривіально розв'язує вічні питання «життя і смерті, добра і зла, кохання, вірності і зради...» [Карпачова, 2014]. У драмі «Коли повертається дощ» порушено проблеми байдужості мешканців міста Без назви, пошуків сенсу людського життя. Фінал твору посилює панівну трагічну тональність, оскільки зміни стають можливими лише після смерті героїні.

У статті Н. Веселовської йдеться про специфіку художньої актуалізації прийому «гра у гри» «в сюжетотворчій та часопросторовій організації п'єси Неди Нежданої “Коли повертається дощ”» [Веселовська, 2015, с. 10]. Авторка дослідження аналізує соціально-філософський концепт гри та демонструє взаємозалежність хронотопу з психологічним навантаженням гри у творі. Дослідниця зазначає, що світ, змодельований мисткинею в п'єсі, є незвичним і абсурдним, тож завдяки «гри» читач інтегрується у драматичний процес. У сучасному театрі прийом «гра у гри» стає засобом зображення дійсності, безпосередньо у тексті – засобом сюжетотвірним та подвоєння реальності. Потреба в динамічному житті, справжності стають ключовими елементами у зміні міста Без Назви на ігрове поле як способу взаємодії між дійовими особами. «Правила гри більшої (місто) і правила гри меншої (товариство) віддзеркалюють одна одну» [Веселовська, 2015, с. 12], – зауважує критик. Зазначений прийом оприявнює пасивні спроби персонажів у такий спосіб втекти від реальності, які зрештою виявляються безрезультативними [Веселовська, 2015, с. 12]. Отже, наприкінці п'єси «гра» і життя перетинаються, трансформується реальність, у якій дощ символізує оновлення і зміни.

У «Коли повертається дощ», за твердженням М. Штогрин, образ безіменного міста-пастки є ознакою міфологізованого «сюжетного хронотопу» [Штогрин, 2015, с. 26]. Прикметами цього топосу є «позабуттєвість, межовість, інфернальність» [Штогрин, 2015, с. 26], закритість. Зображена авторкою спільнота лише імітує активне життя, розігруючи для

приїжджих різноманітні «вистави». Міські пейзажі суголосні внутрішньому стану персонажів, духу самого міста, проте у фіналі смерть Марти, головної героїні, знакує неминучі зміни в місті Без назви.

Ю. Скибицька досліджує проблему визначення домінантного мистецького стилю в п'єсах Н. Мирошніченко. Авторка концентрує увагу на творенні образу зневіреної людини, тож повертається до проблемно-тематичного комплексу класичної літератури [Скибицька, 2015, с. 196–206]. Учена визначає конфлікт твору «Коли повертається дощ» як зовнішній, зумовлений збайдужілістю містян один до одного й до життя загалом. Щодо сюжетних особливостей зауважено збіг кульмінації з розв'язкою твору. П'єсам драматургині загалом притаманне широке розмаїття тем: неприйняття суспільством «іншого», роль митця в суспільстві тощо. Разом із тим дослідниця констатує наявність у творах ознак поетики постмодернізму (наприклад, прийомом гри, інтертекстуальність, просторово-часові зміщення); звертає увагу на оригінальні авторські визначення жанрів драм як на прийом самоінтерпретації. Отже, наявність серйозної проблематики, модерністської віри в людину, відсутність іронії, класична композиція п'єси, наближеність діалогів і монологів до живого мовлення, специфіка зображення художнього світу не як хаотичного, скоріше, гармонійного – усе це, констатує вчена, суперечить поетиці постмодернізму. Жага до життя і емоційність, віра в кохання, гармонію стають засобами перемоги над байдужістю та постмодерністською безнадією [Скибицька, 2015, с. 201].

О. Сахарова досліджує мовленнєві конструкції, комунікаційні особливості у драматургії, зазначаючи, що мовленнєвий портрет персонажа є жанровою ознакою драматургії. На думку критика, твір «Коли повертається дощ» є зразком п'єси психологічного спрямування. Діалоги психологічного спрямування («сварка», «обмін думками», «обговорення», «ситуація непорозуміння») [Сахарова, 2016,

с. 465] представлені в аналізованому нами творі. Наприклад, п'єса розпочинається сценою розмови Марка й Марти: за допомогою їхніх суперечок, звертань, типів вживаних речень можна зрозуміти внутрішній світ дійових осіб. Здебільшого спокійне, але часом нервове й емоційне мовлення чоловіків, семантично важливі фрази Марти та «живі» слова Галини допомагають розкрити ідейно-художні особливості твору [Сахарова, 2016, с. 466].

В інтерв'ю «Я вірю в театральну революцію» [<http://litakcent.com/2010/02/12/neda-nezhdana-ja-virju-v-teatralnu-revoljuciju-2/>] Неда Неждана розмірковує над проблемами сучасного театру, який однозначно став стилістично розмаїтішим, проте актуальність його тематично-проблемного комплексу значно поступається світовій драматургії. Відзначено також тематичне, жанрове різноманіття новітніх п'єс, звернення до містики та пост-абсурду, а також відхід від естетики й поетики реалізму. [https://nejdana.ucoz.ua/index/statti_pro_mene/0-9/].

Отже, п'єса «Коли повертається дощ» неодноразово ставала об'єктом вивчення дослідників. Критики акцентують увагу на таких рисах аналізованої п'єси, як жанрова оригінальність, інтертекстуальність, неоміфологізм, наявність містичних мотивів, використання іронії, прийом «театр у театрі», порушення проблеми самотності, умовність, звернення до образу смерті тощо. Рецепція драми є перспективною, тому що багато аспектів її вивчення ще не було досліджено вченими.

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. Карпачова А. «Поліаспектність проблематики драматургії

- Неди Нежданої». URL: http://www.rusnauka.com/13_EISN_2014/Philologia/8_168988.doc.htm (Дата звернення: 19.11.2020).
3. Корольова В. Комунікативні особливості сучасного драматургічного підзаголовка/Рідний край. 2014. Вип. 2(31): Мовознавство. С. 124—126.
4. Мірошніченко Н. Українська драматургія посттоталітарного періоду в міфологічному контексті//Слово і Час. 2013. Вип. 10. С. 83—92.
5. Мірошніченко Н. Химерна драма. Неоміфологічне моделювання тексту в українському драматичному фентезі. Київ, 2011. С. 108—118. URL: <http://www.kurbas.org.ua/projects/almanah6/11.pdf> (дата звернення: 09.11.2020).
6. Неда Неждана. «*Teatr – це особлива релігія*». URL: https://nejdana.ucoz.ua/index/statti_pro_mene/0-9 (дата звернення: 19.11.2020).
7. Неда Неждана. «Я вірю в театральну революцію». URL: <http://litakcent.com/2010/02/12/neda-nezhdana-ja-virju-v-teatralnu-revoljuciju-2/> (дата звернення: 19.11.2020).
8. Сахарова О. Як і про що «говорять» персонажі драматичного твору (на матеріалі української драматургії кінця XX — початку XXI ст.)//Мова і культура (Науковий журнал). Київ: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2016. Вип. 18. Т. V (180). С. 463—469.
9. Скибицька Ю. Трансформація постмодерної поетики в драматургічній творчості Неди Нежданої//Літературознавчі студії: збірник наукових праць Київ. нац. ун-ту ім. Т. Шевченка, Ін-т філол. Київ: Київський університет, 2015. Вип. 44. Ч. 2. С. 196—206.
10. Ткалич А. «Провокація іншості» Неди Нежданої: жанрово-стильове та тематичне розмаїття творів//Гуманітарна освіта в технічних вищих навчальних закладах: зб. ст./ред кол.: д-р філол. наук, проф. А. Г. Гудманян (відп. редактор), д-р філол. наук І. В. Бурлакова, д-р філол. наук, проф. А. І. Гурбанська та інші. Київ, 2012. С. 289—297.
11. Штогрин М. В. Дискурс міста у сучасній українській драматургії//Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. Філологічні науки. 2015. Вип. 4. С. 24—27.

М. О. Гриневич

Міфоінферналіка псів у романі «Західні землі» В. С. Берроуза

Творчість бітника-авангардиста Вільяма С'юарда Берроуза (William Seward Burroughs; 1914–1997) відіграє значну роль у західному культурному процесі та великою мірою зосереджена на зображенні глибинних проблем суспільства споживання. При цьому, не дивлячись на різноманіття наукових підходів до вивчення творчості В. С. Берроуза, міфологічний пласт донині залишається найменш дослідженим рівнем його творів. У контексті міфокритичного підходу представляється продуктивним зосередитися на міфопоетиці одного з останніх романів В. С. Берроуза «Західні землі» («The Western Lands», 1987), який можна назвати підсумковим для творчості письменника. У західній науці даний твір було вивчено з точки зору своєрідності оповіді та його автобіографічних мотивів (У. Паундз), особливостей рецепції у ньому історичних, релігійних, ідеологічних концепцій (Д. Денієлс, Т. Мерфі, Х. Чішті); постмодерністської поетики (Ф. Долан); тематики (А. Хоуен); в українському літературознавстві роман було розглянуто через поняття фронтиру (В. Гривіна [2]). Проте саме з боку міфопоетичного рівня роману досліджень не проводилося, чим і обумовлюється актуальність нашої роботи.

Метою даної статті є з'ясування ролі, місця і функцій міфосимволіки псів у романі «Західні землі» як одного із важливих сюжетних проявів, що допоможе розкрити внутрішні художні механізми будови роману та буде сприяти розумінню його ідейної сутності в цілому.

Назва роману «Західні землі» відсилає до потойбічного світу єгипетської міфології, пов'язаного з солярним культом та уявленням про захід як місце перебування душ померлих. Тема смерті в цілому є одною з чільних у творчості В. С. Берроуза; іншими основоположними є теми контролю та залежності. Реалізацією концепції тотального Контролю у романі «Західні землі» є Всесвіт Одного Бога, який монополізує всі сфери існування людини, смерть та безсмертя тощо. Незмінним атрибутом БОБ у «Західних землях»

є пес, міфосимволіку якого у романі переосмислено задля ілюстрування руйнівного впливу Контролю на свідомість.

Образ пса у міфології мислиться двоїсто: він, з одного боку, сприймається «позитивно» – як корисна тварина, його наділяють такими якостями як пильність та вірність, він допомагає людині у повсякденному житті; з іншого боку, міфологія сприймає пса й у «негативному» сенсі як хтонічну істоту. І в цій міфосемантиці тонке собаче чуття перетворюється на здатність бачити приховане, привидів, духів; а сам пес – на супутника та поводиря у загробному житті, тобто стає психопомпом (пригадаємо давньоєгипетського Анубіса, який мав декілька функцій: охоронця могил, божества потойбічного світу, психопомпу та ін.). Охоронна функція пса в міфології також стає інферальною: він – вартовий проходу в потойбічний світ (Кербер, Анубіс та Гарм). Здібності псів до полювання, переслідування і загону в міфології аналогічно переходять у потойбічний вимір (так, пси стають супутниками хтонічної богині Гекати під час її нічного полювання; собака був атрибутом і Артеміди, яка також пов'язувалася із місяцем та полюванням [1: 370, 457]; сюди ж можна віднести різноманітні міфи про Дике Полювання (Дикі Лови) [4: 188]). Прикладів пекельних псів – інферальних істот у вигляді найчастіше чорної собаки – у міфологічних уявленнях існує багато. Чорні пси є нічними привидами, часто пов'язаними з Дияволом (можна згадати зв'язок із чорними псами відьом та бісів; чорного пуделя у «Фаусті» Гете), зустріч із ними передвіщає скору загибель (Баргест, Чорний Шак і т. д.) [5: 14]. Ці чорні пси вже є зловмисними, небезпечними. У міфологічній картині світу пес, що має надприродне чуття й можливість бачити потаємне, стає передвісником смерті, а передвісник вже легко обертається її носієм. М. М. Маковський у «Порівняльному словнику міфологічної символіки в індоевропейських мовах» ілюструє тісний лінгвістичний зв'язок слів, що позначають псів у індоевропейських мовах із символікою вогню, смерті, підземного світу, а також захворюваннями, злом взагалі [3: 114–115].

Таким чином, ми можемо окреслити функціоналіку міфосимволу пса: 1) сторож, воротар проходу в загробний світ; 2) психопомп, поводитир душ; 3) мисливець; що супроводжує інфернальні лови; 4) передвісник смерті; 5) носій смерті.

Отже, міфосимвол пса нерозривно пов'язаний з інферальною символікою у різних міфологічних уявленнях; та у романі В. С. Берроуза «Західні землі» загальноміфологічні певні характеристики та функції образу пса преображаються: із вартового загробного світу він перетворюється на вірного слугу концепції Контролю; з мисливця – на переслідувача ворогів Контролю; із передвісника смерті пес обертається прямим її носієм, і це співпадає із загальноміфологічними уявленнями; функцію провідника-психопомпа редуковано. Міфообраз пса стає здебільшого втіленням ідеї Контролю і потурання йому, символом залежності людської свідомості від Контролю.

Перша, «традиційна» функція пса у романі, як і в міфологічних джерелах, є сторожовою. У «Західних землях» пси описуються саме як вартові, воротарі, один такий пес відкрито називається Кербером [7: 208]. На початку подорожі через Країну Мертвих персонаж Неферті зустрічає на порозі трьох псів, які у романі називаються «псами-воротарями»: «Через двері з'являється маленький сірий пес. Неферті знає цього пса <...>. За цим псом є ще два, чорний та коричневий» [7: 44]. Міфосимвол пса вже тут починає трансформуватись, адже далі показано наступне: «<...> пси-воротарі <...> йдуть назирцем за своєю жертвою» [7: 45], «Пси-воротарі не сторожать, але *перетинають* поріг. Вони приносять смерть разом із собою» [7: 45]. Отже, пси-воротарі, хоча й називаються саме так у романі, виконують у його сюжеті не тільки охоронну функцію: зі сторожів вони перетворюються ще й на переслідувачів, шукачів, мисливців. Вони переслідують жертву, також несучи їй смерть. У романі зазначається наступне: «<...> пес-воротар виглядає радше передвісником, аніж носієм смерті. <...> Немає чіткої межі між передвісником та носієм – радше, одне поступово перетікає в інше» [7: 45–46].

Жертвами переслідування інфернальними псами в романі є представники всеосяжного Контролю, вплив якого пригнічує свободу, магію, творчість, при цьому пси самі є одним із атрибутів Контролю (в епізодах нацькування псів проти агентів Контролю Чендлера [7: 48], Бачу та Хера [7: 51]). В загальнопоширених уявленнях пес є вірним, слухняним слугою, що потурає бажанням хазяїна, й у «Західних землях» пси так само не вирішують, що їм робити, натомість вони можуть лише сліпо виконувати чужі накази.

Слід прояснити специфіку проявлення концепції Контролю в романі «Західні землі», найбільш очевидним прикладом якої є Всесвіт Одного Бога, абсолютна монополія, тотальний Контроль: «ВОБ – це заздалегідь записаний всесвіт, в якому Бог виступає як носій, на який здійснено запис. Це одномірний, термодинамічний всесвіт, оскільки будь-яке тертя відсутнє в ньому за визначенням. Тому Йому доводиться вигадувати тертя і конфлікт, страждання, страх, хвороби, голод, війну, старість і Смерть» [7: 113]. У романі В. С. Берроуза пси описуються як раболіпні створіння, які не мають власної волі й вічно бажають отримати схвалення через покірливе служіння господареві, й відтак легко піддаються маніпулюванню переконливої сили Контролю. До того ж образ пса у романі починає позначати й людину, що потурає проявам Контролю: релігії, національним ідеям, власності, тілесності, цивілізації і т. д., тобто залежну, й, більш того, вірну своїй залежності людині, яка сліпо слідує за тим, що її контролює – як і пес, що просто виконує накази господаря, – а головним господарем для людей та псів є Контроль, суспільство Контролю. У «Коті всередині», попередньому відносно «Західних земель» романі В. С. Берроуза, говориться: «Я не ненавиджу собак. Я ненавиджу те, що людина зробила зі свого кращого друга» [6: 63]. Пес, або ж «людський пес», піддається на маніпулювання ще й тому, що це вселяє у пса відчуття своєї праведності та справедливості. «Це – одержимі демонами. Ви пізнаєте їх за *звірами* їхніми» [7: 194], – ця перероблена фраза з Біблії в романі натякає, за якими саме звірами можна впізнати демона Контролю – це, очевидно, сліпі та слухняні пси. Як далі говориться у «Західних землях», демонів завжди можна знайти серед ортодоксів,

тому що ті ніколи не помічають присутності демона в собі [7: 195]. За В. С. Берроузом, іудаїзм, іслам і християнство паразитують на страху смерті та, відповідно, прагненні до безсмертя: вони обіцяють «<...> безсмертя всім, хто погоджується виконувати декілька простих правил. <...> Молися й віруй – віруй у очевидну брехню й молися безсоромному шахраю. <...> Чи християнський Бог стоїть разом із його шанувальником на полі бою? Ні. Як боягузливий офіцер, він тримається подалі від поля бою, купаючись у сопливих молитвах <...> своїх *псів* (курсив наш – М. Г.)» [7: 70].

Таким чином, у власній міфології роману «Західні землі» раб концепції Контролю не може привести до Західних земель, які втілюють духовну свободу від монополії Контролю, визволення від залежності у найширшому сенсі. Собака у даному романі, на відміну від загальноміфологічних уявлень, психопомпом бути не спроможний, бо не має власної волі, а через те не здатний обирати дорогу самостійно. Функцію провідника у романі віддано оповідачу; він, змальовуючи подорож інфернальним світом роману, зображає шлях у Західні землі – здійснення переходу до втілення мрій та отримання свободи через відмовлення від усіляких проявів Контролю: релігійних, ідеологічних, тілесних тощо. Інші характеристики та функції пса у романі також зазнають перетворень – інфернальний сторож охороняє вже не поріг у світ мертвих, а владу Контролю; мисливець починає переслідувати ворогів ідеї, якій він слугує. Із загальноміфологічними уявленнями співпадає те, що пес як інфернальна істота починає мислитися передвісником смерті та в результаті вже її безпосереднім носієм.

Результати можуть бути використані для подальшого вивчення міфопоетики романів В. С. Берроуза і міфологічної інферналіки образу пса в художній літературі.

Література

1. Грейвс Р. Мифы древней Греции/пер. с англ. К. Лукьяненко. Москва: Прогресс, 1992. 624 с.

2. Гривіна В. Естетика крайніх просторів у «Трилогії червоної ночі» Уільяма Берроуза та «Трасі 60» Боба Гейла//Вісн. ХНУ ім. В. Н. Каразіна. 2013. Вип. 68: Філологія. С. 195–199.
3. Маковский М. Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках: Образ мира и миры образов. Москва: ВЛАДОС, 1996. 416 с.
4. Мелетинский Е. Мифологический словарь. Москва: Советская энциклопедия, 1991. 736 с.
5. Миллер В. Значение собаки в мифологических верованиях. Москва: Синодальная типография, 1876. 20 с.
6. Burtoughs W. S. The Cat Inside. New York: Viking, 1992. 94 p.
7. Burtoughs W. S. The Western Lands. New York: Viking, 1987. 258 p.

А. В. Мироненко

Мотив встречи в сборнике Л. Добычина «Встречи с Лиз»

Сборник Л. Добычина «Встречи с Лиз» состоит из девяти рассказов, которые объединяются посредством мотивных связей и перекличек. Центральным для сборника является мотив встречи, вынесенный в заглавие книги. Ученые неоднократно отмечали важную роль данного мотива в прозе Л. Добычина [3, с. 157; 4], однако не предпринимали детального анализа и не рассматривали его в масштабах всего сборника.

В понимании категории мотива мы опираемся на работы Б. Гаспарова и И. Силантьева [1; 5]. Одной из важнейших характеристик добычинской прозы является «принцип лейтмотивного построения повествования», охарактеризованный Б. Гаспаровым: «некоторый мотив, раз возникнув, повторяется затем множество раз, выступая при этом каждый раз в новом варианте» [1].

Мотив встречи присутствует в каждом рассказе сборника, при этом в разных текстах он выявлен в большей или меньшей степени. В рассказе «Встречи с Лиз» данный мотив является сюжетообразующим. Герой рассказа Кукин увлечен девушкой

Лиз, он буквально бредит ею и ищет возможности увидеться. Встречи с Лиз можно разделить на реальные и воображаемые. Воображаемые встречи происходят в мечтах героя: «Через три месяца здесь будет бело от осыпавшихся лепестков, – подумал Кукин, и ему представились захватывающие сцены между ним и Лиз, расположившимися на белых лепестках» [2, с. 54]. Реальные встречи можно разделить на случайные и неслучайные, причем инициатором встреч выступает только герой.

Для характеристики встреч и самих героев важно место действия. Часто это поворот или перекресток. Этот символический локус имеет отношение, прежде всего, к образу Лиз, которая свободна в своем выборе и поступает как хочет, не обращая внимания на мнение окружающих. Однако нарушение норм не остается без последствий, и Лиз из мира живых переходит в мир мертвых. На символическом перекрестке, в ситуации выбора, оказывается и Кукин, которого постоянно мучает чувство неопределенности: кого выбрать, кокетливую Лиз или партийную активистку Фишкину, любовь или выгоду. Встреч с Фишкиной оказывается столько же, сколько и встреч с Лиз: три реальных и одна воображаемая.

Встречи с Лиз оказываются, по сути, не встречами: герои не общаются, не признаются друг другу в своих чувствах, непонятно даже, знакомы ли они. Для Кукина это скорее встречи с мечтой. Они не влияют на судьбы героев и вообще не имеют последствий. Однако эти встречи дают герою последний шанс сохранить себя как личность, свободную в выборе. Смерть Курицыной резко меняет позицию Кукина: из романтизированной Лиз она превращается для него просто в «девушку с образованием», а весь интерес сосредоточен уже на Фишкиной.

Мотив встречи в рассказе связан с мотивами воды и смерти. Мотив воды амбивалентен: стихия воды символизирует свободу, естественное начало, неподчинение правилам, но она опасна и смертоносна для главной героини. Первая «встреча»

героев происходит на пути в баню, в которой Лиз заразится и будет «томиться в компрессах» [2, с. 55]. Мечтая о Лиз, Кукин спускается к реке. На берегу реки он узнает о смерти Лиз, заплывшей за поворот.

Мотив встречи играет ведущую роль и в рассказе «Козлова», открывающем сборник. Здесь встреча оказывается судьбоносной. Именно встреча с учителем французского мосье Пуанкарэ стала центральным событием в судьбе героини. Она грезит его возвращением, и все ее мысли заняты воспоминаниями о нем. Мосье Пуанкарэ олицетворяет прошлую жизнь и прежние ценности, он становится духовным наставником и вдохновителем героини.

Реальная встреча заменяется ее ожиданием или воспоминанием о ней. Встреча с уехавшим из советской России во Францию мосье Пуанкарэ невозможна, но героиня ждет обещанного письма. Это письмо будет знаком сохранившихся отношений и даст надежду на возможную встречу, возвращение прежнего: ««Кого же и назвать Сивиллой нашего времени, если не мадам де-Тэб», – напишет он, когда можно будет ждать чего-нибудь такого» [2, с. 49].

В рассказе представлена и мнимая встреча. Подруга Козловой Суслowa неоднократно вспоминает о том, как она встретила, по ее мнению, императрицу. Простодушный рассказ Сусловой о встрече с дамой из дворца балансирует на грани правды и вымысла, отражая стремление героини выйти за рамки повседневности. Несмотря на мимолетность, эта встреча является очень важной для Сусловой, становится показателем того, что и в ее жизни может произойти что-то существенное и необычное.

Мотив встречи в «Козловой» связан с мотивами пути и дороги. С одной стороны, это духовный путь становления и испытания, который героиня проходит, благодаря общению с мосье. С другой стороны, это дорога, по которой мосье уехал во Францию и по которой он мог бы вернуться. Неизвестно, чем завершится для героини ее духовный путь. Мотив встречи

соотносится не только с мотивами разлуки и утраты, но и с ожиданием возвращения и обретения желаемого.

Следующим рассказом, в котором мотив встречи является одним из центральных, является «Савкина». Здесь мотив встречи организует кольцевую композицию. Рассказ начинается со случайной встречи героев и такой же встречей заканчивается. Встреча является одним из компонентов любовной коллизии, которая потенциально может получить развитие. При этом мотив встречи пересекается с мотивами смерти и сна. Во сне героиня видит потенциального возлюбленного, но эта ирреальная встреча происходит на кладбище: «Савкиной приснился кавалер. Лица было не разобрать, но Савкина его узнала. Он задумчиво бродил между могилами и вертел в руках маленькую шляпку» [2, с. 63]. Такой сон не предвещает счастливого финала.

Несостоявшаяся и одновременно мнимая встреча представлена в рассказе «Сорокина». Героиня так же, как и Савкина, увлечена неким Ваней, которого она называет Дорианом Греем (для нее важно не сходство с литературным прототипом, а красивое и нездешнее имя). Сорокина романтизирует этот образ и становится заложницей своих же фантазий. Она живет ожиданием встречи и мечтает о ней, хотя кавалер не приходит на свидание: «Может быть, все объяснилось бы: он перепутал, думал, что не в пять, а в шесть <...> она взяла бы его за руку. Он повел бы» [2, с. 78].

В рассказе «Лидия», названном именем козы, встречи касаются не только людей, но и животных. Автор в ироническом ключе дает человеческое имя козе, а ее хозяйка носит фамилию Зайцева, образованную от названия животного. Именно от козы зависит встреча героини с симпатичным ей вожатым – хозяином козлика. Зайцева, как и Кукин, стоит перед выбором. Она замужем, но питает симпатии к вожатому (представителю новой власти), который пока не отвечает ей взаимностью.

В рассказе «Лешка» обычная, на первый взгляд, встреча является важным событием в жизни героя. Мальчик встречает матроса, который производит впечатление не только на него, но и на всех окружающих: «Матрос! Со всех сторон сбежались. Плававшие вылезли. Валявшиеся на песке вскочили» [2, с. 86]. Матрос не только приносит новые впечатления в жизнь мальчика, он становится олицетворением счастья и другой жизни, которая существует за границей кругозора маленького Лешки. Кольцевая композиция подчеркивает изменения в жизни мальчика и в отношении взрослых к нему. В начале рассказа Лешка встречает Трифонику, которая обзывает его поросенком и смотрит свысока, а заканчивается рассказ встречей с той же женщиной, которая уже угощает мальчика пирогом.

Завершает книгу рассказ «Конопатчикова», в котором наиболее отчетливо выражена авторская концепция действительности: в ней жизнь и смерть не могут существовать друг без друга. Событийный ряд рассказа – подготовка к похоронам, похороны и поминки, на фоне которых разворачивается знакомство и сближение героев. Главная героиня встречает Вдовкина и Березынькину, которые становятся ее друзьями и единомышленниками. Система персонажей образует треугольник (мужчина и две женщины), как во «Встречах с Лиз». Однако, если в заглавном рассказе сборника героини хоть и заочно, все же конкурируют между собой (Кукин должен сделать выбор), то в «Конопатчиковой» главная героиня явно симпатизирует Вдовкину, а вот роль Березынькиной достаточно загадочна. Непонятно, кем она доводится Вдовкину, хотя появляются они только вместе. Финал рассказа открыт, результат встречи неясен.

Таким образом, мотив встречи в рассказах сборника выполняет смысло- и структурообразующую функции. Здесь обнаруживаются встречи реальные, воображаемые и мнимые, случайные и ожидаемые, судьбоносные и нерезультативные. С данным мотивом устойчиво связаны мотивы мечты, другой

жизни и смерти, а также вариативные мотивы воды, пути, ожидания, одиночества, воспоминаний, противостояния старого и нового.

Встреча становится важнейшим компонентом добычинского мира, однако она зачастую не является событием и не имеет последствий. В мире Добычина ничего не происходит, это мир повторяемости и однообразия, несостоявшихся встреч, незавершенных действий, нереализованных желаний. Герои мечтают о какой-то иной, лучшей жизни, и встреча для них – возможность осуществления этой мечты. В некоторых случаях встреча акцентирует стандартизированность, повторяемость и безысходность изображаемой жизни, а иногда, напротив, создает неповторимые моменты и открывает перспективу.

Литература

1. Гаспаров Б. М. Литературные лейтмотивы. Очерки русской литературы XX века. Москва: Наука: Вост. лит., 1994. 304 с.
2. Добычин Л. Полн. собр. соч. и писем. СПб.: АОЗТ «Журнал “Звезда”», 1999. 544 с.
3. Ерофеев В. В. В лабиринте проклятых вопросов. Москва: Советский писатель, 1990. 624 с.
4. Радищева Е. Н. Художественный мир прозы Л. И. Добычина: дис. ... канд. филол. наук. Москва, 2004. 172 с.
5. Силантьев И. В. Поэтика мотива. Москва: Языки славянской культуры, 2004. 296 с.

В. В. Бих

Поэтика оксюморона в новелле И. Бунина «Кавказ»

«Кавказ» (1937 г.) является первым по времени написания произведением в составе «Темных аллея», и хотя автор отвел ему место второго в общей композиции цикла, «Кавказ» – это код к прочтению всей бунинской «книги итогов». Зачин новеллы свидетельствует о том, что повествование ведется от

лица рассказчика – непосредственного участника происходящих событий: «Приехав в Москву, я воровски остановился в незаметных номерах в переулке возле Арбата и жил томительно, затворником – от свидания до свидания с нею» [1, с. 577]. Субъектная неопределенность безымянного рассказчика поддерживается отсутствием имен у его возлюбленной и других персонажей. Пространственная организация зачина новеллы снимает интерес не только к обстоятельствам жизни, приведшим рассказчика в Москву, но и к каким бы то ни было социально-психологическим характеристикам его личности. Важным оказывается только то, что он прибыл ради встречи с возлюбленной и их тайного путешествия к морю. Узнаваемый штамп скоро достраивается до «любовного треугольника», поскольку выясняется, что женщину страшит месть супруга, который ее предупредил, что ни перед чем не остановится, «защищая свою честь, честь мужа и офицера» [1, с. 577]. Причем его слова истолковываются ею однозначно – как угроза.

Примечательно, что рассказчик, говоря о своем проживании «в переулке возле Арбата», никак не называет этот переулок. Да и сама улица Арбат оказывается условным пространством, не означающим ничего конкретного и значительного. Принципы построения универсального хронотопа отчетливо прослеживаются и в монологе героя, вспоминающего свои прежние посещения того курортного места, куда он теперь тайно направляется с возлюбленной: «Я знал это побережье, жил когда-то некоторое время возле Сочи <...>» [1, с. 577]. Семантика словосочетаний «жил когда-то», «некоторое время», «возле Сочи» имеет значение неопределенности места и времени событий. В конечном итоге внушается мнимая важность точного указания на время и место действия, а актуализируется хронотоп «всегда и везде».

Пространственно-временная композиция новеллы «Кавказ» непосредственно связана с оксюмороном как доминантой авторского сознания Бунина. Уже в начале произведения

противопоставляются затворническое томление рассказчика и поспешность поведения его возлюбленной: «Была она у меня за эти дни всего три раза и каждый раз входила поспешно со словами: «Я только на одну минуту...» [1, с. 577]. Эти две следующие друг за другом и потому непроизвольно соотносимые характеристики поведения персонажей – статическая и динамическая – задают повествованию ломающийся ритм. Ритмическая фигура такого типа способствует обнаружению столкновения двух пространственных континуумов: тесного – гостиничного номера и открытого – всей жизни вне его. Эмоциональная атмосфера любовных свиданий персонажей также характеризуется посредством оксюморона: «<...> то, как она, бросив куда попало зонтик, спешила поднять вуальку и обнять меня, потрясало меня жалостью и восторгом» [1, с. 577]. Жалость и восторг – полярные состояния, необходимые автору для точной передачи характера и масштаба переживаемых героем чувств. Посредством оксюморона Бунин создает предпосылку к неоднозначной трактовке фабулы. Читатель должен держать в фокусе внимания два контрастных варианта ее возможного истолкования, чтобы попытаться увидеть картину целиком.

Сюжет новеллы на всем своем протяжении развивается в соответствии с этой заданной автором предпосылкой. В начале свидания героиня рассказывает в нескольких словах о своем ревнивом муже-офицере, который, вероятно, следит за ней и которому она внушила, что должна увидеть море, иначе умрет. Из ее рассказа вытекает предположение, что муж действительно жесток и самолюбив. Однако в эпизоде на вокзале данная ему женой характеристика подвергается сомнению: «Ударил второй звонок – я похолодел от страха: опоздала или он в последнюю минуту вдруг не пустил ее! Но тотчас вслед за тем был поражен его высокой фигурой, офицерским картузом, узкой шинелью и рукой в замшевой перчатке, которой он, широко шагая, держал ее под руку. Я

отшатнулся от окна, упал в угол дивана <...>» [1, с. 578]. Наиболее важным приемом характеристики персонажей в данном эпизоде оказывается ритм. Достоинство офицера, как и его эмоциональное состояние, отражены в ритме его «широкого шага», который не может быть суетливым и сбивчивым. В то время как рассказчик, пораженный увиденным, совершает аритмичные движения вплоть до падения в угол дивана.

Заметим, что начало этого эпизода отмечено соединением несоединимого и в характеристике состояния природы: «В Москве шли холодные дожди, похоже было на то, что лето уже прошло и не вернется, было грязно, сумрачно <...>» [1, с. 578]. Если лето все же продолжается, то холодные дожди летом – это оксюморонное явление. Совмещением несовместимого характеризуется и психологическое состояние нарастающего беспокойства героя, в ожидании будто бы счастливой встречи произносящего: «<...> все внутри у меня замирало от тревоги и холода <...>» [1, с. 578]. Оксюморон *летний холод* рифмуется с не менее парадоксальной для любовного свидания эмоцией *душевного холода*. Рассказчик пытается укрыться от потоков дождевой воды, защититься от природной стихии, спрятавшись в маленьком купе поезда. Но это тесное пространство не может оградить его от приближения гораздо более грозной стихии. В ожидании желанной женщины он испытывает состояние, резко диссонирующее радости любви: «Третий звонок оглушил меня, тронувшийся поезд поверг в оцепенение...» [1, с. 578].

Появившаяся в купе героиня вместо поцелуя только «жалостно» улыбается, что вполне соответствует двусмысленности происходящего. Адресатом ее «жалостности», как можно предположить, является муж, а улыбка отражает растерянность и спутанные переживания. Одновременно женщина, словно пытаясь скорее выйти из ненавистного ей образа, «снимает, отцепляет» шляпку от волос: «Я думала, что не выдержу эту страшную роль до конца» [1, с. 578]. Ее одолевает жажда («<...> ужасно хочу пить»), для утоления которой она просит (впервые переходя на «ты») дать

ей нарзану. Возникает контрастная семантическая пара: дождь-вода/нарзан-вода, то есть вода как стихия противопоставляется воде как знаку игры, роли. Слова, которыми героиня завершает свои размышления о том, как поступит разоблачивший ее муж, читаются неоднозначно: «Но Бог с ним, лучше смерть, чем эти муки...» [1, с. 579]. Она скорее говорит о себе, о предпочтительности смерти той роли, которую ей приходится играть. Но в общем контексте новеллы эти слова могут восприниматься и как намек на возможное предпочтение смерти ее мужем, осознавшим безвозвратную утрату любви.

Путь героев-любовников к морю сопровождает атмосфера духоты, но скоро ощущение нестерпимого жара сменяется радующей свежестью моря: «Когда жар спадал и мы открывали окно, часть моря, видная из него между кипарисов, стоявших на скате под нами, имела цвет фиалки и лежала так ровно, мирно, что, казалось, никогда не будет конца этому покою, этой красоте» [1, с. 580]. Морской штиль резко контрастирует с «разверзающимися волшебными зелеными безднами», «допотопными ударами грома» и «блестящим ливнем», глядя на которые героиня «радостно плакала». Оксюморон «радостно плакала» вновь актуализирует масштабное противостояние моря и дождя как вызывающих ликование могучих водных стихий и женских слез, символизирующих только беспомощную попытку человека слиться с природой. Ю. В. Мальцев убедительно показал, что природа у Бунина «никогда не пейзаж, а скорее главное действующее лицо. Радость жизни для Бунина – не блаженное и безмятежное эпикурейское состояние, а чувство экстатическое, напряженное, трагичное, окрашенное тоской и тревогой» [2, с. 30]. Приведенное суждение как нельзя более точно объясняет пуант новеллы «Кавказ», обнаруживая ее онтологическую проблематику.

Финальный эпизод написан от лица бесстрастного всеведущего автора. Повествовательный ритм этого фрагмента отчетливо коррелирует с «широким шагом» офицера, спокойно

принявшего все свершающееся – от холодного московского дождя до прозрения неверности все еще любимой им жены. Не найдя ее ни в Геленджике, ни в Гаграх, ни в Сочи, он «купался утром в море, потом брился, надел чистое белье, белоснежный китель, позавтракал в своей гостинице на террасе ресторана, выпил бутылку шампанского, пил кофе с шартрезом, не спеша выкурил сигару» [1, с. 580]. Возвратившись в свой гостиничный номер, «лег на диван и выстрелил себе в виски из двух револьверов». Причина самоубийства офицера не поддается психологической мотивировке, поскольку предметом художественного исследования Бунина является *стихия* любви, масштабно сопоставимая только с природными стихиями и равная им. Таким образом, в новелле «Кавказ» Бунин, широко применяя поэтику оксюморона как эстетически релевантную концепции антропокосмизма, показал, что только любовь-стихия поднимает человека над обыденностью и делает его частью Вселенной.

Литература

1. Бунин И. А. Малое собрание сочинений. Санкт-Петербург, 2015. 800 с.
2. Мальцев Ю. В. Иван Бунин, 1870–1953. Москва, 1994. 432 с.

Актуальні проблеми сучасного мовознавства

К. М. Процун

Контамінація як спосіб творення інноваційної лексики в сучасній українській мові: словотвірний і семантичний аспекти

Мовна картина України невпинно змінюється завдяки лінгвокреативним мовцям, які задля влучного називання та опису того чи того актуального явища, усе частіше вдаються до продукування нових слів, зокрема способом **контамінації**. Контамінати побутують в ужитку українців і становлять пласт інноваційної лексики, що активно збагачується, а отже, потребує опису й аналізу. Однак на сьогодні в україністиці відсутнє комплексне дослідження контамінації як способу словотворення інноваційних одиниць, що й визначає **актуальність** обраної теми.

Мета дослідження полягає в усебічному осмисленні контамінації як словотвірного явища, з'ясуванні структурних і семантичних особливостей контамінованих одиниць.

Об'єктом дослідження є лексико-словотвірні інновації сучасної української мови, утворені способом контамінації.

Предмет дослідження – структурно-семантичні особливості контамінованих одиниць.

Контамінація як спосіб деривації має характерні ознаки й не може ототожнюватись із будь-яким іншим способом деривації. Досліджуване словотвірне явище вирізняється специфікою твірних баз, характером сполучення складників, їхньою кількістю, відсутністю формантів, а також семантикою новоутворених лексем. Контамінат «відрізняється не лише характером внутрішньолексемних, міжморфемних меж, але й

збільшенням семантичної ємності при одночасній семантичній компресії» [1:111].

Класифікуючи структурні типи контамінатів, ми з'ясували, що важливою прикметою контамінації як способу словотворення є відсутність форманта й словотвірного значення. Відповідно, за критерій для класифікації визначаємо іншу особливість – шляхи й механізми взаємодії твірних – і виділяємо чотири типи інновацій: **накладання, зрощення, уклинювання, графічне виділення.**

Накладання, зокрема, ґрунтується на омонімії кінцевого сегмента першого твірного слова й початкового сегмента другого твірного. Місце такого накладання називаємо *контамінаційним вузлом* (за С. Грабясом), що має становити щонайменше 1 спільну для твірних фонему. Наприклад, *анекдотеп* (анек[дот+дот]еп), *жираффрика* (жир[аф + Аф]рика); *Собаваков* (соба[ка] + Аваков).

Аналіз фактичного матеріалу дав змогу виділити шість моделей накладання, найпродуктивнішими з яких є накладання кінцевої частини усіченого першого складника на початкову частину повного другого складника: *бабулінг* (булінг, який чинить бабуся), *зелекторат* (електорат Зеленського), та накладання кінцевої частини цілого першого складника на початкову частину усіченого другого складника: *геподобство* (неподобство Гепи), *Пхутін* (пху на Путіна). Також цікаві можливості для поєднання виникають за накладання кінцевої частини цілого першого складника на початкову частину цілого другого складника, що спостерігаємо на прикладі okazіоналізму *інтерв'юн* ← *інтер[в'ю + в'ю]н*. Слововиникло на підставі співзвучності складників і переносного значення одного з них: *в'юн* – хитра й спритна людина; також *витися в'юном* – підлещуватися. За відсутності широкого контексту мають право на існування такі шляхи інтерпретації лексичного значення: **1)** людина, що уникає інтерв'ю; **2)** людина, що ухиляється від питань журналіста, відповідає неоднозначно; або **ж3)** інтерв'юєр, який підлещується до співрозмовника.

Окрім того, продуктивність виявляють і певні твірні слова, зокрема антропонім Зеленський, що найчастіше усікається до сегментів Зе-, Зел- чи Зеле-: *зепутат* (депутат партії Зеленського), *Зеломойський* (тандем Зеленського й Коломойського).

Зрошення твірних баз полягає в тому, що компоненти не накладаються, а послідовно поєднуються, тому одне зі слів-компонентів обов'язково має бути усіченим: *мууйонез* (соус, схожий на майонез, але на молоці), *крабочки* (крабові палички), *зендеркоманда* (команда Зеленського, схожа на зондеркоманду). У цій групі найпродуктивнішою моделлю є зрошення усіченого першого компонента з цілим другим компонентом: *снобід* (приймання їжі в час між сніданком та обідом). Лексема є прикладом україномовного термінотворення за аналогією до англійської мови (*brunch* ← *breakfast* + *lunch*) і засвідчує здатність контамінації бути способом творення не лише конотованої та експресивно забарвленої лексики, але й нейтральної.

Для іншого різновиду аналізованого способу творення інновацій – **уклинювання** – властивим є вставляння певної частини однієї твірної бази в іншу, що порушує її традиційний звуковий склад. Уклинюється завжди коротший сегмент у середину довшого, (як цілий, так і усічений): *ДюймВовочка* (*Дюйм*[овочка] + [Вовочка]). Цікавим з погляду і структури, і семантики, і функційних особливостей є оказоналізм *преЗЕдент* – ослівлення словосполучення «президент Зеленський». Переважно лексема функціонує як пейоратив, оскільки містить сатиричний зміст, що виникає завдяки сприйняттю її як слова *президент*, написаного з порушенням орфографічних норм. Однак у контексті аналізований оказіоналізм може набувати і позитивних конотацій: «*Наш преЗЕдент – наша гордість!*».

Графічне виділення як різновид контамінації супроводжується тим, що омонімічний сегмент одного твірного слова чи його уламка за допомогою графічних засобів

вичленовується зі структури іншого твірного, що спричинює нашарування семантики. Наприклад, у дериваті адвоКАТ слово *адвокат* завдяки виділенню складника *кат* переосмислюється, набуває значення вказівки на парадоксальне суміщення в одній особі двох ролей: захисника й ката (ідеться про участь В. Медведчука в долі В. Стуса).

Графічно виділятися можуть складники на початку, у середині та в кінці слова: *ПРУсаки* (*ПРУ* (*Партія Регіонів України*) + *прусаки*), *блаЗЕнь* (*блазень* + *Зеленський*), *проROCK* (*пророк* + *rock* (*рок*)) (назва рок-фестивалю з піснями на вірші Т. Г. Шевченка). Найчастіше називачі послуговуються шрифтовими виділеннями, однак подекуди фіксуємо випадки використання інших засобів, зокрема дефіса. Так, в оказіоналізмі *Єшкі-Лев* ← *Єшкі[лев]*(*прізвище*) + *[лев]* дефісом виокремлено частину, тотожну узуальному слову *лев*. Так мовець наголошує на лідерських якостях названої особи, порівнюючи її з королем звірів: «Визначальною у проєкті “МУЕАЛ” є роль Володимира Єшкілева (у цьому сенсі він стає просто-таки Єшкі-Левом)».

Контаміанти завжди набувають граматичних ознак останнього твірного слова, тому вони належать до різних лексико-граматичних розрядів слів, навіть вигуків (*спонсибі* – спонсору *спасибі*).

Семантика контамінатів формується не завдяки привнесенню словотвірного значення формантом, а завдяки особливостям відношень між мотивувальним і мотивованим словами. Контамінована одиниця «вбирає в себе і значення поєднаних слів, і притаманні їм алюзивні смисли, і семантику поєднання, протиставлення або порівняння, що розвивається вже під час самого процесу словотворення» [2:59]. Залежно від характеру взаємодії сем, а також значною мірою від контексту, контаміанти можуть становити суму значень складників; ослівлення словосполучення, утворюваного складниками; увиразнення чи дублювання значення складників.

Так, по-перше, існують контамінати, що є **сумою значень компонентів**, серед яких виокремлюємо екзоцентричні та ендоцентричні. **Екзоцентричні** – це такі контаміновані одиниці, значеннєвий центр яких не зосереджений у жодному з компонентів, а становить ширше відносно кожного з них поняття. Наприклад, *крабов'є* – це ані крабовий салат, ані олів'є, а «салат, що поєднує ознаки крабового салату і олів'є»; *автолейбус* – це ані автобус, ані тролейбус, а «транспорт, який поєднує ознаки автобуса й тролейбуса». **Ендоцентричними** є такі контамінати, значеннєвий центр яких міститься в одному з компонентів, що є базовим, а інший доповнює його: *ЗеЛукашенко* – це не тандем Зеленського й Лукашенка, а «Зеленський, схожий на Лукашенка»; *Пхутін* – «Путін, якого зневажають», *брехлама* – «реклама, яка бреше». По-друге, **контамінати, що кумулюють** (накопичують) **значення компонентів**, які становлять словосполучення. Наприклад: *спонсибі* – «спонсорам спасибі», *місторія* – «міська історія», *Зепоха* – «епоха Зеленського». І, по-третє, – **контамінати, що дублюють значення одного з компонентів** з метою надання експресії й емоційного забарвлення вже наявній мовній одиниці. Наприклад, дериват *любожнюю* ← *люб[лю + о]божнюю* своєрідно дублює значення першого твірного *люблю*, підсилюючи інтенсивність названої дії.

Визначальною особливістю семантики контамінатів є здатність однослівно виражати широкі поняття. Контамінати часто є заміниками словосполучень і навіть цілих речень. Прикладом є дериват *коронавіруючі* ← [*коронавірус + вір*]уючі, яке слід тлумачити так: «віруючі, що під час епідемії коронавірусу продовжують відвідувати церкву». Водночас мотивація контамінатів часто є непрозорою, що ускладнює їхнє розуміння. Несподівана структура, поєднання різностильових лексем у контамінатах забезпечують конотованість таких одиниць. Лексеми, утворені способом контамінації, переважно оцінно й експресивно забарвлені.

Як результат акту словотворення контамінанти виявляють словотвірний потенціал мови й демонструють невичерпність її можливостей, «які теоретично передбачувані, але не реалізовані в узуальній лексиці» [3:4]. Значна кількість контамінатів, що з'явилася протягом останніх п'яти років, свідчить про демократизацію мовних норм, зміну культурної парадигми й естетичних уподобань мовців.

Література

1. Крутько Т. В. Телескопія як різновид компресійного словотвору (на матеріалі рекламних текстів) / Т. В. Крутько // Сучасні проблеми гуманітаристики: світоглядні пошуки, комунікативні та педагогічні стратегії : Зб. матеріалів II Всеукр. наук.-практ. конф. (Рівне, 6 грудня 2012 р.). – Рівне : РІ КУП НАН, 2012. – С. 110–112.
2. Минеева З. И. Контаминация в образовании номинаций человека / З. И. Минаева // Вестник Удмуртского университета. Серия: «История и филология». – 2015. – Т. 25, вып. 2. – С. 58–67
3. Николина Н. А. Активные процессы в сфере сложения в современном русском языке / Н. А. Николина // Вестник Нижегородского ун-та им. Н. И. Лобачевского. – 2013. – №6 (2). – С. 171–173.

А. М. Падалка

Тематична класифікація англіцизмів у візуальній рекламі соціальних мереж Інстаграм і Фейсбук

Інтенсивне оновлення лексико-семантичних систем української та російської мов на початку третього тисячоліття відбувається, у тому числі, в контексті стрімкого розвитку інформаційно-комп'ютерних технологій. Важливим аспектом сучасних інформаційних технологій виступають соціальні мережі. Соціальні мережі функціонують, значною мірою

завдяки розміщенню реклами, а отже рекламна комунікація стає їхнім неодмінним атрибутом. Загальна мета залучення уваги потенційних споживачів і виконання конкретних часткових завдань в межах сучасної інтернет-реклами призводить до активного використання лексичних інновацій. Серед лексичних інновацій особливо виділяються запозичення з англійської мови, що пов'язано з її особливим статусом як мови міжнародного спілкування в контексті глобалізації. Спеціальні дослідження запозичень у візуальній рекламі соціальних мереж Інстаграм та Фейсбук на даний момент нам невідомі, що й зумовлює актуальність вивчення англіцизмів, залучених до зазначеної сфери.

Для виконання завдання нашого дослідження зібрано понад 70 англіцизмів, виявлених методом суцільної вибірки в україно-та російськомовній візуальній рекламі соціальних мереж Інстаграм та Фейсбук. Наявні англomовні запозичення можна класифікувати за такими тематичними групами: «Інформаційні технології та соціальні мережі», «Сфера краси», «Мода», «Інші товари та послуги».

Найбільшу тематичну групу утворюють англіцизми, що позначають специфічні поняття інформаційних технологій та соціальних мереж: до її складу входить понад 40% від загального обсягу запозичень. Показовими прикладами цієї групи вважаємо слова: *айдентика*, *брендинг* / *брендування*, *гайд*, *мокап*, *питч*, *ретаргетинг*, *сторітеллер*, *сторісмейкер*, *фешн-блогер*, *фотобомбінг* тощо. Слід зауважити, що за даними нашого аналізу значна кількість лексем залучаються до мов-реципієнтів із тим самим значенням, що й в англійській мові, однак наявні також випадки трансформації лексичної семантики. Прикладом такої ситуації є лексема *брендинг* [англ. *branding*], яка в англійській мові має значення «акт надання компанії певного дизайну чи символу з метою реклами своєї продукції та послуг». В українській мові слово *брендування* означає процес створення бренду і є похідним від *брендинг*, що свідчить про достатній рівень узуалізації цього запозичення.

Помітні семантичні трансформації відбуваються і при запозиченні слова *айдентика* [англ. *identity*]. В англійській мові воно має основне значення «якості, властиві людині чи групі людей, що відрізняє їх від інших людей». У системах української та російської мов англіцизм *айдентика* набуває відтінків значення зі сфери рекламної діяльності «особливий образ бренду, який передає його ідею, цінності, цілі, відповідає стратегії компанії на ринку». В інших випадках запозичення зберігають майже ідентичне семантичне наповнення, характерне для них в англійській мові. Наприклад, слово *сторісмейкер* утворене від англійського сталою словосполучення *story maker* в українській мові зберігає оригінальне значення, запозичене з англійської «нова професія в Інстаграмі по створенню, оформленню та публікації контенту в *storic* [англ. *stories*] для комерційних і особистих блогів».

Слова, що належать до сфери краси, становлять близько 33% від загального обсягу проаналізованих запозичень. Показовими прикладами цієї тематичної групи вважаємо *айлайнер*, *контуринг*, *тейп*, *хайлайтер* тощо. У цій групі, як і в попередній, спостерігаються тенденції як до збереження семантики мови-донора, так і до її різноманітних модифікацій. Наприклад, слово *тейп* [англ. *tape*] в українській мові має значення, яке співпадає з його значенням в англійській мові – «еластична стрічка з бавовни на клейкій основі, що використовується в спортивній медицині та реабілітації». Англійська лексема *highlighter* має значення «спеціальний фломастер світлого кольору, що використовується для виділення слів у книзі, статті тощо». До рекламного лексикону української та російської мов *хайлайтер* залучене з іншим відтінком значення – «косметичний засіб для висвітлення рис обличчя».

В межах тематичної групи «Сфера краси» виразно виявляється ще одна тенденція – широке використання слова *б'юті* [від англ. *beauty* – *краса*] з атрибутивним значенням у конструкціях прикладкового типу. Слова із зазначеним

компонентом втрачають предметну семантику мови-донора і запозичуються, в основному, з атрибутивним значенням: *б'юті блог*, *б'юті бокс*, *б'юті-гаджет*, *б'юті засіб*, *б'юті-кейс*, *бьюти совет* тощо. Характерно, що не всі згадані конструкції наявні в англійській мові з тим самим значенням. Так, словосполучення *б'юті-блендер* співпадає з оригінальним значенням словосполучення *beauty blender* в англійській і означає «м'який спонж, який дозволяє легко і швидко нанести макіяж на обличчя й тіло». Що стосується словосполучення *б'юті засіб*, то в лексико-семантичній системі української мови воно має значення «косметичний засіб для догляду за обличчям». Однак в англійській мові не вдалося зафіксувати точний відповідник запозиченому неологізму, що дає підстави стверджувати про можливість створення похідних конструкцій безпосередньо в системі мови-реципієнта.

Помітною виявилася також тематична група «Мода» (15% від загального обсягу). До неї належать лексеми *аутфіт*, *концепт-стор*, *лакшери-стор*, *мегасейл*, *оффер*, *стритвир* тощо. В межах цієї групи, як і в попередніх, при запозиченні англіцизмів та їхній узуалізації в окремих одиницях відбуваються семантичні трансформації. Зокрема, слово *аутфіт* [англ. *outfit*] в англійській мові має значення – «комплект одягу для спеціальних випадків». В наявних україно- та російськомовних прикладах зустрічаємо дещо модифіковану семантику цього запозичення – «образ, який створюється за допомогою добре поєднаних один з одним речей одягу, взуття, аксесуарів».

Найменшою за обсягом тематичною групою є «Інші товари та послуги» – близько 11% від загального обсягу. До неї належать англіцизми, що позначають різноманітні товари та послуги: *каршеринг*, *лоукост*, *саундбар*, *смайт* тощо. В цій групі простежуються тенденції, характерні для трьох попередніх: одні запозичення зберігають семантику мови-донора, а в інших вони підлягають певним трансформаціям. Так, слово *каршеринг* запозичене від англійського

словосполучення *car sharing* у прямому значенні «короткострокова оренда або прокат машини» фактично без змін семантичного наповнення. Однак слово *smart* від [англ. *smart*] в англійській мові має декілька атрибутивних значень: 1) сильний, різкий, інтенсивний; 2) кріпкий (стосовно вина); 3) живий, енергійний, швидкий; 4а) дотепний, винахідливий; 4б) розумний, інтелектуальний, розвинений; 5а) зухвалий, нахабний; 5б) хитрий, спритний; 6а) акуратний; 6б) нарядний, модний, елегантний. Лексико-семантичними системами української та російської мов запозичене лише четверте значення, яке вживається у сфері інформаційних технологій, використовуючись для характеристик сучасних електронних пристроїв, технологій та ін.

Аналіз зібраного матеріалу дає підстави для наступних висновків:

1. У мові рекламних повідомлень соціальних мереж Інстаграм і Фейсбук спостерігається інтенсифікація процесу запозичення англomовної лексики. Це пояснюється підвищенням значущості англійської мови у сфері сучасної вітчизняної рекламної комунікації. Нові поняття все більше виникають в межах англomовного світу, отримуючи певні найменування, після чого в парадигмі глобалізації залучаються й засвоюються різними мовами-реципієнтами, у тому числі українською й російською.
2. Проаналізовані приклади розподілено на 4 тематичні групи. Найбільшу кількість запозичень зазначеної сфери представлено в тематичних групах «Інформаційні технології та соціальні мережі» та «Сфера краси». Причини наявного структурування та перевага зазначених груп потребує додаткового спеціального дослідження.
3. Тематичну класифікацію англіцизмів сфери візуальної реклами соціальних мереж слід здійснювати з урахуванням семантичних трансформацій, що відбуваються при засвоєнні лексем та сталих словосполучень із мови-реципієнта.
4. Частина лексем залучається до мов-реципієнтів із значенням, ідентичним або максимально наближеним до їхньої семантики

в англійській мові. Інші запозичення демонструють більшу чи меншу міру трансформації лексичної семантики: набуття нових відтінків, використання лише одного з кількох значень однакової частинномовної приналежності мови-реципієнта, запозичення й узуалізація лише атрибутивного значення тощо.

Зважаючи на все, сказане вище, вивчення процесів запозичення англіцизмів у візуальній рекламі соціальних мереж Інстаграм і Фейсбук та їхніх наслідків вважаємо актуальним завданням, що повинно бути продовжено в інших працях.

Література

Гордишевская Е. В. Особенности языкового общения в сети (на материале современного немецкого языка)//Научные труды Московского Педагогического Государственного университета. Москва, 2005. С. 325-328

Прохорова С. Р. Особенности образования неологизмов со значением деятеля в современном английском языке: дис. канд. филол. наук. Москва, 2005. 271 с.

Шанский Н. М. Лексикология современного русского языка : учеб. Пособие / Николай Максимович Шанский. Москва: Просвещение, 1972. 327 с.

Gailor Dennis. The best of both worlds: inflated terms in IT (and other) discourses//English Today. Vol. 19. №3. July 2003. p. 37-44

Schaffer Deborah. The story of e-//English Today. Vol. 17. №4. October 2001. p. 22-26.

CD = Cambridge Dictionary. URL: <https://dictionary.cambridge.org/ru>. (дата звернення: 15.03.2021)

А. С. Полуніна

Типи фальшивих друзів перекладача в англійській та українській мовах

У даній статті я хочу якнайкраще висвітлити тему міжмовної омонімії або, як ще називають, фальшивих друзів

перекладача (далі – ФДП). Я буду використовувати саме другий термін, аби не виникало непорозумінь.

Одразу хотілося б зазначити, що ФДП – це дійсно важлива проблема, яка переслідує чи не кожного перекладача. Правильний вибір еквівалента для певної одиниці вихідного тексту під час перекладу забезпечує його адекватність – збереження смислу в цільовому тексті. Темі ФДП присвячено праці багатьох науковців, але класифікації ФДП різняться. До того ж вивчення цієї проблематики на матеріалі англійської та української мов є фрагментарним. Вищенаведене свідчить про **актуальність** мого дослідження, **мета** якого – розглянути типологію ФДП, які потенційно можуть спричинити вибір хибного еквівалента під час перекладу з англійської мови на українську і у зворотному напрямі.

ФДП – це «слова вихідної та цільової мов, які значною мірою збігаються за графічною або звуковою формою, але мають різні значення» [Карабан, Мейс, 2003, с. 46; Мирошніченко, 2011, с. 44].

Міжмовна омонімія – це проблема мовознавства, проблема методики вивчення й навчання мови [Вірчак, Кабякова, 2013]. Одразу постає питання: Чи дійсно ця проблема актуальна та знаходиться поміж нас і що взагалі означає це словосполучення «міжмовна омонімія»? Міжмовна омонімія, простими словами, – це наші звичайні омоніми, слова близькі за звучанням / написанням, але різні за значенням, у середовищі двох мов [Сидорук, 2017]. Поглиблюючись у переклад тексту чи навіть речення з однієї мови на іншу, у нашому випадку з англійської на українську та навпаки, перекладач майже завжди зустрічається з міжмовною омонімією, яка є продуктом взаємодії мов. Це може мати своїм наслідком «сплутування однакових за звучанням слів, що позначають різні поняття у різних мовах» [Міжмовна омонімія, ел. ресурс].

Існує дві найбільш розповсюджені думки, щодо угруповань ФДП. За багатьма науковцями, такими, як В. І. Карабан, В. М. Мирошніченко, Н. Ю. Драбов, В. К. Шпак, Г. І. Сидорук

та ін., закріплена інформація щодо лише 2 груп ФДП: виділяють слова з повною розбіжністю значень та слова з частковою розбіжністю значень. Також є точка зору щодо виділення 3 груп ФДП: це слова з повною розбіжністю значень; слова з частковою розбіжністю значень; слова, які вживаються в декількох значеннях, серед яких є і схожі, і не схожі на українські аналоги. Я вважаю, що потрібно підтримувати точку зору корифеїв та виділяти 2 групи ФДП, адже проаналізувавши матеріал, я виявила, що друга і третя групи дуже схожі та не мають чіткого розмежування – це основна причина для виокремлення тільки 2 груп ФДП.

Перейдімо до першої групи ФДП, а саме слів з повною розбіжністю значень. Із назви групи ми розуміємо, що маються на увазі слова, які через схожість їх звучання зовсім неправильно перекладають з однієї мови на іншу.

Найбільш вживаний ФДП – це слово “actual”, яке деякі перекладачі тлумачать як «актуальний», а не «фактичний, реальний». На щастя, воно розлетілося майже по всьому інтернет-середовищу, тому це слово зазвичай перекладають правильно.

Другий випадок хибного вживання еквівалента – це слово “accurate”. Воно настільки схоже на українське слово «акуратний», що ніхто навіть не замислюється, що воно має перекладатися по-іншому. Чесно кажучи, декілька разів я сама неправильно тлумачила це слово, адже переклад здавався «очевидним». Але, як ви вже зрозуміли, не все так легко та просто, слово “accurate” перекладається – «точний, правильний».

Це були приклади ФДП під час перекладу з англійської на українську мову, а тепер розгляньмо переклад у зворотному напрямі.

Перше слово, яке хотілось б виділити, – це слово «інсульт». Англійською мовою слово «інсульт» перекладається лексемою “stroke”, але аж ніяк не “insult”. Останнє має своїм еквівалентом в українській мові слово «образа» або «напад», якщо говорити

про іменник, та «ображати» або «плюгавити», якщо це дієслово. Варто зазначити, що деякі перекладні словники пропонують неправильний еквівалент до слова «інсульт».

Другим, і заключним, прикладом щодо першої групи ФДП буде слово – «декорації». Хибний еквівалент для нього в англійській мові – це слово “decorations”, яке при перекладі з мови оригіналу означає «прикраси». Як бачимо, “decorations” автоматично стає неправильним перекладом на англійську мову для слова «декорації», яке має два адекватні варіанти перекладу, вибір яких залежить від контексту. Перший можливий переклад – “film sets”, таке тлумачення цього слова зустрічається лише, якщо ми маємо на увазі фільм, тобто знімальний майданчик. Якщо йдеться про театральні декорації, тоді найдоречнішим буде переклад “scenery”.

Перейдімо до другої групи ФДП, а саме до пар слів з частковою розбіжністю значень. В англійській мові ця група складається з тих одиниць, лексичне значення яких схоже на значення відповідників в українській мові, але останні вживаються рідше або вважаються застарілими. Наведу також декілька прикладів, аби повністю розкрити специфіку ФДП другої групи.

Найперший приклад, який я одразу можу згадати, – це слово “invalid”. Українське слово «інвалід» зараз вживається дуже рідко та вважається застарілим. Більш того, таке слово краще не використовувати у своїй мовленнєвій практиці, тому що воно є неполіткоректним. З англійської “invalid” означає «недійсний, необґрунтований», тож краще використовувати цю номінацію саме у вищенаведеному значенні. Спинімося на вживанні слова “invalid” на практиці: “*These were invalid documents.*” Переклад цього речення буде наступним: «Це були недійсні документи.»

Ще один приклад, який я хотіла б навести, – слово “brilliant”. Його можна перекласти українською як «діамант», але у цьому значенні розглянуте слово вживається зовсім не часто. Краще в такому випадку обрати слово “diamond”.

Частіше за все слово “brilliant” функціонує як прикметник і відповідно перекладається – «яскравий, видатний, чудовий». Проілюструємо вживання слова “brilliant” таким реченням: “*He can do even the most difficult tasks, he really has brilliant mind.*” Коректний переклад буде виглядати наступним чином: «Він може виконувати навіть найскладніші завдання, у нього справді блискучий розум.»

Розгляньмо переклад часткових ФДП з української на англійську мову. Найперший приклад – це слово «баланс» (рівновага), яке може перекладатися на англійську мову не тільки як “balance”, але й як “equilibrium”, якщо йдеться про душевну рівновагу. Хочу навести 2 приклади речень, щоб продемонструвати різницю між двома відповідниками цього слова: «*Ніхто не міг зрозуміти, про який баланс йдеться у цій статті.*» Це речення потрібно перекладати з використанням лексеми “balance”: “No one could understand the balance in this article.” У другому реченні «*Медитація допомагає відновити душевну рівновагу.*» еквівалентом з англійської мови буде “equilibrium”. Переклад на англійську – “Meditation helps to restore mental equilibrium.”

Другий приклад ФДП цієї групи під час перекладу з української мови на англійську – слово «герой». Залежно від контексту його можна перекладати двома способами: “hero” або “character”. І знов-таки неправильно підібраний еквівалент може змінити смисл речення. Перейдімо до першого можливого перекладу: «*Він дуже хоробрий та сміливий – справжній герой для своєї дружини*» – “He is very brave and courageous – a real hero for his wife.” Другий можливий переклад ілюструє таке речення: «*Олівер Твіст – один з найвизначніших героїв Ч. Діккенса.*» Найкоректніше перекласти це речення наступним чином: “Oliver Twist is one of the most significant Ch. Dickens' characters.”

Отже, міжмовна омонімія, а саме збіг графічної та звукової форми деяких слів у двох мовах, призводить до появи ФДП. Проаналізувавши такі випадки під час перекладу з англійської

мови на українську та у зворотному напрямі, я дійшла висновку, що ФДП доречно класифікувати за 2 групами, поділивши їх на слова з повною розбіжністю значень та слова з частковою розбіжністю значень.

Розгляд питання ФДП є значущим для теорії та практики перекладу, адже знання цієї категорії слів дозволяє уникнути хибного ототожнення лексем двох мов під час перекладу з однієї мови на іншу.

Перспективним вважаємо вивчення цієї проблематики на матеріалі текстів того чи того типу з метою створення масиву ФДП, що є частотними для текстів певної тематики.

Література

1. Вірчак Г. О., Кабякова І. К. Міжмовна омонімія як проблема перекладу//Соціально-гуманітарні аспекти розвитку сучасного суспільства. 2013. Ч. 1. С. 93–94.
2. Карабан В. І., Мейс Дж. Теорія і практика перекладу з української мови на англійську мову: посібник-довідник. Вінниця: Нова Книга, 2003. 608 с.
3. Мирошніченко В. М. Проблеми перекладу «хибних друзів перекладача» з англійської мови на українську//Восточно-Европейский журнал передовых технологий. 2011. № 2(10). С. 43–48.
4. Міжмовна омонімія [Назва з екрану]. URL: <http://sbc.ptngu.com/15S6.html> (дата звернення: 21.03.2021).
5. Сидорук Г. І. Міжмовні омоніми як об'єкт лінгвістичного дослідження та перекладацькі прийоми їх вирішення//Міжнародний філологічний часопис. 2017. № 272. С. 206–212.

А. Ю. Набока

Особливості семантичної інтерпретації образу осені в поетичному мовленні Є. Плужника (на матеріалі збірок «Дні» та «Рання осінь»)

Одним із актуальних і дискусійних напрямів у сучасній лінгвістиці є вивчення поетичного мовлення, зокрема щодо втілення авторської ідеї засобами художнього тексту. У цьому ключі заслуговують на увагу семантичні інтерпретації традиційних образів у поетичному мовленні представників різних поколінь.

На наш погляд, цікавими для лінгвопоетичних досліджень є образи пір року, адже, за словами Ю. Лотмана, «символіка пори року – одна з найбільш загальних і різноманітних у смисловому плані. Пов'язана з філософією природи, ідеєю циклічності, символікою селянської праці, вона є зручною мовою для вираження найзагальніших метафізичних понять» [2, с. 511]. Ці образи є частотними в поетичному мовленні українських письменників, цікаво представлені також у поетичних текстах Є. Плужника.

Різні аспекти поетичного мовлення автора стали об'єктом досліджень Ю. Меженка [3], [4], В. Базилевського [1], Л. Новиченко [5], та, на наш погляд, заслуговує на більшу увагу лінгвістів, чим і визначаємо **актуальність** нашої роботи.

Мета дослідження полягає у вивченні семантики та дослідженні особливостей інтерпретації образу осені в поетичному мовленні Є. Плужника.

Об'єкт роботи – поетичне мовлення Є. Плужника на матеріалі збірок «Дні» [6], «Рання осінь» [7].

Предмет дослідження – семантичні інтерпретації образу осені в аналізованому поетичному мовленні.

Попри те, що образ осені в поетичній спадщині Є. Плужника має традиційні для української поезії інтерпретації, можемо говорити про його певну еволюцію: на зміну більш оптимістичним настроям «Днів» у збірці «Рання

осінь» приходить сум та нудьга. Дослідник Базилевський В. щодо цього зазначає: «Плужник “Ранньої осені” різко відрізняється від Плужника “Днів”. <...> Щось зрушилося в його свідомості, устоялося, лягло в «надійні береги». Поменшало окличних знаків <...> майже зник пуант, урівноваженішим стало письмо, щезло з лексикону слово *біль*, натомість з’явилися інші – *спокій* і *нудьга*» [1, с. 5]. Також відмінності цих двох збірок підкреслює Ю. Меженко: «Перша книжка віршів – це була вгамована волею поета неврастенія. Пізніш відбувся внутрішній процес повної перемоги волі, розумова сила не лише нерви подолала, а й емоційності почала загрожувати» [4].

Назви для поетичних збірок, словами Ю. Меженка, Євген Плужник обирає теж не випадково [3, с. 76]. Так, автор номінативно визначає образний світ поезій, які включає до збірки. Якщо у «Днях» образ осені ще не є поширеним, то в поетичних творах «Ранньої осені» він стає стрижневим. Розглянемо показові, на наш погляд, інтерпретації.

Традиційний образ пори року представлений автором в контексті: *«І осені такі спокійні фарби / Ось-ось овіють небо і гаї... / І помандрують аж за синє море / Над смутком сел високі журавлі; / І хтось останній на полі дооре / Вузеньку смужку вогкої землі... / Та, може, вітер, трубадур осінній, / Від поля співом мудрим пропливе...»* [6, с. 43]. Образ знаходить своє вираження в метафорах, що діють у зоровій, слуховій та емоційній площинах. Так, на рівні зорових образів представлено *спокійні фарби* осені, *високі журавлі*; на звуковому – *мелодії гарбів*, *мудрий спів* осіннього вітру; на емоційному автор наділяє *смутом* села. Образи увиразнені епітетами: *спокійні фарби*, *осінній вітер*, *вогка* земля.

У поетичній збірці «Рання осінь» традиційний осінній пейзаж представлено через персоніфікований образ першого місяця осені: *«Коли надходить вересень злотавий / Повільною ходою і, йдучи, / Шовкові пестить вруна і отави, / І журавлі*

*гуртуються в ключі / Вночі люблю дивитися, як креслять / Засинений осінній небосхил / Падучі зорі, – наче сіє тесля / Сріблясту тирсу з-під огнистих пил <...> Що, мабуть, справді вища нагорода / За пристрасть літа – тихий супокій!» [7, с. 11]. Образ персоніфікований через метафори **вересень** надходить і **пестить**, **хода вересня** тощо. У творі наявне розмаїття зорових образів, що зображені за допомогою епітетів: **злотавий вересень**, **шовкові** вруна і **отави**, **засинений осінній небосхил**, **стомлена** природа. Поет використовує також кольорову семантику: **злотавий**, **сріблястий** кольори символізують початок вересневої пори, яка своїм приходом дарує в нагороду **тихий супокій**.*

Показово, що образом **тихого супокою** пронизана уся збірка. Дослідник Новиченко Л. зазначає, що в збірці «Рання осінь» спокій «дуже невеселий – він виступає рідним братом втоми, безнадії і приреченості» [5, с. 27]. Так, у поезіях Є. Плужника **осінь** зображується через образи, які наділені семантикою спокою: «**Чіткіші лінії і фарби спокійніші, – / Благословляється на осінь, на дощі... / Деся журавлі в похолоділій тиші: / – Мерицій! Мерицій!**» [7, с. 17]. Атмосферу спокою осінньої пори передано через образи – реалії пори року: **чіткіших ліній, спокійніших фарб, похолоділої тиші, журавлів, дощів** тощо. Через лексему **благословляється** з тематичної групи «релігія» образ виходить за межі споглядального рівня, набуває певної філософічності.

У поетичній збірці аналізований образ подекуди реалізується одночасно в двох площинах: зображення стану природи та внутрішнього стану душі ліричного героя. Спостерігаючи за природою, людина прагне пізнати сенс життя, осягнути його сутність, зокрема в контексті: «**...Віщують тихий затишок зимовий / Сльота і сум осінніх вечорів. / І так приємно знову розгорнути, / Пурнувши весь у цигарковий дим, / Якийсь роман, давно напівзабутий, / І не читати, мріяти над ним! / І довго-довго в ліжку не лягати... / А над столом Некрасов і Барб'є... / ...А дощ**

шумить, і вітер волохатий / У шиби б'є...» [7, с. 12]. Роздуми над життям, над його плинністю та скороминучістю, почуття та внутрішні переживання ліричного героя суголосні осінньому пейзажу за вікном.

Семантику спокою, уповільнення передано метафорами та епітетами *довшають розмови, хід повільних дзигарів* тощо. Автор вдається до прийому контрасту: стану душі ліричного героя протиставлено шум природної стихії за вікном, що знаходить вираження в метафорах *дощ шумить, вітер б'є*, які передають динаміку природи. Такий прийом дозволяє втілити атмосферу осінніх вечорів. Також у поезії згадано часові образи: образ *тихого зимового затишку*, створений за допомогою епітета, характеризує зимову пору, образ *сльоти і суму осінніх вечорів* – осінь.

Авторський персоніфікований образ осені-селянки вималювано в контексті: *«Кажуть, що вночі на передмістя / Осінь прибукала з хуторів. / В центрі вона буде завтра ранком, / Повагом вступаючи туди... / Що ж! Приходь, задумлива селянко, – / Я тебе побачити радий»* [7, с. 12]. Зображуючи образ осені-селянки, автор, очевидно, акцентує на господарських клопотах. Через епітет *задумлива* та метафору *повагом вступаючи* образ є втіленням осіннього спокою.

Образ осені як закінчення етапу молодості, перехід до більш зрілого життя, а, отже, і творчості в контексті: *«Передчуттям спокою і нудьги / Мене хвилює мертве листя долі... / Час увійти в надійні береги / Думкам і мріям... <...> Надходить спокій, дано-бо йому / У володіння неподільне час той, / Що зветься осінь...»* [7, с. 7]. Епітет *надійні береги* вжито на позначення наступного етапу життя ліричного героя, що разом з лексемою *увійти* утворює метафору, використану з метою зображення переходу ліричного героя до етапу зрілості. Образ осені реалізується на психологічному рівні, оскільки його вималювано переважно через абстрактні лексеми *передчуття, спокій, нудьга, думки, мрії* тощо. Метафора *мертве листя долі* передає мінорність, відчуття закінчення життя.

У рядках *«Що день — все глибшає свідомість, / Все ширший розмах у думок, — / Та пристрасть тихшає...»* [7, с. 8] метафори *глибшає свідомість, тихшає пристрасть* свідчать про набуття досвіду, мудрості, угамування емоцій. Через дієслова передано процесуальність, еволюцію зміни переживань ліричного героя.

Отже, вивчаючи поетичне мовлення Є. Плужника, важко не звернути увагу на велику кількість інтерпретацій образу осені в художніх збірках *«Дні»* та *«Рання осінь»*. В аналізованих поетичних творах ми виявляємо глибокий психологізм та філософічність, тому поширеним буде зображення внутрішнього світу ліричного героя, його почуттів, емоцій, переживань, думок, які перегукуються з картинами осінньої природи і передаються за допомогою різних художніх засобів.

Традиційного зображення у Є. Плужника набуває осінній пейзаж, який повсякчас сприймається на споглядальному рівні й вималюваний у мінорній тональності зокрема через епітети *спокійний, осінній, останній, стомлений* та ін. Невід'ємними складовими такого образу осені є мотиви спокою, тиші. Спостерігаємо також персоніфікований образ осені, втілений через метафори *злотавий вересень і задумлива селянка*. Також автор зображує осінь як початок нового зрілого етапу в житті ліричного героя. Такий образ вималювано на психологічному рівні, зокрема через метафори *глибшає свідомість, тихшає пристрасть, увійти в надійні береги* тощо. Розмаїття авторських інтерпретацій традиційного образу дозволяє говорити про перспективу подальших розвідок у визначеному напрямку.

Література

1. Базилевський В. О. Євген Плужник. Літературна Україна. 1988. № 45. С. 5–6.

2. Лотман Ю. М. О поэтах и поэзии: Анализ поэт. текста. Санкт-Петербург: Искусство-СПб, 1996. 846 с.
3. Меженко Ю. Нотатки на сторінках «Днів» – першої книжки Євгена Плужника. Життя й Революція. 1926. № 8. С. 76–83.
4. Меженко Ю. Читаючи «Ранню Осінь». Суб'єктивні нотатки аматора поезії. Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. Ф. № 191. Автограф, машинопис з авторськими правками, 1928. 10 арк.
5. Плужник Є. П. Вибрані поезії / Упоряд. та авт. вст. ст. Л. М. Новиченко. Київ: Рад. письменник, 1966. 250 с.
6. Плужник Є. П. Дні. Київ: Глобус, 1926. 96 с.
7. Плужник Є. П. Рання осінь. Київ: Маса, 1927. 64 с.

К. В. Міщенко

**Семантика образу війни в поетичному мовленні
Д. Лазуткіна (на матеріалі збірки «Артерія»)**

Сьогодні поетичне мовлення є одним із важливих аспектів вивчення лінгвопоетики, який дедалі інтенсивніше набуває своєї значущості. У полі зору вчених, зокрема, творчість сучасних талановитих митців, які з'являються на літературній арені. На наш погляд, заслуговує на увагу в такому аспекті й творчість Дмитра Лазуткіна.

Актуальність нашої роботи обумовлена відсутністю лінгвістичних досліджень поетичного мовлення автора. **Мета** – дослідити семантику образу війни в поезії Д. Лазуткіна на матеріалі збірки «Артерія» (2018 р.). **Об'єктом** дослідження обрали поетичне мовлення Д. Лазуткіна в аналізованій збірці. **Предмет** дослідження – способи семантичної реалізації образу війни в поетичному мовленні автора.

Під поетичною мовою розуміємо мову художнього твору, що характеризується насамперед естетико-виражальною функцією [3] і має низку особливостей, серед яких полісемія, асоціативність художнього слова, підвищена емоційність і образність, інформативність, суб'єктивність і okazіональність

[1, с.172–173]. Поетичне мовлення реалізується у творчості митця за допомогою стилістичних тропів, фігур, звуко- та ритмомелодичних особливостей.

У збірці «Артерія» Д. Лазуткіна виділяємо два основних наскрізних образи – *війни* та *кохання*. Для дослідження ми обрали образ війни, представлений переважно в першій частині збірки «лабораторна робота», оскільки він присвячений воєнно-політичному конфлікту на Сході України. Факт, що основна частина віршів була написана автором під час волонтерських поїдок у зону АТО, помітний у настроєвості, колористиці й жанровості поезій: порушено соціально важливі теми, у деяких віршах автор вдається до жанру верлібру, що передає певну енергетику, відзначається сильною подачею, вирізняється ритм художніх творів, відтак багато з них покладені на музику («реквієм», «осінні колії», «танки», «забувай»). Доволі часто поет нехтує розділовими знаками та заголовними літерами, що переводить тональність тексту в психологічну площину.

В аналізованому поетичному мовленні образ війни представлений низкою лексем, які умовно ми можемо поділити на традиційні (*війна, солдат, воїн, зброя, кістки, герої, танки, танкісти, генерали, загиблі, країна, батьківщина, Україна*) та нетрадиційні (*берегова лінія, аеропорт, блокпости, ангели-дембеля, чорна вода, роз'ятрені України*). З-поміж наявних найчастіше повторюваними є такі слова-репрезентанти образу: *кров* (23 рази), *батьківщина/Україна/ця країна* (8 разів), *власне війна* (4 рази).

За нашими спостереженнями, аналізований образ часто представлений назвами військової атрибутики, зокрема *холодна зброя, кулі, мішень, лицарські лати, танки, приціл, протиотрута, міна, списи, блокпости*. У межах художніх творів названі лексеми часто є складниками антитези, наприклад, у контексті: «*бо світ це куля, а ти – мішень / мішень і куля колись зустрінуться*» [2, с. 19]. Метафоризовані образи *кулі й мішені* передають авторське бачення людського

життя, вони співвідносяться зі світом і людиною, які в кінцевому підсумку з'єднуються.

Антитеза також є визначальним прийомом у наступному контексті: *«хтось їздить у мерсі з відкинутим верхом, / хтось їздить у танку з відчиненим люком»* [2, с. 20]. Різні сторони людського життя передані через контекстуальні антоніми *танк–мерс* (марка автомобіля); у рядках спостерігаємо анафору *хтось їздить*. За рахунок епітетів образ війни набуває патріотичного звучання (*українські танки*), а також утримується в межах воєнного дискурсу (*мінометний обстріл, замінований уаз*).

Війна через воєнно-стратегічні дії показана в поезіях «танки» і «контужений». У першій показовою в цьому аспекті є строфа: *«Господь дає чоловічу роботу – / стріляти, вивозити і прикривати, / вриватися в пекло аеропорту, / коли броня – ніби лицарські лати»* [2, с. 20]. Репрезентант війни – образ *аеропорту* (конкретна реалія російсько-української війни). Жакіття битви передано через метафору *пекло аеропорту*, а воїни через дотичні лексеми *чоловіча* (робота), *лицарські* (лати) представлені в позитивному ключі – мужні захисники України.

Цікаву інтерпретацію образу війни спостерігаємо у вірші «контужений». Для розуміння поезії важливе художнє обрамлення *«сапери двічі не помиляються»*: на початку йдеться про фактичну помилку не влучити в мішень, а наприкінці – про реалію життя, повернення на війну після контузії. Особливістю цієї поезії є стилістична графіка: авторське виділення курсивом частини прямої мови, через яку проакцентовано найважливіше: *«нам потрібен був транспорт / щоб вивозити поранених переважно важких / а контузило мене вже під час мінометного обстрілу/ коли я був під щастям / в ногах засіли шість осколків / але найгірше те що почав втрачати зір / відправили до киева / після двох операцій стало краще»* [2, с. 35]. Форма білого вірша дозволяє детально передати ситуацію, біль людини, обставини, у яких вона опинилася попри свою волю. У виділеному напівжирним

рядку лексема «*щастя*» є полісемічною, у результаті чого речення метафоризується, та набуває особливого сенсу: можна трактувати її в прямому значенні (воєнні дії в межах населеного пункту Щастя), і непрямому (*щастя*, коли близька перемога, закінчення війни).

Нагнітання емоційності в образі війни через порівняння спостерігаємо у вірші «польова кухня»: «*пора тривка мов імена загиблих <...> ніхто не знав – де згуба а де зрада / прицілом поєднавшись мов **хрестом***». [2, с. 22]. В образі хреста вбачаємо алюзію до християнства, релігії, що свідчить про вихід автора на нову філософську площину: мова йде про вічне, глобальне.

Цікавим є образ війни в такому контексті: «*україна – золота рибка / у чорній венозній воді*» [2, с.7]. Цитата яскраво репрезентує світогляд автора, вона побудована на порівнянні та протиставленні епітетів-кольоративів, де *золота рибка* – скарб, щось цінне, а *венозна вода* – кров. У епітеті *чорна* (вода) вбачаємо відсилання до топоніма Чорне море, що стосується України.

Вірш «реквієм на дощі» є своєрідним національним гімном трагічних подій на Сході України [5]. Посилення скорботної настроєвості вбачаємо в тавтології та епітеті у складі метафори «*небо ридма ридає*». Власне авторським є нетрадиційний перефраз *ангели-дембеля* на позначення солдатів, які не повернулися з війни, а зменшено-пестливі номінації *хлопчики, солдатики* передають сум, скорботу, повагу до загиблих. Звернімо увагу також на тавтологію присвійного займенника в тексті: «***Ваші** хрестики, **ваші** прихистки, / **ваша** правда, **ваш** сум і щем...*» [2, с.24]. На нашу думку, це дозволяє акцентувати на образі захисників Батьківщини. В образі *цих роз'ятрених Україн* [2, с.25] значущими є форма множини топоніма та написання назви країни з великої літери (на тлі типового для автора ігнорування правил уживання великої літери). На наш погляд, це передає масштабність, апокаліптичність ситуації.

У визначеному ключі реалізується образ *«сонце розірваної батьківщини, яке тобі заливає легені»* [2, с. 11] (вірш «рапс»). Метафоризований образ Батьківщини є неоднозначним: через образ *сонця* набуває семантики вивищеності й життєдайності, а через епітет *розірване* – нещастя й приреченості. Потрійне повторення поспіль цитати уповільнює ритм вірша, створює відчуття нескінченності.

Звернімо увагу на те, що часто семантика образу війни в аналізованому поетичному мовленні передається через образ крові. Унікальною є поезія «лабораторна робота», де ця лексема використана 20 разів: *«**кров** – наша національна валюта / бо чим нам розплачуватися ще / **кров** – наша національна ідея / бо стрімко згортається і тече у сиру землю / з **крові** наші автобуси / з **крові** наші верстати/ наші жінки найкращі – з **крові** і молока / **кров** можна смоктати шприцами / а можна насосом качати»* [2, с. 5]. Як бачимо, для ліричного героя образ крові універсальний: кров – це ідея, валюта, сировина тощо. З іншого боку, іронічний, адже це *валюта*, яка знаходиться *«у зручній упаковці українського солдата»* [2, с. 6], якою ми розплачуємося або яка є товаром купівлі-продажу, бо *«крові у нас вродило досталь»* [2, с. 5]. До образу крові постійним у поезії є епітети *наша національна*, що ідентифікує її статус. Через фразеологічну сполуку *сира земля* образ виходить на глибинний рівень української національної свідомості. Автор вдається до прийому анафори, таким чином загострює увагу на стрижневому компоненті, наголошує на ньому: *«**кров** – міцна мов ранкова кава / **кров** дешева як ніколи / **кров** солодка і **кров** солоня / **кров** у зручній упаковці»* [2, с. 6]. Відзначаємо значущість використаних епітетів *кров дешева, солодка і солоня*, два останні з яких виявляють антонімічний характер.

Ставлення до вирішення воєнного конфлікту автор демонструє твердженням: *«Розгортаєш війну чи вимолюєш мир»* [2, с. 28]. На наш погляд, через антитезу окреслено два можливі шляхи розвитку подій.

Отже, бачимо, що образ війни в поетичному мовленні Д. Лазуткіна є постійним і, з одного боку, відбиває авторське бачення щодо ситуації в Україні, а з іншого – є виразником світогляду покоління сучасників. Цікаві інтерпретації образу та оригінальний авторський добір художніх засобів дає підстави говорити про перспективність дослідження поетичного мовлення Д. Лазуткіна у визначеному аспекті.

Література

1. Дишлюк І. М. Сучасні аспекти вивчення поетичного мовлення/ І. М. Дишлюк//Матеріали конференції молодих учених [„Культура та інформаційне суспільство ХХІ ст.”], (Харків, 20-22 квітня 2005 р.)/ Харківська державна академія культури. Харків: ХДАК, 2005. С.172–173.
2. Дмитро Лазуткін. Артерія/ілюстрації Євгена Величева. Львів: Видавництво Старого Лева, 2018. – 208 с.
3. Литературно энциклопедический словарь.
URL:
https://literary_encyclopedia.academic.ru/6716/ПОЭТИЧЕСКИЙ_ЯЗЫК (дата звернення: 17.03.21)
4. Ставицька Л. О. Мовні засоби вираження наскрізного образу як елемента індивідуальної естетичної системи/ Л. О. Ставицька//Семасіологія і словотвір: збірник наукових праць. Київ: Наукова думка, 1989. С. 98—102.
5. Ютуб-канал журналу «Дніпро», інтерв'ю з поетом Дмитром Лазуткіним. URL:
<https://www.youtube.com/watch?v=greSyIOZXjQ> (тайм код – 5:30)

Д. М. Рішко

Семантико-стилістичні особливості поезій Марко Терен (на матеріалі збірки «Там, де вдома»)

Багатоаспектність поетичної палітри є наслідком літературних змін, що відбулися на початку ХХІ століття:

зміщення акцентів у літературному дискурсі; поєднання засобів, що репрезентують різні види мистецтва; використання певних типів контрасту; трансформація інтертекстуальних образів української та світової літератури; яскраве метафоричне поле демонструє відвертість почуттів та ін..

Серед відомих сучасних письменників, таких як: Оксана Забужко, Юрій Андрухович, Павло Вольвач, Ігор Павлюк, Сергій Жадан, Галина Крук, Мар'яна Савка, Маріанна Кіяновська, Ірина Шувалова, Лесь Белей, Лесик Панасюк, Тарас Малкович, Оксана Гаджій, Михайло Жаржайло, Катерина Калитко, виділяється постать Марко Терен. У своїх поезіях молода мисткиня порушує питання кохання та війни, пізнання себе, а також як віднайти рівновагу в цьому хисткому світі.

На сьогодні творчість Марко Терен не була предметом літературознавчого дослідження, хоча письменниця провадить активну літературну діяльність, популяризує українську літературу в регіонах, які найбільше постраждали від русифікації.

Метою дослідження є семантико-стилістичний аналіз поетичної спадщини Марко Терен як яскравого зразка постмодерної літератури.

Семантико-стилістичні особливості поетичних текстів є важливим засобом тексто- й образотворення, вони формують макро- та мікрообрази, передусім, на імплікаційному рівні, актуалізуючи авторські інтенції та спроєктовуючи увагу на семантичне розкодування тексту.

Марко Терен активно використовує художні означення, що підкреслюють характерні риси, визначальні якості явища, предмета, поняття. В аналізованих поезіях переважають внутрішньочуттєві епітети. Вони передають відчуття ліричного героя, особисті чи суспільні, що переплітаються з настроями природи. Серед внутрішньочуттєвих епітетів виокремлюються емотивні

(почуттєві) епітети, за допомогою яких автор не тільки виражає власні почуття, а й намагається передати свій поетичний світ. Наявність таких епітетів у поезії «створює самодостатню мистецьку якість, поезію узагальненої поетичності, коли всі окремо взяті слова ніби відомі, але на їх сполучуваності виникає свіжий образ, наївно прекрасний» [2, с.348]: *небесна вода, блаженна тиша, велика вода, вітер сліпий, голодні душі, тишине свято, дурна куля, теплі листівки, солодкі яблука.*

Використання кольористичних епітетів у поетичному мовленні впливає на душевний і фізичний стан, у поезіях трапляються такі: *синя безмежність, білі птахи, біла вівця, жовті піски, чорні дні, прозорий світ, чорний список, чорні діри.*

крізь соснові ліси
жовті піски й безкінечні поля
попри кілометри доріг і *синю безмежність* води
вона тебе відчувала... [3, с.59]

...Яким тобі світ здавався до цього, скажи, яким?
Між війн побутових, відчаїв та дрібниць?

Між холодом і теплом, між стриманих *чорних рядків*,
поки пташиних крил торкнулись пальці?.. [3, с.63]

Авторські неологізми надають поезіям експресивності, уживаються для досягнення образності, висловлюваної на рівні тексту. Такі індивідуальні авторські новотвори передають поняття, для характеристики яких у мові немає відповідних лексем і, таким чином, допомагають авторові уникнути описовості, наприклад, *блукальці, зникомі.*

Він ходить по колу з упевненістю, що всі інші –
хворі невиліковно.

Вдало сплітає зі слів речення та влучно добирає
підколи.

Допоки вчергове не розуміє, що усі його друзі усі –
зникомі.

Тоді він продовжує «чорний список», де всі імена – через кому.

А крапки в списку немає... [3, с.24]

Хто б попередив тебе, що загубиш там, де зустрів,
що в світі мінливим усі ми *блукальці*.

Зірку просиш здійснити бажання по смерті її... [3, с.36]

За допомогою метафор авторка розкриває сутність одного предмета чи явища через особливості іншого, додаючи яскравості та образності поезіям. Серед виоремлених метафор можна визначити їх види за стилістичним забарвленням:

- стерті метафори, що втратили свою образність: *залізні ноги, зашкарублі шрами;*

- образні метафори: *запалюю зорі, спогад пече, розлука гірчить, заколисує щастя.*

- персоніфікація: *чорні діри ховаються, сходи стогнали, спогад пече, камінь часом болить всередині.*

- образні індивідуально-авторські метафори: *з себе в'яже вузли, птахами списані сторінки, разом з їхнім сплітається міцно твоє коріння, очі від сліз солоні, пил зрад і зневір, камінь часом болить всередині, тоншають стіни.*

...Любов – це наслідок, і, водночас, причина.

Всім без любові страшно: сильним, сміливим, злим.

Тим, чий літак поламаний серед пустелі.

Хтось п'є заспокійливе, з себе *в'яже вузли*.

Шукає в старих альбомах листівки теплі... [3, с.20]

Для посилення та підкреслення думки авторка звертається до художніх зворотів очевидного і навмисного перебільшення, тобто гіперболи: *рахувала дні без кінця, усі крім тебе, цілу вічність тебе не бачив, цілу вічність в житті чужому, тернів мільйон облич та допитів.*

Характерною особливістю поезій Марко Терен є анафора. Ця стилістична фігура пов'язує початок суміжних

речень чи, навпаки, віддалених у тексті розділів, підсилює емоційне сприйняття твору:

1. Я не можу не йти,

Я не можу іти

Я не можу тобі мовчати... [3, с.40]

2. Те, що здавалось непевним, стало постійним.

Те, що здавалось далеким – стало свідомим... [3, с.47]

3. А сьогодні – холодна ніч

А сьогодні вино і причастя.

А сьогодні – блаженна тиша перед початком. [3, с.41]

У поезіях можна виокремити синтаксичні художні засоби, такі як інверсія, антитези, що слугують для емоційно-сислового увиразнення вислову, а також протиставлення контрастних образів і понять. Прикладом антитези є: *Там, де здавалось завтра, настало сьогодні. Те, що здавалось непевним, стало постійним.* Інверсія: *На вітрі злітають птахами списані сторінки; Там, де велика вода не стримує хвилі; Хвиля об берег б'ється, щоб стати бризками.*

Мовна палітра Марко Терен визначається наявністю жаргонів, що зрозумілі усім віковим групам, стосуються сьогоденних подій і проблем соціуму. Наприклад, *стольник* – сто гривень, *брют* – шампанське, *ельзи-гурт* – гурт «Океан Ельзи», *боді-гард* – особистий охоронець, *помагатор* – помічник, та ін. Також слід звернути увагу на вірші «Тримай мене за руку...», «Та яку ти не обрав...», «Крізь соснові ліси...», вони не мають розділових знаків, читач може зробити паузи на власний розсуд, і від цього буде залежати смислове забарвлення вірша, немає також і великої літери.

та яку ти не обрав

яку захищав

і покохав

та якій ти досі ціни не склав
для якої білих птахів малював
та без якої на серці камінь
в душі чорна діра
в очах туман... [3, с.26]
дах це безпечне місце
над нами є тільки дзен
може ще зорі хмари
та чорні діри
в кращих традиціях любові
з давніх давен
у фаворі трагедії
а щастю не вірять міцніше мене тримай
цікавість тягтиме вниз
якщо відпустиш
я згублю рівновагу
ми не повернемось
там розкладають хмиз
м'ясом вбирають голод
віскі тамують спрагу
тримай мене без причини
не випускай з тенет... [3, с.25]

Такі ж тенденції були й у футуристів, вони вважали, що зупинка – це зло, тому не уживали великі літери та розділові знаки у своїх творах, таким чином динамізували свій художній текст. Також на передній план висували дієслово, бо, на думку футуристів, найбільше перешкод для руху створюють прикметники й прийменники. Лідером цього напрямку в Україні був Михайль Семенко, а також Гео Шкурупій, Олекса Близько, М. Скуба та ін.

Таким чином, тропи та стилістичні фігури репрезентують взаємодію різних мовних знаків, їх логічне чи семантико-оказіональне наповнення, експресивно-емотивне навантаження, унаслідок чого поетичний текст концентрує образне, когнітивне та прагматичне наповнення.

Поетичний стиль Марко Терен характеризується багатством, динамічністю, глибокою чуттєвістю, що досягається шляхом майстерного використання авторкою значної кількості оригінальних художніх засобів: метафори, епітети, анафори, оксиморона, гіперболи, порівняння, антитези, okazіоналізмів.

Література

1. Красавіна В. В. Структурно-семантичні, стилістичні та текстові функції епітета в історичному романі (на матеріалі творів другої половини ХІХ – першої половини ХХ ст.): автореф. дис... канд. філол. Наук: / В. В. Красавіна. ; – К., 2005. – 20 с.

2. Мацько Л. І. Стилістика української мови / Мацько Л. І., Сидоренко О. М., Мацько О. М. ; за ред. Мацько Л. І. – К. : Вища школа, 2003. – 463 с.

3. Там, де вдома / Максим Кривцов, Марко Терен, Влад Сорд, Юлія Ілюха, Валерій Пузік, Юлія Баткіліна, Олександр Лисак, Наталія Маринчак; – Харків: АССА, 2019. – 232 с.

Т. В. Бугай

Доцільність уживання англомовних запозичень у вітчизняній рекламній комунікації

Початок ХХІ ст. характеризується інтенсифікацією процесу запозичень англомовних лексичних одиниць до української та російської мов. В різних сферах використовується значна кількість адаптованих і неадаптованих англіцизмів. Важливою проблемою, пов'язаною з появою нових англійських лексем в українській та російській мовах на сьогодні є визначення їхнього статусу. Англіцизми проникли фактично до кожної сфери соціуму: освіти (*воркшоп, декстоп, мастхев, серфити*), туризму (*букінг, лоукост, трансфер, чартер*), розваг та відпочинку (*квест, лаунж, стендап*), торгівлі (*аутлет, сейл*,

шопінг, шоурум), харчування (*донат, синабон, снєкбокс, стейкбар, каппінг*), краси й моди (*бронзер, консилер, лук, лукбук, тренд, хайлайтер, шугарінг*), кіно й музики (*каст, тизер, екшнсцени, хасл*), спорту (*батл, стретчинг*) тощо. Виникає враження, що наявність такої значної кількості англіцизмів практично стало вже нормою для україно- та російськомовного суспільства.

Для масового залучення англійських лексичних одиниць необхідні певні умови. Відомо, що суспільство не існує окремо від мови, як і мова не існує окремо від суспільства. Особлива роль в цьому контексті відводиться представникам окремих соціальних груп – журналістів, блогерів, політиків тощо, – які здатні здійснювати вплив внаслідок специфіки своєї професії, соціального статусу та інших подібних чинників. Не можна не помітити, що використання ними помітного числа англіцизмів не тільки спонукає людей до вивчення англійської мови, але й призводить до культурної дезорієнтації населення, особливо молодого покоління. Процес стрімкого проникнення англійської лексики до україно- та російськомовного простору може призвести до незворотних наслідків, у тому числі стати причиною втрати інтересу до національної культури та рідної мови.

Основною метою рекламної комунікації є привернення уваги покупців, внаслідок чого її мовне оформлення характеризується помітними відступами від норм літературної мови, в тому числі в аспекті створення та запозичення численних інновацій. Серед запозичень рекламного дискурсу абсолютно переважають англіцизми. Використання англійських лексем в багатьох ситуаціях продиктовано бажанням підвищити статус рекламованого об'єкта. За спостереженням С. Федорця, рекламодавці в багатьох випадках позначають іншомовними словами звичайні, давно узуалізовані в межах усього соціуму чи певної соціальної групи речі. [Федорець, 1997, с. 102] Поширюється практика використання в рекламі англійських лексем та сталих

словосполучень в якості евфемізмів. Наприклад, сучасні компанії з прибирання приміщень іноді називають клінінговими компаніями, організатор цього процесу позначається словом «клінінг-менеджер», замість «майстер манікюру» використовують складну номінацію «нейл-майстер» тощо.

За своєю сутністю й призначенням реклама повинна викликати позитивні емоції, бажання придбати товар або послугу, зацікавлювати потенційного споживача. На думку рекламодавців та авторів рекламних повідомлень, англіцизми викликають більше позитивних асоціацій, ніж питома україномовна чи російськомовна лексика. За допомогою запозичень з англійської мови потенційного споживача орієнтують на щось істотно нове, а то й принципово відмінне від старого й звичного, пропонуючи «іншу» якісну послугу в контексті «іншої» культури споживання.

Дослідивши приклади вживання англіцизмів в україно- та російськомовних контекстах комерційної та соціальної візуальної реклами, ми виділили декілька основних аспектів функціонального навантаження англійських лексичних одиниць в українській та російській мовах. Відомо, що однією з основних мовних функцій виступає номінативна. Зважаючи на це, підкреслимо, що першою і загальноприйнятою функцією запозичень є найменування абсолютно нових об'єктів, явищ, їхніх властивостей тощо, які виникли за межами україно- та російськомовного світу. Фактичний статус англійської мови як мови міжнародного спілкування спонукає для заповнення мовних лакун вдаватися саме до вживання англіцизмів. Наведемо кілька прикладів, коли вживання англійських лексем є вмотивованим та доцільним. Так, лексема *хостел* відображає нове явище у сфері туризму та готельного бізнесу, відповідне поняття виникло за кордоном, а тому використання слова англійської мови в даному випадку виглядає доречним. Те саме можна сказати про англіцизми *свайп* (метод введення тексту, не відриваючи палець від «кнопки клавіатури» на сенсорному

екрані), *таргетинг* (рекламний механізм, який дозволяє виділити із всієї аудиторії тільки ту частину, яка задовольняє заданим рекламним критеріям (цільову аудиторію) та показати рекламу саме їй), *тизер* (рекламне повідомлення, зроблене як загадка, що містить частину інформації про продукт, але ніяк не називає рекламований товар) тощо.

В україно- та російськомовній комерційній та соціальній рекламі використовуються як лексичні одиниці, запозичені разом із новими реаліями, так і слова, котрі є синонімами раніше запозичених та вже узуалізованих іншомовних лексем. Наприклад: *розпродаж* і *сейл*, *торговий центр* і *шопінг центр*, *майстер манікюру* і *нейл-мастер*, *автостоянка* та *паркінг*. У таких випадках англіцизми безпосередньо не пов'язані з номінацією нових понять: вони виконують функцію своєрідних імпортованих евфемізмів. Це можна кваліфікувати як спробу витіснення питомих номенів, а в ширшому розумінні – спробою вплинути на внутрішню культуру мови та суспільства. На думку деяких науковців, зокрема Л. Козуб, уживання англіцизмів у статтях і репортажах, призначених для широкої публіки, замість зрозумілих і звичних для більшості пересічних громадян слів рідної мови є не припустимим [Козуб, 2017, с.42].

Окремо слід розглядати приклади помилкового використання англійських лексем в україно- та російськомовному соціумі. В цьому аспекті вважаємо за можливе виділити два варіанти згаданого процесу. По-перше, йдеться про ненавмисне помилкове використання англіцизмів, коли людина достатньою мірою не володіє англійською мовою, але при цьому бажає «втиснутися» в певне соціальне середовище, здаватися більш освіченим, культурним, успішним тощо. Прикладом є застосування слова *худі* для номінації будь-якої кофти чи светру: характерними елементами саме цього типу одягу є наявність великої накладної кишені спереду і шнурків для затягування каптура. По-друге, в деяких випадках відбувається навмисне введення в Оману інших людей за

допомогою вживання англiцизмiв з метою підвищити рiвень якостi або престижностi мало популярного товару чи послуги. Прикладом цiєї ситуацiї може бути лексема *хайп*, що означає «галас, ажитаж». В україномовнiй соціальнiй рекламi, що стосується освiтнiх iнновацiй, ця лексична одиниця використовується з метою залучення уваги бiльшiй кiлькостi школярiв до культурно-освiтнього фестивалю «Вiдкривай Україну». Подiбне вживання англiцизму не є випадковим, адже лексема *хайп* дуже популярна саме в молодiжному сленгу. Однак, iснує й iнше, основне значення цiєї лексичної одиницi – у фiнансовiй сферi *хай пом* називають високоприбуткову iнвестицiйну програму, схожу на фiнансову пiраміду. Таке некоректне використання англiцизмiв може призвести до спотвореного сприйняття iнформацiї в межах цiльової аудиторiї.

Слiд вiдзначити, що мода на вживання iншомовних лексичних одиниць набула стихiйного характеру, а тому використання цих слiв може мати негативний ефект. Крiм того, у процесi запозичення слiв з iнших мов в багатьох випадках відбувається часткова втрата значення, що веде до розбiжностi понятiйного змiсту в мiжкультурному контекстi. Часте застосування цих слiв в рiзних областях знань, в рiзних контекстах, на думку Н. Сidaкової, призводить до їх десемантизацiї, а вживання того чи iншого термiна без належного розумiння його специфiки, у вiдривi від початкового значення, або просто як данина модному захопленню може стати причиною швидкої дискредитацiї i навiть незаслуженого забуття [Сidaкова, 2016, с.113]. Надмiрне та неправильне вживання iншомовних слiв, позбавлене всякої логiки й сенсу, iгнорування лiтературних норм тощо призводить до неадекватних iнтерпретацiй, нерозумiння реалiй, мовних казусiв.

Таким чином, запозичення лексичних одиниць є природнiм процесом розвитку будь-якої мови. При цьому слiд пiдкреслити, що вважати всi англiцизми, випадково або

невипадково вжиті в певних контекстах, запозиченнями, поки що немає підстав. Процес запозичення вимагає більшого часу й зусиль, у тому числі з погляду їхньої лексико-граматичної адаптації. При вивченні зазначеної проблематики не можна недооцінювати також загальний вплив західної (особливо американської) культури на сучасне україномовне та російськомовне суспільство через інтернет-простір, кіноіндустрію, музику тощо. На основі аналізу праць відповідного спрямування та аналізу зібраних прикладів робимо попередній висновок про те, що наявність великої кількості англіцизмів в україно- та російськомовному рекламному просторі може згубно позначитися на подальшому розвитку мов-реципієнтів і призвести до трансформації культурних цінностей. Стратегією виходу із ситуації у вітчизняній комерційній та соціокультурній рекламній комунікації може бути підвищення культурномовного статусу рідної мови в суспільстві, в контексті чого вживання запозичених одиниць відбуватиметься лише за умови відсутності аналогічного слова в українській чи російській мовах.

Література

1. Козуб Л. С. Особливості використання англіцизмів у сучасній українській мові//Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія: Філологія. 2017. Вип. 26(2). С. 40—42. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvmgu_filol_2017_26%282%29_14 (дата звернення 19.03.2021)
2. Сидакова Н. В. Употребление иностранных слов в русском языке: логика речи или дань моде?//БГЖ. 2016. №4 (17). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/upotreblenie-inostrannyh-slov-v-russkom-yazyke-logika-rechi-ili-dan-mode> (дата звернення: 16.03.2021)

3. Федорець С.А. Мова реклами як джерело поповнення іншомовної лексики//Лінгвістичні дослідження: Науковий вісник. Вип.3. – Х.: ХДПУ, 1997. С. 101—104.

Т. С. Сегеда

Словообраз «земля» в романі Уласа Самчука «Марія»

Земля – один із центральних образів як української народної словесності, так і художньої літератури. В етнолінгвістичному словнику «Славянская мифология» земля розуміється як «одна з основних стихій світобудови; центральна частина тричленного всесвіту (небо – земля – пекло), населена людьми та тваринами; символ жіночого начала й материнства» [9, с. 180]. І. Франко свого часу наголошував на тому, що тема землі завжди викликала появу творів першорядного значення, а це найкращий доказ того, що така проблема жива та пекуча, вона порушує низку глибинних суспільних і загальнолюдських інтересів [10, с. 176], що не втратило актуальності й сьогодні. Свідченням цього є й різноаспектне вивчення означеного образу в роботах вітчизняних і зарубіжних науковців (див. роботи: Л. Бублейник [1], К. Голобородька [3], Л. Горболіс [4], Т. Лисиченко [7] та інших). Та й мова творів Уласа Самчука вже неодноразово ставала фактичною базою для численних мовознавчих розвідок, зокрема Ю. Артемової, Н. Медвідь, С. Єрмоленко. Проте, за нашими спостереженнями, на сьогодні немає комплексного дослідження словообразу «земля» в романі Уласа Самчука «Марія».

Мета нашої розвідки полягає у визначенні семантики та функціонування словообразу «земля» в мовній картині світу Уласа Самчука на прикладі роману «Марія».

В Етимологічному словнику української мови зазначено, що слово *земля* утворене, очевидно, ще від псл. **zemja* як відповідник ч. р.; первісне значення відбите в сучасному «*чорнозем, глинозем*», має спільні форми в різних слов'янських

мовах: укр. *земля*, рос. *земля*, слн. *zemeja*, польськ. *ziemia*, чес. *zeme*, словц. *zet*, болг. *земя* [5, с. 259]. Великий тлумачний словник сучасної української мови за редакцією В. Бусела фіксує такі значення цього слова: 1. тільки одн. Третя від Сонця планета, яка обертається навколо своєї осі та навколо Сонця // Місце життя і діяльності людей. 2. тільки одн. Верхній шар земної кори // розм. Земляна поверхня, площа, по якій ходять. 3. тільки одн. Речовина темно бурого кольору, що входить до складу земної кори. 4. тільки одн. Суходіл (на відміну від водяного простору). 5. Ґрунт, який обробляється і використовується для вирощення рослин. 6. Країна, край, держава [2, с.457]. Отже, земля – рідний край, Україна, жінкамати, утілення понять добра, любові, життєвого начала, священна й найдорожча, сподівання та мрії. Проте «одна річ – система значень слова у словнику, тобто лінгвістичне впорядкування лексико-семантичного поля «земля», і зовсім інше – життя слова в художньому тексті. Тут і *земля* – «ґрунт» і *земля* – «країна» виступають основою створення зорових, звукових, інших фізично і психологічно сприйманих контекстів, а сам автор, віддаючи сприйманий світ у слові, є нібито і живописцем, і скульптором, і композитором» [6, с. 14] .

За нашими спостереженнями, у романі «Марія» ЛСП слова *земля* вживається 228 разів, зокрема: земля – 128 разів (56,1%), поле – 73 рази (32,1%), рілля – 7 разів (3%), десятина – 6 разів (2,6%), лан – 4 рази (1,8%), чорнозем – 4 рази (1,8%), нива – 3 рази (1,4%), планета – 2 рази (0,8%), ґрунт – 1 раз (0,4%). Таким чином, для аналізованого роману словообраз «земля» є стрижневим, що зумовлене не тільки продуктивністю його вживання, а й сюжетною лінією «земля – хліб – життя». Саме земля годує селянина, стає його найзаповітнішою мрією, єдиним засобом для існування. Імовірно, у такому контексті можна говорити ще про одне значення цього слова: «земля як власність»: *«Земля, земля й земля. Дайте нам землі! Той, хто дасть селянам землю, той здобуде душу народу! Треба землі, мало землі, народ не може без землі! ... Нащо взагалі ціле*

життя, ціла та імперія, яка має безліч землі, а селянин тиснеться на клаптику поля, де не має місця поставити порядний будинок? Революція! Робіть революцію! Землі-і-і! Землі-і-і!...» [8, с. 134].

Земля, як було зазначено вище, у романі «Марія» є однією з дійових осіб, вона персоніфікується, набуваючи людських рис: *«земля повертає боки»* [8, с.7]; *«земля не буде чекати»* [8, с. 16]; *«земля ласкаво приймає зерно»* [8, с. 16]; *«земля поволі обертається обличчям до сонця»* [8, с. 61]; *«земля втягує у своє нутро і наповнює розум і ціле єство твердими звичками»* [8, с. 72]; *«земля України стогне, п'є кров, насичується, лускає, криється високими дикими бур'янами»* [8, с.128] тощо. Аналізований фактичний матеріал дає можливість усвідомити, що земля в Уласа Самчука неодмінно виконує якусь дію, зокрема: *парує, чекає, дуднить, приймає, гуде, обертається, втягує, ніжить, родить, пахне, вимагає, сміється, стогне, п'є, насичується, лускає, криється, мліє, віддається, кормить* тощо, тобто так само, як і людина, постійно і важко працює: *«земля України стогне, насичується, лускає, криється високими дикими бур'янами»*.

Цікавими, на нашу думку, є й епітетні сполуки із компонентом ЛСП «земля» в аналізованому творі. Причому спостерігаємо, що через зображення складної історичної дійсності значна кількість епітетів має пейоративну семантику (*окривавлена, занедбана, голодна, знищена* тощо); дещо менша – меліоративну (*добра, багата, велика, наша рідна, мокра, вогка* тощо). Зауважимо, що семантику епітетів *мокра, вогка, сира* доцільно розуміти в контексті міфологічної опозиції *«живий (мокрый, вогкий, сирий) – мертвий (сухий, занедбаний, голодний)»*. Крім того, значущою є також характеристика землі як безпорадного тривожного місця, за яке *«наші брати лють свою кров»*, на ній *«нема неголодного місця»* [8, с.19]. Проте цей край напрочуд красивий й безмежний, сповнений надії на краще життя, що передається відповідними епітетними сполуками: *безкрає, широка, велика, далека, розлога, велика*

неорана тощо. Так, наприклад, для Марії земля є найбільшою радістю, сенсом життя, продовженням роду: *«Та що для неї праця? Жне, в'яже за косарями і, мов дзвінок, гомонить»*; *«Втомлена Марія притягла з рідного поля старечі ноги, сіла під залитою цвітом грушею і слухала згасаючу пісню сонця»*; *«Ах, коли б ще раз вийти у безмежне поле, поглянути на цілу ширінь його і згадати минуле»* [8, с. 89].

У романі «Марія» Улас Самчук уживає 20 фразеологічних одиниць із компонентом «земля». За нашими спостереженнями, аналізовані ФО є загальнономовними, які автор використовує передусім для надання експресивності висловлюванню. Так, наприклад, у значенні *«дуже швидко»* вживається фразеологізм *«землі не чує»*: *«Марія біжить стежкою під гору, землі не чує»* [8, с. 38]; ФО *«кинути лихом об землю»* має значення *«забувати біду, горе, не журитися»*: *«Не сумуй. Кинь лихом об землю. Перемелеться мука буде»* [8, с. 42]. Протилежне значення *«гріко побиватися, бути у відчай»* має сталий вислів *«битися об землю»*: *«Пам'ятаєш, як ти молилася в церкві, а вернувшись, билася об землю і ридала?»* [8, с.122].

ФО *«поклонитися до землі»* у значенні *«низько схилятися, виражаючи пошану»* (*«Підійти до неї, стати прилюдно на коліна і поклонитися до землі»* [8, с. 55]) відбиває архаїчні уявлення українців про землю як першооснову буття, рідну матір. Так, наприклад, для селянина-господаря Мартина Заруби земля є одним із найважливіших засобів його ствердження як особистості, захистом власної честі й гідності, можливістю здобути повагу в людей. Він готовий допомогти ближньому, підтримати його, але тільки тоді, коли цей ближній теж шанує Божу заповідь: *«Здобувай хліб на землі у поті чола свого»*.

Отже, словообраз «земля» є стрижневим для мови роману У. Самчука «Марія» і визначальним, базовим для українського народу. Таке архетипне розуміння рідної землі з подальшою його концептуалізацією та вербалізацією й пояснює значну кількість різнопланових конотацій слова. Проаналізувавши словообраз «земля», доходимо висновків щодо його багатого

семантичного наповнення. Ця лексема найчисельніше представлена значенням «грунт, який обробляється і використовується для вирощування рослин», що зумовлено соціально-психологічною настановою роману.

Проведене дослідження накреслює перспективи аналізу ЛСП «земля» в творчості Уласа Самчука та інших письменників цього періоду.

Література

1. Бублейник Л. В. Складові концепту *земля* в романі М. Шолохова «Тихий Дон» // Лінгвістичні дослідження: Збірник наукових праць / За заг. ред. проф. Л. А. Лисиченко / Бублейник Л. В. Харків, 2005. № 17. С. 49 – 53.
2. Великий тлумачний словник сучасної української мови. / Уклад. і голов. Ред. В. Бусел. – К.; Ірпінь : ВТФ «Перун», 2005. 1728 с.
3. Голобородько К. Ю. Концепт землі як елемент художньо-просторової парадигми Олександра Олеся // Лінгвістичні дослідження / Голобородько К. Ю. Харків, 2002. № 8. С. 77 – 81.
4. Горболіс Л. Герой у зв'язках із сакральною землею: нові аспекти прочитання української класики. 2004. № 4. С. 61 – 66.
5. Етимологічний словник української мови: В 7 т. / За ред. О. С. Мельничука. К., 1982 – 2006. Т. 1 – 5. Т. 2. 572 с.
6. Єрмоленко С. Я. Мова і українознавчий світогляд: Монографія. К. : НДІУ, 2007. 444 с.
7. Лисиченко Т. Ю. Концепт земля в мовній картині світу автора «Слова о полку Ігоревім» // Лінгвістичні дослідження. Харків, 2007. № 21. 122 – 126 с.
8. Самчук У. О. Марія. Хроніка одного життя: Роман. К. : Рад. письмен., 1991. 190 с.
9. Славянская мифология. Энциклопедический словарь. изд. 2-е., М. : Международные отношения, 2002. 512 с.
10. Франко І. Я. Влада землі в сучасному романі // Зібрання творів: [у 50 т.]. 1980. Т. 28. 196 с.

С. В. Перфілова

Власні назви як твірна база інноваційної лексики

Специфіка похідного слова як бінарної одиниці не дає змоги обмежитися аналізом ролі в дериваційних процесах лише формантної частини, оскільки такий аспект аналізу залишає поза увагою реальну взаємодію одиниць словотвірної системи, зокрема фактичні засади номінації, що ґрунтуються і на категорійній семантиці твірних основ відповідних лексико-граматичних класів слів. Лише всебічний аналіз словотвору з позицій як формантоцентричного, так і основоцентричного підходів може забезпечити адекватне відображення всієї складності словотвірної системи. Кінцевим результатом дослідження словотвору при основоцентричному підході повинна стати типологія словотвору, в основі якої лежало б функційне навантаження твірної основи. Саме системний підхід до вивчення явищ, пов'язаних із творенням слів у мові, є найважливішою рисою сучасного словотворення. З огляду на це особливої актуальності набуває сьогодні вивчення відомісної лексики, велику кількість якої фіксують, зокрема, ЗМІ.

Отже, **метою** статті є визначення специфіки власних назв як твірної бази інноваційної лексики.

Предмет дослідження – структурні, семантичні та сполучувальні можливості власних назв як твірних основ інноваційної лексики.

Об'єктом є власні назви як твірна база інноваційної лексики.

Джерельною базою роботи слугували словники лексико-словотвірних інновацій новітнього періоду, а також публіцистичні тексти і дописи в Інтернет-мережі.

Незважаючи на вже наявні ґрунтовні праці вчених, аналіз теоретичного матеріалу засвідчує відсутність системного вивчення мовних змін і процесів оновлення словникового складу української мови. Це, зокрема, стосується і власних назв

як твірної бази інноваційних одиниць. Проблема дослідження онімів як твірної бази нової лексики, зокрема їхнього тематичного розмаїття, способів творення відонімних похідних, залишається відкритою, що свідчить про безсумнівну актуальність теми статті.

- Власні назви становлять кількісно велику групу лексичного складу сучасної української мови. Незважаючи на те що ці одиниці мають специфічні лексико-граматичні й структурні особливості, зокрема позначають індивідуальні назви осіб або предметів та явищ, виокремлюючи їх із загальних категорій (обов'язковим є називання конкретних предметів і факультативним – понятійна співвіднесеність), вони на сьогодні є потужною твірною базою інноваційних одиниць.

- Уважаємо, що активізація власних назв як твірної бази похідної інноваційної лексики насамперед пов'язана з тим, що вони часто є виразниками найрізноманітніших екстралінгвальних характеристик суспільних, економічних, психологічних та інших властивостей. Мовна система знімає певні обмеження (структурні, фонетичні, семантичні), що впливають на сполучувальні властивості цих одиниць як твірної бази, яка входить до бінарної словотвірної структури слова і якій належить найголовніша роль у формуванні семантики похідних.

Серед категорії власних назв найбільшу активність у дериваційних процесах виявляють антропоніми, зокрема імена та прізвища політичних діячів сучасності (як вітчизняних, так і зарубіжних), імена та прізвища письменників, спортсменів, тренерів: *коломоєць, зекомандівець, саркозист, подерев'яниця, андруховичезнавець, голобородківець*. Від прізвища другого Президента України *Леоніда Кучми* утворено, наприклад, понад 20 дериватів: *кучмак, кучманіст, кучманоїд, кучмівець, кучмівський (антикучмівський, протикучмівський, пізньокучмівський, по-кучмівськи, докучмівський, післякучмівський, посткучмівський), кучмівицина, кучмізація,*

кучмогейт, кучмовіз, кучмоїд, кучмознавство, кучмоекономіка, кучмування, декучмізація.

Меншою словотвірною активністю характеризуються власні назви на позначення громадських організацій, партій, назви історичних подій, територіальних комплексів, просторових понять: *зекомандівець* ← «*ЗЕ команда*», *перелісабонити* ← *Лісабон*.

У твірних базах, що позначають назви громадських організацій, під час продукування похідних часто усікається один із елементів складеної власної назви (вічани ← від «*Віче України*»).

Високим дериваційним потенціалом володіють також власні складноскорочені назви різного типу. Незважаючи на те що такі одиниці мають специфічну структуру, сполучувальні можливості твірних баз дають змогу породжувати як іменники-конкретні назви, так і субстантиви з абстрактним значенням. Безперечно, словотвірна семантика таких похідних ґрунтується на значенні багатоструктурного твірного, тому обов'язковим є розуміння значення аббревіатури (*ГУАМність* ← від «*ГУАМ*» (Організація за демократичний і економічний розвиток, створена Грузією, Україною, Азербайджаном, Молдовою), *ЖЖист* ← *ЖЖ* (блог-платформа для ведення онлайн-щоденника «Живий Журнал»), *КВУшник* ← *КВУ* (Комітет виборців України). Цікавим є той факт, що високі валентнісні можливості мають твірні аббревіатури, які належать до ініціального типу (акроніми), утворені на основі складання початкових звуків мотивувальних слів (звуковий різновид).

Відонімні похідні можуть утворюватися навіть від імен (*лесезнавець*) або одночасного поєднання прізвища та імені (*лінокостенківець, денбраунівство*).

Значну групу нових похідних одиниць, спродукованих за узуальними словотвірними моделями, становлять субстантиви. Продуктивність виявляють словотвірні типи із загальним дериваційним значенням «послідовник, прибічник або прихильник кого-небудь» (*тимошенківець, захарченківець*),

«особа за належністю до організації, закладу, партії, політичного угруповання, містецького напрямку тощо» (*свободівець, океанівець*), «суспільне явище або сукупність певних рис чи ознак, що мають зв'язок з конкретною людиною – державним діячем, партійним лідером тощо» (*Кличкочейт, Ширакгейт*), «наслідування ідей або поглядів особи, названої мотивувальним іменем» (*путініст, мадурист*).

Найпродуктивнішим способом творення указаних інновацій є суфіксальний. Найвищу активність виявляють, зокрема, суфікси: **-ець/-івець/-овець** (*поділець, фулхемівець*), **-щин-** (*морозівщина, кернесівщина*), **-ист/-іст** (*чавесист, ляхікіст*); **-ізм/-изм** (*вудіаленізм, тетчеризм*), **-фоб/-філ/-фобі(-я)** (*нобелефоб, байденофобія*), а також суфіксоїд **-манія** (*байруманія, Діаноманія*). До непродуктивних належать суфікс **-ник** (*порошенник, регіональник*), суфіксоїди **-люб** (*франколюб, меркелелюб*), **-ленд** (*поттероланд, трамполанд*), **-гейт** (*лазаргейт, зеленськогейт*).

У межах префіксальних дериватів продуктивним є формант **анти-** зі значенням «протилежності, заперечення, протиставлення, протидії, відмінності ознак, спрямування проти того, що позначено твірною основою», який перебуває в синонімічних зв'язках із префіксами **проти-, контр-, не-, без-**: *антизеленський, контрлукашенко*.

Префіксально-суфіксальні деривати продукуються за допомогою конфіксів: **пост-...-ськ-, після-...-ськ-**. Значна ж кількість адвербіальних відонімних похідних утворилася за допомогою конфікса **по-...-и**: *по-кличківськи, по-обамівськи*.

Продуктивність у межах відонімного словотворення виявляє також основоскладання: *Гомерогоголь, україно-азарівський, Ленінопад, Кернесодобкін* тощо. Особливістю аналізованих одиниць є те, що їхня словотвірна семантика ґрунтується на значенні кількох структурних елементів, характер поєднання яких впливає на процес творення інноваційних композитів. З огляду на це виділяємо одиниці, що постали на основі сурядного зв'язку рівноправних твірних компонентів:

путінсько-януковичівський (ознака, що стосується однаковою мірою і Путіна, і Януковича), а також підрядного зв'язку компонентів (*нашоукраїнець*). Такі одиниці сприяють мовній економії, конденсують зміст складного характеру. Відповідна семантика конкретизується, увиразнюється за рахунок того чи того афікса, який часто додається до складної твірної бази.

Отже, власні назви є продуктивною твірною базою інновацій. На дериваційну спроможність онімів впливають їхні сполучувальні властивості, важливість для сучасних мовців діяльності окремих політиків, партій, організацій тощо, індивідуальні позначення яких використовуються для продукування новотворів, що характеризуються специфічними структурними й семантичними особливостями, вирізняються своєрідною індивідуально-авторською маркованістю.

Література

1. Віняр Г. М. Словник новотворів української мови кінця ХХ століття / Г.М. Віняр, Л.Р. Шпачук. – Кривий Ріг, 2002. – 181 с.
2. Карпіловська Є. А. Тенденції розвитку сучасного українського лексикону: чинники стабілізації інновацій / Є. А. Карпіловська // Українська мова. – 2007. – № 4. – С. 3–15; 2008. – № 1. – С. 24–35.
3. Кашуба. З. Інноваційні процеси в сучасній українській літературній мові та їх віддзеркалення у прозі Лариси Денисенко / З. Кашуба. - К.: Наук. конференції, 2014. – 40 с.
4. Лыков А. Г. Русское личное имя собственное / А. Г. Лыков // Вопросы русистики. Морфемика. Словообразование. – Краснодар: из-во Кубанского государственного университета, 2003. – С. 316–326.
5. Мазурик Д. В. Інноваційні процеси в лексиці сучасної української літературної мови (90-і роки ХХ ст.): автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.02.01 «Українська мова» / Д. В. Мазурик. – Львів. нац. ун-т ім. І. Франка. – Л., 2002. – 19 с.
6. Нелюба А. М. Лексико-словотвірні інновації (1983-2016): Словник / А. М. Нелюба // Харківський національний ун-т ім. В.

Каразіна; Харківське історико-філологічне товариство. – Х.: ХНУ, 2016. – 270 с.

7. Стишов О. А. Українська лексика кінця XX століття (на матеріалі мови засобів масової інформації) / О. А. Стишов. – [2-ге вид., переробл.]. – К.: Пугач, 2005. – 388 с.

Наукове видання

Збірник статей за матеріалами
XIV Регіональної студентської наукової інтернет-конференції
7 квітня 2021 року

м. Харків

Комп'ютерне верстання: Г. Савчук

Статті подано в авторській редакції