

МАТЕРІАЛИ МІЖНАРОДНОЇ
НАУКОВО-ПРАКТИЧНОЇ КОНФЕРЕНЦІЇ
**«АКТУАЛЬНІ ПИТАННЯ
СУЧАСНОЇ ФІЛОЛОГІЇ»**
(24-25 жовтня 2014 року)

УДК 80(063)
ББК 80я43
А 43

Актуальні питання сучасної філології. Матеріали міжнародної
А 43 науково-практичної конференції (м. Київ, 24-25 жовтня 2014 року). –
Херсон : Видавничий дім «Гельветика», 2013. – 112 с.
ISBN 978-617-7041-75-3

У збірнику представлені матеріали міжнародної науково-практичної конференції «Актуальні питання сучасної філології». Розглядаються загальні питання мови і літератури, літератури зарубіжних країн, теорії та практики перекладу та інші.

Збірник призначено для науковців, викладачів, аспірантів та студентів, які цікавляться філологічними науками, а також для широкого кола читачів.

УДК 80(063)
ББК 80я43

ISBN 978-617-7041-75-3

© Колектив авторів, 2014
© Видавничий дім «Гельветика», 2014

ЗМІСТ

УКРАЇНСЬКА МОВА ТА ЛІТЕРАТУРА

| | |
|--|----|
| Бондаренко Т.С. ТАРАС ШЕВЧЕНКО – ЛЮДИНА ХХІ СТОЛІТТЯ (ЖИТТЄВИЙ І ТВОРЧИЙ ШЛЯХ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА)..... | 5 |
| Бурбан І.М. МИКОЛА ВОРОНИЙ ПРО «НЕОШУКАННЯ» УКРАЇНСЬКОЇ ДРАМАТУРГІЇ ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ..... | 7 |
| Головань Т.П. ЧОМУ ВАДИМ ЛЕСИЧ «УМЕРТВИВ» ШЕВЧЕНКА?..... | 12 |
| Зварич В.З. ОБРАЗ ЛІРИЧНОГО ГЕРОЯ У ПОЕЗІЇ ПАВЛА ФІЛИПОВИЧА | 16 |
| Кушнерьова М.О. П'ЄСА В. МИНКА «НА ХУТОРІ БІЛЯ ДИКАНЬКИ» У КОНТЕКСТІ «ГОГОЛІВСЬКОГО ТЕКСТУ» ЕПОХИ СОЦРЕАЛІЗМУ | 20 |
| Шаповал Г.І. ЕКСПРЕСИВНО-ОЦІННА ФУНКЦІЯ АНТРОПОНІМІВ У ЗБІРЦІ «СВЯТОІВАНІВСЬКІ ВОГНІ» ІВАНА КЕРНИЦЬКОГО | 25 |

ЛІТЕРАТУРА ЗАРУБІЖНИХ КРАЇН

| | |
|--|----|
| Дюрба Д.В. МОНОМІФ ПОДОРОЖІ В РОМАНІ ДЖЕКА КЕРУАКА «НА ДОРОЗІ» | 29 |
| Жорнокуй У.В. БАГАТОВЕКТОРНІСТЬ КОНЦЕПТУ СМЕРТІ У РОМАНІ МАРКУСА ЗУСАКА «КРАДІЙКА КНИЖОК» | 34 |

РОМАНСЬКІ, ГЕРМАНСЬКІ ТА ІНШІ МОВИ

| | |
|--|----|
| Заболотська О.В., Абрамова Я.О. МОВНІ ЗАСОБИ ВИРАЖЕННЯ КОНЦЕПТУ МОДА В АНГЛІЙСЬКІЙ ЛІНГВОКУЛЬТУРІ | 37 |
| Любарець І.А. МОВЛЕННЯ ПЕРСОНАЖІВ ФРАНЦУЗЬКИХ СЮРРЕАЛІСТИЧНИХ П'ЄС: КОМУНІКАТИВНИЙ АСПЕКТ | 41 |
| Никитченко К.П. ДО ПРОБЛЕМИ ДЕФІНІЦІЇ ОКАЗІОНАЛЬНОГО СЛОВА ТА ОКАЗІОНАЛЬНОГО СЛОВОТВОРЕННЯ | 44 |
| Петрова Е.А. ФИЛОЛОГИЯ И ЛИНГВИСТИКА В СОВРЕМЕННОМ ОБЩЕСТВЕ | 49 |
| Піндосова Т.С. КАТЕГОРІЯ ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТІ У СУЧАСНІЙ ЛІНГВІСТИЦІ | 53 |

| | |
|---|----|
| Ревак Н.Г., Чернюх Н.Б. НАПИС ЯК ОСОБЛИВИЙ ВИД КОМУНІКАЦІЇ (НА МАТЕРІАЛІ НАПИСІВ ПОМПЕЙ) | 57 |
| Svezhentseva U.A. STRUCTURAL PECULIARITIES OF ENGLISH NEOLOGISMS-PHRASES VERBALIZING THE LIFE OF TEENAGERS AND YOUTH OF THE XXI CENTURY | 61 |
| Стеценко Д.В. ЛЕКСИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ АНІМАЦІЙНОГО ДИСКУРСУ | 65 |
| Шуляк І.М. ПЕРЕДУМОВИ ФОРМУВАННЯ НЕПРЯМИХ МОВЛЕННЄВИХ АКТИВ..... | 71 |
| Ямчинская Т.И. ЛИНГВОКРЕАТИВНАЯ ФУНКЦИЯ ИНТЕРЛИНГВАЛЬНЫХ ВКЛЮЧЕНИЙ В ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕКСТ..... | 74 |
| Януш Х.М. ВЕРБАЛЬНІ РЕПРЕЗЕНТАНТИ КОНЦЕПТУ «БАТЬКІВЩИНА» В НІМЕЦЬКІЙ МОВІ | 79 |

ТЕОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ, ПОРІВНЯЛЬНЕ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

| | |
|--|----|
| Манахов О.І. ПЕЙЗАЖ У ФЕНТЕЗІЙНОМУ СВІТІ ДЖ. Р.Р. ТОЛКІНА ТА Н. ПЕРУМОВА | 82 |
| Поліщук О.Л. ГЕНЕЗА ТА РОЗВИТОК АЛЬТЕРНАТИВНОЇ ІСТОРІЇ В ЛІТЕРАТУРНОМУ ПРОЦЕСІ..... | 86 |
| Прокойченко А.В. ПОНЯТТЯ «ДОМІНАНТА» ТА ПІДХОДИ ДО ЙОГО РОЗУМІННЯ | 90 |

ТЕОРІЯ І ПРАКТИКА ПЕРЕКЛАДУ

| | |
|---|-----|
| Васильченко О.В. ВИЗНАЧЕННЯ ПОНЯТТЯ ДІЛОВИЙ ДИСКУРС У СУЧАСНІЙ ЛІНГВІСТИЦІ..... | 93 |
| Ворона Н.М. ГЕНДЕРНА ПАРАДИГМА У ПЕРЕКЛАДІ..... | 96 |
| Демиденко О.П., Горбатюк О.А. ТЕРМІНОЛОГІЯ СТАЛОГО РОЗВИТКУ У ПЕРЕКЛАДОЗНАВЧОМУ АСПЕКТІ | 101 |
| Науменко О.В. КОЛОРОНІМИ У ДИТЯЧИХ ВІРШАХ ТА ОСОБЛИВОСТІ ЇХ ПЕРЕКЛАДУ (НА МАТЕРІАЛІ ТВОРІВ АНГЛОМОВНИХ АВТОРІВ) | 103 |
| Чорненька А.С. ОСОБЛИВОСТІ ПЕРЕКЛАДУ МЕДИЧНОЇ ТЕРМІНОЛОГІЇ (НА МАТЕРІАЛІ ЛАТИНСЬКОЇ, АНГЛІЙСЬКОЇ ТА УКРАЇНСЬКОЇ МОВ) | 108 |

УКРАЇНСЬКА МОВА ТА ЛІТЕРАТУРА

Бондаренко Т.С.

студентка,

*Полтавський національний педагогічний університет
імені В.Г. Короленка*

ТАРАС ШЕВЧЕНКО – ЛЮДИНА ХХІ СТОЛІТТЯ (ЖИТТЄВИЙ І ТВОРЧИЙ ШЛЯХ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА)

Уже 200 років пройшло з того дня, як у селі Моринці в родині кріпаків народився маленький Тарасик. Скільки таких Тарасиків народилося до нього, а скільки опісля, з одного боку, сказати важко. Проте, якщо ж дійсно замислитися над цим питанням, то, скоріше за все, такий Тарас – один.

Поет, публіцист, художник, інтелектуал, поборник ідей справедливості, справжній патріот своєї Вітчизни – він навіки вкарбувався не лише в історію України, а й у літопис всесвітній. Митець, рівного якому немає і, напевне, ніколи не буде. Людина, що змушує українця, росіянина, поляка (ба навіть китайця та американця!) говорити про себе. У чому ж його велич? Як йому вдалося стати безсмертним?

Життя Тараса Григоровича не було радісним. Із 47 років, які йому були відведені, 24 пробув у кріпацтві, 10 – у засланні. Доля не подарувала йому й справжнього, палкого, пристрасного та єдиного кохання. Усі жінки, яких кохав Шевченко, були або ж заміжніми, або набагато молодшими за нього, що й ставало на заваді.

Та було в Тараса Григоровича щось таке, що й нині повертає до його постаті увагу кожного. Що ж це?

«Кобзар»? Можливо. Книжечка, у яку митець вклав усю свою душу, помисли мрії та сподівання про світле майбутнє його Батьківщини:

І забудеться срамотна

Давня година.

І оживе давня слава,

Слава України.

(«І мертвим, і живим...» [1, с. 167])

З іншого боку – печаль, сльози, відчай, страх. Неодноразово бачимо песимістичні ноти, котрими просякнуті рядки поезій:

*Чого мені тяжко, чого мені нудно,
Чого серце плаче, ридає, кричить,
Мов дитя голодне? Серце моє трудне.
Чого ти бажаєш, що в тебе болить?
Чи пити, чи їсти, чи спатоньки хочеш?
Засни моє серце, навіки засни...*

(«Чого мені тяжко, чого мені нудно» [1, с. 122])

Книга, котра стала Біблією для українського народу: розрадою в тяжкі хвилини, помічником у моменти вибору, наставником. Книга про дружбу, кохання, патріотизм, мужність, загалом про найбільші цінності життя. Недаремно ж стільки людей дякують Шевченкові, який так чи так вплинув на них. Згадаймо хоча б В. Шкляра, котрий свій роман «Чорний ворон» (за якого, до речі, був удостоєний Шевченківської премії) про події 1920-1921 рр. написав під впливом «Холодного яру» Тараса Григоровича.

Картини? Безперечно, внесок Кобзаря в розвиток образотворчого мистецтва, малярської справи описати у двох словах важко. Над цим розмірковував Дмитро Антонович. У 1937 році він видав монографію «Шевченка як художник», у якій намагався знайти аналогію Кобзареві обдарованості у світовій літературі. Тетяна Андрущенко ж стверджує, що Шевченко був дуже серйозним художником, який працював у стилі класицизму. «Якби не хотіли, якби ми до класицизму не відносилися, але це був надзвичайний чоловік. Це був чоловік, який виступив в епоху класицизму, як великий світоч, новатор. Він вчився у Карла Брюллова, але пішов далі за свого учителя» [2]. Його полотна й нині залишаються прикладами надзвичайно витонченої, унікальної, саме Шевченківської манери. Роботи художника – це його бачення світу, його погляд, перенесений на папір.

Та, все одно, це лише деякі грані цієї особистості. А скільки таких сторін мав цей чоловік?

А, може, доля – саме життєвий шлях цієї людини викликає такий інтерес? Долю митця можна порівняти із сірником. Запалили його 9 березня 1814 року, неодноразово намагалися загасити, та Божа рука затуляла цей вогник, даючи шанс продовжувати горіти.

Так, саме доля Т. Шевченка, його сила духу, вміння втриматися на ногах у найскрутнішу хвилину, схопитися за останню гілочку на дереві змушує увесь світ повсякчас говорити про нього. Його мистецтво – народне й поетичне, глибоко соціальне та справді національне, залишиться навіки [1, с. 335]

Тарас Шевченко став нашим сучасником, одним з нас. Він – людина ХХІ століття. Про нього пишуть книги, вірші, дисертації, про нього говорять по радіо та телебаченню, його малюють, оспівують, бо він – Шевченко. Він – приклад для кожного з нас, незалежно від віку, соціального статусу, статі, нації, уподобань.

Список використаних джерел:

1. Шевченко Т. Г. Кобзар / Т. Г. Шевченко. – Харків : Школа, 2009. – 352 с.
2. Шевченко як художник : [Електронний ресурс] – Режим доступу: http://taras-shevchenko.in.ua/statti/shevchenko_yak_hudozhyik.html

Бурбан І.М.

аспірант,

*Дрогобицький державний педагогічний університет
імені Івана Франка*

МИКОЛА ВОРОНИЙ ПРО «НЕОШУКАННЯ» УКРАЇНСЬКОЇ ДРАМАТУРГІЇ ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

Вже після завершення й видання ґрунтовної праці «Театральне мистецтво і український театр» Миколи Вороний продовжує відстежувати процеси в тогочасній драматургії і театрі. У двох його працях 1914 року – нарисі «Український театр у Києві (Враження та уваги)» та рецензії на п'єсу С. Черкасенка «Казка старого млина» – він приглядається до «неошукань» оком критика і теоретика водночас. Висловлені в розглянутій праці «надії на Винниченка, Лесю Українку, Старицьку-Черняхівську, Черкасенка» пов'язані в автора з двома новітніми напрямками – неореалістичним і неоромантичним. Ці надії справджуються не однаково. Так, на адресу п'єс В. Винниченка «Натусь» і «Молода кров» М. Вороний робить низку зауваг, що стосуються «психологічного боку» творів: «Взагалі ці дві останні п'єси талановитого автора далеко відступають перед

його «Брехнею» і «Чорною пантерою», які хоч і грішили тенденційністю, зате в великій мірі перевищували їх психологічним обґрунтуванням і майстерністю драматичної техніки» [1, с. 389]. Таким чином неореалістичне русло не здобуває належного наповнення, хоч п'єси В. Винниченка нові й зберігають зокрема статус репертуарних.

Натомість посилюється напрямок неоромантичний. «Поважнішими здобутками минулого сезону в трупі М. Садовського, – констатує оглядач, – безперечно були: трагедія Ю. Словацького «Мазепа» і драма Лесі Українки «Камінний господар». Обидві п'єси – романтичного напрямку, збудовані на історичному тлі, хоч і одмінні своєрідним стилем і манерою авторів /.../ В нашій театрі вистави цих п'єс можна вважати симптоматичними в його розвої, в його нормальнім переході від драми української – романтично-побутової і історичної – до драми європейської, але збудованої також на історичному тлі і в романтичному напрямкові. Тут нема перескоків, навпаки, помічається послідовний процес, що має спадковий зв'язок з попередніми етапами нашої драми» [1, с. 391]. Переконали, що романтична драма, виявлена в таких шедеврах, як, скажімо, «Ернані» В. Гюго або «Лорензаччо» А. Мюссе, і тепер ще здатна сп'янити нас своєю поетичною фантастикою і нехай штучною, але майстерною красою» [1, с. 392].

М. Вороний докладно розглядає «Мазепу» Ю. Словацького і втілення цього твору на сцені, загострюючи проблему відповідності стилю режисури стилеві твору. Навіть у невеликій рецензії М. Вороний не уникає можливості висловити теоретично значущі міркування. «Сучасна європейська драма переживає затяжний кризи, – констатує він у рецензії на драму С. Черкасенка, – і найцікавіша фаза, в якій тепер позначаються її змагання до розвою, це, безперечно, фаза – неоромантична. Метерлінк, Гауптман, Гофмансталь відвертаються однаково як від поверхового натуралізму, так і від туманного символізму – їх знову зваблює до себе колишній блискучий романтизм, але в сучасній концепції і по-новому відчутий. В основу свого художнього світогляду неоромантизм кладе узброєний психічним досвідом індивідуалізм і барвистий та бадьорий пантеїзм» [1, с. 514]. У сфері жанрових пошуків неоромантизм звертається «до феєричної мелодрами, драматизованої утопії або драми-казки»; свій матеріал він шукає «в часах давно минулих і в

сферах фантастики, або переплітає невеселу дійсність з чарівною фантастикою».

Рецензент почувається добре оснащеним теоретиком і навіть у цьому «службовому» жанрі намагається означити основні особливості форми неоромантичного напрямку, ніби компенсуючи не висловлене з цього приводу в основній, такій ще свіжій теоретичній праці. Неоромантизм, зазначає він, «уникає деталізації, реальних подробиць в малюнку, натомість промовляє добре закресленим символом, ефектно освітленим образом; в свій будівничий апарат він закладає динаміку, інтенсивно розвинений рух дії, а з психології моменту бере тільки найбільш характеристичне...» [1, с. 514]. Та й означивши істотні особливості напрямку, М. Вороний не почувається вдоволеним повнотою характеристики, яку, за його зауваженням, дати «поки що трудно, бо процес її («цієї драматичної школи») розвою ще не закінчився...» [1, с. 514], а тому й остаточна характеристика розпізнавальних ознак неоромантичної драми – ще попереду. Та за всіх застережень не можна не визнати, що й висловлене М. Вороним «по гарячих слідах» про явище, що розвивається, є проникливим теоретичним узагальненням, яке зберігає своє значення й донині.

Називаючи поряд із вказаними вище бельгійським та німецькими представниками неоромантичної драми також польських (С. Висп'янський, Ю. Журавський, Л. Стафф, Л. Ридель), М. Вороний вважає наявними «підстави думати, що відповідний ґрунт знайде для себе неоромантична драма і в українській літературі. Принаймні кращі наші письменники зробили в цім напрямку вже дуже вдалі проби. Неоромантичний напрямок своєрідно позначився на попередній драматичній творчості Олеся; тепер, кажуть, цей поет викінчив велику неоромантичну драму «Каїн», що невдовзі має появитися в друку (на жаль, вперше була опублікована тільки в 1990 році під назвою «Хам»). Виразні неоромантичні риси має драма Лесі Українки «Руфін і Прісцилла», але в цілковитім закінченні з-під пера покійної поетеси вийшла прекрасна неоромантична драма-казка «Лісова пісня» [1, с. 514-515]. У цей контекст вписується й неоромантична драма С. Черкасенка «Казка старого млина». Контекст доволі репрезентативний, і, напевне, сама його наявність утворює достатній стимул для теоретичної думки М. Вороного. Особливо ж – поява в цьому контексті творів українських драматургів. Подібно до того, як неореалістичні твори В. Винниченка

спонукали критика до теоретичного вирізнення відповідної течії в європейській драматургії, так само активізується теоретико-узагальнюючий хист цього дослідника під аналогічною спонудою – творами іншого (може, й не найближчого його особистим художнім уподобанням) типу, але, безумовно, реальними фактами літературного процесу, з яких укладається певне типологічно виразне явище, дедалі більше розгалужуване й наповнюване.

П'єса С. Черкасенка «Казка старого млина», як і більшість його драматичних творів, входила до числа репертуарних і, як це висвітлено в статті театрознавця Т. Жицької «Знахідки на узбіччі пам'яті: Драматургічна творчість С. Черкасенка в оцінці сучасників» [2, с. 9], – викликала неоднозначні думки й критичну полеміку. Але принагідно зауважимо, що авторка названої статті допускає деякі неточності у відтворенні слів М. Вороного. Вона, зокрема, пише: «з боку драматичної архітекtonіки, на думку Вороного, п'єси Черкасенка «роблять вражіння суцільності». У М. Вороного відповідне місце в його рецензії має інший вигляд: «З боку драматичної архітекtonіки перші дві дії п'єси роблять враження суцільності, вивершеності, ніби їх зроблено майстерною рукою різьбаря. Наростання драматизму третьої дії – штучне, невдало тенденційне (візит Сусанни і її роль в той момент – психологічний нонсенс) і переобтяжене зайвими і грубими подробицями аксесуару (Трохим і етуалі). Четверту дію написано відповідно приписом старої мелодрами...» [1, с. 515]. Як бачимо, «враження суцільності» у М. Вороного стосується не п'єс Черкасенка й навіть не однієї з них, а тільки «перших двох дій п'єси»! Є всі підстави сумніватися, що такі підміни акцентів, яких припускається авторка при цитуванні «критика і теоретика театру Миколи Вороного (її атестація), – правомірні. Адже втрата «суцільності» в наступних діях «Казки...» – не випадкова констатація, а обґрунтований висновок, як завжди, пов'язаний у Вороного з історією дійової особи і її драматургічним розкриттям – переконливим для критика чи ні, відповідним задуму самого драматурга чи ні. «Чи автор хотів цього?» – запитує критик наприкінці розгляду твору. Правомірно переадресувати це запитання й усім, хто звичайно ж, з добрими намірами – вносить необачні корективи в чужі тлумачення.

Не передрікаючи творові сценічного успіху, М. Вороний використав його появу передусім для окреслення неоромантичної драми – як типу і як одного з продуктивних шляхів у «неошуканнях»

української драматургії доби модернізму. Центральною постаттю цієї течії в українській літературі (поезії, драматургії, критиці й теорії драми) була, безумовно, Леся Українка. Її ім'я у М. Вороного, як правило, супроводжується означеннями напряму «неоромантичний», хоч ширших висловлювань не знайдено. Втім, варто взяти до уваги, що 1912 року в «Літературно-науковому віснику» (Т. 60. – Кн. 10. – С. 3-13) було вміщено примітку від редакції до публікації драми Лесі Українки «Камінний господар» з викладом історії опрацювання теми Дон Жуана в світовій літературі. Текст цієї примітки-студії нині вміщений у примітках до статті М. Вороного «Український театр у Києві» [1, с. 657-660], оскільки, на думку упорядників і редколегії, є підстави вважати її автором М. Вороного. Студія закінчується констатацією: «Нинішнім своїм твором наша шановна письменниця Леся Українка вводить всесвітніх мандрівців – Командора, Донну Анну, Дон Жуана і його вірного слугу в коло української літератури» [1, с. 660]. У цій примітці-студії кваліфікуючих естетичних означень неоромантизму Лесі Українки не дається. Але п'єса «Камінний господар» увійшла до репертуару театру М. Садовського і в огляді М. Вороного її увиразнено серед його «новинок» разом з «Мазепою» Ю. Словацького. За логікою розгортання огляду наступний розділ мав бути відведений під розгляд твору Лесі Українки з висвітленням тяжіння письменниці до «драми європейської», розкриттям неоромантичної естетики і поезики в її драматичному мистецтві. Розкриття теоретичного аспекту неоромантизму М. Вороному вдалося надолужити в розглянутій рецензії, завдяки чому його теорія драми і основні напрямки новішої драматургії в українській літературі початку ХХ ст. здобули належне і своєчасне висвітлення в літературно-естетичній думці.

Список використаних джерел:

1. Вороний М. Поезії. Переклади. Критика. Публіцистика. – К., 1996.
2. Жицька Т. Знахідки на узбіччі пам'яті: Драматургічна творчість Спиридона Черкасенка в оцінці сучасників // Київ. – 1998. – №7-8. – С. 146-150.
3. Вервес Г.Д. Микола Вороний / Вороний М. Поезії. Переклади. Критика. Публіцистика.- К.:Наукова думка, 1996. – С. 5-30.

Головань Т.П.

*кандидат філологічних наук, науковий співробітник,
Інститут літератури імені Т.Г. Шевченка
Національної академії наук України*

ЧОМУ ВАДИМ ЛЕСИЧ «УМЕРТВІВ» ШЕВЧЕНКА?

Знавцям творчості Вадима Лесича відомий епізод з його творчої біографії, коли Ігор Костецький дуже критично висловився про книжку «Кам'яні луни» (1964) [3], зокрема й про вміщений у ній великий вірш «Смерть Шевченка». Відомий критик поставив тоді у провину поетові не лише украй невдалий твір, а й те, що він, завбачливо зазначивши дату написання (ХІІ, 1960), опублікував його після появи вірцевої однойменної поеми Івана Драча (1962). «Але чи треба було авторові, – запитує Костецький, – аж так непокоїтися своєю датою? ...Йдеться не про те, хто з них раніше написав, а про те, чи варт було взагалі після появи речі поза сумнівом геніяльної публікувати на ту саму тему твориво, що ні з якого погляду не держиться купи. Забороняти такі публікації, звичайно, ніхто не може. Заборонити може тільки сам автор – при умові, що він ще не розпорошив дорешти самокритичні властивості вдачі» [2, с. 114]¹.

Природно, що об'єктивність оцінки Костецького можна поставити під сумнів, адже він завжди прихильно відгукувався про творчість Лесича, а деякі його публікації, як-от «Стаття про вірші» (1960), – це фахова аналітика формальної структури віршів поета, стимульована визнанням його обдарування і художніх досягнень.

На думку Тараса Салиги, у цьому епізоді визначальним став особистий інтерес: Костецький образився на те, що у добірці цитат із критиків – шанувальників творчості поета (В. Державин, Ю. Шерех), уміщених наприкінці книжки, не було ні його висловлювань, ні навіть прізвища [4, с. 104-105]. І справді, рецензія Костецького, де гострій критиці піддано навіть «рекламні» критичні висловлювання, дає підстави для такого висновку. Але глянемо на

¹ Думки про невисоку мистецьку цінність вірша дотримується і Б.Бойчук. Утім, він узагалі наголошує на безплідності звернення до теми смерті Шевченка: «На самому кінці збірки окремо виділений вірш «Смерть Шевченка». Вірш цей соціального, ужиткового характеру і мистецькій аналізі не підлягає. Можна тільки дискутувати, чи потрібні такого роду вірші. Бо вони звичайно виходять слабо. Вийшов вірш Шевченкові слабше в Лесича, вийшов слабше в Драча і зовсім бездарно в багатьох інших, що писали з цієї нагоди. Зрештою, така словесна метушня Шевченкові нічого не допоможе» [1, с. 118].

проблему дещо з іншого боку. Хай якими мотивами керувався Костецький, було кинуте тінь на сам твір, який, можливо, і не заслуговував на таку категоричну оцінку. Тож чи такі «Смерть Шевченка» Вадима Лесича становить «твориво, що ні з якого погляду не держиться купи»? Якби вдалося зняти тінь із самого вірша, то можна було б твердо говорити і про необ'єктивність оцінки.

Головний присуд Костецького звучить так: «Чому Шевченко вмирає у поемі Драча – абсолютно зрозуміло. За що його вмертвив Вадим Лесич – залишається глибокою таємницею збірки «Кам'яні луни»» [2, с. 115]. Покликання на більшу силу художньої переконливості, порівняння із взірцем, – таки вагомий аргумент для мистецького поцінування, але зовсім неприйнятний для глибшого осмислення художнього явища, для розуміння того, чому твір написано саме так.

*Березневий присмерк понад Петербургом,
серце неспокійне, віддиху нема.
Ще сніги біліють, виє біла хуга
– а на Україні, мабуть, вже весна [3, с. 85].*

Це перша строфа вірша. Тут чітко означено смислові полюси (Петербург – Україна, зима – весна, чужина – вітчизна). Взаємодія між ними і визначає сюжетно-композиційне розгортання твору. Образи, які концентруються навколо полюса «Петербург, чужина», по-символістському місткі, але не схематичні: північне місто, що наливається вечірнім «березневим присмерком», сніги, які, попри весну, «ще біліють», виття «білої хуги», а також неспокій серця, якому не стає повітря («віддиху нема»). Цього образного ряду цілком достатньо, щоб зрозуміти, що неспокій серця героя, його важке дихання спричинені чужиною та бажанням повернутися на батьківщину. Другий полюс («Україна, вітчизна») – дуже схематичний, без жодних епітетів, адже перебуває за обрієм видимого, є недосяжним. Таке трактування підсилює і семантика «білого» кольору, який у цих рядках асоціюється з холодом, відчуженням, задухою, болем. Тож чи є дивним те, що біль розлуки з Україною стає нездоланим, чаша переповнюється, і надходить фатальна хвилина, коли:

*...підпершишся, важко пристає на мить,
і йому здається, що кудись відходить,
тільки серце – болем навісним щемить [3, с. 85].*

Прикметним є трактування Шевченкових останніх хвилин як відходу («кудись відходить»), за яким упізнається прагнення рушити у бік вітчизни – тут, якщо можна так сказати, незворотність смерті ототожнено з бажанням сягнути омріяного.

У наступних строфах «...свою долю він знову тужно кличе, / викликає долю свою навмання». Важливим є оце наголошення на певному зусиллі поета – «викликанні» та на тому, що це зусилля він робить знову («знову тужно кличе»). Бо далі перед читачем постає не так спонтанне передсмертне марення, як щемкий спогад про Україну, ностальгійна подорож: «І мариться йому далекий Київ...» У цій частині твору полюс «Україна, вітчизна» стає повнокровним, однак його виткано із традиційних шевченківських образів, що нагадує обережну стилізацію: «Він чує здалеку, як вітер шелестить, / і котить бур'яни, мов на чумацькій тризні, / на покритки й причинної – калинові мости», «За обрієм, на тополиному роздоллі, / де сад вишневий – солов'їна ніч». Ігор Костецький не оцінив уживання Лесичем таких традиційних конструкцій, як «сад вишневий», «солов'їна ніч», «снуються думи хворі», «Шевченко знову порина в журбу...» Але, як бачимо, це стилізація Шевченкового тексту, і вона підсилює щемку тугу за вітчизною. Елементами стилізації є також силуети персонажів поета (покритка, причинна, гайдамаки, Марія), пульсування мотиву пісні («Усе сплелось в химерні звуки пісні», «І гайдамацький гнів гримить у пісні»). Наскільки ця стилізація виправдана? Відповімо запитанням: А чому журба Шевченка не може бути зображена його власною поетичною мовою?

Наприкінці вірша рефреном звучить перший рядок: «Березневий присмерк понад Петербургом». І далі: «все пливе в тумані. Вже немає сил». Цей образ неоднозначний. Чи це туман згасаючої свідомості, чи туман імперської столиці, туман задушливої чужини? Хай там як, але терпіти його несила: «...і рука опала. / Темрява похмура / Застилає очі, білий світ відплив».

І вже в останню мить, на вершині сердечного болю, герой чує колискову матері:

*І лиш чув крізь тихнучий шум далечіні
– матері своєї колисковий спів,*

А звільнена душа поета пливе за першою піснею дитинства:

*і, примкнувши очі, тихий і спокійний,
колисанці вслід – він хмаркою поплив [3, с. 86].*

Немає сумніву, що у цьому вірші смерть героя поставлено у прямий зв'язок з тугою за вітчизною. Визначальним тут став біографічний фактор. Для Лесича, який жив в еміграції, який добре знав, що таке біль за рідною землею, а пізніше спочив на межах України, таке трактування теми було природним. «Смерть Шевченка» цілком вкладається в контекст творчості Лесича, що у ній туга за батьківщиною була лейтмотивом:

*Я сам собі став спогадом.
Тривога ще тріпочеться, але безкрила.
Куди ж вернутися, коли немає вороття?
І зверстані шляхи – як ріки висохлі в пустелі
Під жовтим небом.*

(«Епітафія на піску») [3, с. 33]

Отож навряд чи можна назвати вірш «Смерть Шевченка» «творивом, яке не держиться купи». Іронія Ігоря Костецького була безпідставною. Смерть поета цілком умотивована, художньо переконлива, і цей факт вимальовується після уважного прочитання твору, до якого критик з тих чи тих причин не захотів вдаватися.

Список використаних джерел:

1. Бойчук Б. Про «Кам'яні луни» Вадима Лесича / Б. Бойчук // Сучасність. – 1965. – № 10. – С. 116–118.
2. Костецький І. Під знаком спадання / І. Костецький // Сучасність. – 1965. – № 3. – С. 112–116.
3. Лесич В. Кам'яні луни. Поезії 1960–1964 / В. Лесич. – Нью-Йорк: Видання Організації чотирьох свобод України (ООЧСУ), 1964. – 88 с.
4. Салила Т. «І рими точені, і гармонійні строфи» / Т. Салига // Прикарпатський вісник НТШ. Слово. – 2008. – № 2(2). – С. 96–109.

Зварич В.З.

*кандидат філологічних наук, доцент,
Дрогобицький державний педагогічний університет
імені Івана Франка*

ОБРАЗ ЛІРИЧНОГО ГЕРОЯ У ПОЕЗІЇ ПАВЛА ФИЛИПОВИЧА

Творчість українського поета-неокласика Павла Филиповича в сучасному національному літературознавстві розглядалася у різних науково-літературних аспектах (В. Державин, С. Гречанюк, Ю. Ковалів, В. Поліщук, Н. Костенко, Л. Темченко та ін). Так, дослідник теорії та практики українського віршування І. Качуровський відзначає авторство П. Филиповича в створенні в українській поезії сонета з кодою («хвостатого» сонета) – «Гете» [3, с. 129]. Найбільш ґрунтовно й всебічно творчу практику П. Филиповича проаналізовано у дисертаційній роботі Г. Райбедюк [4]. Проте у филиповичезнавчих студіях недостатньо чітко, на нашу думку, виражено образ ліричного героя поезії неокласика, його самотність.

Сонетний доробок Павла Филиповича кількісно значно менший, ніж в інших поетів-неокласиків. Однак у сонетах поета виразно відчувається потяг до раціоналістичного світосприйняття. Вірші П. Филиповича, як стверджував М. Зеров, «від голови, а не від безпосереднього внутрішнього серця». Кордоцентричну стихію поет «гармонізує» інтелектуалізацією почуттів, переживань ліричного героя.

Характерною рисою поезії П. Филиповича, сонетів зокрема, є медитативність, що проявляється не лише в змісті, але й в особливому монологічному типі мовлення. Монологи ліричного героя допомагають авторові глибше розкрити сутність власного «я», об'єктивізувати світ почуттів, надаючи йому рис космічної масштабності:

*Я – часточка мала всесвітнього зв'язку,
Взаємодіяння і руху без упину,
Я віддавен живу в сліпому хробаку,
І волею віків я виросла в людину.
Спізнання всіх речей я скупчую в мізку*

*І помічаю скрізь основу їх єдину.
Я бачу, як вода парує в казанку,
Як тихо застига вона в німу крижину [5, с. 132].*

Антропоцентризм поезії П. Филиповича розкривається через любов поета до людини, яка постає в його сприйнятті як Пан Природи:

*Став чоловік над чорною ріллею,
Як небо, гордий, сильний, як земля [5, с. 48].*

Життя людини є суголосне ритмові буття, гармонізує з природою:

*Ось і новий господар
Владно веде коня,
І непорушна згода
Поля, людини, дня [5, с. 59].*

Поет по-філософському осмислює діалектичну суть людського життя, його колізії та різноманітні перипетії:

*Я – ланка і ланцюг, затримач і рушій,
Холодний звіра крик і серця ніжний бій,
Повільний хід вперед і вибух серед ходу.
Всі суперечності сплітаються в мені,
І вистигає все у злагоді й борні,
Щоб свій створити лад і підкорить природу [5, с. 132].*

«Тяжіння до космічної масштабності та універсальних буттєвісних основ людського існування», на думку М. Ільницького, є тим, що споріднює поезію неокласика (передовсім збірку «Земля і вітер») і лірику Олесья Бабія («митусівський» період творчості поета) [2, с. 50].

У парадигмі традиційних образів міфологічного походження у поезії П. Филиповича чільне місце посідає образ Музи, який нерозривно пов'язаний з проблемою «мистецтво і реальність», ролі надхнення у творенні Прекрасного. Так, у вірші «Кому не мріялось, що є незнана Муза» стверджується, що основним джерелом для

створення поезії є життя, «яке несеться над усіма нами і вимагає ладу і пісень». «Матеріалізується» поетом і сам образ Музи, набуваючи конкретних рис:

*Кому не мріялось, що є незнана Муза –
Прекрасна дівчина, привітна і струнка [5, с. 92].*

Епітет «незнана» в останніх рядках вірша переростає в поетичний синонім Музи:

*І сам здивуєшся, почувши власний витвір,
І хтось впевнятиме, і ти йому повіриш,
Що це Незнана пестила тебе!*

Постійний епітет «незнана» яскраво увиразнює сокровенне, таємниче, що притаманне мистецтву, яке відкриває повсякчас перед реципієнтом незвідані таємниці Духу і Краси.

Людина як мікрокосмос у рецепції поета-неокласика пізнається через найсокровенніше почуття – Любов. Її сила повертає ліричному героєві Филиповича віру в майбутнє, відчуття радості життя:

*Я скрізь з тобою. І любов, і пристрасть
Міцніють в серці, з'єднані навік,
А ти поглянеш – і побачу квіти,
Поблідлі в росах, і німу долину,
Де промайнула молодість моя [5, с. 97].*

Світ, який благословила Любов, існує для ліричного героя тільки тому, що в ньому живе кохана жінка:

*І я уже не маю сили
Тебе забути, відійти.
Я чую тільки голос милий,
Я бачу світ, бо в світі – ти [5, с. 66].*

Образ коханої у ліричного героя П. Филиповича асоціюється/увиразнюється образом княжни Ярославни, який значно розширює семантичне поле індивідуально-авторського образу:

*Минула ніч тривожна і безславна.
І скрізь степи, і всюди вороги.
Коли ж ти вийдеш, ніжна Ярославно,
На темний вал одчаю і жаги?
Невпинний вітер мече гострі стріли,
Високе сонце п'яну спеку ллє.
А я не бачу, де ті руки милі,
Щоб захистить могли життя моє [5, с. 94].*

Давні епічні констатації (автора «Слова» та Шевченкового переспіву) обертаються у неокласичного митця на запитальні сподівання з нинішнього «валу одчаю і жаги», зближуючи в часі тугу давнього й конкретно-ситуативного походження з новочасною тугою, спричиненою станом духопростору, в якому виявляється необхідним окликати славні тіні, «щоб захистить могли життя моє».

Слід погодитися з думкою Генік-Березовської З., що талант Филиповича-поета виявляється не там, де митець «безжурно славить безпроблемний «сонячний спів», а там, де пластично відтворює рельєф світу в його конкретних проявах, де поет складними, але чистими штрихами малює поетичний образ як вияв особистого настрою, викликаного незбагненними крутими поворотами нелегкої життєвої дороги» [1, с. 249].

Духовний світ людини досягається П. Филиповичем у філософській єдності особистості і довкілля, розглядається в площині вічних проблем: людина й історія, людина й час, буття і культура. Людина усвідомлюється поетом як найвища цінність, чий духовний потенціал визначається засвоєнням досвіду світової культури, активною участю в суспільному житті, вірою в своє «я». Світ осмислюється ліричним героєм П. Филиповича в площині вічних філософських пошуків Добра, Краси, Істини.

Список використаних джерел:

1. Генік-Березовська З. Грані культур. Бароко, романтизм, модернізм. – К.: Гелікон, 2000. – 368 с.
2. Ільницький М.М. Література українського відродження (напрями та течії в українській літературі 20-30-рр. ХХ ст). – Львів: Львівський обл. наук – метод. ін – тут освіти, 1994. – 70 с.
3. Качуровський І. Строфіка. – К.: Либідь, 1994. – 270 с.

4. Райбедюк Г.В. Творчість Павла Филиповича в контексті літературного процесу 20-30-рр. ХХ ст.: Автореф. дис... канд. філологічних наук: 10.01.01. / Укр. пед. університет ім. М.Драгоманова. – К., 1996. – 24 с.

5. Филипович П.П. Поезії. – К.: Рад. письменник, 1989. – 193 с.

Кушнєрєва М.О.

аспірант,

*Глухівський національний педагогічний університет
імені Олександра Довженка*

**П'ЄСА В. МИНКА «НА ХУТОРІ БІЛЯ ДИКАНЬКИ»
У КОНТЕКСТІ «ГОГОЛІВСЬКОГО ТЕКСТУ»
ЕПОХИ СОЦРЕАЛІЗМУ**

Творчість М. Гоголя у літературі та культурі соцреалізму позначена особливою знаковістю. Її роль в утвердженні «малоросійського кітчю» відзначає Т. Гундорова [3]. Т. Свєрбілова «значним культурним артефактом» вважає «гоголівський текст», адаптований радянською дійсністю [7].

Засвоєння текстів Гоголя, як правило, відбувалося в межах домінуючих на певному етапі тенденцій їх сприйняття. За епохи соцреалізму в центрі уваги опинився цикл гоголівських повістей «Вечори на хуторі поблизу Диканьки». Основні причини такого зацікавлення, як наголошує С. Моллер Саллі, можна пояснити абсолютно реальними, ідеологічно виправданими факторами: утвердження «народності радянської влади», пропагування «радянсько-російського патріотизму», розповсюдження «анти-інтелектуалізму» [5, с. 516].

Компромісним варіантом засвоєння радянською сатирою «гоголівського тексту» стала комедія В. Минка «На хуторі біля Диканьки» (1958). Вона мала успіх серед глядачів, тривалий час входила до репертуару провідних українських театрів. Ситуація кардинально змінилася у 1976 році, коли п'єсу в якості «прикрашеної ідилії» було піддано критиці, визнано її низький рівень і позбавлено можливості на подальшу сценічну долю [2, с. 65].

Власну позицію щодо твору висловив представник української діаспори В. Ревуцький. Свого часу він поставив п'єсу в один ряд із творами, в яких «по-новому», «з аспекту <...> історичного значення для українського мистецтва» була інтерпретована творчість Гоголя [6, с. 36]. Невідповідність комедії форматам соцреалізму канадський дослідник пояснював тим, що виразниками «економічного патріотизму» у п'єсі стали не «офіційні слуги радянського режиму», а «полтавські громадяни», а саме – «воскреслі» персонажі Гоголевого *Сорочинського ярмарку* [6, с. 37-38].

Сорочинський ярмарок як просторовий образ селянської України був часто вживаним у літературі соцреалізму. Зі слів невдоволеної ярмаркуванням Хіврі дізнаємося про особливості цього дійства за радянської доби і на рівні підтексту порівнюємо його із гоголівським:

Хівря. <...> *Розігнала ярмарок чортова свитка.*

Цибуля. *Свят. Свят. Свят! Знову червона свитка!* [4, с. 78].

Гоголівська присутність у творі відчувається переважно на емпіричному рівні. П'єса насичена прямими та інтертекстуальними вкрапленнями гоголівського походження. Підтвердженням тому стали як сама назва комедії, яка є безпосереднім посиланням на цілий цикл повістей М. Гоголя – «Вечори на хуторі поблизу Диканьки», «гоголівські» імена її персонажів, паралелізм образів і ситуацій, так і знакові «гоголівські» топоніми.

Дійові особи п'єси увібрали найвиразніші риси характерів персонажів гоголівських повістей. За сюжетом комедії Солопій Черевик із дружиною Хіврею, їхні куми Цибуля та Палажка, Оксана, Вакула, Басаврюк «воскресают» за радянських часів і мирно співіснують на хуторі Витребеньки. До них у гості навідується Шпонька, не гоголівський, але багато в чому подібний до нього. У межах одного твору це сприймається як фабульне продовження відомої гоголівської історії. Для відтворення повнокривної картини життя українського села В. Минко запозичує у Гоголя характерні деталі та ключові епізоди.

«Переодягання» гоголівських персонажів у представників радянської дійсності витримано у бурлескній традиції, що підтверджує як сам жанр твору (комедія-бурлеск), так і імена дійових осіб, рід їхніх занять. Зіставлення минулого і сучасного, романтичного і буденного, виняткового і нікчемного складає основу комедійного змісту твору. Особливо виразною є невідповідність між ім'ям і прізвиськом головного героя – Генія Шпоньки.

Орієнтація на гоголівський досвід у розкритті української теми, яка за епохи соцреалізму незмінно ототожнювалася із селянською, «колгоспною», стала пріоритетною для творчості більшості українських драматургів радянського періоду. Відтак українське село в уявленні багатьох українців, у тому числі і у «начитаного» головного героя п'єси Генія Шпоньки, поставало як примітивне утворення, застигле у часі.

Показово, що Геня (він же, за власним бажанням, Гриць) Шпонька у гоголівських «Вечорах на хуторі поблизу Диканьки» читає про Україну, а не Малоросію, про розбудову споконвічної української землі, «*місце, опіваних Гоголем*», мріє і навіть ім'я собі добирає співзвучне і органічне українському і гоголівському контексту [4, с. 90]. У той же час Україна, яку Шпонька бачить уві сні, наскрізь гоголівська: оповита ностальгічною тугою і романтичним ореолом. Відтак і українці у творі ідентифікують себе із нею виключно у таких координатах, вони наслідують гоголівський тип ментальності і їм вочевидь не відомі і малоцікаві болючі національні питання.

Загалом українська тема розкривається у п'єсі побіжно, за рахунок окремих епізодичних сцен і обов'язково з орієнтацією на гоголівське. Саме звідси походить асоціація України із чимось виключно романтичним. «*Потягло на рідну Україну... Скарби приїхав шукати!*», – з гордістю повідомляє Назар Вирвидуб [4, с. 74].

Неочікуваний результат від культивування української теми у російській, а згодом і радянській літературі осмислюється у міркуваннях Е.М. Бояновської: «*Росіянам був до вподоби стереотипний образ українців – або як буколичних селян, або як хоробрих козаків. Коли того вимагала доцільність, ці образи могли бути негативно переорієнтовані*» [1, с. 52]. У контексті комедії «На хуторі біля Диканьки» має місце особливий тип переорієнтації, зосереджений навколо формування стереотипного образу українця-провінціала, здатного без жодних вагань відмовитися від застарілого минулого.

Відповідного колориту п'єсі додавало органічне уведення до її змісту пісень, мовленнєвих зворотів, жартів тощо, більшість з яких співзвучні гоголівським. В атмосфері радянської дійсності із виразним гоголівським акцентом український драматург демонструє темпераментні відносини між персонажами комедії. Обізнаність у питанні власного «походження», рішуче спростування факту

«відмерлості» уподібнює їх до гротескних фігур, незмінних за своєю природою.

Гоголівське відлуння відчувається у прискіпливій увазі драматурга до вбрання дійових осіб комедії. Подвійним змістом позначений процес «переодягання» колишніх гоголівських хуторян на мешканців «нового, соціалістичного селища». Першим нове вбрання разом із новим ім'ям приміряє Геній Шпонька. Через це у Витребеньках на нього чекає вже інша роль – Грицька Голопупенка. Загальну картину гоголівської ідилії порушує те, що закоханий Гриць не у Параску, як у Гоголя, а у Оксану, героїню повісті «Ніч проти Різдва». У новому вбранні, із новою піснею Солопій Черевик несміливо повідомляє дружині про зміни, які із ним відбулися:

*Тепер я гололог, не козак,
Здається, добре зодягнувся... [4, с. 112].*

Семантика одягу у п'єсі по-гоголівськи багатозначна. У п'єсі відверто розкритикований уніфікований радянською дійсністю одяг. Вбрання осучаснених гоголівських персонажів вражає своєю незграбністю і відсутністю смаку. Шпонька відверто вказує Оксані на недоліки її вбрання. Особливо бентежить його те, що уві сні він бачив Оксану у зовсім іншому, типово українському одязі «з гоголівських часів». На розважливість у питаннях добору одягу вказує і неприхована цитата із «Тараса Бульби», якою вільно оперує Шпонька: «<...> Ви читали Тараса Бульбу? Пригадуєте, як старий Тарас зустрічав своїх синів?.. (До Оксани). «А повернись-но, синку! Що це на тобі за попівський підрясник?» [4, с. 99].

Виняткова ритуальність радянської дійсності підкреслена у п'єсі особливим хронотопом. У афіші до твору часові рамки комедії окреслені досить розмито: «наші дні і трошки колись» [4, с. 70]. Місце дії твору обмежене київською квартирою та полтавським хутором Витребеньки. У свою чергу, назви гоголівських місць викликають відповідні алюзії, не завжди логічно співвідносні зі змістом комедії. «У тих гоголівських місцях, де колись шукали запорозьких кладів, тепер відкрито великі поклади нафти», – розвиває цю тезу В. Ревуцький [6, с. 37].

Привласнення і обмежене трактування гоголівського тексту знайшло свій безпосередній вияв у змісті комедії. Один із представників комісії самовпевнено стверджує: «<...> ми теж читали Гоголя» [4, с. 103]. За панібрата Гоголя вважає «радянський»

Басаврюк, який до того ж легко спростовує своє демонічне походження.

Гоголівські алюзії пов'язують п'єсу зі сміховою культурою. Так, особливої знаковості набуває образ свині, який більшість дослідників творчості Гоголя вважають гротесковим. Напередодні святкувань з нагоди «нового Купала» кум Цибуля, розбираючи коробки, переживає справжнє дежавю, знаходячи з-поміж інших речей маску свині.

Комедію «На хуторі біля Диканьки» В. Минка доцільно розглядати в контексті «гоголівського тексту» епохи соцреалізму. У ній знайшли втілення основні тенденції радянської гоголіани, позначені свідомим і подекуди неправомірним переосмисленням текстів М. Гоголя.

Список використаних джерел:

1. Бояновська Едита М. Микола Гоголь: між українським і російським націоналізмом. – К.: Темпора, 2013. – 616 с.
2. Вакуленко Д.Т. Сучасна українська драматургія 1945-1872. / Дія Тодорівна Вакуленко. – К.: В-во «Наукова думка», 1976. – 228 с.
3. Гундорова Т.І. Кітч і література / Тамара Іванівна Гундорова. – К.: Видавництво «Факт», 2008. – 194 с.
4. Минко В.П. Вибрані твори в двох томах. Том другий: Комедії. / Василь Минко. – К.: Дніпро, 1981. – 287 с.
5. Моллер-Салли С. «Классическое наследие» в эпоху соцреализму, или Похождения Гоголя в стране большевиков. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://transformations.russian-literature.com/pdf/moller-salli-klassicheskoe-nasledie-v-epohu-sozrealizma.pdf>
6. Ревуцький В. Вживання Гоголя / Валеріан Ревуцький // Сучасність., 1984. – Ч. 9. – С. 36-38
7. Свербілова Т.Г., Малютіна Н.П., Скорина Л.В. Від модерну до авангарду: жанрово-стильова парадигма української драматургії першої третини ХХ століття / Тетяна Свербілова, Наталя Малютіна, Людмила Скорина. – Черкаси, 2009. – 598 с.

Шаповал Г.І.

здобувач,

Науковий керівник: Близнюк Б.Б.

кандидат філологічних наук, доцент,

Тернопільський національний педагогічний університет

імені Володимира Гнатюка

**ЕКСПРЕСИВНО-ОЦІННА ФУНКЦІЯ АНТРОПОНІМІВ
У ЗБІРЦІ «СВЯТОІВАНІВСЬКІ ВОГНІ»
ІВАНА КЕРНИЦЬКОГО**

Експресивність є семантико-стилістичною властивістю мовних одиниць, психологічно і соціально вмотивованою, яка забезпечує цим одиницям повноцінне функціонування і створення стилістичного значення, фону, ефекту [4, с. 189]. Дослідженнями експресії (лат. *exgressio* – вираження) у антропоніміці займалось багато мовознавців і їх напрацювання зробили неоцінімий внесок для розвитку молоді науки. Зокрема, Л. Белей вважає, що «у порівнянні з іменуваннями негативних героїв, кількість інформаційно-оцінних ЛХА (літературно-художніх антропонімів), якими іменувалися б позитивні герої, значно менша. Письменники воліють розкривати характер позитивного, часто головного героя, у фабулі твору, бо, очевидно, такий спосіб передачі інформації їм видається надійнішим» [1, с. 203]. Він виділяє характеристично-оцінні ЛХА, які становлять дві підгрупи: експресивно-оцінні (у структурі та внутрішній формі яких відсутні вказівка чи натяк на причину, що зумовила їх експресивність) та інформаційно-оцінні (структура, а точніше, внутрішня форма яких містить «пояснення» їх експресивності) [2, с. 64].

В. Німчук поділяє оніми за емоційно-експресивними ознаками на емоційно-забарвлені із негативною або позитивною оцінкою та емоційно-нейтральні, до яких належить переважна більшість назв [5, с. 38].

Емоційно-експресивні особливості власних назв є підставою для розмежування емоційно нейтральної та емоційно забарвленої пропріальної лексики; остання може мати позитивну (меліоративну, демінутивну, звеличувальну тощо) або негативну (пейоративну, аугментативну, принизливу, насмішувату) конотації [6, с. 145].

Переважно емоційно – експресивні ЛХА вживаються у мові персонажів, однак є випадки, коли навіть «сам автор не криється з почуттям особливої симпатії до позитивного героя» [2, с. 69].

Емоційне забарвлення антропонімів у новелістиці Івана Керницького дуже різноманітне. Автор активно користується експресивами, що стосуються назв осіб. Велику групу становлять антропоніми із згрубіло-зневажливою характеристикою, які характеризують денотата за особливою внутрішньою чи зовнішньою ознакою: *дурень, лайдак, батярина, боягуз, ва'р'ят, жермоїд, шмаркач, кривописка, плентій, німак, паршивці, гольтіпаки, голоп'ятники, бабинець, мудрагелі, мимраві й гугняві баби, лотри печені, «кацап»* («Погрдіво скривився і плюнув. – От голоп'ятники! А чи то правда, – спитала невинненько, що ваш татуньо «кацап»?») [3, с. 73]. Спостерігаються апелювати із позитивною семантикою. Так у новелі «Празник» для вираження великої радості від того, що у селі настало свято та усі раді вітати гостей зустрічаємо безліч антропонімів: *празнешні, людоньки, гостоньки мої, косоньки мої, Марисонунцю, газдиньки, гостоньки із Залісся* («А, гостоньки мої, косоньки мої, де вас посадити та чим вас приймати? Не цурайтеся, не чужайтеся, тож ми свої!») [3, с. 53]. Бачимо, що при творенні образів героїв автор найчастіше послуговується такими суфіксами емоційної оцінки, як *-к-, -ик, -ок, -ськ, -оньк-, -еньк-, -ус-, -ун-, -ач, -ак, -ан, -ян, -уват* (*дядьки, сирітка, Василько, Гнатко, ксьондзик, пестунчик, синок, дітиська, хлопчисько, Гануська, кумонька, людоньки, Боженьку, татуньо, Михасуньо, Марисунця, кицюня, Гануся, солоденький, людоньки, гостоньки, бородач, німак, братанич, політикан, панськуватий, панянки*).

Для соціальної характеристики вищих і нижчих верств суспільства автор використовує іменування для бідняків (*хлоп, дядьки, нарід «хлопських філософів», діди, голоп'ятники, калічня, вошивці, ізгої* (люди, які втратили звичне суспільне становище і внаслідок різних причин перебували під опікою церкви) та для заможних жителів – *граф Потоцький, пан начальник* та ін.

Для увиразнення образу героя та експресивного посилення висловленої думки застосовується ампліфікація. Бачимо, що у новелі «Празник» для того, щоб краще проілюструвати нав'язливу вдачу Луця автор подає наступну характеристику: *«Луць, без якого не обійшовся жоден празник, жодні христини, жоден похорон і жодне весілля, церковний провізор, права рука отця декана і*

третій по Бозі (Бог перший,отець декан другий,а я третій! – фірман над фірманами, брехлій над брехліями, то невикапаний Луць Заливайко!» [3, с. 62]. Антропонім Луць Заливайко належить українському фольклору, адже прототипом його є веселий церковний ревізор-брехун.

Для створення експресивно-іронічного ефекту автор у новелі «Празник» іменує персонажа здрібніло-пестливим ім'ям, одночасно цим висміюючи його «Єгомосців синок, студент, умгу, називається Ромцьо. Хлопець, як ляльочка» [3, с. 71].

Велика кількість антропонімів дає змогу читачеві уже після першого прочитання визначити вікову категорію, до якої належить персонаж. Так персонажі-діти або неодружені особи представлені демінутивами такими як *Гануська, Михасуньо, Юрцьо, Василько, Петруньо* («Малий Юрцьо як мовить увечері «Отченаш», то молиться лишень до цих «бозів» із золотими «менталями» («Стара хата») [3, с. 24]. Проте є випадки застосування іменувань з суфіксами пестливості чи згрубілості і для людей поважного віку, для ілюстрації авторського ставлення до персонажа або зображення міжособних відносин. Так, у новелі «Празник» так описується зустріч двох поважних господинь: «Йой, Марисонуньцю, а я собі вже мислила, що вас на цім світі не зобачу!» [3, с. 50].

Дуже часто при власне особовому іменуванні для ще кращої характеристики персонажа використано апелятиви-оцінки, такі як *несміливий Ганусин жених Петро; надутий стрийко Гнатко; стуманілий Пилип; запопадлива Пилипиха* та ін.

Новелістика Івана Керницького є найкращим свідченням великого таланту письменника. Мова автора надзвичайно експресивна, метафорична, щедра на порівняння та епітети і так адаптована для читання, що ніби переносишся у описуваний автором час. Тому й антропонімія багата та різнопланова, і лише у поєднанні з народнорозмовними елементами допомагає максимально відтворити зображувані події та виразити ту експресію, яка свідомо закладена автором.

Список використаних джерел:

1. Белей Л. О. Українська літературно-художня антропонімія кінця XVIII-XX ст. : дис. ... доктора філол. наук : 10.02.01 – укр. мова / Л. О. Белей. – Ужгород, 1996. – 394 с.
2. Белей Л. О. Функціональні-стилістичні можливості української літературно-художньої антропонімії XIX-XX ст. – Ужгород, 1995. – 120 с.

3. Керницький І. Святоіванські вогні. – Л.: Каменяр, 1991.

4. Мацько Л. та ін. Стилїстика української мови. – К.: Вища школа, 2003. – 462 с.

5. Нїмчук В. Українська ономастична термїнологія (проект) / В. В. Нїмчук // Повїдомлення Української ономастичної комїсії. – К. : Наукова думка, 1966. – Випуск 1. – С. 24-43.

6. Торчинський М. М. Структура онїмного простору української мови. Частина II. Функцїонування власних назв : монографія / М. М. Торчинський. – Хмельницький : ХНУ, 2009. – 474 с.

ЛІТЕРАТУРА ЗАРУБІЖНИХ КРАЇН

Дюрба Д.В.

аспірант,

Харківський національний університет імені В.Н. Каразіна

МОНОМІФ ПОДОРОЖІ В РОМАНІ ДЖЕКА КЕРУАКА «НА ДОРОЗІ»

Один з провідних міфологів Дж. Кемпбелл ввів поняття мономіфу подорожі (квесту) – як універсальної історії, вічного сюжету. Схематично сюжет даного мономіфу зображений так: усамітнення героя – його ініціація – повернення героя.

Літературознавчі дослідження кінця ХХ та початку ХХІ ст. виявляють зацікавленість темою міфу у художній творчості, його трансформаціями і функціями. Мономіф подорожі широко представлений в американській літературі, починаючи від традиційної літератури фронтиру і до сьогодення.

Одним із найвідоміших романів-подорожей ХХ ст. є роман американського письменника, «короля» покоління бітників, Дж. Керуака «На дорозі» (1957). Серед зарубіжних дослідників творчості автора присвячуються роботи Т. Беррігана, Б. Джіффорда, Г. Стефенсона, Е. Чартерс, серед російських – роботи Т. Апраксіної, О. Зверєва, Т. Морозової, Е. Ошиньша, серед українських – Т. Денисової. Здебільшого роботи дослідників творчості Дж. Керуака висвітлюють теми манери письма автора, його стилю, жанрових визначень прози письменника, особливостей поетичної структури романів. При цьому міфологічні аспекти творчості Дж. Керуака залишаються нерозкритими.

Метою нашої роботи є аналіз подорожей Америкою героїв роману Дж. Керуака «На дорозі» як мономіфу квесту, дослідження спільних і відмінних рис роману з мономіфом, а також його сюжетних та ідейних функцій в романі.

Згідно з теорією Дж. Кемпбелла, перший етап шляху героя – потяг до мандрів, пробудження індивідуальності героя, спричинене появою в його житті вісника. В романі «На дорозі» таким вісником є

Дін Моріарті. Таємничий, незвичайний Дін відкриває Селу Парадайзу, оповідачу і головному героєві роману, відчуття, невідомі досі і спонукає його до подорожі автостопом.

Вирушивши в дорогу, Сел опиняється в незвичайних для себе обставинах. Подорожуючи з Нью-Йорка до Сан-Франциско, з крайнього сходу Америки на крайній захід, герой відчуває зміни, які то лякають, то захоплюють його: «Я прокинувся, щойно почало червоніти сонце; і це був єдиний чіткий момент у моєму житті, найдивніша річ, коли я не знав, хто я <...> я просто був кимось іншим, якимось незнайомцем, все моє життя було якимось жахіттям, життям привида» [1, с. 19]. Сел подорожує автостопом, змінюючи транспорт, і напрямок руху, знайомиться з безліччю людей, проводить час у розмовах, від яких отримує надзвичайне задоволення і нарешті доїжджає до міста Денвера.

За мономіфом квесту, після того, як герой подолав ряд символічних перешкод, звільняючись від старого життя, починається наступна частина подорожі, яку Дж. Кемпбелл називає «в череві у кита». Традиційно у цій частині герой потрапляє в храм або виявляється проковтнутим потойбічною силою. В тексті роману цей епізод представлено перебуванням Села в шикарній квартирі у знайомого його друга Роланда Мейджора. Показовим є момент, коли Сел, привівши якимось вночі з собою додому п'яних друзів не отримує дозволу увійти від Мейджора, образ якого тут співставляється з охоронцем порогу храму. Натомість, коли герой пізніше приходиться один, Мейджор його пускає.

Після цього розпочинається етап власне ініціації. За Дж. Кемпбеллом, пройшовши крізь поріг, герой опиняється у фантастичній країні, де він має пройти ряд випробувань. В романі продовжуються вечірки, пікніки, поїздки в гори, фантастичною країною виступає місто Сан-Франциско, яке Сел завжди описує як місто незвичайне, «чудесне біле місто», оповите «гірляндами сонних вогників», місто, де живуть боги-музиканти, що грають шалений джаз тощо.

Згідно з теорією Дж. Кемпбелла, під час шляху випробувань героя, як правило, супроводжує помічник. В романі Дж. Керуака цю роль відведено Ремі Бонкьору, давньому приятелю Села. Саме Ремі надає притулок Селу у Сан-Франциско, Ремі ж знаходить йому роботу, вони разом працюють і відпочивають, але згодом друзі сваряться і Сел вирішує поїхати з міста. Важливу роль в міфосюжеті

роману, на нашу думку, відіграє епізод, коли Сел перед від'їздом вирішує вилізти на вершину гори. Саме там він переживає очищення і вирішує знову вирушати в дорогу.

Примітно також, що до будинку Ремі Сел вперше потрапляє через вікно, через вікно ж герой його і залишає востаннє. В. Н. Топоров зазначає, що за допомогою архетипу вікна реалізуються найзагальніші відносини «людина-світ», а саме протиставлення «зовнішній-внутрішній», «безпека-небезпека», «відкритість-закритість» тощо [4]. Вікно вважають символічним оком, те, через що людина може спостерігати, в тому числі за собою, що і відбувалося з Селом.

Наступна ключова подія мономіфу – зустріч із Богинею, містичний шлюб героя з Великою Богинею Світу. Жінка символізує узагальнення всього, що може бути пізнано героєм. Випробування символізують кризи усвідомлення, завдяки яким розвивається свідомість. В романі ця подія реалізується у зустрічі з Тері – мексиканською дівчиною, знайомство з якою на автобусній зупинці одразу ж переходить в закоханість. Наступні кілька місяців Сел проводить з дівчиною – знайомиться з її братами, дитиною, разом вони влаштовуються на роботу і тяжко працюють, живучи в наметі та збираючи бавовну на плантації.

Згідно наступним епізодам мономіфу, герой має пройти повз жінку-звabницю, подолати спокусу її закликів і піднятися вгору для того, аби зустрітися з батьком. Так, Селу надзвичайно тяжко працювати на плантації і заробляти рівно стільки, щоб вистачало на їжу, він проживає таким чином кілька місяців, аж поки не стає надто холодно для життя в наметі. Тоді Сел вирішує знову вирушити в дорогу, назад до Нью-Йорку, прощається з Тері, виходить на дорогу і через невеликий проміжок часу опиняється вдома.

Пробувши вдома більше року, Сел займається написанням роману, та одного разу Дін без попередження приїжджає до героя, аби вирвати його з рутини. Сел приймає це як даність: «Я мав спокійне Різдво <...> проте тепер у мене знову вселився біс, <...>; я знову рвавсь на дорогу» [1, с. 113]. Так починається новий виток загулів, вечірок і поїздок в життя Села. Нові і старі друзі, розмови, вірші, джаз, алкоголь, марихуана, дівчата – так компанія Села і Діна проводить зиму і потім знову вирушає в дорогу на захід. В цей час Сел особливо прив'язується до Діна, починаючи зі спільної подорожі до Вірджинії, коли друзі вперше в житті залишаються надовго

наодинці. Тепер все, що відбувається в житті Села прямо пов'язано з Діном.

Зауважимо, що один з епізодів мономіфу подорожі містить в собі можливе переміщення жіночого начала жінки-звabниці в іншу форму, Дж. Кемпбелл пише, що так починається сходження від досконалості до двоїстості, а далі настає вигнання з раю. Так, прибувши до Сан-Франциско, Дін, вічний супутник і жаданий друг, уособлення двоїстості, кидає Села, залишаючи його без грошей і без надії.

За мономіфом, завершення місії героя відбувається тоді, коли стіна раю розчиняється, герой здійснює нове відкриття, відновлення божественної форми і знаходження мудрості. Сел, покинутий Діном, залишається сам, переживає екзистенційну кризу, з якої виходить відновлений і готовий до подальшого існування у світі: «Тепер у мене нікого й нічого не було. <...> Я зупинився на тротуарі й застиг від екстазу. <...> Я зрозумів, що я помер і народився заново, безліч разів, <...> Я відчув солодке, засніжене блаженство» [1, с. 170-171].

Одразу ж після подолання кризи до Села повертається Дін, вони проводять разом певний час, але Сел, втомлений і перенасичений почуттями, вирішує повернутися додому. Вдома ж герой нудиться за життям у Сан-Франциско і знову вирушає до Діна, вириває його з сімейного побуту і привозить до Денверу. Звідти друзі направляються до Нью-Йорку і далі до Мексики. Саме ця подорож є визначальною для Села. Незвичайні краєвиди, клімат, колоритні мексиканці і мексиканки, іспанська мова, марихуана.

Дж. Кемпбелл зазначає, що муки переборення власних обмежень – це муки духовного зростання. В Мексиці Сел тяжко хворіє на дизентерію, а Дін вдруге кидає хворого друга напризволяще. Сел тяжко переживає зраду, знаходиться на межі життя і смерті, але, відновившись зрештою в новому статусі, повертається до Нью-Йорку.

Останній критичний момент героїчного кола – момент перетину порогу героєм, який має витримати зіткнення з повсякденним світом. Так, Сел повертається додому, починає нове життя, планує одружитися. Коли вчергове до нього несподівано приїжджає з заходу Дін – Сел відмовляється зриватися в дорогу, він вже пізнав своє прозріння. Відмова Села від компанії Діна на користь нормальних людей – символічна плата за перехід на новий етап життя.

Отже, Сел Парадайз – класичний герой мономіфу, переживає всі етапи подорожі, бо сюжет роману «На дорозі» побудовано на основі

подолання героєм певних меж. Відмінність від стандартної схеми мономіфу подорожі у героя Керуака полягає в тому, що, як правило, Сел Парадайз пасивно бере участь у зміні етапу: під час пересікання країни він майже завжди їде в авто поруч з водієм і залежить від нього, у межових ситуаціях доля Села підпорядковується Діну Моріарті, якимось друзям чи жінкам. Очевидно, що в аналізованому романі образ дороги – це не просто середовище, де відбуваються дії; дорога, подорож є символом світогляду героїв, який трансформується протягом роману. Подорож розпочинається від бажання Села Парадайза змінити щось у своєму житті. Далі герой проходить потрібні фази, реалізує мету міфу, примиряючи індивідуальну свідомість зі вселенською волею. Мономіф подорожі реалізується в романі «На дорозі» не тільки в контексті пересування горизонтальним простором, а і в контексті пересування вертикального, внутрішнього розвитку героя.

Список використаних джерел:

1. Керуак Дж. На дорозі / Джек Керуак; [пер. з англ. Б. Павличко]. – К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2010. – 304 с.
2. Кэмпбелл Дж. Тысячеликий герой / Дж. Кэмпбелл. [пер. с англ.]. – М.: Рефл-бук, АСТ; К.: Ваклер, 1997. – 384 с.
3. Мелетинский Е.М. От мифа к литературе /Мелетинский Елеазар. – М.: РГГУ, 2000. – С. 24–31.
4. Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического: Избранное / Владимир Топоров. – М.: Изд. группа «Прогресс»–»Культура». – 1995. – 623 с.

Жорнокуй У.В.

кандидат філологічних наук, асистент,
Національний університет біоресурсів і природокористування

БАГАТОВЕКТОРНІСТЬ КОНЦЕПТУ СМЕРТІ У РОМАНІ МАРКУСА ЗУСАКА «КРАДІЙКА КНИЖОК»

Here is a small fact: You are going to die

У романі австралійського письменника Маркуса Зусака «The Book Thief» («Крадійка книжок»¹) оповідачем є сама смерть, яка розповідає історію звичайної дівчинки під час Другої світової війни. Зображення подій саме з такої перспективи є новаторським: наратор не викликає страху, навпаки, – певну симпатію; також Німеччина й події, які відбуваються у зазначений час, показані очима дитини, за національністю *німкені* (виділення тут і надалі наше – У. Ж.), а не очима стороннього оповідача, з позиції зовні.

Через розповіді наратора, автор формулює основну **ідею** твору: дуалізм людської природи, загадку якої смерть намагається розкрити упродовж усього роману, бо саме людина чинить злодіяння та руйнування під час війни.

Усезнаючий оповідач у романі «Крадійка книжок» розповідає те, *що* вам потрібно знати в певний момент знайомства з твором, *коли* краще це дізнатись, і навіть часто *до того*, як читач хотів би це знати. Часто саме смерть інформує про подальшу трагічну долю деяких персонажів («A Small Announcement About Rudy Steiner», с. 167). Вважаємо, що автор цю роль покладає на оповідача свідомо, щоб поглибити абсурдність самої світобудови, наголосити на тому, що у час масових смертей аксіологічні виміри як суспільний регулятор не спрацьовують.

Оповідач подає не просто окремі біографічні факти із життя персонажів, а й деталізує, даючи у такий спосіб вичерпну характеристику кожному з них (наприклад, «Some Facts About Hans Hubermann», с. 24). Характерно, що смерть при цьому не є до кінця відстороненою, навпаки, простежуємо її суб'єктивне ставлення до зображуваних людей.

Часто оповідач або устами своїх персонажів критикує ставлення суспільства до євреїв («A Guided Tour of Suffering», с. 94). Саме

¹ Тут і надалі переклад назви аналізованого у статті твору наш – У. Ж.

тріумф любові над ненавистю у відношенні до згаданої нації є одним із проявів дуалізму людської природи. Ця думка найповніше розкрита через стосунки Лісель та єврея Макса, якого прийомні батьки дівчинки переховували у себе в підвалі під час Голокосту. У тогочасній Німеччині їхні стосунки постають як непокора закону, яким була ідеологія нацистів. По факту, саме загальна суспільна ненависть, жорстокість і гніт німцями євреїв, зумовлюють знайомство Лісель і Макса.

Смерть у романі «Крадійка книжок» М. Зусака веде не тільки оповідь, задаючи тон усьому сюжетові, а й бесіду з самим читачем, неодноразово запитуючи його, роблячи реципієнта не просто пасивним поглиначем текстової інформації, а й учасником самих подій.

Здебільшого фокусуючи усю увагу реципієнта на інтерпретації двоякої суті людини, смерть хоче спростувати й уявлення про себе. Оповідач намагається довести, що він лише виконавець машини, якою управляє хтось на зразок Гітлера чи Сталіна. Через використання образу смерті як оповідача М. Зусака вдається передати події у творі очима стороннього, подати погляд зовні на все, що відбувається. У цей же спосіб автор уникає клішованого змалювання концепту смерті без надмірної натуралізації чи, навпаки, – зайвої героїзації та романтизації смерті як речі-у-собі. Авторіві в аналізованому романі вдається передати увесь трагізм війни, не вдаючись до деталей пов'язаних з руйнівним характером смерті, особливо коли вона масова. Стиль письменника місцями навіть постає як доволі «солодкий», але позиція автора при цьому не носить відстороненого характеру через суб'єктивізацію позиції наратора.

Розповіді смерті носять двоякий характер – вони не тільки позитивні, а й, як було сказано, трагічні, що зближує її із самим життям, нейтралізуючи при цьому негативне ставлення до неї. Через набуття масового характеру під час Голокосту та Другої світової війни смерть втрачає усі риси пов'язані з нею в одиничних проявах: страх перед нею, потворність, безжалісність тощо. Про цей тип суспільного ставлення до танатосу згадував ще Філіп Ар'єс, називаючи його – «смерть перекручена». Таке бачення смерті, на думку дослідника-медієвіста, характерне для ХХ століття, коли людина витісняє танатос із свідомості. Невипадково, в одному із епізодів твору смерть, спостерігаючи за людьми, зізнається, що боїться людей. Це шокує, на перший погляд, твердження

найповніше відображає реалії війни, коли традиційне уявлення про смерть стирається, а на перший план виходить руйнівна здатність самої людини.

Смерть у романі «Крадійка книжок» набуває людських рис, насамперед, здатності співчувати. Вона переживає не тільки через численні людські смерті, для неї найскладніше справитись із болем тих, хто вижив. Смерть, вважаючи, що звільняє помираючого від болю, страху, ненависті, порушує ще одну проблему – танатос як звільнення від обтяжуючого життя, що є одним із ключових постулатів екзистенціалізму.

Таким чином, смерть у романі Маркуса Зусака «Крадійка книжок» є категорією різноплановою, яку автор використовує на кількох текстових рівнях – сюжетному, композиційному та проблемно-ідейному. Зображення танатосу в різноманітних парадигмах страх дає змогу авторові підкреслити думку, що не варто боятися смерті як фізіологічної кончини, а тієї, яку несе з собою людина: «A last note from the narrator: I am haunted by humans» [2, p. 366].

Список використаних джерел:

1. Арьес Ф. Человек перед лицом смерти / Ф.Арьес ; пер. с фр. ; общ. ред. Оболенской С. В. ; предисл. Гуревича А.Я. – М. : Издательская группа «Прогресс»-«Прогресс-Академия», 1992. – 528 с.
2. Zusak M. The Book Thief [Electronic source] / Markus Zusak. – New York : Alfred A. Knopf Publishing House. – 370 p. – Title taken from the screen: <http://teacherweb.com/GA/MarionCountyMiddleHigh/RLuten/the-book-thief-markus-zusak.pdf>

РОМАНСЬКІ, ГЕРМАНСЬКІ ТА ІНШІ МОВИ

Заболотська О.В.

кандидат філологічних наук, доцент;

Абрамова Я.О.

студентка,

Херсонський державний університет

МОВНІ ЗАСОБИ ВИРАЖЕННЯ КОНЦЕПТУ МОДА В АНГЛІЙСЬКІЙ ЛІНГВОКУЛЬТУРІ

*«This is a funny place to live, isn't it? Don't
they know what they want to put on in the
morning? You see this is why you get
yourself all mixed up.»*

Fielding Helen

«Bridget Jones: The Edge of Reason»

Останнім часом досягнення у галузі лінгвістичних досліджень свідчать про неабиякий інтерес учених до виявлення мовних явищ у екстралінгвістичному контексті. Одним з провідних понять сучасної когнітивної парадигми є концепт. Увагу лінгвістів привертають перш за все концепти, що найтісніше пов'язані з культурою народу і найяскравіше відбивають специфіку його колективної свідомості. У своїх роботах провідні лінгвісти розробляють методики концептуального аналізу, типологізують концепти, визначають їхні характерні особливості [3, с. 13]. Серед основних дослідників поняття «концепт» виділяють: Н.Д. Арутюнова, А. Вежбицька, О.С. Кубрякова, А.М. Приходько, Ю.С. Степанов, О.О. Селіванова, З.Д. Попова, Й.А. Стернін.

Незважаючи на те, що поняттям «концепт» послуговуються представники різних напрямів лінгвістичної науки, єдиного визначення все ще немає. Це свідчить не стільки про відсутність єдності поглядів щодо природи та функцій концепту, скільки про багатство його ознак і властивостей [5, с. 46].

Аналізуючи концепт з точки зору когнітивної лінгвістики, О.С. Кубрякова визначає його як засіб пояснення «ментальних ресурсів» людської свідомості. Вона звертає увагу на природу та функціональність концепту, наголошуючи на його ключовій ролі у формуванні «концептуальної системи та мови мозку», а відтак і мовної картини світу людини [3, с. 90]. Подібну думку висловлює В.А. Маслова, яка розглядає концепти як «ментальні сутності». Саме у зв'язку з цим на перший план наукових досліджень виходить поняття ментальності. Дослідниця переконана, що експлікація змісту концепту доступна лише людині, яка сама є носієм цієї мови [4].

Думка, що концепти відбивають цілісну картину світу, яка існує поза мовним простором, і лише вербалізується в ньому, знаходить підтвердження у багатьох дослідників. Так Н.Д. Арутюнова відзначає, що «онтологія дійсності моделюється у вигляді системи концептів, які реконструюються за даними мови» [1, с. 12].

В.І. Карасик пропонує вважати концепти первинними культурними утвореннями, виразом об'єктивного змісту слів, які мають сенс і тому трансльовані в різні сфери буття людини, зокрема, в сфері понятійного, образного та діяльнісного освоєння світу [2].

Метою нашої статті є проаналізувати засоби експлікації концепту МОДА у сучасній англійській лінгвокультурі. Актуальність дослідження концепту МОДА та засобів його вербалізації зумовлена загальною тенденцією до вивчення мовних явищ у контексті позамовних чинників з урахуванням когнітивних механізмів утворення нових лексичних одиниць.

Концепт МОДА ми відносимо до соціокультурних концептів-регулятивів, які, слідом за В.І. Карасиком, висловлюють оціночний кодекс лінгвокультур і в своєму системному вираженні пояснюють культурні доміанти поведінки. По відношенню до моди це виражається в дотриманні особливих правил поведінки, манери триматися або одягатися за певних обставин і в конкретних ситуаціях. Подібні соціокультурні концепти є семіотичними одиницями, інтегруючими національну культуру, мову й етнічну ментальність. Динаміка концепту детермінована його польовою структурою, що містить, крім статичної (константної, архетипічної) понятійної частини, соціокультурний фон – динамічну частину, яка під впливом зовнішніх, соціальних і культурних факторів еволюціонує в процесі зміни цінісно-сміслових компонентів. Як один з концептів – регулятивів, змістом яких є норми поведінки, МОДА є

явищем соціального порядку та регулює відносини в суспільстві, з одного боку, і містить набір ознак, відповідних «модній» поведінці, – з іншого [2, с. 150-153].

Як соціокультурне явище мода – це комплексна система, яка сприяє і забезпечує постійне оновлення різних сторін життєдіяльності як всього суспільства в цілому, так і індивідів. Незважаючи на множинність інтерпретацій феномена моди, виявлених в процесі абстрактно-логічних міркувань зарубіжних і вітчизняних дослідників, моду як окрему область соціокультурного простору можна звести до формули «мода – культура – суспільство – індивід» [6, с. 5].

Центральною лексевою, що об'єктивує концепт МОДА в англійській сові виступає *fashion*, що має наступні дефініції: 1) popular style (of clothes, behaviour) at a given time or place, usually a short-lived one («*fashions in art and literature change constantly*») – sg. and pl.; 2) the act or process of making something; 3) manner or way of doing something, mode of action or operation («*he was behaving in a strange fashion*»); 4) a distinctive or peculiar and often habitual manner, way or gesture («*he always does it in his own fashion*»); 5) the form of something or the way it's constructed. В рамках базової лексеми, що репрезентує досліджуваний концепт, виділяється синонімічний ряд: 1) *definite behaviour*; 2) *action, process*; 3) *manner*. Синонімічний ряд лексеми *fashion* репрезентують такі лексеми *style, vogue, mode, dress, clothes*. Змістове наповнення концепту МОДА в англійській мові включає одиниці на позначення предметів одягу, взуття, головних уборів, зачісок, аксесуарів, модних стилів та течій, назви колекцій високої моди, назви брендів та виробників одягу й аксесуарів, що формуюють відповідні семантичні групи. Англійська лексика моди розвивається під сильним впливом зовнішніх соціокультурних факторів. Нові предмети одягу виникають як реакція на зміни у суспільстві, семіотизуються і відповідно отримують характер тих явищ, що сприяли до появи того чи іншого одягу.

Розглянемо лексичні одиниці, що входять до семантичної групи «Взуття», що експлікують концепт МОДА. Останнім часом в англомовних електронних виданнях з'являються такі лексеми на позначення взуття та його видів:

1. *Chelsea boots* – чоловічі високі шкіряні черевики з еластичною вставкою збоку, висотою приблизно до щиколотки і звуженими носками. З'явилася ця модель черевиків ще за часів Вікторіанської

епохи в Англії, коли це взуття використовували дами для верхової їзди. Пізніше челсі перекочували і в чоловічий гардероб, в якому зайняли міцні позиції. В 60-ті роки минулого сторіччя такі черевики стали неймовірно популярні завдяки групі «Бітлз», музиканти якої дуже любили таке взуття [7].

2. *Monks boots* – туфлі, що застібаються переважно на ремінці, без шнурівки і з круглим носком. Власне через ремінці вони і отримали свою назву, ремінці схожі на застібки взуття у ченців (іноді на один ремінець – *Monks*, а іноді на два – *Double Monks*). Модель досить стародавня, ще в XI столітті ченці носили щось подібне – сандалі на пряжках і широкому ремені. На початку це була парадно-вихідне взуття, адже вони не були зручними, а потім, подібні туфлі стали виготовляти з м'якої шкіри. Через це туфлі вийшли вельми зручні і вкрай дешеві, що сприяло швидкому поширенню даної моди [7].

3. *Derby shoes* – це туфлі з відкритою шнурівкою з нашитими поверх основної частини бічними деталями. Ці туфлі отримали однойменну назву з прізвищем графа Дербі, який їх винайшов. Граф шалено любив брати участь у скачках, але не міг знайти закритого зашнурованого взуття, внаслідок чого і винайшов практичні і зручні туфлі, тим самим полегшивши життя не лише собі, а й іншим [7].

4. *Loafers* – ці туфлі зі шкіри та без шнурків. В англійській мові лексема «*loafer*» має денотативне значення «ледар». Через те, що на зорі виникнення перших моделей такого взуття їх носили переважно вдома, такі туфлі і назвали лофери. Вони були дуже зручними, не потрібно було витратити час на одягання і застібання і вони не спадали з ніг. Потім взуття подібного фасону стали носити студенти, фермери. І лише з часом їх стали носити офісні працівники, які також прагнули до зручності, але і не забували про моду і стиль та дотримувалися ділового дрес-коду [7].

5. *Chukka Boots* – чоловічі черевики з мінімум декорацією і шнурівкою. Своє ім'я вони отримали завдяки різновиду гри в гольф. *Chukka boots* були популярні в кінці 1940-х та 1950-х років ХХ ст. Матеріалом для цього виду чоловічих черевиків служить теляча шкіра або замша [7].

Отже, концепт МОДА відноситься до соціокультурних концептів, регулює відносини різного роду між спільнотами, групами людей і окремими особистостями та есплікується різними лексичними одиницями, які умовно можна поділити на 8 семантичних груп.

Список використаних джерел:

1. Арутюнова Н.Д. Язык и мир человека / Н.Д. Арутюнова. – М. : Языки русской литературы, 1999. – 2-е изд. испр. – 894 с.
2. Карасик В.И. Языковая личность: аспекты лингвистики и лингводидактики / В.И. Карасик. – Волгоград: Перемена, 1999. – 477 с.
3. Кубрякова Е.С. Краткий словарь когнитивных терминов / Е.С. Кубрякова. – М. : Филол. ф-т МГУ им. М.В. Ломоносова, 1997. – 245 с.
4. Маслова В.А. Лингвокультурология / А.В. Маслова. – М.: Издат. центр «Академия», 2001. – 208 с.
5. Приходько А.М. Концепти і концептосистеми в когнітивно-дискурсивній парадигмі лінгвістики. / Анатолій Миколайович Приходько. – Запоріжжя: Прем'єр, 2008. – 332 с.
6. Чурсина О.В. Лингвокультурный концепт «МОДА» в языковом сознании и коммуникативном поведении: автореф. дис. на соискание ученой степени канд. фил. наук : 21.05.10 / О.В. Чурсина. – В., 2010. – 20 с.
7. MENS-LOOK.RU – журнал о моде и стиле для мужчин [Електроний ресурс]. – Режим доступу: <http://mens-look.ru/encyclopaedia.html>

Любарець І.А.

аспірант,

Київський національний лінгвістичний університет

МОВЛЕННЯ ПЕРСОНАЖІВ ФРАНЦУЗЬКИХ СЮРРЕАЛІСТИЧНИХ П'ЄС: КОМУНІКАТИВНИЙ АСПЕКТ

Творчість французьких сюрреалістів першої половини ХХ століття базується на літературній спадщині їх попередників та органічно з нею пов'язана. Цей етап розвитку драматургії характеризується пошуком нових прийомів формування мовлення драматичних героїв. Дане дослідження розкриває взаємозв'язок особливостей текстового оформлення мовлення персонажів сюрреалістичних п'єс з їх сприйняттям та інтерпретацією. У зв'язку з цим розкриваються основні властивості комунікативної взаємодії дійових осіб французьких драматичних творів даного періоду.

Міжособистісна комунікація є багатогранним явищем. Умовою її здійснення є наявність трьох елементів, серед яких адресант, адресат та власне повідомлення. У драматургічному мовленні театральної комунікації роль адресанта виконують актори як виконавці

постановки, а адресатом виступають глядачі, що сприймають зашифроване у тексті п'єси повідомлення. Французька драматургія сюрреалізму початку ХХ століття несе в собі певну двоярусність, що полягає у шляхах передачі повідомлення драматургічного тексту. Умовно можна схематизувати цей процес наступним чином:



У кінцевій ланці цього ланцюга відбувається декодування смислу повідомлення і відправка реакції у зворотному напрямку. Зважаємо також на театральну комунікацію дійових осіб французьких сюрреалістичних п'єс на сцені між собою, адже це додає складності інтерпретації повідомлення на третьому етапі його передачі. При порівнянні драматургічних діалогів між персонажами та повсякденного мовлення виявляється відмінність, що полягає у черговості реплік під час сценічної комунікації, адже як актори, так і глядачі театральної постановки мають установку на умовність дії, що відбувається. Актори при озвучуванні висловлювань персонажів модулюють їх за допомогою великого арсеналу просодичних засобів, якими вони володіють [2].

У лінгвістичних дослідженнях наголошується на розмовності мовлення персонажів драматичних творів французьких сюрреалістів, а саме на прагненні авторів передати тенденції розмовного мовлення у звичній для носіїв мови формі з метою полегшення сприйняття інформації адресатом. У зв'язку з цим мовлення персонажів французьких сюрреалістичних драм називають «стилізованим розмовним мовленням буденного спілкування» [3, с. 26].

У сюрреалістичних драматургічних текстах специфічні особливості мовлення персонажів вибудовуються відповідно до їх характерів та епохи, задуму автора та його індивідуального стилю. Стилістичне наближення діалогічного мовлення дійових осіб до розмовного, на нашу думку, вказує на намір передати у спрощеній зовнішній формі складність внутрішнього змісту повідомлення,

мотиви поведінки, а також особисте відношення героїв творів до переданої інформації, таким чином надаючи кожному висловлюванню конкретно-дієвого характеру.

Ще однією особливістю мовлення персонажів у п'єсах французьких сюрреалістів є його нормативність, тобто підпорядкування класичним літературним нормам. Певним чином це пов'язано з «подвійним співвіднесенням» мовлення дійових осіб, адже воно зорієнтоване як на партнера по комунікації, так і на слухача [1]. Драматургічні діалоги являються відображенням усного мовлення у письмовій формі. Виходячи з цього, можна зробити висновок, що мовлення персонажів французьких драматичних творів першої половини ХХ століття не відображує реальне спілкування, а подається як результат глибинного авторського аналізу реалій тогочасного життя [5].

До особливостей персонажного мовлення у французьких сюрреалістичних п'єсах також відноситься його дієвість. Засоби вираження, якими послуговуються учасники діалогічної взаємодії добираються з урахуванням необхідного впливу на партнера по комунікації. В умовах драматургічного діалогу – це вплив словом. У театральних текстах французького сюрреалізму словесна дія є багаторівневим взаємопов'язаним процесом спілкування з використанням багатозначних слів, які у конкретній мовній ситуації набувають індивідуального внутрішнього смислу, який, у свою чергу, формує загальну логіку драматургічного тексту. Інакше кажучи, взаємодія персонажів сюрреалістичних драм полягає у обміні смислами та впливі один на одного за допомогою мовної взаємодії [6, с. 60].

Взаєморозуміння персонажів зумовлене значною мірою наявністю рівноваги між відправником та отримувачем повідомлення. Тому аналітичне вивчення мовлення персонажів сюрреалістичних творів французьких драматургів сприяє розкриттю чинників підтримки балансу у діалогічній взаємодії дійових осіб драматургічних текстів.

Отже, особливу роль у сприйнятті авторського задуму відіграє індивідуальна стилізація мовлення персонажів французьких сюрреалістичних драм початку ХХ століття під розмовне. Така стилізація відповідає колориту зображуваного світу та реаліям французької мови даної епохи. Літературна творчість авторів-сюрреалістів характеризується великою мірою пошуком нових форм

побудови драматургічного тексту, ориганільними методами роботи зі словом, зверненням до класичних літературних норм та введенням власних інновацій.

Список використаних джерел:

1. Будагов Р. А. Человек и его язык // Р. А. Будагов. – М. : МГУ. – 1976. – 430 с.
2. Великая Е. В. О фоностилистических особенностях сценической речи // Е. В. Великая. – електронний ресурс, точка доступу – <http://www.hse.ru/pubs/lib/data/access/ram/ticket/67/pdf>
3. Крылова Л. В. Лингвостилистические особенности монологического текста драмы: Дис. канд. филол. наук // Л. В. Крылова. – М. – 1979.
4. Кусаева З. К. Стилистические приемы как средство индивидуализации персонажей в драматургии К. Л. Хетагурова // З. К. Кусаева. – електронний ресурс, точка доступу – <http://iratta.com/stati/15002-stilisticheskie-priemy-kak-sredstvo-individualizacii-personazhey-v-dramaturgii-kl-hetagurova.html>
5. Лотман Ю. М. Структура художественного текста // Ю. М. Лотман. – електронний ресурс, точка доступу – http://on4a.narod.ru/lotman_struktura_teksta_web.pdf
6. Петрова А. Н. Сценическая речь // А. Н. Петрова. – М. : Искусство . – 1981. – 192 с.

Никитченко К.П.

аспірант,

Київський національний лінгвістичний університет

ДО ПРОБЛЕМИ ДЕФІНІЦІЇ ОКАЗІОНАЛЬНОГО СЛОВА ТА ОКАЗІОНАЛЬНОГО СЛОВОТВОРЕННЯ

Поповнення словникового складу мови – закономірний процес, адже у кожній мові закладений потенціал для її вдосконалення та збагачення. Як засіб відображення об'єктивної реальності, мова перебуває у стані постійної зміни і розвитку, оскільки сама дійсність є динамічною і лабільною. Найбільш рухомою і проникною сферою мовної системи вважають лексичний рівень.

Відомо, що утворення нових слів є головним джерелом збагачення лексичної системи мови. Але «виникає питання про те, що ж таке «нові» слова в мові: ті, що ще не з'явилися? – тоді чи «слова»

це; ті, що вже з'явилися, але не увійшли до активного вжитку? – тоді це ще не слова мови; чи ті, що вже увійшли в мову? – тоді чим ці «нові» слова в словотвірному плані відрізняються від «старих»? [8, с. 17].

Спроба дати відповідь на ці питання сприяла появі цілої низки синонімічних чи суміжних термінів, що мали на меті диференціювати нові лексичні явища [4]. Однак через їх термінологічний різнобій розмежування таких понять як «оказіональне слово», «потенційне слово», «неологізм» і досі потребує додаткових уточнень.

Аналізуючи співвідношення цих понять, Е.І. Ханпіра зазначає наступне: «Найстаріший з цих термінів – «неологізм». У літературознавчих роботах досі тільки він і побутує. <...> А між тим одного цього терміна явно недостатньо для опису різноманіття фактів, пов'язаних з появою нових слів» [11, с. 153].

Постулюючи *традиційний підхід* до вивчення цих лексичних явищ дослідник пропонує протиставляти їх наступним чином: *неологізми* – це нові слова в мові; *потенційні слова* – це слова, які створені (але ще не закріплені традицією слововживання) або можуть бути створені за зразком слів високопродуктивних словотвірних типів; *оказіональні слова* – це слова, створені за малопродуктивною або непродуктивною моделлю на певний випадок (при утворенні яких порушені певні закони словотвірних типів).

Проте таке трактування зазначених явищ, на наш погляд, не дозволяє чітко розмежувати ці поняття, оскільки оказіональні слова утворюються не тільки за малопродуктивними, але й за продуктивними моделями. У зв'язку з цим виникає термінологічний дисбаланс між тлумаченням оказіональних і потенціальних слів [5].

Слід зазначити, що серед дослідників немає одностайності у трактуванні оказіональних і потенціальних слів, які в різних працях по-різному визначаються та по-різному співвідносяться один з одним.

Прихильники *інтегрованого підходу* (Н.Г. Бабенко, О.Г. Ликов, В.В. Лопатін, L. Bauer, K. Vuzássyová) не розмежовують оказіональні та потенційні слова. Зокрема В.В. Лопатін та О.Г. Ликов під «оказіоналізмами» розуміють дві групи слів – потенційні та індивідуально-авторські слова.

Принципово інший, *диференційований підхід* до розуміння неологічних понять пропонують О.А. Земська, Е.І. Ханпіра, Р. Nohenhau та ін. протиставляючи потенційне слово оказіональному.

Так, О.А. Земська, беручи за основу відмежування термінів фактор відповідності закономірностям системи мови, наголошує на тому, що потенційне слово – це реалізація законів словотворення, а okazionale – це їх порушення. Проте поняття «можуть зближуватись» [2, с. 189]. Із цього випливає, що деякі слова можна розуміти і як потенційні, і як okazionale [12].

З'ясовуючи суть поняття «потенційне слово», дослідники поставили питання про доцільність і необхідність цього терміну взагалі. Так, Ж.В. Колоїз виходячи із самої семантики слова заперечує необхідність виділення потенційних слів з-поміж новоутворень. Дослідниця зазначає: виходячи з семантики, поєднання компонентів *потенційний* (від фр. *potentiel* – прихований, можливий) і *слово* («найменша самостійна і вільно відтворювана в мовленні відокремлено оформлена значеннева одиниця мови, яка співвідноситься з пізнаним і виокремленим окремо елементом дійсності» [10, с. 565]) позбавлене будь-якого логічного смислу.

На штучності терміна «потенційне слово» наголошує О.А. Габинська: «Якщо слово не створене, тільки «може бути створеним», відповідно, слова не існує, існує лише можливість його утворення» [1, с. 35]. А це, у свою чергу, засвідчує той факт, що немає потреби диференціювати потенційні слова з-поміж мовленнєвих новоутворень.

Аналогічний погляд представлений О.В. Ребриєм на основі структурного та функціонально-семантичного аналізу [7]. Узагальнення та систематизація напрацювань з цієї проблематики (О.Г. Ликова, Р.Ю. Намитокової, О.А. Земської, Н.О. Белової, Т.Е. Егошиної та ін.) дозволяють говорити про те, що для розмежування термінів «okazionale слово», «потенційне слово» та «неологізм», необхідно враховувати 14 критеріїв: належність слова до мови чи мовлення, словотвірна похідність, відповідність закономірностям системи мови, твореність / відтворюваність, синхронно-діахронна дифузність, слово вже утворене / тільки може виникнути, індивідуальна приналежність, мета створення, номінативна факультативність, експресивність, новизна, первісна одноразовість, залежність від контексту та включеність у словники.

Ми можемо дійти висновку про те, що неологізм – це нова одиниця мови, тоді як потенційні і okazionale слова є фактами мовлення, результатом реалізації спільних дискурсивних категорій потенційності і okazionalності, які регулярно проявляються на

різних рівнях організації мови, в тому числі і в словотворенні [11, с. 154].

Отже, поняття «оказіоналізм» (від лат. *occasionalis* – випадковий) означає мовні одиниці, які відносяться до складу стилістичних неологізмів, створені в ідіостилі певних авторів текстів і не набули поширення [9, с. 510]. Поряд із терміном «оказіоналізм» у сучасній лінгвістиці використовується його ад'єктивований варіант «оказіональне слово». В англійській мові для кваліфікації таких утворень використовують термін «ponce word» (від фрази 16-го століття «for the ponce» – для одного разу), який означає лексему, створену для тимчасового використання [13, с. 132].

Специфіка оказіоналізмів полягає у тому, що автор прагне порушити усталені норми щодо сполучуваності словотворчих засобів. З точки зору того, як саме порушуються при оказіональному словотворенні закони дії словотвірного типу виділяють різні види оказіонального словотворення.

У загальному вигляді способи творення оказіоналізмів можна розподілити на дві групи: 1) за допомогою звичайних словотворчих засобів і способів шляхом порушення законів їх дії, тому про їх звичність можна говорити лише умовно, і 2) специфічними способами [3].

Перша група знаходить відображення у класифікації способів оказіонального словотворення на *морфологічні* (афіксація, словоскладання, абревіація) та *неморфологічні* (лексико-семантичний, морфолого-синтаксичний, лексико-синтаксичний).

Лінгвісти виділяють такі суто оказіональні способи словотворення як вивільнення афіксів й інших частин слова, використання афіксів у якості базових основ, каламбурні та паронімічні «ігри» зі словом [2], креація, аугментація, елімінування, анаграматичні способи (ретроскрипція, метатеза, тмезис), графіксація, субституція [6], оказіональна метонімізація та ін.

Необхідно зазначити, що «повний перелік цих способів навряд чи можливий взагалі, адже створення оказіоналізмів – явище індивідуальне. Саме тому не можна дати гарантію, що, знайшовши і охарактеризувавши n способів оказіонального словотворення, ми тут же не зустрінемо способи $n+1$, $n+2$ і т.д.» [3, с. 191].

Таким чином аналітичний огляд різних точок зору на проблему дозволяє стверджувати, що розмежування термінів «оказіональне слово», «потенційне слово» та «неологізм» базується на 14 критеріях.

Характерними рисами окказіоналізмів вважаємо яскраву образність, засновану на зіткненні узуально несумісних слів, невідтворюваність поза певним контекстом, емоційно-експресивну забарвленість.

Список використаних джерел:

1. Габинская О. А. Типология причин словотворчества. – Воронеж: ВГУ, 1981. – С. 35.
2. Земская Е. А. Словообразование как деятельность / Е. А. Земская / Отв. ред. Д. Н. Шмелев. – [4-е изд.]. – М.: Книжный лом «ЛИБРОКОМ», 2009. – 224 с.
3. Земская Е. А. Современный русский язык. Словообразование : учеб. пособие / Елена Андреевна Земская. – 8-е изд. – М.: Флинта : Наука, 2013.
4. Колоїз Ж. В. До питання про диференціацію основних понять неології / Ж. В. Колоїз // Вісник Запорізького державного університету. – 2002. – № 3.
5. Масленников Д. Б. Русское поэтическое словотворчество. Ч. 1. Футуристы : монографія [Текст]. – Уфа: Изд-во БГПУ, 2009. – 160 с.
6. Попко Л. П. Неологизация в языке как трансляция культурно-лингвистической национальной ментальности : монографія / Людмила Петровна Попко. – ГАРККиИ, 2007. – 360 с.
7. Ребрий А. В. Окк. в современном английском языке: структурно-функциональный анализ: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04 / А.В. Ребрий. – Харьков, 1997. – 180 с.
8. Сахарный Л. В. К многоаспектности словообразования как науки// Вопросы грамматики. – Пермь, 1972. – С. 17.
9. Селіванова О. О. Лінгвістична енциклопедія / О. О. Селіванова. – Полтава: Довкілля-К, 2011. – 844 с.
10. Українська мова. Енциклопедія. – К.: Укр. енциклопедія, 2000. – С. 565.
11. Ханпира Эр. Об окказиональном слове и окказиональном словообразовании / Эрик Иосифович Ханпира // Развитие словообразования современного русского языка: [сб. научн. трудов / под. ред. Е.А.Земской и Д.Н. Шмелева]. – М.: Наука, 1966. – С. 153-166.
12. Cerula V. Проблематика окказионального слова / Viktor Cerula // Jazyk a kultura. – 4/2010.
13. Crystal D. The Cambridge encyclopedia of the English language / David Crystal. – Cambridge : CUP, 2003, 2nd edition. – 499 pp.

Петрова Е.А.

студентка,

Одесский национальный университет имени И.И. Мечникова

ФИЛОЛОГИЯ И ЛИНГВИСТИКА В СОВРЕМЕННОМ ОБЩЕСТВЕ

Литературные собственные имена представляют большой интерес для исследования в различных аспектах. Общие закономерности употребления онимов в художественном тексте раскрываются в работах В.Д. Бондалетова, М.В. Горбаневского, М.В. Карпенко, Ю.А. Карпенко, Э.Г. Магазаника, В.Н. Михайлова, В.А. Никонова, Г.А. Силаевой, А.В. Суперанской, О.И. Фоняковой и др.

Художественное произведение – это особая сфера функционирования имен собственных. В тексте слова соотнесены «с реальной и изображаемой действительностью, с современным литературным языком и языком художественного произведения» [7, с. 82]. Это способствует пониманию авторского замысла произведения: слова, как известно, обозначают одновременно объективную действительность и художественный мир, созданный писателем. В этом отношении имена собственные являются ценнейшим компонентом в системе средств художественной выразительности.

Для обозначения всей совокупности ономастических названий В.Н. Топоров употреблял выражение ономастическое (топономастическое) пространство. Этот научный термин позволяет говорить об объёме ономастического пространства, о его структуре, в частности, о классах составляющих его названий, их большей или меньшей представленности в языке, о строении разных разрядов ономастической лексики и т.д. [8].

Ономастическое пространство художественного произведения может включать разнообразные поэтонимы, без учета их активного или пассивного функционирования в национальной ономастике. Так в романе М. Митчелл «Унесенные ветром» ономастическое пространство включает 120 антропонимов, 54 топонима, 15 эргонимов, 8 хронимов, 2 идеонима, 1 эргоним, 1 зооним. Всего в романе М. Митчелл ономастическое пространство охватывает 201 поэтоним, номинативно соотносимыми с различными денотатами.

В ономастиконе художественного произведения наибольшую смысловую нагрузку несут на себе антропонимы, являющиеся неотъемлемыми компонентами в системе средств художественной выразительности. Подбирая имена, автор ориентируется на общепринятую формулу, с помощью которой можно передать информацию о социальном, национальном, возрастном положении именуемого лица.

Литературные антропонимы, функционирующие в составе произведения, многочисленны и разнообразны, поэтому классификация их может проводиться по различным основаниям. Традиционным является компонентный анализ именованных персонажей. По числу входящих компонентов антропонимы в романе Маргарет Митчелл «Унесенные ветром» делятся на одночленные, двучленные и трехчленные.

В тексте романа Маргарет Митчелл «Унесенные ветром» (объем – более 1000 страниц) функционирует 120 антропонимических единиц, представляющих собой различные именованные персонажей, причем один и тот же персонаж может иметь несколько именованных различного характера: некоторые из них представляются вариантами одного и того же имени.

Наиболее многочисленными (70 из 120) являются однословные единицы, среди которых фамилий – 35 (например, *Mr. Thackeray*, *Mr. Dickens*, *Mr. McRae*), имен и прозвищ – 40 (например, *Renny*, *Pork*, *Dilcey*, *Prissy*). Двучленная модель представлена 50 конструкциями, среди которых преобладают традиционные конструкции типа «имя + фамилия» (например, *Wade Hampton*, *Phil Meade*, *Rene Picard*). Конструкций типа «имя + прозвище» в наших материалах 6 (например, *Big Sam*, *Ole Belle*, *William of Orange*). Наименьшим количеством представлены трехчленные именованные – 13 единиц (например, *Bonnie Blue Butler*, *Miss Pittypat Hamilton*, *Scarlett O'Hara Hamilton*).

Всего в тексте прямых объектов номинации 27, из них 13 имеют вариативные именованные, причем 4 персонажа имеют наибольшее число вариаций – от 3 до 5. Это прежде всего имена главных действующих лиц и имена героев, наиболее значимых для повествования: *Scarlett O'Hara* – *Scarlett* – *Ms. Scarlett* – *Mrs. Hamilton* – *Mrs. Kennedy* – *Mrs. Butler* – *Puss*; *Rhett Butler* – *Mr. Butler* – *Captain Butler* – *Rhett*; *Melanie Hamilton* – *Ms. Melly* – *Melly* – *Ms.*

Hamilton – Mrs. Wilks; Ashley Wilks – Mr. Wilks – Ashley. Такие именованія составляют ядро антропонимического пространства.

28 объектов номинации в тексте романа М. Mitchell не имеют антропонимических вариаций (например: *Cade, Raif, Archie, Renny, Simmons, Alex* и др.). Это именованія персонажей, эпизодически появляющихся на страницах романа.

Читатель получает информацию об изменении наименования персонажей в связи с переменами в их отношениях. Часто это происходит в авторской речи. Авторская речь в тексте произведения является довольно подвижной и проницаемой структурой. В нее возможно проникновение чужой номинации, то есть номинации, характерной и используемой в речи других персонажей. М. М. Бахтин пишет о проникновении речи персонажей в авторскую так: «Речь героев почти всегда оказывает влияние (иногда могущественное) на авторскую речь, рассеивая по ней чужие слова (скрытую чужую речь героя) и этим внося в нее расслоение, разноречивость...» [1, с. 68]. Так же и номинация может быть «чужой» и примешиваться к авторской, совмещаясь с ней.

Такое совмещение номинаций происходит в романе Маргарет Митчелл «Унесенные ветром», где в авторском именовании героини представлены 3 варианта: *Scarlett, Miss Scarlett и Scarlett O'Hara*. Первый и второй варианты появляются в авторской речевой структуре чаще в сценах с родными и близкими, няней и слугами.

Например, бабушка Фонтейн называет Скарлетт просто по имени, так как является ей близкой родственницей: «*You two stay here,*» *she commanded, pushing Scarlett toward the back porch. «I have a private word for this child. Help me down the steps, Scarlett»* [9, с. 372].

Мистер Гамильтон, спрашивая, не выйдет ли Скарлетт за него замуж, назвал ее так: «*Will you marry me soon, Miss Scarlett?*» [9, с. 85].

Дворецкий Порк в обращении к Скарлетт также добавляет «мисс»: «*Miss Scarlett, I sure hate to bother you with more trouble when you've had your share but I've got to tell you*» [9, с. 405]. Этим автор подчеркивает отношения между хозяйкой и слугой, что свидетельствует о благородном происхождении главной героини.

Вариант *Scarlett O'Hara* регулярно появляется в авторской речи, где рассказывается о главной героине романа. Автор неспроста называет главную героиню полным именем. Фамилия О'Хара имеет ирландские корни, и в Скарлетт течет ирландская кровь. Ирландцы отличаются своей трудолюбивостью и свободолюбием. Поэтому

Скарлетт обладает сильным характером, стойкостью, холодным умом. Когда на нее навалились новые беды, она решила бороться до последнего, не обращаясь за помощью к родственникам в Саванне: «*The O'Haras did not take charity. The O'Haras looked after their own*» [9, с. 389].

Когда Скарлетт выходит замуж, меняется ее социальный статус и соответственно меняются номинации, относящиеся к ней. Сначала Скарлетт становится *Mrs. Hamilton*, затем *Mrs. Kennedy* и *Mrs. Butler*. Также автор использует вариацию имени для достижения эффекта иронии. Например, Ретт Батлер после долгой разлуки, увидев ее случайно на улице, обращается как к миссис Кеннеди. Он не ожидал, что она так поспешно выйдет замуж по расчету, поэтому насмешливо относится к ее новому имени: «*My dear Mrs. Kennedy, – he said, walking toward her. «My very dear Mrs. Kennedy!» and he broke into a loud merry laugh*» [9, с. 580]. «*May I call you 'dear,' Mrs. Hamilton? I shall call you 'dear' whether you like it or not, so no matter, but the proprieties must be observed*» [9, с. 581].

Когда Скарлетт вышла замуж за Ретта Батлера, он стал называть ее ласково своей кошечкой: «*Why should you so resent hearing the truth, my pet? You must bring Mammy a present*» [9, с. 807].

Таким образом, в речевой коммуникации именовании главной героини изменяются в зависимости от официальной или неофициальной ситуации общения, от ее социального статуса и взаимоотношений героев. Важно отметить, что автор оставляет девичью фамилию героини и к ней добавляет фамилию мужа. Этим писатель хочет показать, что главная героиня не забывает, кем она является по происхождению, и это отражается в ее характере на протяжении всего романа.

Список использованных источников:

1. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики / М. М. Бахтин. – М. : Худ. лит., 1975. – 502 с.
2. Горбаневский М. В. Ономастика – особая лингвистическая наука / М. В. Горбаневский. – М. : Знание, 1989. – 302 с.
3. Калинин В. М. Поэтика онима : [монография] / Валерий Михайлович Калинин. – Донецк. 1999. – 408 с.
4. Карпенко О. Ю. Когнітивна ономастика як новий напрямок пізнання власних назв : дис. ... д-ра фил. наук / О. Ю. Карпенко. – Одеса, 2006. – 416 с.
5. Никонов В. А. Имя и общество / В. А. Никонов. – М. : Наука, 1988. – 234 с.

6. Суперанская А. В. Общая теория имени собственного : [монография] / Анна Васильевна Суперанская. – М. : Наука, 1973. – 367 с.

7. Супрун В. И. Ономастическое поле русского языка и его художественно-эстетический потенциал : [монография] / Василий Иванович Супрун. – Волгоград : Перемена, 2000. – 172 с.

8. Топоров В. Н. Пространство и текст / В. Н.Топоров. – М. : Издательский центр «Академия», 1983. – С. 227–284.

9. Margaret Mitchel. «Gone with the wind» [Электронный ресурс] – Режим доступа: http://www.e-reading.co.uk/bookreader.php/71302/Mitchell_-_Gone_with_the_Wind.html

Піндосова Т.С.

викладач,

Херсонська державна морська академія

КАТЕГОРІЯ ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТІ У СУЧАСНІЙ ЛІНГВІСТИЦІ

Спрямованість сучасної лінгвістики на дослідження тексту з використанням комунікативного та лінгвосеміотичного підходів зумовлює зацікавленість питанням інтертекстуальності. Вона обумовлена тим, що одним із основних сучасних напрямків лінгвістичних досліджень є комплексний аналіз тексту на всіх рівнях його структурно-семантичної організації та функціонування. Той факт, що проблема інтертекстуальності не перестає привертати увагу лінгвістів, підтверджує її актуальність й пояснюється, головним чином, складністю цієї теорії. У сучасній лінгвістиці інтертекстуальність розуміють як текстову категорію і досліджують переважно з погляду засобів її реалізації у конкретних текстах.

Метою дослідження є визначення форм та маркерів категорії інтертекстуальності у сучасній лінгвістиці.

У сучасній лінгвістиці інтертекстуальність розглядають як текстову категорію (Р. Богранд, О. Веселовський, О.П. Воробйова, У. Дресслер, О. Потєбня), як передумову текстуальності (Р. Богранд, В. Дресслер, Ю.М. Лотман, В.А. Лукін) та аналізують з точки зору засобів її реалізації в конкретних текстах (О.Ю. Абрамова, Л.Г. Бабенко, С.Т. Золян, Л.Ф. Омельченко, Н. Фатєєва). До проблеми

множинних зв'язків тексту з іншими текстами зверталися І.В. Арнольд, М. Бахтін, А. Беннет, І.В. Бітенська, Р. Богранд, В. Виноградов, Ж. Дерріда, У. Еко, І.П. Ільїн, Н.А. Купіна, К. Леві-Стросс, Е.В. Михайлова, М. Ріффатер, О. Розеншток-Хюсі, С. Фіш, М. Фуко і Р. Якобсон.

Перша проблема, що виникає при дослідженні інтертекстуальності, пов'язана з визначенням цієї категорії. У сучасній лінгвістиці доки ще немає достатньої кількості дослідників, щоб виявити конкретні форми інтертекстуальності – номінувати й класифікувати їх. Дослідник Вільям Ірвін пише, що цей термін набув майже такої ж кількості значень, скільки є осіб, що його використовують, починаючи з тих, хто залишився вірним первісному значенню цього терміна, і завершуючи тими, хто просто використовує його як модний спосіб говорити про усталені в лінгвістиці терміни.

Формування лінгвістичної теорії інтертекстуальності почалося в рамках постструктуралізму з введенням терміну інтертекстуальність в роботі Ю. Крістевої «Бахтін, слово, діалог і роман» (1967). Дослідниця зробила спробу синтезувати структуралістську семіотику Фердінанда де Сосюра – його вчення, як знаки набувають свого значення всередині структури тексту, – з діалогізацією М.М. Бахтіна – з його дослідженням багатозначності значень, чи «гетероглосій» у кожному художньому тексті і слові [2, с. 47-54].

Основна ідея теорії Ю.Крістевої зводиться до того, що текст, у процесі інтертекстуалізації, сам постійно абсорбується й трансформується, створюється й переосмислюється. Тому цей процес є гарантією відкритості тексту. В результаті інтертекстуальність зводиться до парадигми відкритого й полівалентного тексту, і подібне розуміння феномена тексту стає важливим для нового й радикально інтертекстуального способу оповідання.

Основи лінгвістичних досліджень інтертекстуальності були також закладені працями Р. Барта (постструктуралістська школа) та М. Ріффатера і Дж. Калера (семіотична школа); надалі ж, у рецепції наступних дослідників, набули розмаїття. Існують, наприклад, різні класифікації елементів та рівнів явища інтертекстуальності; є певна термінологічна невизначеність щодо понять, пов'язаних із текстом, інтертекстом тощо.

Михайло Бахтін у своїй праці «Проблема змісту, матеріалу і форми в словесній художній творчості» (1924), описуючи діалектику

існування літератури, зазначав, що окрім даної художнику дійсності він також має справу з попередньою і сучасною йому літературою, з якою він перебуває в постійному «діалозі», який слід розуміти як боротьбу письма з існуючими літературними формами.

Для лінгвістичного дослідження, на думку науковців, найважливішим є: мовні форми присутності тексту в тексті; семантичні, текстотвірні функції інтертексту, а також участь у процесі кодування та декодування тексту. Літературознавчі дослідження мають в основі лінгвістичні дані. Тому праці, направлені на вирішення літературознавчих проблем (Н.А. Кузьміної, Н.А. Фатєєвої, Ю.А. Башкатової) містять цінні лінгвістичні дані.

В області лінгвістичних досліджень інтертекстуальності найбільш дослідженим є питання форм інтертекстуальних включень в новий текст. В рамках лінгвістики інтертекст постає як присутність в тексті елементів іншого тексту. Форма інтертексту визначається на рівні різновидів: а) маркерів включень (лапки, шрифт, прізвище автора); типу включення (цитата, алюзія, ремінісценція); б) відношень нового тексту та джерела інтертексту (претексту) (інтертекстуальність, паратекстуальність, метатекстуальність).

Зустрічаються різні термінологічні системи інтертекстуальності та розроблено різні класифікації форм інтертекстуальності. Критерієм класифікації стає характер зв'язку з претекстом (відношення різних текстів, відношення елементів одного тексту), ступінь зміни вихідного тексту (дослівне/недослівне повторення), об'єм та синтаксична належність інтертекстуального елемента (алюзії, наприклад, часто представлені власними назвами) [1, с. 4].

Найбільш розробленою уявляється система форм інтертекстуальності тексту Н.А. Фатєєвої. Нею виділено наступні форми: власне інтертекстуальність (цитати, алюзії), (паратекстуальність – відношення тексту до свого заголовка, епіграфа, післямови, метатекстуальність – переказ чи посилання на претекст, гіпертекстуальність – висміювання чи пародіювання одним текстом іншого, архітекстуальність – жанровий зв'язок текстів, інші моделі і випадки інтертекстуальності – інтертекстуальні тропи та стилістичні фігури. Схожа класифікація форм інтертекстуальності була запропонована раніше Ж. Женеттом, п'ять перших позицій якої збігаються з попередньою класифікацією.

Український лінгвіст В.Г. Байков розглядає як один із типів інтертекстуальності не тільки пародію, цитацію, стилізацію,

трансформацію оповідей, а й переклад, на існуванні значної кількості синонімічних термінів на позначення інтеракуальності, таких як: ремінісценція і прецедентні тексти [3, с. 5], а також введені А.Вербицькою у лінгвістичний вжиток поняття метатекст, текст в тексті, і текст про текст [4, с. 195-198].

Цікаву лінгвістичну класифікацію інтертексту пропонує Н.С. Олизько. Це класифікація способів включення інтертексту (експліцитно-маркований, експліцитно-немаркований, імпліцитний і асоціативний) і класифікація типів включень. Вивчаючи типи включень, дослідник розширює класифікацію Г.Г. Слишкіна (згадка, цитата, квазіцитата, алюзія, продовження) і вводить в неї текстову ремінісценцію-дайджест (термін С.Н. Плотниковой) або центонний текст (термін Н.А. Фатєєвої). Цінність цієї класифікації полягає в приділенні уваги мовній формі включень і їх когнітивної формі. Так, вчений розглядає ремінісценції-дайджести як когнітивні структури, сформовані на основі прецедентних феноменів, при втраті власних назв і спрощенні синтаксичних структур.

Цікава класифікація, пропонована Л. Женні. У ній докладно описуються види збереження та зміни мовної форми джерела, в тому числі і текстової: параномазія (ремінісценція, яка зберігає мовний ряд джерела); еліпсис (усічене відтворення джерела); ампліфікація (подальше виведення з віртуально присутніх в джерелі значень); гіпербола (трансформація сенсу джерела шляхом переведення до найвищого ступеня якості); «inversion» (даний інтертекстуальний хід змінює порядок і ціннісний ранг елементів джерела, наприклад, під час пародіювання, і, нарешті, перенесення семантичної схеми джерела в інший контекст [1, с. 4].

Класифікації форм включень стали першим серйозним внеском у розробку власне лінгвістичного підходу до інтертекстуальності. Інтертекст більше не розглядається тільки як свідчення творчого діалогу авторів (літературознавчий підхід) або як відображення безмежного текстового простору (філософський постструктуралістський погляд). Інтертекст став лінгвістичною одиницею, що виражає присутність частини одного тексту в іншому. У той же час, класифікації включень стали передумовою до створення інтертекстуального аналізу тексту.

Як показує огляд сучасних літературознавчих та лінгвістичних досліджень, мовне явище інтертекстуальності вивчається з різних позицій. У літературознавстві воно досліджено повніше. Вихідним

положенням лінгвістичного аналізу стає розуміння інтертексту як мовної форми присутності тексту в тексті. Сучасні лінгвістичні дослідження інтертекстуальності пов'язані з класифікацією форм інтертекстуальних включень, характеру відносин між текстами, маркерів інтертекстуальності, а також з вивченням участі інтертексту в процесі декодування тексту. Дослідження форм інтертексту надають цінні відомості для лінгвістичного інтертекстуального аналізу.

Список використаних джерел:

1. Аксенова Н.С. Интертекстуальность в литературоведении и лингвистике: проблема выбора подхода // Вестник МГОУ. – 2013. – № 1. – С. 2-8.
2. Ахманова О.С., Гюббенет И.В. Вертикальный контекст как филологическая проблема // Вопросы Языкознания. – М.: МГУ, 1977. – № 3. – С. 47-54.
3. Словник іншомовних слів / [уклад. Л.О. Пустовіт, О.І. Скопненко, Г.М. Сюта, Г.В. Цимбалюк]. – Київ: Довіра, 2000. – 1016 с.
4. Туровская М. Три жизни «Чайки по имени Джонатан Ливингстон» // Иностранная литература. – 1974. – № 3. – С. 195-198.

Ревак Н.Г.

старший викладач;

Чернюх Н.Б.

студентка,

Львівський національний університет імені Івана Франка

НАПИС ЯК ОСОБЛИВИЙ ВИД КОМУНІКАЦІЇ (НА МАТЕРІАЛІ НАПИСІВ ПОМПЕЙ)

Виверження Везувію у 79 р. н.е., мало катастрофічні наслідки для мешканців Помпей. Але за іронією долі цій події, яка спричинила загибель багатьох тисяч людей, дуже вдячні дослідники античності, оскільки поховане під шаром попелу і лави місто стало своєрідною «машиною часу», яка дає уяву про буденне життя провінційного римського міста. При цьому йдеться не лише про добре збережені

предмети матеріальної, а й духовної культури. Серед останніх привертають увагу численні настінні написи (понад 11 тисяч).

Не маючи на меті дати детальну характеристику всіх типів написів, чому присвячена обширна література (серед праць останніх років можна згадати [1; 2; 3; 4; 6; 7] з відповідною бібліографією) у даній розвідці ми зупинимось на написах любовної тематики, які є надзвичайно різноманітними, відображаючи думки і почуття їх виконавців.

Об'єднані загальною ідеєю кохання ці написи поділяються на декілька тематичних груп: а) освідчення в коханні; б) звертання до об'єкту пристрасті; в) меморативні написи; г) філософські роздуми про кохання. Формально найпростішими серед них є освідчення в коханні, які здебільшого містять мінімум інформації, складаючись із декількох слів, а саме – імен суб'єкта і об'єкта пристрасті іноді доповненого відомостями про їх соціальний статус і походження та предиката, яке вказує на почуття, напр.: *Marcus Spedusa amat* (CIL IV 7086) «Марк любить Спендусу». Іноді освідчення є дещо ширшими, доповнюючись проханням про взаємність, послугу: *Successus textor amat coroniaes ancilla nomine Hiredem quae quidem illum non curat sed ille rogat illa comiseretur* (CIL IV, 8259) «Ткач Сукцесус любить служницю шинку на ім'я Ірида, яка хоч його не шанує, але він просить, щоб вона змилосердилась». Деякі з таких освідчень нагадують листи, при цьому виконавці використовували мовні кліше властиві для епістолографії, зокрема, традиційні формули привітання *salutem dicere* та прощання *vale*, напр.: *Secundus Prime suae ubique isse salute. Rogo, domna, ut me ames* (CIL IV 8364) «Секунд, де б він не був, вітає свою Пріму. Прошу, володарко, щоб ти мене любила»; *Propero. Vale, mea Sava; fac me ames* (CIL IV 2414) «Я поспішаю. Прощай, моя Саво; люби мене». Знайдено у Помпеях і власні поетичні рядки дописувачів, у яких вони виражають свої почуття або звертаються до своїх симпатій, напр.: *scribenti mi dictat amor mostratque cupido/ ad peream sine te si deus esse velim* (CIL IV, 1928) «Мені, який пише, диктує Амур і показує Купідон, і я помер би, якщо б хотів бути богом без тебе».

Використання поезії для вияву почуттів представлене і у філософських роздумах на тему кохання, як-от: *alliget hic auras si quis obiurgat amantes/ et vetet assiduas currere fontis aquas* (CIL IV, 1649) «Якщо хтось докоряє закоханим, нехай зупинить тут вітри і заборонить текти невпинним водам».

Зустрічаються серед написів і інформативні, які повідомляють про місця зустрічі закоханих, своєрідні згадки про спільно проведені приємні хвилини, напр.: *Daphnicus cum Felicla sua hic* (CIL IV, 4066) «Дафнік зі своєю Фелікулою тут [були]; *Secundus cum Primigenia conveniut* (CIL IV, 5358) «Секунд і Примігенія тут зустрічаються».

Незважаючи на те, що кохання перебувало під опікою Венери, у порівняно небагатьох написах вона пов'язується із коханням, частіше виступаючи як покровителька у широкому сенсі, що, очевидно, зумовлювалось статусом богині як покровительки Помпей.

Давши короткий огляд основних типів любовних написів, розглянемо їх як засіб спілкування, скориставшись для цього моделлю запропонованою П.Крушвіцом, який виділяє чотири складові частини комунікативного акту: 1) адресанта; 2) повідомлення; 3) посередника; 4) адресата [Kruschwitz 2004:30].

Адресант здебільшого є анонімним або пів анонімним. Навіть у випадку, коли написи містять його ім'я, воно є надто загальним, щоб ідентифікувати особу. Що стосується гендерного аспекту, то цілком закономірно, що серед дописувачів на стінах переважали чоловіки, хоч, судячи із розташування жіночих імен на першому місці, деякі із написів могли належати їм, напр.: *Romula hic cum Staphylo moratur* (CIL IV 2060). Характерним є те, що написи, які можемо приписувати жінкам, частіше є анонімними і про їх виконавців свідчить загальний контекст або ж гендерно марковані елементи тексту. Наприклад, поєднання *ego perdita* та фраза *levis est natura virorum* у наступному випадку: *O utinam liceat collo complexa tenere/ braciola et teneris oscula ferre labelis... crede mihi levis est natura virorum/ saepe ego ... vigilarem perdita nocte/ haec tecum medita(n)s...* (CIL IV, Suppl. 5296) свідчить про приналежність його жінці. Як засвідчують імена, які зустрічаються у написах, адресантами, зрештою, як і адресатами були люди, які походили із нижчих суспільних верств, переважно раби або вільновідпущеники, про що свідчать невластиві римлянам імен, частина з яких є грецькими (*Sava, Menthe, Zosimus, Isthmus*), частина – апелятивами даними господарями (*Successa/Successus, Quieta, Secundus*). Про соціальний статус виконавців, тотожних авторам, свідчить і орфографія написів, де зустрічаємо чимало відхилень від норми, які не завжди пояснюються впливом розмовної мови (детальніше про мовні особливості написів [5]).

Незважаючи на те різноплановість написів з огляду на тематику, можна констатувати у них наявність спільних рис. Суттєвим

елементом є лаконічність, яка споріднює їх із афоризмами і епіграмами. Завдяки короткості тексту зумовленої чисто прозаїчними причинами, як-от страхом бути спійманим під час пошкодження чужої власності чи складністю видряпувати довгий текст на твердому матеріалі, написи часто виражають думку у кондесованому вигляді. Вони іноді поєднують здавалось би логічно непеєднуване, вдаються до двозначних натяків (напр., *Amo te Facilis; fac mi coria* (CIL IV, 10254) «Кохую тебе, Фаціліс; дай мені все», де обігрується двозначність вислову *coriam facere*, який може вживатись і на позначення статевих стосунків), завдяки чому іноді створюється ефект комізму. Кондесована форма вираження відрізняє такі написи від усної комунікації.

На відміну від офіційних написів, призначених для розташування у публічних місцях, що поєднували посередника (площину, на якій були нанесені) і інформацію, для графіті «якісні характеристики» посередника не були суттєвими. Будь-яка поверхня була придатною, щоб надряпати на ній декілька рядків, тому такі написи розташовані без жодної системи і знаходяться у найрізноманітніших місцях. Перевагою стін, як посередника між адресантом і адресатом, була їх достатня кількість та безкоштовність, а про їх високий потенціал як засобу комунікації свідчить те, що вони використовувались багатократно і мали достатньо місця для виправлень і доповнень [Kruschwitz 2004:33].

Надряпані на стіні написи міг прочитати будь-хто, тому коло реципієнтів практично неможливо окреслити. Особливо це стосується написів загального характеру, таких як роздуми про кохання або ж інформативних повідомлень типу «тут був», позбавлених експліцитної вказівки на адресата. Зрештою ми не можемо з впевненістю стверджувати, чи написи на зразок «Марк кохає Юлію» адресувались останній, чи це проста констатація факту, бажання висловити власні думки і почуття. Дещо конкретнішими є написи, які містять звертання до об'єкту пристрасті, оскільки їх автори мали на увазі визначену особу. Водночас відкритим залишається питання про результативність такого способу обміну інформацією, оскільки невідомо, чи адресат читав написане і чи взагалі знав про нього.

Наведені вище ознаки, передовсім невизначеність адресанта і адресата та хаотичність розташування написів дають підставу зробити висновок, що у даному випадку йдеться про специфічний тип комунікації, основна мета якої полягала не стільки у контакті з

реципієнтом, як у їх бажанні самовиразитись, поділитись своїми думками і почуттями, своєрідному егоцентризмі.

Список використаних джерел:

1. Kruschwitz P. Carmina Latina Epigraphica Pompeiana: Ein Dossier/Peter Kruschwitz// Arctos: Acta Philologica Fennica. – 2004. – Vol. 38. – P. 27-58
2. Kruschwitz P., Campbell V. L. What the Pompeians saw: representation of document types in Pompeian drawings and paintings (and their value for linguistic research)/ Peter Kruschwitz, Virginia L. Campbell// Arctos: Acta Philologica Fennica. – 2009. – Vol. 43. – P. 57–84
3. Kruschwitz P., Halla-aho H. The pompeian wall inscriptions and the latin language: a critical reappraisal/ Peter Kruschwitz, Hilla Halla-aho // Arctos: Acta Philologica Fennica. – 2007. – Vol. 41. – P. 31–49
4. Milnor K. Graffiti and the Literary Landscape in Roman Pompeii / Kristina Milnor. – Oxford: Oxford University Press, 2014 – 336 p.
5. Väänänen V. Le latin vulgaire des inscriptions pompeiennes / Veiko Väänänen.-Berlin: Akademie-Verlag, 1966.- 146 p.
6. Varone A. Erotica Pompeiana. Love Inscriptions on the Walls of Pompeii/Antonio Varone.-Roma: « L'Erma» di BRETSCHEIDER, 2002. – 235 p.
7. Wallace 2005 – Wallace R. E. An introduction to wall inscriptions from Pompeii and Herculaneum :introduction, inscriptions with notes, historical commentary, vocabulary / Rex E. Wallace. – Wauconda: Bolchazy-Carducci Publishers, 2005. – XLVI, 136 p.

Svezhentseva U.A.

Student,

Donetsk National University

STRUCTURAL PECULIARITIES OF ENGLISH NEOLOGISMS-PHRASES VERBALIZING THE LIFE OF TEENAGERS AND YOUTH OF THE XXI CENTURY

The present article deals with the analysis of structural peculiarities of English neologisms-phrases verbalizing the life of teenagers and youth of the XXI century. The word stock of any language constantly undergoes changes. That's why the rapid development of the society and appearance of new realities have caused changes in different spheres of the English literary language due to its enrichment with a growing number of new words for the reflection of the modern life. In this respect many linguists

talk about the so-called «neological boom» (V. I. Zabotkina, 1989; V. P. Buldakova, 2012 and others). The enrichment of the word stock with new words and phrases serves as a proof of the fact that the language undergoing constant changes is a dynamic system.

In the course of the study of the literature on the theory of neology different definitions of the term «neologism» have been found. According to T. V. Maksimova neologisms are new words, meanings of words and phrases made for naming new realities and notions which appeared at a definite period in a language and are characterized by new means of expressiveness [2, p.7]. On the assumption of the definition given by T. V. Maksimova a tentative definition of the term «neologism» has been formulated. Namely, it is a word or a word combination which is perceived as a new one by native speakers of a literary language.

It should be pointed out that there remains a lack of integral systemic view of concrete mechanisms of word building of neologisms verbalizing the life of teenagers and youth of the XXI century notwithstanding the fact that analysis of word building and functioning of neologisms has attracted attention of many linguists (M. A. Amosova, 2001; I. V. Andrysyak, 2003; T. S. Borisova, 1991; Yu. K. Voloshin, 1971; Yu. A. Zhluktenko, 1983; V. I. Zabotkina, 1989; Yu. A. Zatsnyi, 2008; Zh. V. Koloyiz, 2002; T. V. Maksimova, 2000; Yu. A. Muradyan, 1999 and others). Thus the analysis of the aforementioned language units deserves intent research attention.

The topicality of the research is conditioned by the necessity of realization of systemic analysis of structural peculiarities of English neologisms-phrases constituting a significant layer among neologisms representing the life of teenagers and youth which have not yet been the subject of special scientific analysis.

Though neologisms may be words and word combinations the object of the present work is English neologisms-phrases verbalizing the life of teenagers and youth of the XXI century.

The subject of the present work is structural peculiarities of English neologisms-phrases reflecting the life of teenagers and youth of the XXI century.

The material of the research is 112 English neologisms-phrases of the XXI century which have been selected from printed dictionaries [1; 4] and special electronic bases of neologisms [3; 5].

For structural analysis of neologisms-phrases the criterion of the number of components has been chosen (see *table 1*).

Thus in the course of the research the two-member model has been proved to be the most productive as 101 language units constituting 90,2% were formed according to this pattern. For instance, *Barbie flu* ‘the trend for young women to dramatically alter their appearance to make themselves look like human Barbie dolls’, *brain burn* ‘long and exhausting examinations, especially at school or university’. Three-member pattern appeared to be the least productive, as only 11 units constituting 9,8% were built according to it. For example, *ugly duckling syndrome* ‘a girl who grew up all her life unattractive until High School or College when she then «blossomed» into a really beautiful girl’, *grand theft impairment* ‘the four-hour period of time that you cannot drive or function in society due to playing Grand Theft Auto. One may have the intention to steal a car, kill innocent people, and drive recklessly’.

Table 1

Quantitative analysis of English neologisms-phrases reflecting the life of teenagers and youth of the XXI century according to the number of components

| Number of components | Number of units | % |
|----------------------|-----------------|------|
| Two-member | 101 | 90,2 |
| Three-member | 11 | 9,8 |
| Total | 112 | 100 |

Thus we can make a conclusion that among new processes of language enrichment there exists the tendency of building new language units according to two-member pattern of formation of neologisms-phrases.

In the course of research the analysis of models of new phrases’ formation has been conducted (see *table 2*).

Quantitative data show that the pattern «Noun + Noun» is the most productive model of neologisms’ building because 67 units constituting 59,8% were formed according to it. For instance, *helicopter parents* ‘parents who «hover» over their college-age kids, keeping them dependent and depriving their children from learning how to manage adult life’, *lad mag* ‘a magazine in which material on topics is interesting for young men’. The pattern «Adjective/ Participle + Noun» appeared to be less productive (17 units, 15,2%). For example, *flipped learning* ‘a form of education in which students learn the content of a subject at home and the subsequent class is used for practice and discussion’, *fuzzy math* ‘mathematics

education that de-emphasizes memorization and rote learning in favour of a cooperative approach to solving problems'. The research has also shown that the rest 28 language units constituting 25% were built according to different patterns which it is reasonable to join as the groups were represented by less than three units. For instance, *it girl* 'a young woman who has achieved celebrity because of her socialite lifestyle', *generation Ñ* 'young Spanish speaking citizens of USA of Latin-American by birth (letter Ñ is a specific graphic sign in Spanish)'.

Table 2

Quantitative analysis of new English phrases reflecting the life of teenagers and youth of the XXI century according to the pattern of formation

| Number of components | Number of units | % |
|------------------------------|-----------------|------|
| Noun + noun | 67 | 59,8 |
| Adjective/ Participle + noun | 17 | 15,2 |
| Other | 28 | 25 |
| Total | 112 | 100 |

From this we can conclude that in the English language of the XXI century the formation of neologisms connected with the life of teenagers and youth according to the pattern «Noun + Noun» prevails.

Thus, English neologisms-phrases constitute a considerable part of new English vocabulary verbalizing the life of teenagers and youth of the XXI century. The structural analysis of the aforementioned units has testified to the fact that the most productive pattern of formation of new English word-combinations is the two-member «Noun + Noun» model.

References:

1. Зацний Ю. А. Інновації у словниковому складі англійської мови початку XXI століття: англо-український словник. Словник / Ю. А. Зацний, А. В. Янков. – Вінниця: Нова Книга, 2008. – 360 с.
2. Максимова Т. В. Новые слова современного английского языка / Т. В. Максимова // Лингводидактические проблемы межкультурной коммуникации. – Волгоград: Изд-во ВолГУ, 2003. – С. 7–15.
3. Paul McFedries Word Spy [Электронный ресурс]. – Режим доступа: www.wordspy.com.
4. The Oxford Essential Dictionary of New Words / [ed. by E. McKean]. – Oxford. – New York: Oxford University Press, 2003. – 334 p.
5. The Rice University Neologisms Database [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://neologisms.rice.edu/index.php?a=index&d=1>.

Стеценко Д.В.

студент,

Науковий керівник: Заболотська О.О

доктор педагогічних наук, професор,

завідувач кафедри,

Херсонський державний університет

ЛЕКСИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ АНІМАЦІЙНОГО ДИСКУРСУ

Лінгвістика останніх двадцяти років активно перемкнулася з вивчення письмової мови на дослідження й аналіз безпосереднього живого спілкування, тому що усне мовне спілкування продовжує залишатися найважливішою сферою функціонування мови.

Сьогодні англійську мову неможливо уявити без сленгу, неологізмів, ідіом, фразеологізмів, які являють собою зріз мовної культури і охоплюють по соціальній вертикалі й віковій горизонталі всі шари суспільства.

Вже не одне десятиріччя лінгвісти, психологи, соціологи і культурологи досліджують означені феномени. Останнім часом спостерігається їх активне використання в мистецтві, літературі, кіномистецтві та мультиплікації як одного із засобів зображення індивідуальності людини, передачі її думок і відчуттів у різноманітних ситуаціях.

Анімаційний дискурс – це складова когнітивно-мовленнєвої взаємодії, що існує в анімаційних фільмах, характерними рисами якого є – інтереси, цілі і стилі спілкування.

Мета статті – визначити лінгвостилістичні особливості анімаційного дискурсу.

Умови останніх десятиліть і розширення інформаційного простору надали можливість для більш детального знайомства з зарубіжною теоретичною думкою (Д. Крафтон, Д. Гріффорд, Дж. Кенеймекер, Дж. Бендаці, Ч. Соломон, Л. Холман, Р. Мунітіч, Дж. Халас, Дж.Е. Райт, М. Хорн, Дж. Ленбург, Р. Рассет, С. Стар), яка розглядала анімацію та проблеми, пов'язані з нею.

На сучасному етапі розвитку анімація породжує нові форми художньої творчості (комп'ютерні ігри, мультимедійні продукти, мережеві форми анімації). Її художні моделі, мова і засоби продовжують розвиватися, вона змінюється сама і при цьому змінює

те середовище, в якому існує, змінює саму телевізійну культуру [1, с. 67].

Анімаційний текст розглядається як дискурсивна практика, що знаходиться в динамічно діалогічних відносинах з іншими практиками, які створюють загальний континіум.

Дискурс мультфільму являє собою дворівневу сутність: інтердискурс відрізняється відносною спонтанністю і непередбачуваністю; полідискурс – стабільністю та відтворюваністю. Інтердискурс обумовлений задумом автора; полідискурс – ідеологією, спільною для даного надтексту. В основі виділення надтексту сучасної дитячої анімації лежить критерій адресата, що відрізняється подвійністю, тобто орієнтованістю одночасно на дитину і на дорослого, який впливає на дитину і формує «соціальне замовлення» [4, с. 8]. Настанова на соціалізацію реалізується за рахунок включення в анімацію елементів пізнавального, навчального, дидактико-моралізаторського, суспільно-політичного, економічного, медичного дискурсів та дискурсу дорослої мови.

Мова анімації буває буденною, життєвою, розповідною; буває повчальною, навчальною, а частіше – складною метафоричною, коли показано одне, а мається на увазі зовсім інше. Кожен мультфільм несе в собі інформацію, що міститься:

- 1) в зоровому образі персонажів або героїв мультфільму;
- 2) у вчинках героїв.

Інформація може нести емоційний характер і мати раціональний і пізнавальний елемент.

Таким чином, володіючи всіма привілеями ігрового кіно, анімація надає більше можливостей для вираження іносказань, метафор, парадоксів.

Саме тому такі звичні для казки образи, як образ-символ і образ-метафора можуть бути найбільш повно реалізовані в мультиплікації, де «і мультиплікаційного героя, і його поведінку, і середовище, в якому він діє, як би знову створює художник, фантазія якого не пов'язана з реальним матеріалом» [3, с. 27], де «художник може так, як йому потрібно, узагальнювати художній тип і середовище, яке з ним взаємодіє» [3, с. 29], може висловити матеріал у метафоричній, алегоричній, фантастичній формі.

Розмовне мовлення в сучасному анімаційному кіномистецтві є найбагатшим джерелом яскравої та живої частини англійської мови. Його основу складає сленг, неологізми, фразеологізми, ідіоми.

Проблемі визначення та вживання сленгу присвячена велика кількість робіт як у вітчизняній, так і зарубіжній лінгвістиці. Вивченню сленгу присвячені наукові дослідження таких видатних лінгвістів, як А. Бо, Г. Бредлі, О. Джесперсена, Дж. Гринок і К. Киттриджа, Г. Менкена, Дж. Маррей, У. Лабова, Л. Соудек, М. Ленерта, Дж. Лайтера, А. Швейцера, І. Гальперіна та ін.

Джерелом сленгу можуть виступати: метафори, порівняння, народна етимологія, перекручування звуків у словах, узагальнення та метонімія.

Аналіз мовлення популярної мультиплікаційної стрічки *Shrek* довів, що найбільш частотним у мовленні персонажів є використання сленгу. На приклад:

У реченні: *News is no good: Only don't blow up!* – віслюк попереджує Шрека. Номінативна одиниця *blow up* набуває значення «випустити пар, виходити з себе».

Словосполучення *all shook up* в ситуації «*Why on Earth you are so shook up?*» має значення «тікати».

Вислів *chew the fat* у контексті фрази: *My dear, I love just sit with you and chew the fat.* – позначає «базікати», Фіона шепоче своєму коханому Шреку.

Номінативні одиниці *clam up* та *come off it*, вживаються в реченні – «*Oh, clam up, come off it!*», на позначення смислу «замовкни», phr. «досить базікати».

В анімаційному фільмі «Щасливі ніжки» також спостерігаємо використання сленга:

У діалозі «*You. Me? Fat chance?*» вислів *Fat chance* вживається у значенні «ні за що!», «Чорта з два!».

Лексема *wuss* у реченні «*Just give it ago, you big wuss*» – набуває значення «слабак, розмазня, рохля».

Заклик «*Come on, nippers. Let's get yourse home*» звернений до хлоп'ят.

Сленговий вираз «*But no hanky-panky*» – вжито як «шури-мури» [6].

Сленг присутній у розмові героїв мультфільму «*Pio*»:

Лексема «*Classy*» позначає «Добре».

У висловленні «*I thought I was a bird nut, until I met you*» – вживається вираз *bird nut* – «той, хто любить птахів».

У реченні «*Take that, funky monkey*», вислів *funky monkey* означає «смердюча мавпа».

Ідіоматичний вислів *monkey business*, – «валяти дурня»; зустрічаємо у контексті: «*Go do your monkey business*» [7].

В анімаційному фільмі «*Бридкий Я*» у мовленні персонажів вживається велика кількість сленгових слів та виразів, зокрема:

Лексема *blow up* набуває значення «засмучуватися».

Вислів *alls hook up*, – «метушня» зустрічається багаторазово в мовленні персонажів цього фільму.

Також досить часто у цьому фільмі вживається словосполучення *chew the fat* – «точити лясси».

У реченні *Try not to fly off the handle* вислів *fly off the handle* позначає «не вміти тримати себе в руках» [8].

Найбільш частотним у мультфільмі «*Мадагаскар-2*» є вживання сленгу та його компонентів (сленгових слів, виразів, неологізмів, колоквиалізмів і т.д.), які допомагають персонажам імітувати мовлення американців.

Вираз «*Nice hat, you show off!*» у даному контексті має значення – «задавака».

А вислів «*Giddy up!*» – Но-о, поїхали!

Номінативна одиниця *bummer* – у значенні – «облом», вживається у реченні «*That's a bummer, man*».

Лексема *hoopla* набуває значення – «галас» у контексті «*What's all the hoopla about*».

Вираз «*Darn you, Darwin*» – позначає «чорт забирай!» [9].

Сценарист зображує пінгвінів найрозумнішими істотами. У мовленні самого молодшого з них спостерігаємо вживання великої кількості неологізмів:

У реченні «*I'm gonna take this itty-bitty world by storm*» лексема *itty-bitty* актуалізує значення – «крихітний, маленький».

У фразі «*Nothing to see here shufflely off-ely*» вислів *shufflely off-ely* має значення «скобзайся звідси», «відвали».

У висловленні «*There's only one like me in the world. I'm one in a krillion*» (криль – дрібна креветка) лексема *krillion* вжито замість *million*.

Мовлення персонажів анімаційного дискурсу окрім сленгу забарвлено ще й неологізмами, фразеологізмами та ідіомами. В анімаційному фільмі «*Мадагаскар-2*» виявлено приклади вживання неологізмів:

Аббревіатура *НМО* у реченні «*And I am not going НМО*» (*house in multiple occupation*) – набуває значення – «гуртожиток».

Лексема *Okizay* у висловленні «*We are going to be Okizay*» – розкриває новий смисл «гаразд!», «окей».

А вживання прислів'я «*The grass might be greener somewhere else*» додає емоційної забарвленості смислу – «краще там, де нас немає».

В анімаційній стрічці «*Льодовиковий період-1*» персонажі вживають у мовленні неологізми зокрема:

У реченні «*We'll see if brain striuph over brown tonight*» – лексема *brown* позначає – «м'язи».

Вислів «*meany-weeny*» – «вередливий», вжито в контексті – «*We don't need that meany-weeny, moth, do we?*».

За аналогією створена нова лексема *teeny-weeny*, – «крихітний».

У реченні «*The sooner we find the humans, the sooner I get rid of Mr.Stinky-drod face*; номінативна одиниця *stinky-drod* позначає – «огидний, слинявий».

Певна кількість неологізмів присутня і в анімаційному фільмі «*Pio*»:

У реченні «*No, I don't have a bird-sitter*» – лексема *bird-sitter* є неологізмом і актуалізує значення «нянька».

Неологізм «*marshmallow-to-cocoaratio*» у виразі «*This is the life. The perfect marshmallow-to-cocoaratio*» позначає «суфле».

Неологізм *birdielicious* у реченні «*I was striking, suave, ambitious feet to beak, so birdielicious*» актуалізує значення «вишуканий».

Надзвичайно цікавим засобом виникнення неологізмів, що використовується в анімаційній стрічці «*Cloudy with Meat balls-2*», є блендинг (*blending*). Цей засіб призводить до появи таких нових слів, як:

flamangos (*flamingo* + *mangos*), *shrimpanzee* (*shrimp* + *chimpanzee*), *malaphants* (*watermelon* + *elephants*), *cheespider* (*cheeseburger* + *spider*), *tacodile* (*tacos* + *crocodile*), *mosquitoasts* (*mosquitoes* + *toasts*), *foodanimals* (*food* + *animals*), *breadmarines* (*bread* + *submarine*).

Характерною особливістю розмовного мовлення, що використовується в цьому анімаційному фільмі є також уживання ідіом:

Ідіома «*You are one tough cookie*» – у даному епізоді вживається замість «міцний горіх».

Вираз – «мати успіх» актуалізовано в ідіомі «*I'll bring the house down*».

Ідіома «*Melman, why am I the parade and you're the rain*» – набуває значення: чому у мене все гаразд, а в тебе – ні?!

Ідіома «*Are you nuts?*» – позначає – «з'їхав з глузду!»

Цікавими, на наш погляд, у цьому анімаційному фільмі є приклади вживання *фразеологізмів*, які мають імпліцитні смисли.

Фразеологізм у реченні: «*Sadly the alpha lion must cast out all failures*» – вживається в значенні «викинути, вигнати».

А фразеологізм у реченні «*Go out and grab it by the horns*» – позначає «хватати бика за роги».

Вживання *термінів* в анімаційних фільмах дуже рідкісне явище. Але в аналізованій стрічці вони використовуються неологізми як *аббревіатури*:

«*AWOL*» – *absent without official leave*» – позначає «знаходитися в самовільній відпустці».

«*CAT*» – *computerized axial tomography*» – медичний термін вживається в своєму прямому значенні.

Отже, лексичними засобами, що забарвлюють мовлення персонажів в аналізованих анімаційних фільмах та створюють художню образність виступають: сленг (15%), неологізми (4,6%), ідіоми (12%), терміни (0,8%), аббревіатури (0,6%), запозичення (0,2%), фразеологізми (0,6%). Найбільш частотним є вживання сленгу і неологізмів.

Список використаних джерел:

1. Арутюнова Н.Д., Истоки, проблемы и категории прагматики/ [Н.Д.Арутюнова., Е.В. Падучева.] Новое в зарубежной лингвистике – М. : Прогресс, 1985. – Вып.16: Лингвистическая прагматика. – С. 3-42.
2. Безугла Л.Р. Вербалізація імпліцитних смислів у німецькомовному діалогічному дискурсі : [монографія] / Л.Р. Безугла. – Х. : ХНУ імені В.Н. Каразіна, 2007. – 332 с.
3. Лотман Ю.М. Двойственная природа текста (связный текст как семантическое и коммуникативное образование) / Ю.М. Лотман // Текст и культура: общие и частные проблемы: Сб. ст. – Ия. АН СССР – М.: Наука, 1985 – С. 13-20.
4. Ожегов С.И., Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка: 72500 слов и 7500 фразеологических выражений / Рос.АН, Ин-т рус.яз., Рос. Фонд культуры. – М.: Азъ, 1992. – 955 с.
5. Шрек 2: режим доступу : <http://xasler.ru/kinosite.php?main=100429>.
6. Щасливі ніжки: режим доступу : <http://watchdisneymoviesonline.free.blogspot.com/2013/07/watch-happy-feet-2-2011-online-for-free.html>.
7. Піо: режим доступу : <http://surprised.ru/index.php?rm=4&num=128>.
8. Гидкий Я: режим доступу : <http://www.filminenglish.ru/movie/?id=4856>.
9. Мадагаскар 2: режим доступу: <http://www.filminenglish.ru/movie/?id=3804>.

Шуляк І.М.

аспірант,

Східноєвропейський національний університет імені Лесі Українки

ПЕРЕДУМОВИ ФОРМУВАННЯ НЕПРЯМИХ МОВЛЕННЄВИХ АКТІВ

У руслі прагмалінгвістичної теорії мова розглядається як цілеспрямована дія, що скерована на людину для досягнення комунікативної інтенції. У процесі живої інтеракції засобами впливу стали мовленнєві акти як мінімальні одиниці мовленнєвої діяльності з експліцитним чи імпліцитним ступенем вираження намірів. Мовленнєвий акт, смисл якого передається не буквально, а через виведення «імплікатури мовленнєвого спілкування» [5, с. 26], називають непрямым. Імплікатура мовленнєвого спілкування виводиться адресатом з контексту спілкування із засобів мовленнєвого коду, вжитих у конкретній ситуації спілкування та на основі кооперативних принципів спілкування та їх максим [5, с. 27],

Поняття непрямого мовленнєвого акту введено у термінологію лінгвістичної прагматики Дж. Серлем, який трактував його як мовленнєву дію, що виникає за умови виникнення додаткової комунікативної мети у висловленні. Непрямі мовленнєві акти – це випадки, коли іллокутивний акт здійснюється опосередковано, шляхом здійснення іншого [8, с. 31]. Як зауважує Дж. Серль, у непрямах мовленнєвих актах мовець передає співрозмовникові значно більший зміст, ніж той, який він реально повідомляє [8, с. 30], і робить це опираючись на загальні фонові знання мовця і співрозмовника та принципи кооперативного спілкування [5]. Проте, нерідко непрямі мовленнєві акти, в яких відбувається протиріччя між буквально вираженим (експлікатура) та фігуральним змістом, що реалізує наміри мовця (імплікатура), виникають внаслідок порушення Максими Якості Принципу Кооперації П. Грайса, який твердить говорити істину [4, с. 104].

Механізм творення непрямах мовленнєвих актів ґрунтується на правилі імплікації, коли експліцитно передається один зміст, а імпліцитно закладається інший [5, с. 31]. Однак, для реалізації цього механізму необхідні передумови, які вкажуть на те, чому мовець не хоче або не може висловити інформацію буквально. Обставини вживання непрямах реалізацій мовленнєвих актів пов'язані не лише з

комунікативними намірами мовця, але й з екстралінгвальними чинниками, серед яких можна виділити такі як: психологічний стан адресанта й адресата, їх соціальні статуси, уявлення про ситуацію, власні інтереси тощо [1, с. 238]. Таким чином, проблема формування непрямих мовленнєвих актів разом із умовами їх вживання є на часі та вимагає всебічного аналізу.

На сьогодні часто спостерігаються випадки непрямих реалізацій мовленнєвих актів. Широке використання непрямих мовленнєвих актів акцентує прагнення мовця саме у такий спосіб реалізувати інтенціональність та цілеспрямованість процесу комунікації і залучає до взаємодії адресата й адресанта (автора – читача). Непрямі висловлення дають автору можливість вкласти прихований смисл за допомогою мовних засобів для реалізації свого задуму, а читач змушений його шукати, розпізнати та успішно інтерпретувати для майбутньої комунікативної співпраці.

Використання непрямих мовленнєвих актів дає можливість мовцю урізноманітнити мовну реалізацію своїх намірів і досягнути розуміння слухачем комунікативної мети. Проте, ситуація непрямого інформування тягне за собою певні умови, що стали об'єктом дослідження зарубіжних та вітчизняних вчених. Існуючі точки зору з цього питання дозволяють виділити основні причини формування непрямих мовленнєвих актів. Передумовою формування і вживання непрямих конструкцій може стати бажання мовця скоротити висловлення, дотриматися максими етикетності у спілкуванні, що створює позитивну атмосферу під час комунікативного співробітництва [2, с. 66]. Ці погляди поділяють І. Сусов [4], Дж. Серль [8], Дж. Ліч [6], виділяючи принцип ввічливості основною причиною використання непрямих мовленнєвих актів, необхідною умовою комунікативної взаємодії та стратегією запобігання і уникнення конфліктів. Згідно з концепцією П. Браун та С. Левінсона, основним у комунікації є збереження «позитивного обличчя» водночас як мовця, так і слухача, тому непрямі мовленнєві акти застосовують для нейтралізації неприємних аспектів у спілкуванні [7, с. 156].

Непрямі висловлення здатні відображати широкий спектр комунікативних смислів, передумовою формування яких може стати небажання мовця до комунікативної взаємодії та прямо повідомляти про свої мовленнєві наміри [1, с. 224]. Факторами, які змушують адресанта звернутися до небуквальних засобів передачі іллокуції,

можна вважати бажання наповнити повідомлення додатковою експресією, сформулювати інформацію так, щоб вона була незрозумілою для третіх осіб [1, с. 224], спантеличити співрозмовника, активізувати участь слухача у мовній діяльності, спонукати його до осмислення прихованого змісту інформації [3, с. 620].

Доцільними у дослідженні мотивів використання непрямих мовленнєвих актів є наукові розвідки Дж. Томас, яка виокремлює такі причини вживання непрямих мовленнєвих актів: змінити предмет розмови, уникнути розкриття секрету чи болючих наслідків поданої інформації, протестувати зацікавленість слухача у поданій інформації, завершити розмову [7, с. 1014]. Існує чимало ситуацій спілкування, які не лише допускають, а, навіть, вимагають від комунікантів звернення до трансформації комунікативного смислу через непрямі мовленнєві акти, які можуть бути комунікативно дієвішими і гнучкішими, аніж прямі, особливо, коли адресат гостро реагує на іронію, сарказм тощо [1, с. 225].

Підсумовуючи все сказане, відзначимо, що непрямі мовленнєві акти є формами мовленнєвого впливу у процесі міжособистісного спілкування. Непряме висловлення відображає свій прагматичний потенціал у межах певної комунікативної ситуації, щоб досягнути заздалегідь визначеного перлокутивного ефекту на співрозмовника. Широке використання непрямих мовленнєвих актів реалізує суб'єктивну модальність позитивного чи негативного характеру, оскільки у природі непрямих реалізацій мовленнєвих актів закладена імпліцитна інформація, яка уможлиблює у завуальованій формі передати негативну оцінку задля уникнення комунікативної невдачі, і служить для підвищення ефективності комунікативної взаємодії.

Відтак, можна виділити основні передумови формування та вживання непрямих мовленнєвих актів. По-перше, непрямі висловлення дають змогу уникнути передачі критичного ставлення відкрито, тому що мовець, за допомогою мовних засобів, не висловлює нічого неприємного для адресата, дотримуючись принципів ввічливості і уникаючи можливого комунікативного конфлікту. По-друге, вони успішно використовуються не лише для зменшення категоричності критичних суджень, але й навпаки, для того, щоб у певній конситуації умисно наголосити чи натякнути на невдоволенні, незгоді, передати осуд, критику, іронію, сарказм.

Отже, непрямі мовленнєві акти дають змогу задовольнити інформаційні потреби адресата, передати його психологічний стан,

вплинути на його діяльність і, тим самим, спонукати до активних дій, реалізувати власну інтенцію у межах певного комунікативно-прагматичного простору через вербальні варіанти вираження прихованого комунікативного смислу.

Список використаних джерел:

1. Бацевич Ф. С. Нариси з лінгвістичної прагматики : монографія / Ф. С. Бацевич. – Львів : ПАІС, 2010. – 336 с.
2. Маслова А. Ю. Введение в прагмалингвистику : учеб. пособие / А. Ю. Маслова. – 3-е изд. – М. : Флинта : Наука, 2010. – 152 с.
3. Никитин М. В. Курс лингвистической семантики : учеб. пособие / М. В. Никитин. – 2-е изд., доп. и испр. – СПб. : Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 2007. – 819 с.
4. Сусов И. П. Лингвистическая прагматика / И. П. Сусов. – Винница : Нова Книга, 2009. – 272 с.
5. Grice H.P. Studies in the Way of Words / H. P. Grice. – Harvard : Harvard University Press, 1991. – 406 p.
6. Leech G. Principles of Pragmatics / G. Leech. – London : Longman, 1983. – 264 p.
7. Mey J. Concise Encyclopedia of Pragmatics / J. Mey. – Oxford : Elsevier Ltd, 2009. – 1183 p.
8. Searle J. Expression and Meaning: Studies in the Theory of Speech Acts / J. Searle. – Cambridge : Cambridge University Press, 1979. – 204 p.

Ямчинская Т.И.

кандидат филологических наук, доцент,

Винницкий государственный педагогический университет

ЛИНГВОКРЕАТИВНАЯ ФУНКЦИЯ ИНТЕРЛИНГВАЛЬНЫХ ВКЛЮЧЕНИЙ В ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕКСТ

Наличие в современных языках большого количества иноязычных элементов позволяет говорить об иноязычности как особой характеристике. Иноязычность в современных языках функционирует именно как феномен, то есть как широкомасштабное и полифункциональное явление, изучение которого, безусловно, является теоретически значимым.

Иноязычные элементы рассматриваются как заимствованные из других языков единицы, чужеродность которых осознается и адресатом, и адресантом [1, с. 155]. Они носят разные названия: «иностранные или чужие слова», «экзотизмы», «алиенизмы», «варваризмы», «заимствования». Вслед за А.А. Леонтьевым [5] и Ю.Т. Листровой-Правда [6] мы используем термин «интерлингвальное включение», принимая их обоснования выбора.

Лингвисты неоднократно поднимали вопросы изучения смены кодов в речи и тексте с позиций семантики и прагматики [3; 10] и предпринимали попытки комплексного анализа функций интерлингвальных включений в художественный текст [8; 2; 4].

Известно несколько моделей функционально-семантической специфики интерлингвальных включений в их разнообразных манифестациях в тексте художественного произведения [2; 7]. Целью нашей работы является расширение описания интерлингвальных включений в художественный текст и уточнение принципов действия интерлингвального механизма через раскрытие лингвокреативного потенциала интерлингвальных включений.

Расширение представлений о функциональной нагруженности интерлингвальных включений через призму лингвокреативности составляет научную новизну исследования.

Методологической основой служат фундаментальные положения лингвистики о связи языка и действительности и роли человеческого фактора в языке.

Наличие интерлингвальных включений в произведениях художественной литературы следует рассматривать как интеграцию в едином тексте двух коммуникативных систем. Эти системы взаимодействуют, в результате чего возникают дополнительные ассоциации, выстраиваются новые смысловые акценты. Знаки этих систем не смешиваются, но играют очень важную роль в создании особых характеристик текста.

Инкорпорирование в тексте интерлингвальных включений – прием достаточно нетрадиционный, неслучайный по своей сути, а потому яркий и наделяемый определенной ролью. Мы придерживаемся мысли, что для выдуманного мира художественного текста важно, насколько читатель вовлечен в процесс сотворения этого мира. Такому вовлечению способствует введение интерлингвальных включений, которые становятся своеобразной зоной для достаточно произвольного заполнения и

творческой активности читателя. Вводным предложением в «как если бы семантику художественного текста» служит следующее: «Я воображаю себя и зову тебя вообразить себя в мире...» [9, p. 149-150].

Художественный текст – носитель языковых экспериментов автора, манипулирующего языковыми знаками, которые приносят в текст элементы неожиданности, нестандартности, раздвигают пределы воображения, побуждают к творческому поиску, развивают реакцию на слово.

На примере анализа текста стихотворения Риты Дав «Ö» (Rita Dove. Ö) [11] мы продемонстрируем, что лингвокреативная нагрузка даже одного интерлингвального включения в текст является чрезвычайно весомой и колеблется от необходимости создания в произведении специфической «иностранный» атмосферы до выполнения функций ключевого фрагмента текста, без которого понимание замысла автора невозможно и который в этом отношении не допускает никакого замещения или изменения собственного формата или объема.

Ö

Shape the lips to an *o*, say *a*.

That's *island*.

One word of Swedish has changed the whole neighborhood.

Интерлингвальное включение Ö создает многофокусную картину, которая начинается с человеческих губ, формирующих звук, переходит на очертания острова, на корабль... Тихий американский городок превращается в остров одного из сказочных шведских архипелагов, изобилующих пышной растительностью и скалистыми шхерами. Среди нетронутой природы, маленьких островков, чистых пляжей, естественной красоты течет другая жизнь. Одно слово изменило все вокруг: пейзаж, привычное окружение, возможности.

Экзотический звук и физическое ощущение незнакомого слова, чувственное осознание «инаковости» изменяет и завораживает героиню. Кажется, что будто бы в этом одном слове у нее на губах очутился весь мир, живой, пульсирующий, изменчивый. Освобожденная языком и уже не привязанная к месту, героиня представляет воображаемый мир, в котором время и расстояние расступаются перед силой языка, где историческое время перетекает в морской ветерок (*backyard breezes*), где дом на углу плывет над болотом «*the house on the corner // took off over the marshland*», чему

не изумляется ни героиня, ни ее соседи «*neither I nor my neighbor // would be amazed*». Употребив единственно верное слово «*so right // it trembles*», героиня изменяет представление о самой себе и о возможностях, предлагаемых ей жизнью, одновременно изменяя настоящее и будущее:

*You start out with one thing, end
up with another, and nothing's
like it used to be, not even the future.*

Слово из чужого языка встряхивает поэтическое воображение и привычное становится чудным «*nothing's //like it used to be, not even the future*», мир изменяется. Шведское слово Ö увлекает нас последующей омонимической ассоциацией (*the present extends its glass forehead to sea/see*) и уже сразу можно представлять родную улочку морем «*the yellow house on the corner // is a galleon...around it the wind...the horn-blast from the ship...*» и устремляться в будущее.

Интерлингвальное включение Ö в глазах англоязычного читателя наделено добавочной загадочностью, основанной на экзотическом звучании. Оно завораживает, притягивает, вовлекает в мир текста. В данном случае его введение может трактоваться как желание автора отстраниться от реальности, уйти в чужестранную и чужезычную культуру словно в укрытие, убежище, где жизнь течет условно-реально и увлечь за собой читателя. Введение иностранного слова также связано с принципом изобразительности, выступающим одним из главных творческих мотивов автора при создании художественного текста.

Введение интерлингвальных включений ведет к изменению семантических и прагматических характеристик художественного текста, что позволяет говорить о влиянии лингвокреативной функции таких включений на прагма-семантический потенциал текста.

Исходя из анализа текста стихотворения, можно сделать вывод, что объем интерлингвального включения и предположительно способ его введения не регламентируются строго лингвистическими правилами, а значит, могут быть чрезвычайно разнообразными; не существует зависимости между объемом интерлингвального включения и его функционально-семантическим потенциалом, что указывает на определенную порождающую силу механизма интерлингвальности.

Список использованных источников:

1. Волкова А.А. Языковая репрезентация тактик, реализующих коммуникативную стратегию обеспечения понимания текста с иноязычными вкраплениями // Вестник ВГУ. Сер.: Лингвистика и межкультурная коммуникация. – 2010. – Вып. 2. – С. 155-158.
2. Воробьева Ю.С. Интерлингвальность как механизм формирования скрытых смыслов (на материале англоязычных текстов): Авторефер. дис... канд. филол. наук: 10.02.04. – Санкт-Петербург, 2007. – 20 с.
3. Красных В.В. Язык, сознание, коммуникация: Сб. статей. М.: «Филология», Вып. 4. – 128 с.
4. Кучминская Н.Р. Французские стереотипы в русском интерлингвальном дискурсе: Авторефер. дис... канд. филол. наук: 10.02.19. – Санкт-Петербург, 2012. – 17 с.
5. Леонтьев А.А. Иноязычные вкрапления в русскую речь // Вопросы культуры и речи. – М., 1966. – Вып. 7. – С. 60-68.
6. Листрова-Правда Ю.Т. Иноязычные вкрапления в русской литературной речи 19 века. Дисс. докт. филол. наук., Воронеж, 1982. – 453 с.
7. Манина С.И. Прагматические функции иноязычных вкраплений // Вестник Адыгейского государственного университета. Сер.: Филология и искусствоведение. – 2010. – Вып. 1 (55). – С. 114-118.
8. Мишинцева И. Ю. Переключение кодов в художественных произведениях: Авторефер. дис... канд. филол. наук: 10.02.19. Ярославль, 2011. – 17 с.
9. Levin, B. Lexical and Conceptual Semantics / B. Levin, S. Pinker. – Cambridge, 1991. – 477 p.
10. Myers-Scotton Carol. An Introduction to Bilingualism // Language and Cognition. Cambridge University Press: 8 (3). – 2005. – P. 277-284
11. Dove Rita. Ö. // The Heath Anthology of American Literature. – Vol. 2, 1994. – P. 3086-3087.

Януш Х.М.

аспірант,

Прикарпатський національний університет
імені Василя Стефаника

ВЕРБАЛЬНІ РЕПРЕЗЕНТАНТИ КОНЦЕПТУ «БАТЬКІВЩИНА» В НІМЕЦЬКІЙ МОВІ

Лінгвокультурна домінанта «Батьківщина» може бути виражена різноманітними засобами – як вербальними, так і невербальними. Проте метою нашої роботи є дослідження саме мовних (вербальних) засобів вираження даного концепту, адже за слухним твердженням А. Вежбицької «ми можемо дістатися до думки тільки через слова (ніхто ще поки не винайшов іншого способу)» [1, с. 293].

Подібно до ідіоми, поняття «Батьківщина» не так легко піддається перекладу на інші мови, як це може видатися на перший погляд. Як наголошувала Є. С. Кубрякова, «... особливістю реалізації концептуальних систем у мові є водночас той факт, що один і той самий зміст може бути переданий у мові альтернативними засобами» [3, с. 31]. Не винятком є і концепт «Батьківщина», який репрезентований у лексичному складі німецької мови двома ключовими словами – «Heimat» і «Vaterland». Незважаючи на деяку схожість у значеннях, наведені лексеми на сучасному етапі дослідження не є синонімами, свідченням чого можуть бути не тільки численні контекстуальні приклади, але й їхня етимологічна реконструкція. Проте в словнику Г.Пауля знаходимо факти на підтвердження того, що така ситуація була не завжди і що лексеми «Heimat» і «Vaterland» не відзначались різкою диференціацією значень [7, с. 397], принаймні до ХІХ століття. В рукописах ХІІ ст. зустрічаються навіть слова *faterheim* і *faterhaima* [6, с. 524].

Підкреслюючи принципову відмінність лексем «Heimat» і «Vaterland» Ірина Сандомирська в своїй «Книге о родине» наголошує, що «... в німецькій мові імперська риторика Vaterland протистоїть поетизації локальних патріархальних стосунків в риторичі Heimat» [5].

У ході нашого дослідження ми виявили, що слово «Heimat» вживається не тільки на позначення певної географічної точки, яка асоціюється із домом і місцем проживання (*Wer kein Haus hat, hat keine Heimat*). Принциповим і надзвичайно важливим фактором є наявність в його складі емоційної складової (*Das Haus, die Heimat, die*

Beschränkung – die sind das Glück und sind die Welt.(Theodor Fontane).*Heimat ist ein geistiger Raum, in den wir mit einem jeden Jahre tiefer eindringen.*(Reinhold Schneider). *Wir sichern uns die Heimat nicht durch den Ort, wo, sondern durch die Art, wie wir leben.*(Erich Limpach)). І хоча у лексикографічних словниках наведено доволі велика кількість дефініцій лексем «Heimat» і «Vaterland», проте ми виявили, що вони не виражають принципово різні значення, а деталізують уже відомі і давно усталені. Помітним є той факт, що «Heimat» асоціюється зі словом «дім», а «Vaterland» – «батько, земля, земля батьків». Проте не слід забувати, що значення досліджуваних нами слів не є константними. Якщо ядерна частина є доволі стійкою, то периферійні зони є значно лабільнішими і змінюють своє значення в залежності від соціально-політичних умов життя суспільства. Яскравим прикладом цього можуть слугувати ідеологічна і політична пропаганда, «жертвою» зловживань якої стала лексема «Vaterland». Йдеться про постанову міністра пропаганди Пауля Йозефа Геббельса від березня 1942 року, яка ознаменувала новий етап в історії слова «Vaterland», – часи зневажання, замовчування і уникання. І хоча сучасні дослідники і науковці говорять про його фактичну «реабілітацію», негативна конотація не зникла. До цих пір «Vaterland» у свідомості не одного покоління носіїв німецької мови асоціюється із часами нацистського режиму і страшним відголосом двох світових війн. Є. М. Ігнатова вважає, що після введення табу на слово «Vaterland», деякі його семантичні ознаки перейняла лексема «Heimat». «Так, до сфери HEIMAT переходить концепт VOLK, який раніше поєднувався тільки з VATERLAND» [2, с. 62].

До альтернативних засобів представлення досліджуваного нами концепту можна віднести фразеологічні одиниці (ФО). Методом суцільної вибірки з лексикографічних джерел, зокрема німецьких фразеологічних словників Duden Universal (11. Band); Lutz Röhrich «Lexikon der sprichwörtlichen Redensarten»; Hans Schemann, Paul Knight « German-English dictionary of idioms»; Л.Е. Бинович, Н.Н. Гришин «Немецко-русский фразеологический словарь» та В.І. Гаврись, О.П. Пророченко «Німецько-український фразеологічний словник» було обрано 372 фразеологізми, які входять до лексико-семантичного поля «Батьківщина» [4]. Слід зазначити, що ключові лексеми «Heimat» і «Vaterland» не часто виступають складовими частинами фразеологізмів, які репрезентують концепт «Батьківщина». Із них тільки в 90 ФО складовими компонентами є

«Vaterland» або «Heimat» (або «heim»), що становить 24,2% від загальної кількості укладеної вибірки. (*Die Welt ist unser aller Heimat. Nord, Süd, Ost und West, daheim ist das Best. Wo es mir wohlergeht, da ist mein Vaterland. Die Heimat ist nicht da, wo man geboren ist, sondern da, wo man satt wird.*).

Таким чином, ми прийшли до висновку, що засобами вербалізації концепту «Батьківщина» в німецькій мові виступають не тільки лексичні одиниці «Heimat» і «Vaterland». Не менш цікавими альтернативними засобами його репрезентації є фразеологізми, ґрунтовніше вивчення яких може стати доволі продуктивним і якісно новим етапом нашого подальшого дослідження в зазначеній сфері.

Список використаних джерел:

1. Вежбицкая А. Семантические универсалии и описание языков: Грамматическая семантика. Ключевые концепты культур. Сценарии поведения / Пер. с англ. А.Д. Шмелева / Под ред. Т.В. Булыгиной. – М.: Языки русской культуры, 1999. – 776 с. ТУТ С 293
2. Игнатова Е. М. Прием пульсирования значений в текстах политических речей. Языковое бытие человека и этноса: психолингвистический и когнитивный аспекты. Материалы Международной школы-семинара (V Березинские чтения). Вып. 15./ Е. М. Игнатова– М.: ИНИОН РАН, МГЛУ, 2009. – 229 с. ТУТ С. 62
3. Кубрякова Е.С. Язык и знание: На пути получения знаний о языке: Части речи с когнитивной точки зрения: Роль языка в познании мира / Е. С. Кубрякова. – М.: Языки славянской культуры, 2004. – 560 с. ТУТ С 31
4. Остапович О. Я. Вербалізація концептосфери «Батьківщина» у німецькій ідіоматиці. Топос «домівки» // Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. – 2012. – № 62. – С. 134—140.
5. Сандомирская И. Книга о родине: Опыт анализа дискурсивных практик. [Електронний ресурс] / И. Сандомирская. – Wien, 2001. – 315 с. Режим доступа: http://yanko.lib.ru/books/cultur/sadomirskaya-rodina.htm#_Точ527292111
6. EWdD 1997 – Etymologisches Wörterbuch des Deutschen. 2. Aufl. – München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1997. – 1665 S. ТУТ С524
7. Paul H. Deutsches Wörterbuch. 9., vollständig neu bearbeitete Auflage von H.Henne und G.Objartel unter Mitarbeit von H.Kamper-Jensen. / H. Paul. – Tübingen: Max Niemeyer

ТЕОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ, ПОРІВНЯЛЬНЕ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

Манахов О.І.

аспірант,

Ізмаїльський державний гуманітарний університет

ПЕЙЗАЖ У ФЕНТЕЗІЙНОМУ СВІТІ ДЖ. Р.Р. ТОЛКІНА ТА Н. ПЕРУМОВА

Пейзаж як один із найуніверсальніших компонентів художнього тексту завжди був об'єктом наукових інтересів дослідників. Про це свідчать праці О. Галича, В. Назарця, Є. Васильєва [2], А. Ткаченка [6], Л. Петрухіної [4] та ін.

Під пейзажем прийнято розуміти «опис, зображення природи за допомогою художніх виражальних засобів; зображення певної місцевості» [5, с. 722]. У сучасному літературознавстві пейзаж розглядається у системі літературних образів поруч з іншими – персонажем, літературним героєм, інтер'єром, його називають образом природного оточення персонажів, картиною природи, визначають основні функції цього образу [2]. За спостереженням А. Ткаченка, у художньому тексті «пейзаж набуває найрізноманітніших функцій – романтичної, символічної, реалістичної, імпресіоністичної, модерністської» [6, с. 188]. Особливо це помітно у фентезі – синкретичному жанрі. Розуміючи дефініцію досліджуваного поняття як зображення природи на матеріалі мистецтва слова, Л. Петрухіна визначає дві позиції щодо його вербального втілення – пейзаж або посідає визначене місце у творі або наявний у ньому імпліцитно. Це зумовлено авторською концепцією, яка відображає двоїстий характер пейзажу, що віддзеркалює об'єктивність і суб'єктивність теми природи у творі. Адже художній текст є завжди другою реальністю. Природа виступає ніби посередником між автором і читачем, бо й сама мова природи – наочна, демократична, багатозначна [4]. Класифікуючи типи пейзажу, дослідниця серед зафіксованих різновидів виділяє також фантастичний, під яким розуміє «продукт творчої фантазії автора,

його «інтелектуальні спекуляції»; такі пейзажі не лише передають зовнішній вигляд об'єкта, а й служать для створення особливого настрою – піднесеного, загадкового» [4, с. 130]. Додамо, що пейзажі у творах фентезі виконують не лише згадані функції, вони є своєрідними маркерами відповідних художніх образів, наприклад, зла. На ньому ми й зосередимо свою увагу у пропонованому дослідженні.

Мета нашої розвідки – здійснити хоча б фрагментарний компаративний аналіз пейзажних описів у фентезійному світі Джона Толкіна та Ніка Перумова відповідно на матеріалі творів «Володар перснів» [7] і «Перстень темряви» [3].

Використовуючи пейзаж як один із ефективних засобів для репрезентації зла у «Володарі перснів», Толкін зображає країну Мордор, що нагадує випалену пустелю, де тільки зрідка можна зустріти ознаки рослинності, зокрема, непроходимі зарості терену, кривобокі карликові дерева, сірі жмуття трави. Русла рік пересохли, а вода, яка залишилася в ручаях, стала маслянистою й гіркою. У повітрі осідає чадний туман, адже працюють багаточисленні кузні і шахти. Табір орків, які мешкають і трудяться тут, побудовано ніби під лінійку, щоб умістити якомога більше бараків і складів зброї.

Маєтність злого чарівника-перебіжника Сарумана Ізенгард, що колись був прекрасним і квітучим, також зазнав пагубного впливу науково-технічної революції. Дерев більше не було, тільки хащі терену та гнила трава навколо обвуглених пнів укривали землю. У фортеці алеї заміщені плитами, уздовж них тягнулися рівними рядами мармурові, мідні, залізні стовпи. Майстри, слуги, раби, воїни тіснилися в густо розміщених будівлях з безкінечними вікнами, дзвіницями й чорними дверима. Толкін створює подібний сумний пейзаж у науку сучасній людині, щоб підкреслити необхідність існування суспільства в гармонії з природою, яка не може і не повинна бути полігоном для корисливих цілей демагогів-промисловців, інакше не уникнути загибелі самого життя. У передмові до «Володаря перснів» Дж. Толкін уточнив, що його книга і не алегорична, і не злободенна [7]. Джерела цієї казки приховані глибоко у свідомості й мають мало спільного з війною 1939 р. та її наслідками. Автор віддавав перевагу історії не скільки реальній, стільки ірреальній. Відтак образ злого орка є збірним і типовим для різних етапів розвитку людського суспільства, в ньому можна знайти риси варвара епохи Великого переселення народів і

солдата, який воював у В'єтнамі. Автор не викриває конкретних осіб, а вказує на викривлену технологічним прогресом природу сучасної людини.

Російський письменник Нік Перумов продовжив фентезійну історію Середзем'я Дж. Р. Р. Толкіна в циклі романів «Перстень темряви», куди увійшли книги «Ельфійський клинок» і «Чорний список», які побачили світ 1993 року. Двома роками пізніше на полицях крамниць з'явилася книга «Адамант Хенни» – продовження циклу. У власному магнум-опусі Перумов репрезентує сповнені небезпек подорожі хобіта Фолко Бредибека і його друзів з метою з'ясувати причини появи нового зла і способи його викорінення. Взявши за основу твір Дж. Толкіна, російський фентезист значно змінив його морально-етичну концепцію, що викликало бурхливу критику шанувальників творчості професора. В рецензії на книгу «Перстень темряви» С. Бережний пише, що Толкін створив світ високої естетичності – Перумов естетику пов'язав з середньовічним антуражем. Як наслідок, міфологічна естетика «Володаря перснів» була замінена естетикою середньовічного роману [1]. В оригіналі зображено боротьбу добра зі злом як абсолютних начал, а в продовженні зло представлено звичайними людьми, яким притаманні й позитивні риси. Дану концепцію експліцитно репрезентовано в діалозі завойовника Олмера з Фолко: не може бути загального добра, як і загального зла [3].

Пейзажі Перумова з власне фентезійними ознаками дуже часто переплітаються з портретною характеристикою, наприклад, зразок такого опису, в котрому передвіщається поява зла: «Під розлогими в'язами дорога круто повертала. Тут було найстрашніше місце. Зліва крізь зарості пробивався примарний блиск глибокого темного ставка, зарослого густим верб'ям. Тут завжди збиралися нічні птахи: їхні голоси лунали пронизливо. Але для хобіта це свистіла і гукала глумлива свита Дев'ятьох, провіщаючи їх швидку появу. Хобіт заплющив очі і уявив їх собі: чорні коні, ніби зіткані з мороку, в щільних шорах – усередині горить чаклунський вогонь, їх погляди не можна випускати зовні – мчать крізь ніч, вітер рве чорні плащі вершників, б'ють по стегнах довгі мечі, від котрих немає порятунку, нелюдською злобою горять впадини очей, а відчуття пожадливого шукає запах свіжої крові... [3].

Зло і війни завжди асоціюються у читачів з природними катаклізмами, пожежами, які дуже часто спричинені людьми, про

що йдеться в одному з контекстів «Персня темряви»: «На третій день випадкові супутники показали їм спалене весною село, і тут Фолко вперше побачив сліди війни між людьми. Посеред широкого кола порожніх, так і не засіяних полів стирчали закіптюжені пічні труби, ніби обгризені кістки, що височіли з куп омитих дощами обвуглених балок. Полум'я не пощадило жодної будівлі, пожерло сади навколо села, охайно підчистило навіть тини і паркани вздовж околиці. Друзі мовчки брели повз обгорілі острівці будівель... Жоден не насмівся порушити спокій мертвих попелищ... Місцеві жителі вважають, що на місці знищеного ворогами села не можна нічого будувати, поки все не проросте травою, котра вбирає в себе злу долю цього місця» [3].

Расу орків як утілення зла російський автор розглядає дещо під іншим кутом, аніж Толкін, акцентуючи увагу на її наближенні до суспільного ладу людей. Проблема міжусобиць, визначена професором у «Володарі перснів» виходить у Перумова на перший план. Помітно, що орки з «Персня темряви» ведуть варварський спосіб життя, вони не сприймаються читачами як суцільне втілення зла, бо служать не зі страху чи вигоди, а з почуття щирої відданості, їм притаманні й позитивні риси, чим вони уподібнюються людям.

Отже, досліджуючи роль пейзажів для показу образу зла у творі Толкіна можна спостерегти тонку іронію над сучасниками, які знають постулати моралі, однак не слідують їм. Самобутня стилістика середньовічного епосу надає «Волареві перснів» і його образній системі незвичайної атмосфери та колориту. А в Ніка Перумова це заміщується естетикою історичного роману.

Пропонована розвідка слугуватиме основою для подальшого компаративного аналізу образної системи означених творів.

Список використаних джерел:

1. Бережной С. В. Рецензия на книгу: Перумов Н.Д. Кольцо тьмы, т. 1-2. – СПб, 1993/ С. В. Бережной [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://kulichki.com/tolkien/podshivka/950401.htm>
2. Галич О. Теорія літератури / О. Галич, В. Назарець, Є. Васильєв. – К.: Либідь, 2005. – 486с.
3. Перумов Н. Д. Кольцо тьмы / Н. Д. Перумов [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://book-online.com.ua/read.php?book=1912>
4. Петрухіна Л. Пейзаж у контексті теорії літератури (на матеріалі слов'янської поезії) /Л. Петрухіна//Проблеми слов'янознавства.–2002. – Вип. 52. – С 125-134.

5. Пустовіт Л. О. Словник іншомовних слів / Л. О. Пустовіт, О. І. Скопненко, Г. М. Сюта, Т. В. Цимбалюк. – К.: Довіра, 2000, – 1017 с.

6. Ткаченко А. Мистецтво слова (Вступ до літературознавства) / А. Ткаченко. – К.: Київський ВПЦ університет, 2003. – 448 с.

7. Толкин Дж. Р. Р. Властелин колец / Дж. Р. Р. Толкин [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://royallib.ru/book/Tolkien_John/vlastelin_kolets_perevod_v_s_muraveva_a_a_kistyakovskogo.html

Поліщук О.Л.

аспірант,

Науковий керівник: Галич О.А.

доктор філологічних наук, професор,

завідувач кафедри,

Луганський національний університет імені Тараса Шевченка

ГЕНЕЗА ТА РОЗВИТОК АЛЬТЕРНАТИВНОЇ ІСТОРІЇ В ЛІТЕРАТУРНОМУ ПРОЦЕСІ

Історики стверджують, що історія не має умовного способу. Проте у будь-яку історичну епоху знайдеться хтось, хто замислиться: «А що було б, якби...?». Це питання починає хвилювати мозок неординарного індивідуума і, не даючи вже йому спокою, приводить до сплеску уяви, яку вже не можливо зупинити. Саме в цей момент і народжуються різні варіанти існування альтернативних сценаріїв якихось історичних подій чи альтернативних моделей технічного, економічного, соціального чи будь-якого іншого характерів. Наприклад, можливість людської уяви беззаперечно може пофантазувати на теми: що було, якби Наполеон переміг у війні 1812 року? Який би вигляд мав сучасний світ, якби результати Другої Світової війни були діаметрально протилежними? Якою б зараз постала комуністична держава, якби Радянський Союз не розпався у 1991 році? Таких «якби» безумовно безліч, і саме пошуки відповідей на ці питання призвели до зародження жанру альтернативної історії в художній літературі.

Альтернативна історія зародилася ще у Давній Греції та Римі. Історик Тит Лівій у своєму трактаті «Історія Риму від заснування Міста» [1], що написаний приблизно у 35 році до н. е., висунув

гіпотезу, що Олександр Македонський не помер у 33 роки і присвятив декілька сторінок ймовірному, тобто такому, що міг відбутися за певних умов, походу Великого Завойовника на Рим у 323 році до н. е. Автор у своїй історичній праці зробив гіпотетичне припущення, що цей похід міг би закінчитися повною поразкою О. Македонського. Проте це скоріше можна назвати невеличкою альтернативною замальовкою всередині історичної праці. Однак це не заперечує права вважати Тита Лівія основоположником жанру альтернативної історії. «Ніщо, здається, не було мені так далеко, коли я почав цю працю, як бажання відступити від викладу подій у хронологічному порядку і розквітчувати свій твір всілякими відступами, для того, щоб подати приємні розваги читачу і дати спокій своїй душі; але при одній згадці про настільки великого царя і полководця в середині мене знову пробуджуються ті думки, що таємно не одного разу хвилювали мій мозок, і хочеться уявити собі, який наслідок могла би мати для римської держави війна з Олександром» [1, с. 516-517].

Роман Гальфрида Монмутського «Історія бріттів» [2], що написаний у XII столітті, за формою і підходом написання нагадує твір, виконаний у жанрі альтернативної історії. Автор намагався пояснити історичні претензії Нормандської династії на Британську корону, проте лет його уяви майже витіснило це завдання з твору. Гальфрид в своєму романі відніс королівський рід бріттів до останніх захисників Трої і ретельно простежив життя їх багаточисельних нащадків, фактично заповнивши власною альтернативною вигадкою білі плями, яка повністю поглинула реальну історію. Так письменник створив функціональну модель легендарного минулого Великої Британії. Ця модель настільки художньо у найвищому ступені викладена автором, що навіть Шекспір звертався до Гальфредовського сюжету про короля Ліра та його дочок, а не до справжніх історичних фактів.

У 1836 році у Франції під псевдонімом Луї Жоффруа (справжнє ім'я Луї Наполеон Жоффруа-Шато) був виданий роман «Наполеон і завоювання світу, 1812-1823: історія всесвітньої монархії» [3]. У творі автор змальовує історію Наполеонівської імперії, починаючи з війни 1812 року, наслідком якої повна поразка і капітуляція російських військ. Після цього зупинити Наполеона було вже не можливим, і до 1823 року його плани про всесвітню державу стали реальністю. Останню главу свого роману письменник присвячує

мистецтвам, що процвітали в його альтернативному 1832 році, зокрема він згадує про якийсь фантастичний роман, автор якого зобразив нереально існуючі події: поразку Наполеонівського війська у битві з англійцями поблизу нікому невідомого селища Ватерлоо.

У 20-ті роки минулого століття у жанрі альтернативної історії з'явився роман «Безцеремонний роман» [4], авторами якого є І. Гішгорн, В. Келлер, Б. Ліпатов. Сюжет роману полягає у тому, що сучасник письменників Роман за допомогою машини часу переноситься у XIX століття і допомагає наполеону отримати перемогу під Ватерлоо. Наслідком цього, на думку авторів твору, стала пролетарська революція, що відбулася на дев'яносто років раніше. Але на той час цим твором мало хто зацікавився і новий жанр літератури не закріпився. Перший твір у жанрі альтернативної історії іншого письменника того часу М. Первухіна «Друге життя Наполеона?» [5, с. 6-7] побачив світ у 1917 році в Москві, а його другий твір «Пугачов-переможець» [6] – вже у Берліні у 1924 році. Мабуть, це пов'язано з тим, що жанр альтернативної історії логічно не підлягав марксистським принципам детермінізму й закономірностям історичного розвитку. Проте альтернативна історія поступово ставала все популярнішою, належне в цьому треба віддати письменникам-фантастам.

Спражній сплеск альтернативної історії в художніх творах відбувся вже після завершення Другої Світової війни, коли багато хто почав ставити перед собою питання – чи реально було оминати такі трагічні для багатьох народів події. А саме розквіт художньої альтернативістики прийшовся десь на 60-ті – 70-ті роки XX століття. Тоді вийшли у світ твори, які з часом стали класичними, Філіпа Кінреда Діка «Людина у високому замку» (1962) – йдеться про те, що СРСР захоплено, США роздіблені, а Японія з третім Рейхом знаходяться у стані холодної війни і космічних перегонів; Отто Безіла «Якби фюрер це знав» (1966) – Німечина скидає на Японію атомні бомби і до 1960 року завершує світову війну, зображується постапокаліптична Європа; та цикл «Патруль часу» Пола Андерсона – розповіді про секретні організації, на меті яких стає запобігання вторгненню у їхній світ людей з майбутнього та діям, що можуть призвести до небезпечних змін історії. У всіх цих творах письменники зображували ймовірно можливий, альтернативний варіант розвитку людства.

Протягом ХХ століття серед зарубіжних письменників найпоширенішими АІ-темами були події, пов'язані з Наполеонівськими війнами та Другою Світовою війною, американською Війною за незалежність та громадянською війною. Серед них твори Еріка Нордена «Абсолютне рішення» (1973), Фредеріка Маллеллі «Гітлер переміг» (1975), Гаррі Тертлдава «Остання стаття» (1988), Роберта Харріса «Фатерланд» (1992) та інші.

Найвищий інтерес письменників до художньої альтернативістики припадає на кінець ХХ – початок ХХІ століття, і навіть не думає згасати в мистецькому сьогоденні. Яскравими зразками альтернативної літератури в Україні можна вважати твори Василя Кожелянка «Дефіляда», Олександра Ірванця «Рівне/Ровно (Стіна)», Галини Тарасюк «Цінь Хуань Гонь», Пилипа Станіславського «Повітряні чорнороби війни». Серед сучасних зарубіжних письменників, що пишуть у дусі альтернативної історії, можна назвати Стівена Кінга з його новим романом «11/22/63», Маріка Лернера «Мусульманська Русь», Сергія Анісімова «Варіант «Біс», Олександра Достовалова «По ту сторону», Олега Курильова «Убити фюрера», Гаррі Тертлдава «Агент Візантії» тощо. Сучасні письменники все частіше звертаються до написання творів у дусі альтернативної історії. У світовій літературі вже зараз можна простежити тенденцію зростання попиту на альтернативну літературу, котра в свою чергу виміщує з книжкових полиць читачів белетристику та стає поряд із документальною літературою. Насамперед це пов'язано із глобалізаційними процесами у світі, який став занадто мінливим, і щоб встигнути за ним, виживши у шаленому темпі сьогодення, людині необхідно навчитися робити прогнози на майбутнє, передбачаючи, який з можливих варіантів її найбільше буде влаштовувати. В принципі альтернативність є невід'ємною частиною нашого життя: кожної хвилини будь-яка людина постає перед вибором – зробити так чи можливо інакше. Людське життя – своєрідне перехрестя, від обраного шляху якого доля може докорінно змінитися. Така варіативність людського буття, ймовірна можливість існування різних альтернативних шляхів розвитку історичних сценаріїв і дала поштовх багатьом вченим для наукових досліджень альтернативної історії.

Список використаних джерел:

1. Ливий Тит. История Рима от основания города: В 3 т. – Том 1. Кн. – I – X / Сост. коммент. Н. Е. Богданская, Г. П. Чистяков. – М, 2002. – 702 с.
2. Монмутский Гальфрид. История бриттов. Жизнь Мерлина. – М.: Наука, 1984.
3. Норт Д. Наполеоновские войны. Что, если? – М. – Спб., 2002.
4. Гишгорн И., Келлер В., Липатов Б. Безцеремонный роман. – Спб: Художественная литература, 1991.
5. Первухин М. Вторая жизнь Наполеона // Журнал приключений. – М., 1917. – С. 6-7.
6. Первухин М. Пугачев – победитель. – Берлин: Медный всадник, 1924. – 472 с.

Прокойченко А.В.

викладач,

*Національний технічний університет України
«Київський політехнічний інститут»*

ПОНЯТТЯ «ДОМІНАНТА» ТА ПІДХОДИ ДО ЙОГО РОЗУМІННЯ

Поняття домінанти у науковий обіг вперше ввів психофізіолог О.О. Ухтомський, який стверджував, що саме принцип домінанти є фізіологічною основою концентрації уваги і творчого мислення [4]. Згодом поняття домінанти стало одним з найбільш поширених понять і в філологічній науці, що підтверджується його активним використанням в літературознавстві, лінгвістиці тексту і в психолінгвістиці. Це поняття активно використовували і теоретично обґрунтували представники російського формалізму (В.Б. Шкловський, Р. Якобсон, Б.М. Ейхенбаум, Б.В. Томашевський, Я. Мукаржовський), які поняття домінанти літературного тексту пов'язували насамперед з формою. Так, представник російської формальної школи Б. Ейхенбаум вважав, що художній твір – результат складної боротьби різних формуючих елементів. Ці елементи не просто співіснують і не просто відповідають один одному. В залежності від загального характеру стилю той чи інший елемент має значення організовуючої *домінанти*, яка панує над іншими і підпорядковує їх собі [5]. Більш точно визначення поняття

домінанти запропонував Р. Якобсон. На його думку, домінанту можна визначити як фокусуючий компонент художнього твору: вона керує, визначає і трансформує інші компоненти. [6, с. 56].

У своїй праці «Теорія літератури» Б. Томашевський писав, що ознаки жанру, тобто прийоми, що організовують композицію твору, є домінуючими, тобто вони підпорядковують собі всі інші прийоми, необхідні в створенні художнього цілого. Такий домінуючий прийом іноді іменується домінантою. Сукупність домінант і є визначальним моментом в утворенні жанру» [2, с. 207]. Особливу увагу приділив цьому поняттю Ю.Н. Тинянов, який зазначав: «Цілком зрозуміло, що кожна літературна система утворюється не шляхом мирної взаємодії всіх факторів, а домінуванням одного фактору серед інших. Такий фактор у науковій літературі отримав назву «домінанта». [3, с. 227]

Також серед лінгвістів існує точка зору, відповідно до якої домінантою називається будь-який компонент тексту, у результаті чого поняття «домінанта» використовується при аналізі змістової, структурної і комунікативної організації тексту. При цьому в якості домінант можуть розглядатися як змістовні, так і формальні засоби. Наприклад, В.А. Кухаренко дає наступне визначення домінант: «Домінантою художнього твору визнається його ідея і / або його естетична функція, у пошуках якої необхідно виходити з мовної матерії твору» [1, с. 13]. Відмінності в підходах визначають різні типи домінант та їх найменування: рематична домінанта (Г.А. Золотова), емоційно-сміслова домінанта (В.П. Белянин), граматична домінанта (О.І. Москальська, Є.І. Шендельс).

Отже, з огляду на вищезазначене, можна зробити висновок, що поняття домінанта доцільно використовувати на заключному етапі лінгвістичного аналізу художнього тексту, після того як виявлені істотні ознаки структурно-семантичної та комунікативної організації тексту і накопичені дані щодо домінуючих у ньому мовних засобів.

Список використаних джерел:

1. Кухаренко В. А. Интерпретация текста / В. А. Кухаренко. – Москва: Просвещение, 1988. – 190с.
2. Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика / Б. В. Томашевский., 1996. – 333 с.
3. Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино / Ю. Н. Тынянов., 1977. – 576 с.
4. Ухтомский А. А. Доминанта как фактор поведения // Ухтомский А. А. Избранные труды, – Л.: Наука, 1978. С. 63 – 90.

5. Эйхенбаум Б. М. О поэзии / Б. М. Эйхенбаум. – Л.: Сов. писатель, 1969. – 332 с.

6. Якобсон 1976: Якобсон Р.О. Доминанта// Хрестоматия по теоретическому литературоведению: В 5 вып. / Сост. И. Чернов. Тарту, 1976. Вып. 1. С. 317

ТЕОРІЯ І ПРАКТИКА ПЕРЕКЛАДУ

Васильченко О.В.

аспірант,

Національний авіаційний університет

ВИЗНАЧЕННЯ ПОНЯТТЯ ДІЛОВИЙ ДИСКУРС У СУЧАСНІЙ ЛІНГВІСТИЦІ

Діловий англомовний дискурс формувався протягом багатьох років і століть. Мова дискурсу є цілісною єдиною системою, яка удосконалювалася роками завдяки розвитку самого суспільства. Активно вивчаючи функціональні аспекти мови, дослідники виявили комунікативну одиницю вищого рангу, що сприяє здійсненню мовленнєвого спілкування. Такою одиницею лінгвісти (Н.Ф. Бацевич, В.І. Карасик, А. Приходько, І. Шевченко, Н.Г. Наумова, А.Н. Саєнко) вважають дискурс. Метою даної статті є виділення основних лінгвістичних підходів до визначення поняття діловий дискурс, а також встановлення його ролі в сучасній лінгвістиці.

Сучасна лінгвістична наука розглядає дискурс з урахуванням різних факторів (культурних, політичних, соціальних та ін.), адже дискурс є доволі складним та багатограним явищем. Існування великої кількості різноманітних підходів щодо його дослідження і вживання зумовлюють наявність значної кількості дефініцій до даного поняття.

Н. Д. Арутюнова визначає дискурс як «зв'язний текст у сукупності з екстралінгвістичними, соціокультурними, прагматичними, психологічними факторами; це – текст, взятий в аспекті подій, мовлення, що розглядається як цілеспрямоване соціальне явище, дія, як компонент, що приймає участь у взаємодії між людьми і механізмах їх свідомості. Дискурс – це мовлення, «занурене у життя» та ін. [1, с. 136-137].

В.І. Карасик під дискурсом розуміє «текст, занурений у ситуацію спілкування», що допускає «безліч вимірів» і взаємодоповнюючих підходів у вивченні, у тому числі психолінгвістичний, структурно-лінгвістичний, лінгвокультурний та соціолінгвістичний [4, с. 5-6].

Е.С. Кубрякова визначає дискурс, як складне комунікативне явище, яке не тільки вміщує акт творення певного тексту, а й відображає залежність створюваного мовленнєвого твору від значної кількості екстралінгвістичних обставин – знань про світ, думок, настанов і конкретних цілей мовця як творця тексту [5, с. 13-14].

В.В. Красних дотримується точки зору, що дискурс – це вербалізована діяльність, сукупність процесу й результату, що має як власне лінгвістичний, так і екстралінгвістичний плани [6, с. 152].

П. Серіо виділяє вісім значень терміна «дискурс»: еквівалент поняття «мова», тобто будь-яке конкретне висловлювання; одиниця, що за обсягом переважає фразу; вплив висловлення на його одержувача з урахуванням ситуації висловлення; бесіда як основний тип висловлення; вживання одиниць мови, їх мовна актуалізація; соціально або ідеологічно обмежений тип висловлень; теоретичний конструкт, призначений для досліджень умов виробництва тексту [9, с. 26-27].

В останні роки термін «дискурс» став досить популярним, однак однозначного та загальноприйнятого визначення даного поняття не існує. Оскільки, дискурс є об'єктом міждисциплінарного вивчення, то кожна дисципліна підходить до вивчення і тлумачення даного поняття по-своєму. На думку М. Л. Макарова специфіка тієї або іншої теорії дискурсу визначена, насамперед, центральною парадигмою, що лежить в основі певної дисципліни [7, с. 50]. Варто також зазначити, що в сучасних лінгвістичних дослідженнях дискурси досить часто класифікуються за таким основним параметром, як «тема», внаслідок чого ми можемо говорити про існування політичного, ділового, юридичного та інших видів дискурсу. Однак, на сьогоднішній день науковці виділяють різні класифікації дискурсу. Так, В.І. Карасик, виходячи з позицій соціолінгвістики, виділяє лише два типи дискурсу: інституційний та персональний.

У вітчизняних та зарубіжних лінгвістичних дослідженнях до визначення поняття ділового дискурсу підходять по-різному. Так, зарубіжні фахівці розглядають діловий дискурс з позицій міжкультурної комунікації. В той час, як вітчизняні науковці стверджують, що діловий дискурс є різновидом інституційного дискурсу (В.І. Карасик, Т.А. Ширяєва, Л.П. Науменко).

Інституційний діловий дискурс являє собою цілеспрямовану статусно- рольову мовну діяльність людей, загальною характерною рисою яких є ділові відносини не лише всередині організації, але й

поза її межами, а також комунікацію між організаціями й окремими індивідами, що базується на нормах і правилах спілкування, прийнятих у діловому співтоваристві. Так як основною сферою застосування ділового дискурсу є ділові відносини між людьми, організаціями, підприємствами, то виходячи з цього можна виділити такі його характеристики, як традиційність, стандартизованість, динамічність, лаконічність та об'єктивність.

На сьогоднішній день поняття «діловий дискурс» не має єдиної і загальноприйнятої дефініції, що зумовлює актуальність проведення подальших досліджень в даному напрямку. Існують різні підходи до визначення даного поняття. Так, на думку Г.Г. Буркітбаевой, діловий дискурс є підвидом професійного дискурсу, що застосовується в сфері бізнесу, а «бізнес» покриває комунікативну сферу, у якій функціонує діловий дискурс [2, с. 7]. За словами Ф. Барджиела-Чіаппіні, діловий дискурс – це те, як люди спілкуються, використовуючи усну або письмову мову в комерційних організаціях [3, с. 3].

Відомо, що діловий дискурс добре співвідноситься з такими поняттями як мовленнєвий жанр та мовленнєва норма, а також він являє собою власний рівень з відповідними структурами та формами. Дискурс різних типів та представлені ним різні смислові структури мають свою специфіку в різних галузях економічної сфери спілкування. Як стверджує Л.П. Науменко мовним матеріалом сучасного бізнес-дискурсу, що вирізняє його серед інших типів дискурсу, є прецедентні імена, висловлювання та тексти [8, с. 121]. Незважаючи на величезний дослідницький інтерес до особливостей ділової комунікації, діловий дискурс і донині залишається маловивченим феноменом в галузі лінгвістичних знань, і сьогодні немає однозначного тлумачення цього поняття, чітко не визначена його сутність, структура, основні компоненти та інші особливості.

Таким чином, в даному дослідженні ми спробували охарактеризувати основні лінгвістичні підходи до визначення поняття діловий дискурс та дійшли висновку про те, що діловий дискурс, як правило, вирізняється своєю стійкістю й замкнутістю, що пояснюється його специфічною функціональною спрямованістю та являє собою цілісну та складну систему в якій функціонують всі мовні елементи.

Список використаних джерел:

1. Арутюнова Н.Д. Дискурс / Н.Д. Арутюнова // Лингвистический энциклопедический словарь / Гл. ред. В.Н. Ярцева – М.: Энциклопедия, 1999. – С. 136–137.
2. Буркитбаева Г.Г. Деловой дискурс: онтология и жанры. – Алматы: Ғылым, 2005. – 230 с.
3. Bargiela-Chiappini F., Nickerson C. and Planken V. Business Discourse. Houndmills, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2007
4. Карасик, В.И. О типах дискурса / В.И. Карасик // Языковая личность: институциональный и персональный дискурс: сб. науч. тр. – Волгоград: Перемена, 2000 (а). – С. 5–20.
5. Кубрякова Е.С. О понятиях дискурса и дискурсивного анализа в современной лингвистике / Е. С. Кубрякова // Дискурс, речь, речевая деятельность: функциональные и структурные аспекты: сб. обзоров РАН ИНИОН. – М., 2000. – С. 7–25.
6. Красных, В.В. «Свой» среди «чужих»: миф или реальность? [Текст]/ В.В. Красных. – М.: ИТДК «Гнозис», 2003. – 375 с.
7. Макаров, М. Л. Основы теории дискурса [Текст]: Монографія / М. Л. Макаров. – Москва: ИТДГК «Гнозис», 2003. – 280 с
8. Науменко Л.П. Критерії виділення ключових концептів сучасного англомовного бізнес-дискурсу // Мовні і концептуальні картини світу. – Вип. 42. – Київ.: ВПЦ «Київський університет», 2012. – С. 465
9. Серио П. Как читают тексты во Франции / П. Серио // Квадратура смысла: Французская школа анализа дискурса: Пер. с франц. и португ. – М.: Прогресс, 1999. – С. 14-53

Ворона Н.М.

викладач,

Відокремлений підрозділ

Національного університету біоресурсів

і природокористування України «Бобровицький коледж економіки та менеджменту імені О. Майнової»

ГЕНДЕРНА ПАРАДИГМА У ПЕРЕКЛАДІ

В умовах сучасних перетворень в Україні, вивчення гендерної проблематики стало одним із пріоритетних напрямів досліджень. Гендерний аспект відіграє надзвичайно важливу роль у сучасному перекладознавстві. Це досить неоднозначна екстралінгвістична

категорія, яка впливає на вибір мовних засобів під час перекладу, адже саме гендерний фактор впливає на втілення художніх образів та сюжетних ліній.

Лінгвістичний гендер – це поняття антропоцентричне. У центрі дослідження постає людина, її думки та висловлювання. Саме поняття «гендер» позначає соціальні та культурні відмінності між сильною та слабкою статтю, які не успадковуються, а набуваються у суспільстві [4, с. 116]. Це поняття, яке позначає комплекс соціальних та психологічних процесів, особливості поведінки, це своєрідний наслідок соціалізації людини. Він є втіленням культурних, психологічних і соціальних аспектів.

У найширшому розумінні його можна визначити так: «гендер – це змодельована суспільством та підтримувана соціальними інститутами система цінностей, норм і характеристик чоловічої й жіночої поведінки, стилю життя та способу мислення, ролей та відносин жінок і чоловіків, набутих ними як особистостями в процесі соціалізації, що насамперед визначається соціальним, політичним, економічним і культурним контекстами буття й фіксує уявлення про жінку та чоловіка залежно від їх статі [1, с. 11]». Міжнародні європейські інституції розглядають гендерне питання «як один із пріоритетів розвитку людства. Розвиток і мир ставлять у залежність від вирішення питання рівності між чоловіками і жінками на сучасному етапі [2]».

Кожна культура чітко диференціює поведінку людини залежно від її статі. Тому, комунікативні стереотипи кожної мови залежать від категорії фемінінності (жіночності) та маскулінності. Враховуючи те, що у різних культурах картина світу значно різниться, перекладачеві необхідно якомога майстерніше врахувати специфіку тексту оригіналу.

«Визнання маскулінності і фемінінності концептами дозволяє перенести їх вивчення в галузь лінгвокультурології та інших наук, пов'язаних з дослідженням культури та суспільства» [3, с. 26].

Диференціація мови проявляється по-різному. Найчастіше відмінності проявляються на лексичному, рідше – на синтаксичному, фонетичному або морфологічному рівнях. Комунікативні стереотипи базуються на певних універсалиях у сприйнятті статі. У процесі соціалізації індивіда важливу роль відіграють стилістично марковані одиниці.

Чоловічі ознаки, як правило асоціюються з агресивністю, впевненістю, раціональністю, авантюризмом, лідерством. «Жіночі», навпаки, асоціюються з добротою, терпимістю, відповідальністю, емоційністю.

Одноманітність стилістичних засобів «чоловічого» мовлення яскраво продемонстрована у мовленні професора Гігінса (у п'єсі Б. Шоу «Пігмаліон»). *What is life but a series of inspired follies? The difficulty is to find them to do. Never lose a chance: it doesn't come every day. – Що є життя, як не низка безумств? Тяжко тільки на них натрапити. Бійся втратити нагоду – нагоджується вона не щодня!*

У даному уривку автор використав велику кількість абстрактних іменників. Мова сильної статі частіше за все різка, дуже часто вона характеризується наявністю зниженої та негативної лексики: *Be off with you: I dont want you. – Забирайся геть – мені ти не потрібна.*

Чоловіки прагнуть до точності, впевненість у своїх висловлюваннях: *I can tell where you come from. You come from Anwell. Go back there. – А я вам скажу, де ви вирости. Ваш рідний дім – Анвел. Вертайтесь до свого притулку, де всі такі мудрі, як ви.* У даному уривку прослідковуються зміни на синтаксичному рівні, перекладач використав техніку додавання.

Чоловіки часто використовують політичну або соціо-економічну лексику: *Take care of the pence and the pounds will take care of themselves is as true of personal habits as of money. – Подбай про дрібняки, а вже фунти самі про себе подбають.*

На відміну від чоловіків, жінки частіше використовують вирази на позначення ввічливості: *How do you know that my son's name is Freddy, pray? – Скажіть, будь ласка, а звідкіля ви знаєте, що мого сина звати Фредді?*

На лексичному рівні у мові жінок прослідковується тенденція до експресивності: *How very curious! – Чудеса та й годі!*

Жінки частіше вживають зменшувально-пестливі форми слів: *Oh, sir, don't let him charge me. You dunno what it means to me. – Ой, паночку, скажіть йому, щоб не писав на мене! Ви й не знаєте, що мені од того буде!*

Гендерна ідентичність прозового дискурсу відображується в особливостях текстотворення у вигляді лексичних, лексико-синтаксичних та стилістичних засобів з явною або прихованою гендерною семантикою та вимагає від перекладача віднайдення оптимальних засобів її відтворення в цільовій мові.

Тому для того, щоб передати національно-культурні та індивідуальні особливості твору, а також задум автора, перед перекладачем постає основна проблема – збереження маркерів у тексті перекладу, наприклад: *It's a-well, it's a copper's nark, as you might say. What else would you call it? A sort of informer.* – *Це-е...ну та це поліцейський навушник та й годі! Як іще це назвати? Той, хто винюхує та доносить.*

У вербальній поведінці жінок прослідковується прагнення створити доброзичливу атмосферу спілкування. У мові жінок більше формул ввічливості, мовних кліше, майже відсутня вульгаризована та стилістично знижена лексика. Жінки набагато частіше, ніж чоловіки вживають у мовленні питальні речення, перепитування, так звані «визначники неточності», формули вибачення, виправдання своєї поведінки, запитання дозволу, самопринижуючі вислови. Все це складає гендерну асиметрію англomовного дискурсу.

Запитальна інтонація, перепитування: *Walk! Not bloody likely.* – *Пішака через парк? Чорта з два!*

Жінкам притаманна тенденція до використання речень із правильно побудованою граматичною та фонетичною структурою: *If Freddy had a bit of gumption, he would have got one at the theatre door.* – *Мав би Фредді хоч трошки кебети, то вхопив би таксі ще біля дверей театру.*

Враховуючи все вище зазначене, можна зробити висновок, що художні твори повністю взаємопов'язані із гендерною специфікою. Перекладач виступає в ролі посередника між двома культурами. При цьому його треба розглядати «як інтерпретатора, який проявляє властиві йому когнітивні стратегії, особливості формування його когнітивної бази, а також функціонування когнітивних механізмів його свідомості» [5, с. 264].

Національна самосвідомість сучасного покоління стрімко розвивається. Це відобразилось і на дослідженні гендерних відносин, оскільки мова відображає національну приналежність її носія, його культурний рівень. Враховуючи це, можна зробити висновок, що ключовою проблемою лінгвокультурології є саме дослідження людської особистості.

На сучасному етапі в різних соціальних науках особливої актуальності набуває гендерний підхід до вивчення процесів, що відбуваються в суспільстві та відображаються в структурі його мови. Відповідно до цього підходу існує багато розбіжностей між

мовленням чоловіків та жінок, їх сприйняттям навколишнього світу. У гендері проявляються поведінкові норми мовлення, а стильові особливості, можна класифікувати як такі, що сприяють осмисленню аспектів «мужності» та «жіночності» у різних культурах, так само, як і в різних мовах.

Протягом останніх кількох років відбулися зміни наукової та громадської думки щодо проблематики гендеру. Відбувається активна популяризація гендерної проблематики у літературознавчій сфері. Питання гендеру у лінгвістиці залишається актуальним, враховуючи розвиток міжкультурних відносин у світі. Саме чинники соціального буття обумовлюють необхідність подальшого аналізу гендерної парадигми у перекладі. Усе частіше у творах публіцистичного та художнього стилів лінгвістичні почали звертати увагу на мовну асиметрію. Через це, на сьогоднішній день проблема гендерної ідентифікації стала надзвичайно актуальною. Гендерні стереотипи яскраво проявляються у міжособистісному спілкуванні. Однак бінарні гендерні опозиції не протилежні, вони взаємопов'язані.

Підсумовуючи усе вище зазначене, можна дійти висновку, що для того щоб передати національно-культурні та індивідуальні особливості твору, а також задум автора, перед перекладачем постає основна проблема – збереження гендерних маркерів у тексті перекладу.

Список використаних джерел:

1. Агеева В.П. та ін. .Основи теорії гендеру: Навчальний посібник. – К.: «К.І.С.», 2004. – 536 с.
2. Воронина, О.А. Гендер и культура [Электронный ресурс] / О.А. Воронина, Т.А. Клименкова / Под ред. З.А. Хоткиной. – М., 1992. – С. 10-22. <http://www.nsu.ru/psych/internet/>
3. Кирилина А.В. Гендерные исследования в лингвистических дисциплинах // Гендер и язык. М.: Языки славянской культуры, 2005. – С. 7-33
4. Некрасова Н.А., Некрасов С.И., Садикова О.Г. Тематический философский словарь: Учебное пособие. – М.: МГУ ПС (МИИТ), 2008. – 164 с.
5. Ремхе И.Н. Языковая личность переводчика и когнитивные особенности переводческого процесса / Вестник Челябинского государственного университета. 2011. № 24(239). Филология. Искусствоведение. – Вып. 57. – С. 262-264.
6. Shaw, George Bernard. *Pigmalion*. A comedy. ForeignLanguages. Publishing House. – М., 1959. – 152 p.
7. George Bernard Shaw, *Pygmalion*, 1913 // [Електронний ресурс]. – http://www.ae-lib.org.ua/texts/shaw__pygmalion__ua.htm

Демиденко О.П.

кандидат педагогічних наук, доцент;

Горбатюк О.А.

студентка,

*Національний технічний університет України
«Київський політехнічний інститут»*

ТЕРМІНОЛОГІЯ СТАЛОГО РОЗВИТКУ У ПЕРЕКЛАДОЗНАВЧОМУ АСПЕКТІ

Сталий розвиток є одним з найбільш актуальних напрямків у сучасному світі, яким опікуються світові лідери, їй присвячені сотні урядових і міжурядових програм, вона вже багато років стоїть у порядку денному найвпливовіших міжнародних організацій [2, с. 12].

Сталий розвиток – у формулюванні ООН – розвиток суспільства, що дозволяє задовольняти потреби нинішніх поколінь, не наносячи при цьому збитку можливостям майбутнім поколінням для задоволення їхніх власних потреб. Концепція сталого розвитку з'явилася в результаті об'єднання трьох напрямків (вимірів): економічного, соціального та екологічного [4, с. 25]. Це зумовило появу відповідних підмов, які становлять неабиякий інтерес для лінгвістичних досліджень, особливо перекладознавства.

Метою нашої роботи є аналіз структурно-семантичних особливостей термінології підмови екологічного виміру сталого розвитку та визначити прийоми перекладу, типові для кожної зі структурних груп.

Для реалізації поставленої мети у ході дослідження структурно-семантичні особливості термінів підмови екологічного виміру сталого розвитку були проаналізовані за концепцією А. С. Д'якова, Т. Р. Кияка та ін., які пропонують наступні групи термінологічних одиниць: терміни – кореневі слова, терміни-похідні слова, терміни-складні слова, терміни-словосполучення (складені терміни), терміни-напівсимволи та ін. [1, с. 21-23]. Таким чином, з 1500 проаналізованих термінологічних одиниць 75 термінів є простими (5%), 301 – похідними (20%), 51 – складними (4%), 1055 – складеними (70%) та 18 термінів є термінами-напівсимволами (1%).

Наступним етапом було визначення способів перекладу для кожної виокремленої структурної групи термінів в межах досліджуваної підмови. Перекладознавчий аналіз проводився за

концепцією В.І. Карабана, який визначає такі прийоми перекладу термінів як транскодування, переклад за допомогою повного/часткового еквівалента, калькування, експлікація, конкретизація, генералізація [3, с. 45-47].

Прості терміни відтворюються за допомогою повних або часткових відповідників – *asset* – *актив*, *desert* – *пустеля*, *forest* – *ліс*, *profit* – *прибуток*, *value* – *вартість* (48%) або транскодуються (43%), найменш частотним є описовий спосіб, який використовувався переважно для тлумачення значень неологічних термінологічних одиниць (9%).

Для перекладу похідних термінів екологічного виміру сталого розвитку найчастіше застосовується транскодування (42%) – *consumerism*-консьюмеризм, *cryosphere* – *криосфера*, *coping* – *допінг*, *decoupling* – *декаплінг*, *ecotone* – *екотон*, *hypercar* – *гіперкар*, *branding* – *брендинг*, *downscaling* – *даунскелінг*, найменш типовим прийомом є калькування (15%).

Наступна група термінів, до якої входять складні терміни, здебільшого перекладається з використанням калькування (31%) – *greenwash*- *зелений камуфляж*, *greenfields* – «*зелене поле*», *sunspots* – *сонячні плями*, *streamflow* – *струменева течія*, *fairtrade* – *чесна торгівля* та експлікації (26%). Набагато рідше складні терміни піддаються конкретизації (4%).

Переважає більшість складених термінів була перекладена шляхом калькування (59%): *Farm-to-table* – «*З ферми на стіл*», *carbon footprint* – *вуглецевий слід*, *cloud radiative effect* – *хмарно-радіаційний вплив*, *corporate citizenship* – *корпоративне громадянство*, *environmental justice* – *екологічна справедливість*, *voluntary principles on security and human rights* – *добровільні принципи з безпеки і прав людини*. Рідше складені термінологічні одиниці транскодуються (3%). І лише в межах цієї групи застосовувався прийом генералізації (4%).

До найменш чисельної групи термінів-напівсимволів здебільшого застосовувався прийом калькування (61%) – *Factor 10* – *Фактор 10*, *Factor 4* – *Фактор 4*, *CO₂-equivalent concentration* – *еквівалентна концентрація вуглекислого газу (CO₂)*, *CO₂-equivalent emission (CO₂eq)* – *еквівалентний викид вуглекислого газу (CO₂)*, найрідше ж вони транскодувалися (11%).

Отже, найбільш частотним прийомом перекладу є калькування, рідше термінологічні одиниці перекладалися за допомогою пошуку повного чи часткового відповідника. Конкретизація та генералізація є

найменш частотними прийомами перекладу термінології сталого розвитку.

Описану вище частотність використання окремих перекладацьких прийомів можна тим, що питому частину в термінології підмови екологічного виміру сталого розвитку становлять міжгалузеві терміни, які є характерними для екологічних, біологічних чи географічних наук, інша ж частина термінів утворена неологічними термінологічними одиницями, які виникли лише з появою концепції сталого розвитку і поки що не набули поширення в українській мові, на відміну від англійської.

Список використаних джерел:

1. Д'яков А.С. Основи термінотворення: Семантичні та соціологічні аспекти / А.С. Д'яков, Т.Р. Кияк, З.Б. Куделько. – К.: Вид. дім «КМ Academia», 2000. – 218 с.
2. Згуровський М. З., Болдак А. О., Єфремов К. В. та ін. Аналіз сталого розвитку: глобальний і регіональний контексти. 2011–2012. Частина 2. Україна в індикаторах сталого розвитку. – К.: НТУУ «КПІ», 2012. – 240 с.
3. Карабан В.І. Переклад англійської наукової і технічної літератури. Граматичні труднощі, лексичні, термінологічні та жанрово-стилістичні проблеми / В.І. Карабан. – Вінниця: Нова Книга, 2004. – 576 с.
4. Сталий розвиток: короткий термінологіч. слов. для магістрів усіх напрямів підготовки / М. Згуровський, Г.О. Статюха, І. М. Джигирей; Нац. техн. ун-т України «Київськ. політехн. ін-т». – К.: НТУУ «КПІ», 2008. – 50 с.

Науменко О.В.

викладач,

Чорноморський державний університет імені Петра Могили

КОЛОРОНІМИ У ДІТЯЧИХ ВІРШАХ ТА ОСОБЛИВОСТІ ЇХ ПЕРЕКЛАДУ (НА МАТЕРІАЛІ ТВОРІВ АНГЛОМОВНИХ АВТОРІВ)

Дітей з раннього віку треба привчати до читання, знайомити їх з творами не лише вітчизняних, а й світових авторів. Крізь призму літератури дитина повинна пізнавати реалії життя інших країн, їх побут, традиції та звичаї. Найкраще для цього підходять вірші, адже

завдяки своїм жанровим характеристикам вони швидше запам'ятовуються та краще засвоюються.

Дитяча література зараз всебічно вивчається науковцями. У нашому дослідженні, проведеному на матеріалі збірки англійських дитячих віршів [2], зосередимо увагу на колірних лексемах, які використовуються у дитячих віршах.

Життя суспільства насичене кольором: він функціонує у різних сферах буття цього суспільства та його культури. Більшість предметів матеріальної культури не можуть існувати поза кольором, їх семантика стає повністю зрозумілою лише в поєднанні з певними кольорами.

Колір діти починають сприймати не відразу. У перші шість тижнів життя новонароджені бачать світ чорно-білим. І тільки пізніше малюки починають розрізняти кольори. Коли у немовляти пробуджується кольоросприйняття, воно одним з перших розпізнає червоний колір.

Дитячі психологи вважають, що за кольором, якому дитина надає перевагу, можна визначити її характер.

Усім відомий традиційний поділ: рожевий – для дівчаток, блакитний – для хлопчиків. Та він не є вродженим. Такий поділ нав'язується дітям самими дорослими. Свої ж справжні колірні переваги діти проявляють у виборі кольорових олівців або фломастерів для малювання, у виборі одягу. Спочатку практично всім дітям подобаються яскраві, соковиті кольори, часто навіть «кислотні» і неприродні. Маленьких дітей також привертають блискучі, перламутрові відтінки [5].

З віком колірні переваги у дітей змінюються. Так, згідно з численними дослідженнями, більшість дівчаток у віці до десяти років віддають перевагу рожевому, фіолетовому та лавандовому кольорам. Також багатьом дітям до десяти років подобається черворий та жовтий, а після десяти – синій. Маленькі хлопчики частіше, ніж дівчата, віддають перевагу темним відтінкам, таким як темно-синій, бордовий, коричневий.

Діти починають ідентифікувати різні кольори ще до того, як вивчать їх назви, але у віці двох-п'яти років вони вже знають усі основні кольори. Діти вчаться запам'ятовувати і розрізняти кольори завдяки асоціаціям. Так, наприклад, діти знають, що жовтий – це лимон або сонечко. Якщо ж сонце буде зеленим, то дитина матиме труднощі з визначенням того, що за предмет їй показують [5].

Багато дитячих віршів побудовані на таких асоціаціях та спрямовані на те, щоб навчити дітей розрізняти кольори. Наведемо приклади українських віршів:

*Синє небо, синя річка,
Сині очі у Марічки,
А у Толі синець синій –
Вчивсь він лазить по драбині.
Або ж такий:
Білий пух, біленька вата,
Біла у бабусі хата.
А у мене зуби білі,
Як узимку заметілі [4].*

Подібні вірші можна знайти і в англійській дитячій літературі:

*Yellow is a lemon
Yellow is a star
Yellow is the sun
In the sky so far.*

Ось ще один приклад:

*Brown is the mud
Brown is the bear
Brown is the color
Of my brother's hair [6].*

Проте колір у дитячій поезії виконує не лише цю функцію, тож розглянемо його роль у творах більш детально.

Деякі колороніми сприяють розвитку логічного мислення у дітей. Так, наприклад, у вірші «A Question» [2, с. 21] говориться про те, що трава – зелена (*green grass*), а молоко – біле (*white milk*), а потім ставиться запитання, чи було б молоко зелене, якби трава була біла. Таким чином, дитина, прочитавши цей маленький віршик, повинна замислитися, проаналізувати ситуацію та зробити власні висновки.

Таку ж функцію виконують колороніми і у вірші «A Walnut» [2, с. 10]. У ньому детально описується будова горіха: *green house*,

brown house, yellow house, white house. Тож читаючи, дитина уявляє горіх та співставляє образ з тим, який вона бачила у реальному житті.

Колір часто використовується у різних описах. Завдяки кольороназвам маленький читач може краще представити персонажів, природу, предмети тощо. Наприклад, у вірші «Mice» [2, с. 20] колороніми використовуються, щоб зобразити мишенят: *pink ears, white teeth*, а у вірші «My Plan» [2, с. 28] автор описує корабель та річку: *white and red cabin, blue river*.

У вірші «The Friendly Tree» [2, с. 24] окрім основної функції колір також несе символічне навантаження (*green friendly tree*), адже інколи зелений називають кольором дружби.

Особливості перекладу колоронімів продиктовані функціями, які вони виконують у творі. Якщо можливо, то колір завжди треба зберігати та перекладати прямим відповідником, головне – зберігати його первісну мету та справляти ідентичне враження на читачів. Так, у віршах «A Question», «A Walnut», «Mice», «The Friendly Tree» колороніми однозначно треба зберегти та перекласти повними (абсолютними) еквівалентами, тобто з цілковитою передачею семантики слова мови оригіналу та зі збереженням усього обсягу інформації про сегмент дійсності, що міститься у вихідному слові [3, с. 305].

У випадку з частковими еквівалентами можливі варіації, тобто можна перекласти колір схожим відтінком. *Red cabin* (вірш «My Plan») у перекладі може звучати не лише як «червона каюта»: у цьому словосполученні лексему «червона» можна замінити на «багряна», «руда» тощо. Це пов'язано з тим, що часткові еквіваленти несуть у собі лише частину інформації лексеми вихідної мови або ж мають семантичне поле вживання, що лише частково збігається з семантичним полем вихідної лексеми [3, с. 306].

Якщо у творі вжито колоронім, що несе у собі символічне навантаження, то і перекладати його треба також з урахуванням символічного навантаження. У цьому випадку навіть можна замінити колірну лексему, якщо у цільовій культурі вона позбавлена цього глибинного значення.

Питання адекватного перекладу дитячої літератури є дуже важливим та неоднозначним. Перекладач повинен враховувати усю специфіку дитячого твору при його перекладі. Він повинен ставити перед собою наступні завдання:

- дотримання усіх правил і норм згідно різних аспектів перекладу;
- збереження ритмомелодики, якщо мова йде про поетичний переклад;
- вдале відтворення зображених у творі життєвих реалій країни, до літератури якої належить твір.

Що стосується адекватності перекладу кольороназв, то її варто розглядати у плані досягнення адекватності перекладу усього оригіналу в цілому, адже «не лише частини утворюють ціле, але й ціле зумовлює частини» [1, с. 17]. Переклад вважається адекватним за умов вичерпної точності у передачі смислового змісту оригіналу та повноцінної функціонально-стильової відповідності йому.

Список використаних джерел:

1. Алимов В.В. Теория перевода. Перевод в сфере профессиональной коммуникации / Алимов В.В. – М.: Едиториал УРСС, 2005. – 160 с.
2. Английский язык для девочек и мальчиков // Под ред. В.М.Спиваковского. – Киев: «Гранд», 1996. – 176 с.
3. Бочарнікова А.М. Часткові еквіваленти в перекладних перських словниках // *Studia Linguistica*. – №4. – 2010. – С. 305-310.
4. Вивчаємо кольори // Режим доступу: <http://doshkilniatko.net/vyvchajemo-kolory-virshi-dlya-dytyachoho-sadka/>
5. Які кольори подобаються дітям? // Режим доступу: <http://nemovlia.net/pitayut-vidpovidaemo/yaki-kolori-podobayutsya-dityam.html>
6. Color Poems // Режим доступу: <http://www.songs4teachers.com/colorpoems.htm>

Чорненька А.С.

студентка,

Науковий керівник: Куліченко А.К.

кандидат педагогічних наук, викладач,

Запорізький державний медичний університет

ОСОБЛИВОСТІ ПЕРЕКЛАДУ МЕДИЧНОЇ ТЕРМІНОЛОГІЇ (НА МАТЕРІАЛІ ЛАТИНСЬКОЇ, АНГЛІЙСЬКОЇ ТА УКРАЇНСЬКОЇ МОВ)

Мова медицини – це комплекс мовних субодиниць, за допомогою яких фахівці медичної галузі спроможні підтримувати між собою професійний діалог. Проте, у більшості випадків, під час перекладу з однієї мови на іншу виникають певні труднощі. Адже, на думку Г. Хацер, «у кожній мові функціонує декілька тисяч медичних термінів, які постійно оновлюються та поповнюються новими найменуваннями, наприклад, з галузі методів дослідження та діагностики захворювань. Медична термінологія взагалі поділяється на низку більш вузьких відгалужень, серед яких виокремлюють підсистеми термінів настільки вузьких, що для адекватного перекладу необхідно мати відповідні глибокі знання, оскільки несуттєва похибка частіше за все призводить до великого непорозуміння. До проблем перекладу належать кілька таких факторів: значна кількість синонімів; широке використання аббревіатур та скорочень; «хибні друзі перекладача»; медичний вокабуляр, що постійно поповнюється та розширюється» [1, с. 151].

Медичні терміни англійської та української мов здебільшого – латинського походження. Тому правила перекладу для них єдині. Однак, варто звернути увагу на деякі перекладацькі суперечності, що зумовлені контекстом і багатозначністю слів.

Розглянемо медичний термін «*angina pectoralis*», що існує в латинській мові. В англійській мові термін «*angina*» – це стенокардія або «грудна жаба» (застаріла назва стенокардії). В українській мові «ангіна» – це захворювання горла.

Іншим найпоширенішим прикладом є українське словосполучення «лікарський засіб». В англійській мові «лікарський засіб» має такі еквіваленти: «*drug*», «*medicine*», «*medicament*», «*remedy*», «*stuff*». У латинській мові це – «*praeparatum medicinale*», «*praeparatum pharmaceuticum*», «*medicamentum*».

Ситуація з терміном «оральний» така: українське слово «оральний» та латинське «oralis» – це те, що належить до ротової порожнини. У англійській мові «oral examination» – усний іспит, «oral cavity» – ротова порожнина, «oral school» – школа для глухонімих.

Викликає труднощі переклад слова «статура» («комплекція»). У англійській мові «complexion» – «колір обличчя». В латинській мові «complexio» – «зв'язок», «сполука».

У англійській мові «preservative» – «консервант» – схоже на українське – «презерватив» (протизаплідний засіб), яке відповідає англійським словам «contraceptive», «sheath», «condom», «scumbag» та латинському «praeservare» (спостерігати, оберігати). Навіть таке слово як «пацієнт» (лат. *patiens* – той, що терпить, страждає) в перекладі на англійську «patient» має синонім «case».

Українське слово «палата» (лат. *palatium*) має такі англійські еквіваленти: «chamber» (камера), «ward» (також – адміністративний район); «house» (будинок).

Прикладом неоднозначності слугує ще один термін – «виразка» (англ. «ulcer»; «sore»; «canker»; «pest»; «chancre»; «indurated chancre»). На відміну від англійської, латинська мова подає єдиний варіант – «ulceris». «Сифіліс» як в латинській, так і англійській мовах – «syphilis»; «lues».

У слова «свищ» або «фістула» є такі англійські еквіваленти: «fistula», «sinus», «syrinx», «hole», «crack», «knot». В латині – «fistula».

Навіть для такого розповсюдженого та знайомого медичного терміну «матка» англійська мова подає безліч синонімів: «uterus», «womb», «female», «dam» (дамба або гребля), «matrix». В латинській мові термін «матка» має один відповідник – «uterus».

Не зважаючи на те, що слово «клапан» (лат. «valva») використовують не тільки в медицині, а й в інших сферах діяльності, слово має безліч синонімів. Наведемо деякі з них: «valve», «flap», «flapper», «clack», «finger-hole», «stop», «vent», «ventage», «gate».

Центральним органом кровоносної системи є серце (лат. *cor*). У англійській мові це: «heart», «ticker» (дослівно «біржовий телеграфний апарат»), «bosom», «core».

У довідниках з першої медичної допомоги часто використовують термін «кров». У перекладі на англійську є кілька не схожих між собою слів, а саме: «blood», «gore», «lifeblood», «claret». У латинській термінології існує «sanguis», «cruor», «haema».

Отже, враховуючи розглянуті вище приклади, робимо висновок, що латинська мова – це універсальна знакова система, яка є зрозумілою абсолютно для будь-якого фахівця у медичній галузі. Тож констатуємо, що використання саме латинської медичної термінології у професійному та науковому спілкуванні лікарів різних спеціалізацій не викличе суперечностей та плутанини.

Список використаних джерел:

1. Хацер Г.О. Особливості перекладу термінологічної лексики на прикладі текстів медичного спрямування / Г.О. Хацер // Наукові записки НДУ ім. М. Гоголя. Філологічні науки. – 2013. – Кн. 3. – С. 151-154.

ДЛЯ НОТАТОК

Наукове видання

АКТУАЛЬНІ ПИТАННЯ СУЧАСНОЇ ФІЛОЛОГІЇ

МАТЕРІАЛИ МІЖНАРОДНОЇ НАУКОВО-ПРАКТИЧНОЇ КОНФЕРЕНЦІЇ

Матеріали друкуються в авторській редакції

Дизайн обкладинки: А. Юдашкіна
Верстка: Н. Кузнєцова

Контактна інформація організаційного комітету:
73005, Україна, м. Херсон, а/с 20,
Науковий журнал «Молодий вчений»
Телефон: +38 (0552) 399 530
E-mail: info@molodyvcheny.in.ua
www.molodyvcheny.in.ua

Підписано до друку 03.11.2014. Формат 60x84/16.
Папір офсетний. Гарнітура Times New Roman. Цифровий друк.
Умовно-друк. арк. 6,51. Тираж 100. Замовлення № 1014-66.
Віддруковано з готового оригінал-макета.

Видавничий дім «Гельветика»
73034, м. Херсон, вул. Паровозна, 46-а, офіс 105.
Телефон +38 (0552) 399 580
E-mail: mailbox@helvetica.com.ua
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи
ДК № 4392 від 20.08.2012 р.