

МАТЕРІАЛИ
НАУКОВО-ПРАКТИЧНОЇ КОНФЕРЕНЦІЇ

**«АКТУАЛЬНІ ПИТАННЯ
ФІЛОЛОГІЧНИХ НАУК: НАУКОВІ ДИСКУСІЇ»**
(22-23 березня 2019 року)

Одеса
2019

УДК 80(063)
А43

- Актуальні питання філологічних наук: наукові дискусії.**
А43 Науково-практична конференція (м. Одеса, 22-23 березня 2019 р.). –
Херсон: Видавництво «Молодий вчений», 2019. – 100 с.
ISBN 978-617-7640-47-8

У збірнику представлені матеріали науково-практичної конференції «Актуальні питання філологічних наук: наукові дискусії». Розглядаються загальні питання української і російської мови і літератури, літератури зарубіжних країн, романських, германських та інших мов, теорії літератури, фольклористики та інші.

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

УДК 80(063)

ЗМІСТ

УКРАЇНСЬКА МОВА ТА ЛІТЕРАТУРА

Іванченко В.Є. «ТОМОС» ЯК КЛЮЧОВЕ СЛОВО ПОТОЧНОГО МОМЕНТУ	5
Колібабчук Т.В. ПАРАТЕКСТУАЛЬНІСТЬ ТА ПАСТИШ У ТВОРЧОСТІ ІРВАНЦЯ О.В.	9
Kuznietsova Krystyna TRENDS IN SEARCHES IN UKRAINIAN LITERATURE OF RECENT YEARS	12
Лаврусенко М.І. ТВОРЧИСТЬ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА В ОЦІНЦІ ВІКТОРА ПЕТРОВА	17
Свірська Ю.А. ОСОБЛИВОСТІ ПОЕТИКИ КОНФЛІКТУ ДРАМ В. ВИННИЧЕНКА В КОНТЕКСТІ «НОВОЇ ДРАМИ» КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ.....	21
Степурко О.С. ЛЕКСИКО-СЕМАНТИЧНЕ ПОЛЕ «ЧОРНОБИЛЬ» У СЛОВОТВОРЧОСТІ ПОЕТІВ ЖИТОМИРЩИНИ	26

РОСІЙСЬКА МОВА ТА ЛІТЕРАТУРА

Климова Е.В. КОНТЕКСТУАЛЬНА СИНОНІМІЯ І ВАРЬИРОВАНИЕ НОМИНАЦІЙ РАВНИННОЙ МЕСТНОСТИ В СОБРАНИИ НАРОДНЫХ ПЕСЕН П.В. КИРЕЕВСКОГО	31
---	----

ЛІТЕРАТУРА ЗАРУБІЖНИХ КРАЇН

Каспарова С.А. ЕКФРАСТИЧНИЙ ДИСКУРС У НОВЕЛІ А.С. БАЙЄТТ «MEDUSA'S ANKLES»	36
Лінійчук Т.В. МОТИВ ЛЮБОВІ ТА СМЕРТІ В РОМАНІ «ПРОВІНА ЗІРОК» ДЖОНА ГРІНА.....	40
Панарін С.О. АНАЛІЗ ШИ ЧЖАН ЮЙНЯН (張玉嬾) «БАМБУКОВІ ПІСНІ. МІСЯЦЬ» (詠竹•月)	45
Пишінська М.В. КОНЦЕПТ КОРАБЛЯ В РОМАНІ ДЖУЛІАНА БАРНСА «ІСТОРІЯ СВІТУ У 10 ½ РОЗДІЛАХ»	50
Савчук Г.Ю. ВИГАДАНА МОВА ЯК ЗАСІБ МОДЕЛЮВАННЯ НОВОЇ РЕАЛЬНОСТІ (НА ПРИКЛАДІ ДОТРАКІЙСЬКОЇ МОВИ В ЦИКЛІ РОМАНІВ ДЖ. МАРТІНА «ПІСНЯ ЛЬОДУ Й ПОЛУМ'Я»).....	54

РОМАНСЬКІ, GERMANСЬКІ ТА ІНШІ МОВИ

- Величко І.Г.**
ТЕОРЕТИЧНА БАЗА ДОСЛІДЖЕННЯ КОМУНІКАТИВНОЇ ЛЕКСИКИ
ДЛЯ ПРОВЕДЕННЯ ЗАНЯТЬ З АНГЛІЙСЬКОЇ МОВИ ДЛЯ СТУДЕНТІВ ВНЗ
ФАКУЛЬТЕТІВ «СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО» ТА «КІНО І ТЕЛЕБАЧЕННЯ»..... 58
- Журило І.О.**
СТРУКТУРА ТЕКСТУ АНГЛОМОВНОГО КУХАРСЬКОГО РЕЦЕПТА..... 62
- Івануса О.С.**
АРХЕТИП «ПРИРОДА» ОСНОВА ЕТНІЧНОЇ СВІДОМОСТІ
ІНДІАНСЬКОГО НАСЕЛЕННЯ..... 65
- Кондратенко О.О.**
ГЕНДЕРНІ ОСОБЛИВОСТІ КОМУНІКАТИВНОЇ ПОВЕДІНКИ
ІСПАНСЬКИХ ЖІНОК (НА ОСНОВІ СУЧАСНОЇ ІСПАНСЬКОЇ МОВИ) 68
- Неклій С.В.**
ФРАЗЕОЛОГІЧНІ ОДИНИЦІ НІМЕЦЬКОЇ МОВИ З РОСЛИННИМ
КОМПОНЕНТОМ У КОНТЕКСТІ ЛІНГВОКУЛЬТУРОЛОГІЇ 73

ТЕОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ, ПОРІВНЯЛЬНЕ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

- Тюлькова А.В.**
ГІПЕРТЕКСТОВА ЛІТЕРАТУРА – ЛІТЕРАТУРА МАЙБУТНЬОГО?..... 78

ФОЛЬКЛОРИСТИКА

- Бокало І.М.**
НАРОДНОПОЕТИЧНА ОЦІНКА РОЛІ ГРОМАДИ У СТАНОВЛЕННІ
ДОШЛЮБНОЇ ПАРИ (ЗА МАТЕРІАЛАМИ УКРАЇНСЬКИХ
НАРОДНИХ ПІСЕНЬ ПРО КОХАННЯ)..... 82
- Пилипенко А.В.**
ФОЛЬКЛОРНА ПРОЗА ПРО ГОЛОДОМОР ЯК ОСНОВА
УСНОЇ НАРОДНОЇ ТВОРЧОСТІ 1932-1933 РР..... 87

МОВА І ЗАСОБИ МАСОВОЇ КОМУНІКАЦІЇ

- Касіяненко Л.І.**
РОЛЬ МАРКЕТИНГОВИХ КОМУНІКАЦІЙ У ФОРМУВАННІ ІМІДЖУ
ЗАКЛАДУ ВИЩОЇ ОСВІТИ 92
- Лукович М.В.**
СПЕЦИФІКА ЗАГОЛОВКІВ НОВИНИХ ТЕКСТІВ
В КОРЕЙСЬКИХ ІНТЕРНЕТ-ЗМІ 96

УКРАЇНСЬКА МОВА ТА ЛІТЕРАТУРА

Іванченко В.Є.

студентка,

Одеський національний університет

імені І.І. Мечникова

«ТОМОС» ЯК КЛЮЧОВЕ СЛОВО ПОТОЧНОГО МОМЕНТУ

Сьогодні надзвичайно поширеними та необхідними у житті сучасної людини є електронні засоби масової інформації. У їх числі на першому місці знаходиться телебачення, що випереджає всі інші ЗМІ за масштабами мовлення.

Ключове слово поточного моменту є досить новим терміном у мовознавстві. Бондар С. окреслює цей термін як «слова і словесні комплекси, що позначають істотні для життя даного народу реалії на конкретний, поточний момент, у межах якого вони сприймаються як найтипівіша лексика» [1, с. 2].

Основними ознаками слів поточного моменту в електронних ЗМІ є:

- висока частотність їх вживання;
- є об'єктом активної та масової мовної рефлексії;
- мають декілька лексичних параметрів, зокрема можуть вживатися у ролі метафор;
- мають різні дефініції, тобто декілька різних визначень.

Для нашого дослідження ми взяли ключові слова поточного моменту «ТОМОС», оскільки саме ця лексична одиниця дійсно перебуває в топі часто використовуваних слів як у звичайних, так і в електронних ЗМІ.

Слово ТОМОС сприймається як важлива суспільно-історична подія для України. Сайт «Релігія України» подає таке визначення цього поняття: «Томос – це свого роду грамота. Урочисто оформлений документ, який фактично містить синодальне рішення Вселенської патріархії про надання автокефалії.

Про ТОМОС почали активно говорити в квітні 2018 року після звернення Петра Порошенка та Верховної Ради до Патріарха Варфоломія із проханням повернути українській церкві автокефалію, «вкрадену Москвою».

Тому це слово має не малу частотність. Новим у лінгвістиці є зараз те, що її тепер можна виміряти. Так, у Google в Україні виявлено 3 830 000 запитів зі словом ТОМОС. Зі словосполученням ТОМОС ДЛЯ УКРАЇНИ – 6 230 000 запитів. Так, запити з ключовим словом ТОМОС пошуковій системі видали такі результати: ТОМОС ПРО АВТОКЕФАЛІЮ УКРАЇНСЬКОЇ ЦЕРКВИ – 617 000; ТОМОС УПЦ – 1 140 000; ТОМОС ПРО АВТОКЕФАЛІЮ УПЦ – 368 000; ПОРОШЕНКО-ТОМОС – 7 370 000; ТОМОС 2018 – 1 660 000 000; ТОМОС УКРАЇНИ-УМОВИ – 4 980 000; ТОМОС-ВАРФОЛОМІЙ – 259 000; ТОМОС-ВЕРХОВНА РАДА – 989 000 і т.д.

Ми продивилися сайти українських видань, проаналізували заголовки медійних текстів.

По-перше, треба відзначити, що досліджувана лексема з'являється і в заголовках, і в підзаголовках, пор.: *«До отримання Томосу лишилися два кроки – релігієзнавець»* [2], *«Частина Московського патріархату хоче, аби Україна отримала Томос, – Парубій»* [3], *«Надання Томосу Україні: ще одна церква заявила про підтримку РПЦ»* [3]; *«Позов до Порошенка через томос подав бізнесмен, близький до оточення Януковича»* [3], *«Патріарх Філарет впевнений у тому, що УПЦ отримає Томос»* [4]; *«Філарет: Рішення щодо Томосу можуть ухвалити вже наступного тижня»* [2].

Багато заголовків пов'язані з російською реакцією на український томос: *«Опубліковано стенограму розмови глави РПЦ, у якій він вимагав не надавати томос Україні»* [3]; *«Росія отримала гучного ляпаса: Україна може отримати Томос вже у жовтні»* [3]. У заголовках можна помітити лейтмотив того, що російські ЗМІ негативно сприймають цю подію, яка відділяє та робить більш самостійною Україну від Росії.

По-друге, ключове слово ТОМОС стало сприйматися на тлі не властивих йому прецедентних текстів:

1) 7 запитань про Томос: автокефалія для чайників [6] – відома назва книги «Комп'ютер для чайників».

2) Томос наближається [7] – слова відомої рекламної пісні «Свято наближається».

3) Спочатку церква, потім Томос: як надаватимуть автокефалію [10] – відома фраза з кінофільму «Сначала деньги, потом стулья».

Новою ознакою текстового аспекту функціонування треба виділити текстогенність ключового слова – «здібність породжувати навколо себе масу текстів» [11].

Дуже цікавою виявилася реакція соцмереж на томос для української церкви. Так, навіть у фейсбуці з'явилася група під назвою ТОМОС 2018 на яку наразі підписано 7 434 користувачів даної соціальної мережі. Наведемо приклади головних новин, які розміщені у цій групі: *«Митрополит Мілетський Апостол єпископу Бачському Іринею: Росіяни не створили вищої форми православ'я»*; *«Українська православна церква Московського патріархату не має права вимагати, щоб екзархи Константинопольського патріархату покинули Україну»*; *«Ватикан підтримав надання автокефалії українській православній церкві»* [5]. Такі тексти передають ставлення московського патріархату до томосу для української церкви. Це є своєрідна реклама або пропагування підтримки томосу в Україні. На створення цієї групи відгукнулися й електронні ЗМІ: *«В українському фейсбуці з'явилася реклама Томосу»* [6]; *«У Facebook з'явилась реклама Томосу з Філаретом та Русланою»* [7].

Отже, можемо помітити розмаїття реакцій соціальних мереж та електронних українських видань на ТОМОС для української церкви. Це говорить про те, що ключове слово поточного моменту ТОМОС має великий попит серед українських (і як бачимо, російських) ЗМІ, про що говорять бурхливі обговорення і реакції з приводу цієї події.

Лексичні параметри ключового слова ТОМОС виявляються в його метафоричному уявленні в медійних текстах. ТОМОС представляється як дійова особа, суб'єкт суспільно-релігійного та політичного життя: *«Томос не допоможе: стало відомо, як відібрати Києво-Печерську лавру в УПЦ МП»* [7], *«Через Томос для України Російська церква погрожує Константинополю розривом»* [3], *«Подих*

автокефалії: архімандрит РПЦ розповів, коли з'явиться Томос» [2], «Порошенко: Вселенський патріархат буде давати томос без урахування думки Москви» [6]. Отже, ключове слово ТОМОС має насичену метафоричність в медійних текстах.

Грамматична активність слова ТОМОС в цей період його функціонування в якості ключового проявляється в активності відмінкових форм в різних значеннях. Найчастіше слово використовується у формі називного та знахідного відмінка: *«ТОМОС МАЄ МІСТИТИ АДРЕСАТ: РЕЛІГІЄЗНАВЕЦЬ РОЗПОВІВ, ЯКІ ЩЕ КРОКИ ПОТРІБНО ЗДІЙСНИТИ ДЛЯ ОТРИМАННЯ АВТОКЕФАЛІЇ» [4]; «Війна за Томос. Москва готує диверсію чужими руками?» [8]. Також ключове слово ТОМОС активно функціонує у формі родового відмінка: «Надання Томосу Україні: ще одна церква заявила про підтримку РПЦ» [3]; «Названо дату надання Україні Томосу» [9]. Орудний відмінок знаходимо у таких структурах: «Що Україна робитиме із томосом про автокефалію?» [9]; «Поділ церков у Ніжині томосом: "за" чи "проти" автокефалії» [7].*

Отже, ключове слово поточного моменту у засобах масової інформації – це слова і словесні комплекси, що позначають істотні для життя даного народу реалії на конкретний, поточний момент.

Основними ознаками слів поточного моменту в електронних ЗМІ є: висока частотність їх вживання; є об'єктом активної та масової мовної рефлексії; мають декілька лексичних параметрів, зокрема можуть вживатися у ролі метафор; мають різні дефініції.

Проаналізувавши ключове слово поточного моменту ТОМОС в українських електронних ЗМІ та соцмережах, виявили всі ознаки таких слів, виокремлених півтора десятка років тому. ТОМОС, як ключове слово поточного моменту, яскраво виразилося в текстовому, лексичному і граматичному аспектах.

Список використаних джерел:

1. Бондар С.О. Інваріантні ознаки ключових слів поточного моменту у ЗМІ / С.О. Бондар // Наукові записки Інституту журналістики. – № 3. – С. 2–5.
2. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.ukrinform.ua>
3. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.24tv.ua>
4. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://tsn.ua>
5. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.facebook.com>

6. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.religion.in.ua>
7. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.newsua.one>
8. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://glavcom.ua>
9. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://hromadske.ua>
10. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://vn.20minut.ua>
11. Иванова Т.В. Ключевые слова как репрезентанты актуальных концептов в американском предвыборном дискурсе / Т.В. Иванова // Ползуновский вестн. – Барнаул, 2006. – Ч. 1. – № 3. – С. 324–328.

Колібабчук Т.В.

студентка,

Донецький національний університет імені Василя Стуса

ПАРАТЕКСТУАЛЬНІСТЬ ТА ПАСТИШ У ТВОРЧОСТІ ІРВАНЦЯ О.В.

Важливим ключем для розуміння семантики, символіки та смислового поля тексту є його прочитання на тлі низки творів, між якими існують генетичні зв'язки. У цьому аспекті важлива роль приділяється категоріям інтертекстуальності та паратекстуальності, що формуються як теоретично нові методології, починаючи з кінця 60-х років ХХ століття.

На основі концептуальних положень М. Бахтіна сам термін «інтертекстуальність» вводить дослідниця Ю. Крістева, що означає метод дослідження тексту як знакової системи, а також взаємодію різних кодів, дискурсів чи голосів, які переплітаються в тексті. Осмислюючи теоретичні концепти М. Бахтіна, дослідниця акцентувала на тому, що російський мислитель «одним із перших замість статичного членування текстів запропонував таку модель, в якій літературна структура не присутня, але виробляється щодо іншої структури».

Текстологічний аналіз твору, спираючись на інтертекстуальний підхід, передбачає різні рівні й прийоми. Це може бути перекодування, яке виявляється в пов'язуванні одного тексту з іншими, цитування, плагіат, алюзії, інколи це стосується й сюжету,

композиції, художніх елементів, які запозичуються в «авторитетного літературного зразка» [1, с. 32].

Французький дослідник Ж. Женнет тлумачить інтертекстуальність як «не першоелемент літератури, а лише один із типів взаємозв'язків, які існують у ній». У своїй книзі «Палімпсести: Література другого ступеня» Ж. Женнет виділяє п'ять типів взаємодії текстів: інтертекстуальність як співприсутність в одному тексті двох або більше текстів (цитата, алюзія, плагіат тощо); паратекстуальність як відношення тексту до свого заголовка, післямови, епіграфа; метатекстуальність як коментуюче й часто критичне посилення на свій передтекст; гіпертекстуальність як осміювання або пародіювання одним текстом іншого; архітекстуальність, що може усвідомлюватися як жанровий зв'язок текстів [5, с. 120].

Вагомою рисою, критерієм, навіть кредо творчості стає інтертекстуальність, і саме читач формує зміст твору залежно від глибини власної культурної пам'яті. Однак автор має можливість скеровувати свого читача в бажаному напрямку, лишаячи йому підказки до прочитання, найпомітнішою з яких, безперечно, є назва твору. Саме тому вартим уваги є і такий аспект інтертекстуальності, як паратекстуальність.

Важливим виявом інтертекстуальності є явища алюзії та ремінісценції. Саме однією із таких реакцій на попередні тексти є алюзія, яку розглядають у світлі теорії інтертекстуальності. Проте алюзія відрізняється від інтертекстуальності, тому що вона є цілеспрямована; від плагіаризму, тому що поет не подає посилення як на своє власне; від цитації, тому що це – не цитата, яка береться в лапки; і від кліше, тому що у неї є єдине джерело.

У дослідженні внутрішніх закономірностей художньої творчості особливе місце займає проблема відносин письменника з попередньою літературною традицією. І одним з ефективних способів створення нових семантичних звучань художнього образу є ремінісценція. Ремінісценція – це відмінний прийом, з допомогою якого твір можна зробити ще більш насиченим і динамічним. Її ефект пов'язаний з людською пам'яттю і заснований на асоціаціях і спогадах [2, с. 14].

Також в аспекті інтертекстуальності розглядається і явище пастишу. Деякі дослідники зараховують пастиш до різновиду міжтекстових відношень, що ускладнює його відмежування від інтертексту. Так, за Ж. Женнетом, пастиш є різновидом гіпертекстуальних зв'язків. Під гіпертекстуальністю вчений розуміє літературу в другому ступені, тобто накладання одного тексту на інший (пародія, травестія, сатира, пастиш, транспозиція) [3, с. 27-29].

О. Ірванець інколи звертався до творів Т. Шевченка як до джерела епіграфів, щоб окреслити тему і посилити вагомість думки, що ілюструє «Другий нежданий верлібр» (з циклу «Два нежданих верлібри»). Епіграфом є рядок із поезії «О люди! Люди небораки!»: «Ви ж таки люди, не собаки». У цьому творі піднімається проблема бездуховності суспільства на прикладі голодної подертої собаки, яка не дочекалася допомоги [6, с. 570].

Також твором про твір, пастишем на такий же пастиш є поезія «Чумак Хокайдо» з приписом «згадуючи Юрка Ямайку», таким чином О. Ірванець поєднує назву прототексту з його автором – відомий «Козак Ямайка» Ю. Андруховича. В обох творах ліричний герой постає у чужорідному середовищі і сумує за рідним краєм, поезія написана у формі потоку свідомості, без розділових знаків, адресована найближчому товаришеві. Штучність, абсурдність ситуації підкреслює специфічна лексика, не поєднана з українським середовищем побутування козаків, чумаків [4, с. 96].

Отже, основною формою інтертекстуальності у творі є пастиш романтичного фантастичного оповідання, його постмодерне прочитання. Однак експозиція оповідання, що не є пастишем, навіть графічно відмежована від основного тексту, містить не менш цікаві зразки інтертекстуальності. Щодо паратекстуальності всю багатогранність творчого доробку О. Ірванця підтверджують аналізовані вірші, що мають однакове визначення «лист», а отже і однакове концептуальне навантаження.

Інтертекстуальність як проблема універсальна випромінює низку різних рівнів вивченого тексту, підходів до нього, наприклад питання генології (жанровий рівень), структурне ціле як єдність форми та змісту, фольклорні мотиви тексту, взаємодію й взаємне проникнення різних тем, проблем, ідей, характерів, способів, типологічних сходжень, усвідомлених запозичень тощо.

Інтертекстуальність пов'язана з інтерпретацією, історичною поетикою, з історико-літературним процесом. Інтертекстуальність є мірою художньої ваги твору, адже в ній знаходить вираження механізм збереження та нагромадження культурної інформації, який через сполучення з інтертекстом допомагає запобігти вузькому прочитанню, зумовленому художніми особливостями конкретної епохи. Саме це і демонструє творчість О. Ірванця, що апелює до культурної пам'яті різних історичних періодів і сьогодення.

Список використаних джерел:

1. Агєєва В. Мотиви й варіації / В. Агєєва // Слово і час. – 1996. – № 3. – С. 32.
2. Пьеге – Гро Натали. Введение в теорию интертекстуальности: пер. с фр. / общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Косинова. – М.: изд-во ЛКИ, 2008. – 240 с.
3. Cushman S. Princeton Encyclopedia of Loctry and Poetics. – Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 2002. – 1440 p.
4. Атаманова Е.Т. Реминссценции из русской класической литературы как феномен прозы И.А. Бунина. Учебно-методическое пособие к спецкурсу / Е.Т. Атаманова. – Елец, 2000. – 60 с.
5. Чижевський Д. Історія української літератури / Д. Чижевський. – К.: Академія, 2008. – 568 с.
6. Ірванець О. Сатирикон – ХХІ / О. Ірванець. – Харків: Фоліо, 2011. – 763 с.

Kuznietsova Krystyna

PhD student,

Masaryk University in Brno (Czech Republic)

TRENDS IN SEARCHES IN UKRAINIAN LITERATURE OF RECENT YEARS

The concept of nationality and national identity, as part of the definition of identity as such, in postmodernism and society at the end of the 20th century – beginning of the 21st century, is much popularized. Not only in history, politics and sociological sciences it is quite clear, but it is also clear that this issue penetrates into culture, and

so also to disciplines dealing with the spectrum of its study. Not in the last ranks is literary studies, or more precisely comparative studies, comparing parts of different national literatures.

The movement of modern literary events is determined by the restoration of stylistic, genre, ideological and thematic rules. New themes, motives, images appear in the literature, different interpretations of traditional, „eternal” problems related to the existence of man, and his search for his place in the world are observed. The coexistence of mutually contradictory tendencies in contemporary Ukrainian literature is due to the functioning in the same culturological space of traditional stable artistic meanings of so-called elite and popular literature, male and female (feminist) prose, etc. [5].

For the creativity of the two-thousand-year-old writers a certain kind of disorder, depressive and pessimistic sentiments, provocations, perception of being as a grotesque, uncertainty, as well as inaccuracy of artistic and aesthetic orientation are characteristic. Most likely, these trends can be attributed to a significant reappraisal of values, uncertain attitudes towards traditional and the search for something new. After a bitter awareness that no ideological trends and ways to find meaning match the expectations, disappointment comes. The feeling of exhaustion of art, philosophy, history is a characteristic feature of understanding the world of many contemporary artists [3].

Speaking about another possibility of the emergence of modern Ukrainian literature, which is increasingly gaining popularity in literary discussions, it is worth noting that changes in art are often subordinated to other influential factors, which often become political, historical or global factors. In the prose of recent years, namely after 2014, we see quite significant changes both at the thematic level and in the aesthetic, which often touches on the search for self-identification, which in turn closely intertwines with the search for a national identity and a constant search for the home. These new trends in the Ukrainian novel can be divided into several key groups:

1. Searching for own identity during the difficult period of the war (Serhiy Zhadan “Internat”).

2. The return to the past for rethinking the present (for example, the novel by Nataalka Snyadanko “The Cleansing Orders of the Archduke Wilhelm” or Tetyana Malyarchuk “Abandoning”).

3. Prose of places and cities, which obviously is gaining the greatest popularity on the current book canvas. Here we can include such novels as “The house for Doma” by Victoria Amelina, which is about finding their roots in a strange city and trying to find even a handful of love for it, a collection of stories by Katerina Kalytko “Land of the Lost, or Little Scary Tales” that will allow immerse yourself in the world of people's stories without feeling their home and country, the story of Ivan Kozlenko “Tangier”, which reveals all the secrets of the city of Odessa before us, breaking the stereotyped notions about it. And also the book by Markiyan Kamysh “Chormet” about people, the existence of which depends on the creepy, scanty and terrible place of residence, as well as the novel by Maxim Dupeshko “The History it’s Cost the Whole Apple Garden”, where we will find the history of one city, Chernivtsi, which became a century part of different states, and the only thing left to its inhabitants to speak of its nationality is that it is Chernivtsi. This list of recent literary novelties suggests that the city becomes an integral part of man, affects the perception of the world and the formation of views, and therefore writers are trying to reflect identity (their own, and so the whole nation) through a close connection with a smaller topos than is a state, so creating a peculiar mosaic, which will help us understand and deepen our understanding of this issue.

Modern writers who want to touch on the issues of national identity, often turn to the topic of the family, which is not surprising, because the search for its origin originates not only in the history of the nation, but also in the history of individual families, especially when it comes to multiculturalism. Note that one of the first writers of the 21st century who revealed the family problem in his novel was Volodymyr Lis, describing in the pages of his book “Century of Jakiv” the life of one man intertwining with the events of the whole Ukrainian Polissya. Jakiv lives to his hundred years, recalling the tragic events, the change of power, the war, but despite these events he managed to maintain apolitical and tolerance, in the height of the twentieth century, he remains faithful to only one human factor – love, which transforms him into an objective observer, which is not ashamed to look at the face of the family and national tragedy of that time period.

Victorian Amelina chooses the path of the family, describing in her novel “The house for Doma” the family history of the Soviet general

moving from the east of Ukraine to Lviv, and his descendants grow in a new environment where they should adapt (or not). This is the story of the difficulty of joining a strange world, of its inappropriateness, of the lack of understanding between people of the same nationality, but with different upbringing and customs. It must be emphasized that this is also a tragedy of human destinies that are not able to feel at home anywhere, so having no national identity, lose any identity. Often, they first inadvertently become outsiders of their own lives, and then political, social, cultural and other processes. It is clear that this issue is extremely sensitive, and there may be a misleading impression that the facts are described unilaterally and subjectively, therefore, the writer chooses the dog's narrator to preserve her impartiality, since: "Do dogs hurt the problem of a political nation and voluntarily chosen identity?" [1, p. 77]. Similarly, a family history against the backdrop of historical and political events can be found in the centre of the new novel by Natalka Snyadanko entitled "Ornaments of the Archduke of Wilhelm", where intercultural worlds encounter the territory of Galicia, or in the pages of Maxim Dupeshko's book "The History it's Cost the Whole Apple Garden", in which author, for example, describes the life of a city in Chernivtsi throughout the twentieth century, when the authorities changed alternately, and because of this the concentration of the various national communities and the cultures of their representatives co-existed, for partially mixed.

The theory of the interpretation of identity through membership in a social group was of interest to many scholars of the twentieth century, in which not only the national but also the internal one could belong to several communities simultaneously (nationality, religiosity, education, profession, etc.) [6]. Let's say, citizenship is not limited to identity, and within the state, it's also worth considering individual groups that are important to us from the point of view of literature. After all, the characters, reflecting their present, can be multifaceted – they can be Ukrainians, but different religions, different political views, different kinds of education and profession. In this sense, Erich Fromm emphasizes that individual communities may have different ideas about modern life, their goals and ideas will vary, even if they understand each other's language [4]. Therefore, it is not enough to consider the personality only at the national level, but also take into account other aspects of its character.

The expressive acceleration of the pace of social and cultural change leads to the transformation of the concept of identity. In modern society, we can state the existence of a choice, in other words, today it is easier to forget about who you were and become what you want. British sociologist Zygmunt Bauman, known for his studies of contemporary society, tends to most of his colleagues, believing that identity is accompanied by a selection problem, emphasizing the distinction between modernism and postmodernism. For a fuller understanding of the differences of time, he gives an interesting comparison: modernism as a photo and album, in which we can always return to the recorded events, and postmodernism as a film, on which you can always write new events, destroying the previous ones. Therefore, if earlier the main task was to form an identity and keep it unchanged, today it is more important to preserve freedom of choice [2]. So the assertion of Erich Fromm that the true identity is freedom and creativity remain relevant [4]. The information world and a fairly high standard of living make the representative of today's society a constant change. That is why in today's world we are watching the delicate boundaries between values, religions, cultures, traditions and subculture, which is aimed at the blurring of national traits, building for future globalization. But in this case, the future identification of the individual will be only an understanding of himself, the meaning of his existence and finding his place in this world and in a global society, and the formation of an individual view of this world, rejecting the aspect of belonging to nationality. Perhaps this is the future success of humanity and culture, which will change, first of all, the literature and future character and its author as a representative of world literature.

References:

1. Amelina V. Dim dlya doma // L'viv, 2017. – 77 p.
2. Bauman Z. Individualizovaná společnost // Praha, 2004.
3. Danylenko V. Pokolinnya natsional'noyi depresiyi. Imennyk. Antolohiya dev'yanostykh // Kyiv, 1997.
4. Fromm E. Strach ze svobody // Praha, 2014.
5. Kharchuk R. Suchasna ukrayins'ka proza: Postmodernyy period // Kyiv, 2008.
6. Tajfel H. Social identity and intergroup relations // Cambridge, 1982.

Лаврусенко М.І.

*кандидат філологічних наук, доцент,
Центральноукраїнський державний педагогічний університет
імені Володимира Винниченка*

ТВОРЧИСТЬ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА В ОЦІНЦІ ВІКТОРА ПЕТРОВА

Після Другої світової війни в Західній Німеччині та Австрії українські митці-емігранти створили літературну організацію «Мистецький Український Рух», котра ставила собі на меті творити таку українську літературу, яка буде цікавою не тільки для національного, але й для світового читача. Щоправда, серед мурівців сформувалося два творчих напрями – «органісти» (закликали продовжувати традиції української літератури) та «європеїсти» (орієнтир для нового національного красного письменства вбачали у світовій літературі). Критики цього угруповання, безперечно, висловили свої позиції і щодо українського метра – Тараса Шевченка.

Керівник МУРу У. Самчук у своїх спогадах «Планета Ді-Пі» пише про насичене культурне життя емігрантів у таборах для переміщених осіб, зокрема про святкування річниці з дня народження Тараса Шевченка. Він як прихильник національно-органічного стилю визначає важливість слова поета в ідеологічній боротьбі з ворогом [5, с. 51].

Кілька статей про життя і творчість Кобзаря написав загадковий представник МУРу Віктор Петров – український націоналіст чи то радянський розвідник, а водночас письменник, літературознавець, історіософ, фольклорист, археолог, історик, мовознавець, історик української філософії. Ряд праць автором було написано до еміграції («Куліш і Шевченко», «Матеріали до історії приятелювання Куліша й Шевченка р. 1856-1857-го»). Ми на них зупинятися не будемо, оскільки предметом розмови у пропонованому дослідженні є діаспорна оцінка творчості Тараса Шевченка. У часи перебування В. Петрова в МУРі на сторінках мюнхенських видань він надрукував чотири серйозні розвідки, присвячені Кобзареві: «Тарас Шевченко як поет нації», «Провідні

етапи розвитку сучасного шевченкознавства (З приводу книги П. Зайцева «Життя Тараса Шевченка», Львів, 1939)», «Казематні поезії Тараса Шевченка (квітень-травень 1847 р.)», «Естетична доктрина Шевченка: до поставлення проблеми». Кожна з цих статей підкреслює усвідомлення дослідником важливості постаті поета для української культури.

Відгукуючись на 85-ліття з дня смерті Тараса Шевченка, В. Петров називає «Кобзар» для українців книгою, яку можна порівняти до Біблії. Дослідник твердить, що жоден національний митець не зміг написати подібного Слова для свого народу [4, с. 719]. Винятковість «Кобзаря» в історії світової літератури автор вбачає ще й в тому, що при його перекладі митці не можуть відтворити ідейні сили Шевченкових творів: «... наявні переклади мають у більшості жалюгідний характер» [4, с. 721]. Слова поета, на думку дослідника, звучать позачасово («.. сприйняття українським читачем творів з «Кобзаря» Шевченка лишилося незмінним: безпосереднім і гострим» [4, с. 723]). Своєї актуальності вони не втрачають і для його друзів-емігрантів («І кожна згадка про Україну в поета звучить для нас як наша власна» [4, с. 723]).

В. Петров вважає поему «Гайдамаки» ключовим твором у поетичному доробку Тараса Шевченка, лейтмотив якого фіксує і мрію митця, і мрію його народу. «Гайдамаки» Шевченкові є історичним твором. – Констатує дослідник. – В них змальовано певний окремий епізод з історії України. Але такою ж мірою їх було б назвати психологічним твором, бо в них відобразилася душа письменника, і ще більшою мірою твором національним, бо в «Гайдамаках» Шевченкових відбито душу не лише самого поета, алей цілої нації, гайдамаччина як один із духовних компонентів, основоположних складників в душі цілої нації» [4, с. 727]. Літературознавець, як і його колега Є. Маланюк, називає Тараса Шевченка націоналістом, але тим, який позбавлений егоїзму, його націоналізм «братерський», бо митець розуміє волю «не як свавілля, а як прояв звільненого духу, великодушність» [4, с. 730].

Прикметно, що окреслюючи стосунки Тараса Шевченка з Кирило-Мефодіївським братством, В. Петров апелює знову до «Гайдамак», твердячи, що ідеї звільнення України з-під гніту Російської імперії були підтримані учасниками цієї організації. Як

засновник жанру романізованої біографії («Аліна і Костомаров», «Романи Куліша»), дослідник пропонує читачеві у цій частині своєї розвідки цікаві сторінки з життя Братства і самого Тараса Шевченка. Історичні факти доповнюються авторськими рефлексіями, що робить студію не тільки змістовною, але й легкою для сприйняття реципієнта.

Дотримання принципів правди написаного – це та якість, яку сформував у В. Петрову фах, зокрема, історика. У статті «Провідні етапи розвитку сучасного шевченкознавства» він детально прокоментував стан літературознавчого осмислення доробку Тараса Шевченка в Україні. Обстоюючи необхідність розвитку наукового шевченкознавства, дослідник докоряє літературознавцям 20-30-х років ХХ століття А. Річицькому, В. Коряку, Є. Шабліовському та іншим у фальшивості оцінок художніх надбань Кобзаря. «Ігнорування фактів, антиреалізм, схематична стилізація, – загальні характеристичні ознаки кожного культового підходу. – Наголошує В. Петров. – Виклад стоїть у суперечності з фактами» [3, с. 756]. Перехід від «культового до наукового» шевченкознавства вчений бачить у працях П. Зайцева та М. Шагінян. Досліднику імпонують намагання літературознавців витворити психологічний портрет поета, ввести в наукову розмову досі не описані факти з життя Тараса Шевченка (Аральська експедиція, знайомство з М. Чернишевським та інше).

Подібне проблемне звучання має й розвідка дослідника «Естетична доктрина Шевченка: до поставлення проблеми». Літературознавець дорікає колегам, що наукового осмислення Кобзаря замикається на вивченні біографії та «почасті формальної сторони його поезії» [1, с. 1063]. Він доводить, що народницька й антинародницька (модерністична) концепції оцінки творчості митця втратили свою цінність. Шевченко потребує вивчення синтетичного: і як поет, і як художник. В. Петров не бере на себе цей обов'язок, але він чітко окреслює формулу шляху, яким повинен іти дослідник: «У Шевченка не слід шукати не зв'язків з романтиками, не проявів романтизму або реалізму, а шевченкізму, розкриття його власної, своєї літературної доктрини, основ теорії, розробленої ним із сполучення Біблії, фольклору, історизму, революційного патосу й творчих фантазмагорій поета» [1, с. 1066].

Концепт свободи мислення позначився і на рефлексіях дослідника щодо казематної поезії Тараса Шевченка. Розвідка літературознавця, як, до слова, і попередні, має форму викладу, подібну до його романів-біографій М. Костомарова й П. Куліша, де є факт, цитата й авторський коментар. В. Петров зосереджується на детальному описі подій з життя поета, що відбулися протягом квітня-травня 1847 року, коментує нюанси його стосунків з М. Костомаровим, М. Гулаком. Дослідник переконує, що риторика Шевченкового послання «І мертвим, і живим...» позначається на його позиції у Братстві. «Його «Дружнє посланіє» можна було б до певної міри, розглядати як політичну декларацію цієї групи» [2, с. 970]. Окресливши психологічну криву переживань Тараса Шевченка до арешту 1847 року, В. Петров розкриває своє бачення кожного з 14 творів казематного циклу, він зізнається читачеві: «Ми заглянули в лабораторію Шевченка, ненароком спостерегли плетіння повторених тем, те, як особисте прикривається серпанком сюжетів, здавалося б, зовсім чужих і сторонніх» [2, с. 975].

Обрані у статті «Казематні поезії Тараса Шевченка (квітень-травень 1847 р.)» біографічний у синтезі з рецептивним і компаративним підходи дали можливість дослідникові розглянути поезію митця, написану від арешту до суду, як цілісний твір, у якому відбилися вектори національної свідомості автора.

Т. Хомяк твердить: «Концепція розвитку шевченкознавства окреслена В. Петровим чітко, логічно, масштабно. На високому науковому рівні він зумів показати здобутки, втрати й перспективи шевченкознавства як на материковій Україні, так і в діаспорі» [6]. З цим висновком варто погодитися. Студії В. Петрова, написані в добу його співпраці з МУРом (1946-1948 рр.), засвідчили високий фаховий рівень дослідника-літературознавця. Позиції вченого прозвучали суголосно з його колегами-пражанами щодо непересічності таланту Кобзаря, щодо спрощеної інтерпретації творчості Тараса Шевченка в радянському літературознавстві. В. Петров підійшов до аналізу окремих художніх текстів поета по-новаторськи. Родзинкою його студій стало апелювання до фактів біографії митця у синтезі з рецептивним та компаративним підходами до оцінки творів.

Список використаних джерел:

1. Петров В. Естетична доктрина Шевченка: до поставлення проблеми/ Віктор Петров / Петров В. Розвідки. – Т.2. – К.: Темпора, 2013. – С. 1063–1068.
2. Петров В. Казематні поезії Тараса Шевченка (квітень-травень 1847 р.) / Віктор Петров / Петров В. Розвідки. – Т.2. – К.: Темпора, 2013. – С. 968–979.
3. Петров В. Провідні етапи розвитку сучасного шевченкознавства (З приводу книги П. Зайцева «Життя Тараса Шевченка», Львів, 1939) / Віктор Петров / Петров В. Розвідки. – Т.2. – К.: Темпора, 2013. – С. 749–770.
4. Петров В. Тарас Шевченко як поет нації / Віктор Петров / Петров В. Розвідки. – Т.2. – К.: Темпора, 2013. – С. 719–735.
5. Самчук У. Планета Ді-Пі/ Улас Самчук. – Вінніпег, 1979. – 355 с.
6. Хомяк Т.В. «...Його голос – це є голос народу» (Рецепція особистості й творчості Т. Шевченка в літературознавчих працях В. Петрова. – Режим доступу: <http://litzbirnyk.com.ua/wp-content/uploads/2013/12/64.pdf>

Свірська Ю.А.

студентка,

Донецький національний університет імені Василя Стуса

ОСОБЛИВОСТІ ПОЕТИКИ КОНФЛІКТУ ДРАМ В. ВИННИЧЕНКА В КОНТЕКСТІ «НОВОЇ ДРАМИ» КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

За понад столітню присутність В.Винниченка у літературному житті України про нього було написано сотні різножанрових публікацій, присвячених різноманітним аспектам багатогранної художньої спадщини. Однак і сама постать В. Винниченка, і його творчість досі залишаються недостатньо вивченими. Причиною цього стало насамперед те, що з початку 30-х рр. і до кінця 80-х рр. ХХ ст. доробок письменника у радянській Україні був вилучений з культурного процесу.

Твори Володимира Винниченка сприяли модернізації українського театру кінця ХІХ – початку ХХ століття. Культурне відродження українського народу на початку ХХ століття відбувалося не без участі творчості, а саме драматургії Володимира Винниченка. За формою й за змістом драми Винниченка знаходилися на одному рівні з тогочасними європейськими течіями,

вони були своєрідним «відлунням» ідей драм Г. Ібсена, А. Чехова, М. Метерлінка, К. Гауптмана, А. Стріндберга в українській літературі того часу.

Їхня тематика була старою, але у драмах Винниченка з'явилась нова інтерпретація традиційних морально-етичних проблем, що поставали в творчості цих європейських драматургів.

У своїх драмах Винниченко порушував канони, які формувала українська етнографічна, романтично-сентиментальна і водевільно-розважальна драматургія. Герої його п'єс прагнули незалежності від моральних канонів і умовностей, продиктованих суспільством. Вони хотіли бути «чесними з собою», проте їхнє бажання не справдилося, бо для досягнення мети одного бажання виявилось замало.

Роль першопрохідця у формуванні «нового» театру відводиться норвезькому письменнику Генріку Ібсену. Якщо вірити словам Б.І. Зінгермана, то творчість драматурга була своєрідною золотою серединою між «старим» і «новим» театром. Драматург зосередив увагу читача не на любовних перипетіях, а на актуальних питаннях суспільно-політичного життя та пересічній людині як на чомусь значущому. У Ібсена з'являються такі складові композиції: експозиція (зав'язка) – розвиток дії – кульмінація – дискусія – відкритий фінал. Суттєвим також є досягнення Ібсена, що він вводить до композиції своєї драми такий елемент, як дискусія. Дискусія допомагає драмі розвиватися в незвичному руслі. Говорячи, герої п'єси можуть озвучувати свої думки, почуття та погляди.

Конфлікт – ємне і складне поняття, яке ні в якому разі не можна звести до явища колізії, яка є більш вузьким поняттям, а часто і складовою драматичного конфлікту.

Для «нової» драми характерним є розмежування зовнішнього і внутрішнього конфліктів. Ці види конфліктів можна виявити в будь-якому драматичному творі, незалежно від часу написання, напрямку в мистецтві. Осмислення конфлікту у драмі змінюється разом з її розвитком. Разом з новими течіями у мистецтві приходять і нові види конфліктів.

На зламі ХХ-ХХІ століття в літературу приходять поняття «нова драма». Вона відмовляється від традиційної композиційної

системи «старої» драми та її естетичних орієнтирів. Зародившись в часи реалізму, вона з часом переходить у символістську та натуралістичну, не відкидаючи також і досягнень «старої» драми. Отже, разом зі зміною епох змінюється і сутність драматичного конфлікту.

Суть змісту творчості Винниченка на тлі цих змін – це роздуми про невідповідність бажаного, тобто ідеального з гіркою реальністю, надання уваги людині-індивідуалісту як явищу значущому, здатної як на милосердя та самопожертву, так і на безмежний егоїзм. Тематика творів Винниченка визначається його громадянською позицією, самосвідомістю драматурга і патріота.

У творах Винниченка присутній трагізм, антагонізм, поєднується непоєднуване. Герої його п'єс часто опиняються в ситуаціях безвихідних, абсурдних, які неможливо осягнути нормальним глуздом.

Основними ж темами творчості Винниченка залишаються такі як: свобода особистості й її взаємини з оточенням, душевна розшарпаність людини початку ХХ ст., її марні пошуки внутрішнього комфорту й недосяжної гармонії в собі та у світі.

Основою конфліктів у творчості Винниченка були така невластива українській літературі проблематика: індивідуалізм і громадськість, дитина та шлюб, життя і смерть, етика і антиетика. Серед українських драматургів європейська тенденція модернізму чи не найбільше вплинула на Винниченка, а саме на побудову конфлікту.

Всі драми Винниченка можна розділити на три типи за основним конфліктом:

– психологічні драми, присвячені проблемам особистісних взаємовідносин («Брехня», «Щаблі життя», «Чорна Пантера і Білий Ведмідь»);

– морально-етична патріотична тематика («Великий Молох», «Memento», «Базар», «Дочка жандарма», «Гріх», «Між двох сил», «Пророк»);

– сатиричні п'єси («Молода кров», «Співочі товариства», «Панна Мара»).

Якщо в цілому пояснити суть конфлікту у драмах Винниченка, то можна сказати, що герої його п'єс окреслені чітко, без

недомовок, зіткнення їх гострі й непримиренні. Характерною ознакою драматичного конфлікту є те, що дуже часто істинні причини, котрі підштовхують до розвитку дії, знаходяться десь поза сферою прямих зіткнень героїв.

Конфлікт у п'єсах Винниченка розкривається у протистоянні опозиційних пар: Корній і Рита («Чорна Пантера і Білий Ведмідь»), Мустащенко й Інна («Закон»). В основі їхньої сутички – питання «раціонального-іраціонального», розуму-серця.

Отже, драматургія Винниченка вирізняється гостротою проблем, глибиною психологічних екскурсів, відсутністю шаблонності, образним мисленням, неореалістичними тенденціями, модерном, символізмом, «новими горизонтами» і «обріями», з яких глядач має змогу проникати в глибини світу підсвідомості. Відмінність творів Винниченка від класичної української драматургії в тому, що у них немає ідеалізації героїв, навпаки – людей показано такими як вони є, хоча й в складних життєвих обставинах. У своїй творчості Винниченко використовує елементи різних естетичних напрямків: натуралізму, експресіонізму, символізму й абсурдизму тощо, він не обмежується лише чимось одним. Беззаперечним є те, що у своїх творах Винниченко досконало втілює конфлікт між свідомим і підсвідомим началами. У творах Винниченка присутній трагізм, антагонізм, поєднується непоєднуване. Герої його п'єс часто опиняються в ситуаціях безвихідних, абсурдних, які неможливо осягнути нормальним глуздом. У драмі «Гріх» порушується питання «чесності з собою». Драматург приходить до висновку, що навіть чесна людина за певних обставин здатна вчинити щось подібне до зради, маючи при цьому найкращі наміри. Також звучить ця ідея у п'єсах «Щаблі життя» й «Memento». Важливим висновком цих творів є неможливість усвідомлення людиною, де Добро, а де Зло, і корінь цього явища криється в підміні понять.

Список використаних джерел:

1. Башкір'ова О.В. Проблема взаємодії митця і суспільства в драмі В. Винниченка «Чорна Пантера і Білий Ведмідь». – Вісник Київського університету ім. Т. Шевченка. – 1991. – № 3. – С. 125-130.

2. Бондаренко О. Концепція особистості (За п'єсою В. Винниченка «Чорна Пантера і Білий Ведмідь») / О. Бондаренко // Українська мова та література. – 2006. – №41-43. – С. 48-50.
3. Винниченко В. Вибрані п'єси / Упоряд.: М.Г. Жулинський, В.А. Бурбела; Авт. вступ. ст. М.Г. Жулинський. – К.: Мистецтво, 1991. – 605 с.
4. Винниченко В. Твори в двох томах: Том 1. – К.: Дніпро, 2000. – 584 с.
5. Внутрішньоконтактні зв'язки В. Винниченка-драматурга з С. Пшибишевським // Слово і час. – 2000. – №7. – С. 50-52.
6. Драматичний конфлікт у п'єсах Володимира Винниченка // Нариси з поетики української літератури кінця ХІХ-початку ХХ століття: Монографічне дослідження (у співавт.). – Івано-Франківськ: Плай, 2000. – С. 143-159.
7. Драматургія 70-90-х років // Історія української літератури ХІХ століття. Книга третя. – К., 1997.
8. Драматургія початку ХХ ст. // Історія української літератури; У двох томах. Том перший. – К., 1987.
9. Драми «Привиди» Г. Ібсена та «Пригвожені» В. Винниченка: типологічні паралелі та сліди генетичного зв'язку в поезиці конфлікту // Збірник наукових праць, присвячений 75-літтю І. Денисюка. – Львів: Світ, 2000.
10. Ковальова О. Співвідношення модернізму та авангардизму: теоретична неузгодженість / О. Ковальова // Січ. – 2004. – №11. – С. 74-77.
11. Кудрявцев Михайло. Драма ідей в українській новітній літературі ХХ ст. Кам'янець-Подільський, 1997.
12. Лохіна Є. Пошуки морального абсолюту (ранні драми В. Винниченка) / Є. Лохіна // Січ. – 2001. – №10. – С. 43-50.
13. Михида С. Конфлікт у драматургії В. Винниченка: змістові акценти і поезика. Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук. К., 1997.
14. Паскевич Н. Особливості та структура художнього конфлікту у драматургії Августа Стрінберга та Володимира Винниченка // Наукові записки Тернопільського державного педагогічного університету: Випуск 5. Тернопіль, 1999. С. 238-260.
15. Михида С. Слідами його експериментів: Змістові домінанти та поезика конфлікту в драматургії В. Винниченка. – Кіровоград: Центральне Українське видавництво, 2002. – 192 с.

Степурко О.С.

студентка,

Національний університет «Острозька академія»

ЛЕКСИКО-СЕМАНТИЧНЕ ПОЛЕ «ЧОРНОБИЛЬ» У СЛОВОТВОРЧОСТІ ПОЕТІВ ЖИТОМИРЩИНИ

Лексичний склад будь-якої мови – це відкрита система, яка постійно змінюється. Мова періодично оновлює свої ресурси різними способами. Один із них – це поява неологізмів, зокрема авторських лексичних новотворів (далі – АЛН), які функціують у художніх текстах, поповнюють номінації явищ, предметів, ознак, дій, процесів і надають текстам стилістичної виразності.

Значний вплив на свідомість людей мають суспільно-політичні чинники, які виразно відзеркалено в письменницькій словотворчості. Одним із таких чинників доречно вважати катастрофу на Чорнобильській АЕС, яка відбулася 1986 року. Серед наукових праць, присвячених відображенню цієї трагедії в літературі, варто виокремити роботи І. Гоцинець, яка досліджує асоціативно-семантичне поле «Чорнобиль» у художньому дискурсі [2], В. Максимчука, який описав віддзеркалення Чорнобильської катастрофи в мовотворчості сучасних поетів Рівненщини [5].

Т. Гундорова вважає, що після Чорнобильської катастрофи видозмінилися «поняття, за допомогою яких ми сприймаємо світ» [3, с. 27], тому вважаємо за доречне проаналізувати віддзеркалення Чорнобильської трагедії в словотворчості поетів Житомирщини. Частина області ввійшла до «зони відчуження» (першої зони за рівнем забруднення), що увиразнено в АЛН як репрезентантах локальної мовно-поетичної картини світу. Унаслідок цього у словотворчості поетів Житомирщини навіть сформувалося лексико-семантичне поле (ЛСП) «Чорнобиль».

Мета статті – комплексно проаналізувати особливості АЛН поетів Житомирщини, що входять до ЛСП «Чорнобиль».

У сучасній лінгвістиці ЛСП тлумачать як сукупність мовних (здебільшого лексичних) одиниць, які об'єднані спільністю змісту (деколи також спільністю формальних показників) і відображають

поняттєву, предметну або функційну подібність позначуваних явищ [4, с. 129]. Виокремлюють такі ознаки ЛСП:

- 1) наявність системних семантичних відношень (кореляцій) між його складниками;
- 2) взаємозалежність і взаємообумовленість лексичних одиниць;
- 3) відносна автономність поля;
- 4) безперервність позначення його смислового простору;
- 5) взаємозв'язок семантичних полів у межах усїєї лексичної системи [4, с. 129].

Опираючись на вищесказане, стверджуємо, що ЛСП «Чорнобиль» – це сукупність мовних одиниць, що містять архісему ‘Чорнобиль’. У словотворчості поетів Житомирщини виділяємо такі лексико-семантичні групи (ЛСГ) цього ЛСП:

- інновації, що становлять бінарну опозицію «дочорнобильський – післячорнобильський»;
- АЛН, утворені від наслідків катастрофи;
- неологізми, що номінують людей, які брали участь у ліквідації вибуху;
- інновації, у яких засвідчено сприйняття трагедії.

У словотворчості житомирських поетів новотвори ЛСП «Чорнобиль» становлять 2,5% від загальної кількості одиниць.

Значна частина АЛН ЛСП «Чорнобиль» поетів Житомирщини має темпоральний характер. Ця група інновацій представлена прикметниками, які безпосередньо не називають час, але становлять бінарну опозицію «дочорнобильський – післячорнобильський», утворюючи протиставлення один одному за принципом: буяння природи – її загибель. АЛН які мають сему ‘дочорнобильський’ указують на чистоту, святість землі, наприклад: *Лише у сні узрієш світ колишній: / ночей не буде зоряно-магічних, / не буде днів сяйливо-предковічних, – / лиш дзвін в вухах гудітиме невтишний* (Мик:73); *Де розквітли скоролісків первісно-білі гаї. / Захлинулись наші серця від нежданої муки...* (Козак:19). У другому прикладі новотвір сконструйований від кольороназви «білий», яка символізує чистоту. В АЛН, які містять сему ‘післячорнобильський’, використано кольороназву «чорний», яка у свідомості людини закріплена зі значенням «страшний, зловіщий», наприклад: *Ти став зловісно-чорним / Оповіла тебе*

тяжка космічна тьма (Коз:71); *Обвуглені руки померлих дерев / встромляються в чорнії тучі / із космосу чорного чується рев, / розбурханий чорно-пекучий* (Мик:23); *Вже тісно од могил./ Німіють імена / На чорно-бурих плитах* (Коз:108).

У словотворчості житомирських поетів зафіксовано АЛН, що називають переселення людей із зони ураження. Із 86 населених пунктів, які належали до зони безумовного відселення (2 зона), 63 поселення (73%) розміщено в Житомирській області [1, с. 7]. Цей наслідок Чорнобильської трагедії описано в новотворі *земля-пустеля* (Ком:94). Такий компонент юкстапозита, як «пустеля», указує на масове покидання території, ураженої Чорнобильською трагедією: *Верни надію, сніг, мені, / Верни життя землі-пустелі* (Ком:94). В інновації *садиба-скит* (Коз:32) певну територію порівнюють зі скитом – невеликим монастирським поселенням в безлюдній місцевості. Очевидно, автор має на увазі те, що після трагедії будь-яка оселя, у якій залишилися жити люди, була схожою на скит, адже місцевість стала майже безлюдною: *Візьміть нудну хвалу, беріть обійстя-скит / І – дайте молодість Землі* (Коз:32). Ще один АЛН, що вказує на наслідки Чорнобильської трагедії, – це *самосіл* (Ком:79) Інновація номінує людину, яка залишилася проживати в селі, коли всі його покинули через наслідки Чорнобильської трагедії.

У словотворчості поетів Житомирщини засвідчено інновації на позначення людей, які брали участь у ліквідації аварії на Чорнобильській АЕС. Це, зокрема, АЛН із позитивною семантикою *герой-чорнобилень* (Ком:11), який містить семи ‘мужній’ ‘героїчний’.

Окремі неологізми вказують на силу вибуху, напр., *станція-торпеда* (Коз:84). АЛН побудовано на порівнянні вибуху із запуском торпеди: реактор вибухнув так само швидко і потужно: *Бо світ ще не знав таких чорних підступного віку аварій, / Бо світ ще не зрів таких станцій-торпед на вулканах біди...* (Ком:84).

В АЛН *громоатомний* (Ком:90) засвідчено те, як людство сприйняло трагедію. Звістку про катастрофу порівнюють з ударом грому, який ошелешує світ: *Чорнобиль! Чорнобиль! / Твої громоатомні дзвони/ Гудуть потрясаючи світ.* (Ком:90).

У словотворчості поетів Житомирщини зафіксовано інновації, утворені від асоціацій, пов'язаних із катастрофою. Чорнобилем у народі називають полин – траву з дуже терпким смаком. Саме з цією рослиною, що мов нависає над світом, порівнюють катастрофу: *Трава-Чорнобиль куцу тінь, / На день прийдешній кида. / Біди – на тридцять поколінь, / а сліз ніхто не вида* (Ком:56). Ця інновація містить у собі семи 'смертельний', 'гіркий'. В АЛН *чорноміст* (Ста:37), вибух на Чорнобильській АЕС порівняно із чорним мостом, який навис над світом: *Німують півні... Серед ночі / Встає над світом чорноміст* (Ста:37).

Отже, унаслідок вибуху на Чорнобильській АЕС у художньому мовленні житомирських поетів виникли інновації, які утворили ЛСП «Чорнобиль». Зокрема, у ньому виокремлюємо такі ЛСГ: 1) інновації, що становлять бінарну опозицію «дочорнобильський – післячорнобильський»; 2) АЛН, утворені від наслідків катастрофи; 3) неологізми, що номінують людей, які брали участь у ліквідації вибуху; 4) інновації, у яких засвідчено сприйняття трагедії.

Накопичений матеріал дає змогу науковцям порушувати питання про створення загальноукраїнського словника АЛН, одиниці якого входять до лексико-семантичного поля «Чорнобиль». Аналіз локальних інновацій дасть змогу порівняти закономірності конструювання АЛН цієї тематики в межах адміністративно-територіальних структур.

Список використаних джерел:

1. Барановський М., Барановська О. Соціально-економічні та екологічні наслідки після аварії на ЧАЕС. *Географія. Економіка. Екологія. Туризм: Регіональні студії*. 2011. Вип. 5. С. 6–14.
2. Гоцинець І. Л. Асоціативно-семантичне поле «Чорнобиль» у сучасному українському художньому дискурсі: автореф. дис.. на здобуття наук. ступеня канд.. філол.. наук.: 10.02.01. Київ, 2010. 19 с.
3. Гундорова Т. Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодерн. Київ: Критика, 2005. 264 с.
4. Ключка Н. Я. Лексико-семантичне поле як системно-структурне утворення. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Сер. Філологічна*. 2012. Вип. 24. С. 129–131.
5. Максимчук В. В. Відображення Чорнобильської катастрофи в мовотворчості поетів Рівненщини. *Українська мова у ХХІ столітті:*

традиції і новаторство: тези доповідей II Всеукраїнського лінгвістичного форуму молодих вчених. Київ: ІУМ НАНУ, 2012. С. 184–188.

Список використаних першоджерел:

Коз Козак В. У. Грозолом, або Дума про нічний Чорнобиль. Поезії, поема. Житомир: Полісся, 2006. 128 с.

Ком Комашня Н. М. В краю нетоптаного рясту. Поезія болю. Житомир: ПП «Рута», 2012. 112 с.

Ліб Ліберда І. Питальний знак. Житомир: Пасічник, 2007. 68 с.

Мик Микульський В. І. Чорнобиль: вірші, поеми. Львів: Плай, 1996. 96 с.

Ста Сташук В. Тітко Насте, вашими устами я до всього світу говорю. Вірші. Житомир: Пасічник, 2007. 80 с.

РОСІЙСЬКА МОВА ТА ЛІТЕРАТУРА

Климова Е.В.

студентка,

*Харьковский национальный университет
имени В.Н. Каразина*

КОНТЕКСТУАЛЬНАЯ СИНОНИМИЯ И ВАРЬИРОВАНИЕ НОМИНАЦИЙ РАВНИННОЙ МЕСТНОСТИ В СОБРАНИИ НАРОДНЫХ ПЕСЕН П.В. КИРЕЕВСКОГО

Одним из перспективных направлений современной фольклористики является изучение языка фольклора в аспекте его миромоделирующей функции, что позволяет реконструировать особенности фольклорного сознания.

Природа фольклорного произведения такова, что в ней «все подчинено описанию эмоционального мира человека» [7, с. 150]. Слово в фольклорном тексте не тождественно слову в обыденной речи и слову в художественной литературе, поскольку имеет особое фольклорное значение, включающее, помимо денотативной составляющей, сигнификативную часть: символический и коннотативный компоненты [6, с. 8–12], обусловленные всей системой фольклорного мировосприятия.

Цель настоящей статьи – исследование лексико-семантической группы «наименования равнинной местности» в аспектах контекстуальной синонимии и варьирования на материале собрания народных песен П. В. Киреевского.

В рассмотренных нами текстах народной поэзии исследуемая ЛСГ представлена следующими лексемами:

- наиболее частотные: *поле, луг, долина, степь*;
- менее частотные: *пашня, поляна, дол*;
- единичные: *нива, межа, равнина, лощина, прилуки*.

Самым частотным топонимом является *поле*. Данная лексема имеет двоякую семантику: ‘безлесная равнина’ (невозделанная) и ‘засеянный или возделанный под посев участок земли’ [5, т. 3,

с. 256]. Выявленные в песнях группы образов и ситуаций, связанных с полем, соотносятся с двумя указанными ипостасями понятия: «**В чистом поле** гуляла, / Бел лён рассевала» [3, т. 1, с. 49] – корреляция со значением возделанного поля; «Пропадет моя головушка за безделицу. / Отвезут мое тело белое **в чистое поле**, / Растерзают мое тело белое звери лютые...» [3, т. 2, с. 170] – актуализация значения дикого поля, некультуренного равнинного ландшафта. Такая амбивалентность соответствует организации зон мифопоэтического пространства, в котором поле является промежуточным звеном между домом и лесом, «своим» и «чужим» пространством [4, т. 4, с. 134–135; 2, с. 175]. Сближение с одним из членов оппозиции зависит от освоенности/неосвоенности поля и его роли в жизни человека.

В группе смыслов, коррелирующих со «своим» пространством, выделяется значение поля как места сельскохозяйственных работ: «Наша Хима, вот и Хима, / Она **по полю** ходила / Да все пшеничку полола» [3, т. 1, с. 131]. Данное значение является основным для топонимов *пашня* и *нива* [5, т. 3, с. 36; 5, т. 2, с. 495]: «Парашенька **пашеньку** пахала, / Широкие борозды метала, / Белую капустку садила» [3, т. 1, с. 87]; «Козел по полю летает, / Он мякину выедает, / ... Я ухвачу козла за гриву, / Перекину через **ниву**» [3, т. 1, с. 268]. Таким образом, значение лексем *пашня* и *нива* синонимично значению *поля* как обрабатываемой земли.

Другим видом «своего» пространства, значимого для хозяйства, является пастбище: «Как у нашего купца / Много было богатства: / Полтораста коров, девяносто быков. / **В поле** идут – на силу ноги несут, / **С поля** идут – на силу шкуру несут» [3, т. 1, с. 123]. Данное значение характерно и для топонима *луг*, нередко соединяемого с топонимом *долина*: «...я пайду на ту я долинку, / На зеленую луговинку, / Где скотинку пас» [3, т. 2, с. 120]. В данном примере *долинка* и *луговинка* являются контекстуальными синонимами.

Семиотически маркированный локус поля включается в градацию топонимов по признаку близости к дому. «На третий год сын домой пришёл. / Устрела мать **среди поля**, / Сестра встрела среди двора, / Жена встрела, сенцы отперла» [3, т. 2, с. 55]; «На третий год [молодец] ко двору пришел. / Жена

*встретила его **среди луга**, / А мать встретила супротив крыльца*» [3, т. 1, с. 81]. В данном случае наблюдаем варианты песни, где лексемы *поле* и *луг* выступают как эквивалентные номинации удаленного пространства, локализованного дальше сеней, крыльца и двора. Указанная корреляция соответствует понятию вариантов фольклорного произведения как различных путей реализации единого замысла [1, с. 53].

Слова *поле* и *луг* также объединяет сема 'открытое пространство', что позволяет им функционировать в сходных контекстах: «*Пойду с горя **ва чистое поле**, / Гляну я, млада, по всем сторонам*» [3, т. 2, с. 125]; «*Сяду, сяду, младешинька, / **На зиленаем лужку**. / Пагляжу я, младешинька, / На все стороны даляко*» [3, т. 1, с. 259].

Как удаленное от дома пространство, поле может быть местом уединения и молитвы: «*Ты пади, чилавечи, **ва чисто поли**, / Ты молись, чилавечи, самаму Христу*» [3, т. 2, с. 23]. Локусом, традиционно связанным с небом и Богом, является *гора* [4, т. 1, с. 520], однако *поле* способно выступать функциональным эквивалентом: «*Пошел убогий брат, слезно заплакал. / И узшел убогий **на крутую гору**, / И воскрикнул убогий громким голосом: / – О господи, господи, Спас милостивый! / Услышь ты, господи, молитву мою, / Молитву мою неправедную*» [3, т. 1, с. 134]; «*Пошел и заплакал [убогий Лазарь], вышел **в чистое поле**, / Юдарился об мать – сыру землю: / – Госпади, госпади, Спас милосливый, / Услыши, госпади, молитву неправиднаю...*» [3, т. 1, с. 180–181].

В значении большого пространства номинации равнинных ландшафтов могут синонимизироваться и с семантически несходными словами: «*Солнушко восхожее! / Высоко восходило, / Далеко осветило / **Через лес, через поле, / Через синее море***» [3, т. 1, с. 63]; «*Ты взайди-ка-ся, зайди, красная солнушка, / **Над долиною над широкаю, / Над гарою над високаю, / Над дубравою над зиленаю!***» [3, т. 1, с. 259]. Так, контекстуальными синонимами слова *поле* становятся лексемы *лес* и *море*, слова *долина* – лексемы *гора* и *дубрава*.

Поле как неокультуренное пространство имеет свой ряд эквивалентов: «*Заросла моя деревня **полями и долами**, / И крутыми **берегами***» [3, т. 2, с. 195]. Очевидно, что в данном случае слова

теряют свойственную обыденной речи лексическую определенность [7, с. 153] и служат для создания единого образа «чужого» пространства. «*Легай, легай, зайка, по чистому полю...! / По чисту полю, по зелёной дуброве...! / Ты зачем середь двора появился...?*» [3, т. 2, с. 197] – оппозиция «человеческий–нечеловеческий (звериный)» коррелирует с оппозицией «свой–чужой» [2, с. 159], потому *поле* как место обитания диких животных противопоставляется *дому* и *двору*, сближаясь с *лесом*, *дубровой*.

Лексеме *степь* не присуще значение окультуренности [5, т. 4, с. 262], потому она стабильно соотносится с небезопасным, «чужим» пространством, средой обитания опасных зверей и местом смерти человека: «*О вы, ой еси, волки прыскучие, / Разойдитеса, разбижитиса / ... По глухим степям, по темным лесам*» [3, т. 2, с. 19] (наблюдаются синонимизация с лексемой *лес* и дополнительное выделение значения чуждости и опасности эпитетами *глухие* и *темные*); «*Что лежит убит добрый молодец / На дикой степи, на Саратовской*» [3, т. 1, с. 144] (значение неосвоенности, враждебности человеку выражено эпитетом *дикая*). В некоторых контекстах слово *степь* синонимизируется с лексемой *поле*: «*Ох ты, поле, поле чистое, степь Саратовска! / Ничего ты, поле, не породило: / Ни травоньки, ни муравоньки, ни лазоревых цветов. / Только породило сыр зелен дуб. / На дубу-то сидит птица вещая – млад сизой орел, / ... А под дубом-то лежит тело белое, / Тело белое, молодецкое*» [3, т. 2, с. 193]. Очевидно, что в данном случае *поле* выступает в ипостаси неокультуренного, «чужого» пространства и приобретает негативную оценочность.

Поскольку фольклорное слово нередко обозначает одновременно и видовое, и родовое понятия [7, с. 148–149], несколько конкретных топонимов могут выражать значение обобщенного локуса. Вне фольклорной картины мира подобные контексты воспринимаются как алогичные: «*Во поле березонька стояла, / Во поле кудрявая стояла, / Некому березы заломати... / Пойду я в лес погуляю, / Белую березу заламаю*» [3, т. 2, с. 145]; «*В темном лесе, лесе при долине, / При широком лужечке / Месяц светит, солнце греет, / Прилетал мой голубчик...*» [3, т. 2, с. 76]. Наиболее частотной является формула «*В чистом поле при долине*» [3, т. 1, с. 146, 243, 250, 261, 271; 3, т. 2, с. 176], также

встречаются «*При долине во лужку*» [3, т. 1, с. 91], «*При долине, при лощине*» [3, т. 2, с. 166], «*При поль-при поляне, / На высоком кургане*» [3, т. 1, с. 51]. В данных контекстах наблюдается деактуализация денотативной составляющей значения при актуализации коннотативного и оценочного компонентов.

Таким образом, связи между словами ЛСГ «наименования равнинной местности» существуют в двух формах: контекстуальной синонимии в одном тексте и функционального тождества в различных вариантах одной песни или в различных песнях. Данные явления коррелируют с особыми свойствами слова в фольклорном тексте.

Список использованных источников:

1. Аникин В. П. Теория фольклора. Курс лекций. М.: КДУ, 2007. 432 с.
2. Иванов Вяч. Вс., Топоров В. Н. Славянские языковые моделирующие семиотические системы (Древний период). М.: Наука, 1965. 246 с.
3. Киреевский П. В. Собрание народных песен П. В. Киреевского: Записи П. И. Якушкина: в 2 т. / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом); Подгот. текстов, вступ. ст. и коммент. З. И. Власовой. Л.: Наука, ЛО, 1983–1986. Т. 1. 1983. 342 с. Т. 2. 1986. 326 с.
4. Славянские древности: Этнолингвистический словарь: в 5 т. / Гл. ред. Н. И. Толстой. М.: Международные отношения, 1995–2012. Т. 1: А–Г. 1995. 584 с. Т. 4: П (Переправа через воду) – С (Сито). 2009. 656 с.
5. Словарь русского языка: в 4 т. / Гл. ред. А. П. Евгеньева. М.: Русский язык, 1985–1988. Т. 2: К–О. 1986. 736 с. Т. 3: П–Р. 1987. 752 с. Т. 4: С–Я. 1988. 800 с.
6. Тубалова И. В., Эмер Ю. А. Язык фольклора: Учебно-методическое пособие. Томск: Издание ТГУ, 2005. 72 с.
7. Хроленко А. Т. Семантическая структура фольклорного слова. *Русский фольклор. Вопросы теории фольклора / Отв. ред. А. А. Горелов.* Вып. 19. Л.: Наука, ЛО, 1979. С. 147–156.

ЛІТЕРАТУРА ЗАРУБІЖНИХ КРАЇН

Каспарова С.А.

студент,

Науковий керівник: Нев'ярович Н.Ю.

кандидат педагогічних наук, доцент,

Херсонський державний університет

ЕКФРАСТИЧНИЙ ДИСКУРС У НОВЕЛІ А.С. БАЙЄТТ «MEDUSA'S ANKLES»

Однією з форм взаємодії літератури та візуального мистецтва є екфразис. Екфразис – це спосіб вербалізації візуальних мистецьких образів, один з феноменів в історії мистецтва і літератури, давній спосіб художнього концепування мистецької творчості, свідомості митця та процесу їх сприйняття глядачем, автором, читачем. Дослідниця англійської екфрастичної традиції Н. Дичковська визначає: «Екфразис – це переклад пластичних та живописних (візуальних) образів на словесну (вербальну) мову» [3, с. 178].

Екфрастичні образи відіграли значну роль в генезисі літературних сюжетів, мотивів, тем, образів; живописні персонажі широко використовуються і переосмислюються в історії світової літератури, зокрема, й англійської. Теоретичні основи теорії екфразису розроблені в ґрунтовних працях Т. Бовсунівської, Н. Бочкаревої, Л. Геллера та ін. Особливості екфрастичного дискурсу в творчості А. С. Байєтт вивчали Н. Бочкарьова та Н. Дичковська, О. Лебедева та ін. Разом із ґрунтовними напрацюваннями дослідників залишаються відкритими проблеми образної специфіки екфразистичної новели в контексті новацій доби постмодернізму. Метою даної статті є виявлення особливостей екфрастичного дискурсу в жанрі сучасної англійської новели, зокрема, новели А.С. Байєтт «Medusa's ankles».

Структурним компонентом проблеми екфразису є його класифікація. Критеріями виділення його різновидів постають: вид мистецтва; особливості описуваного об'єкта; повнота опису; імпліцитний чи експліцитний характер опису; локальність та

розпорошеність екфрастичного опису по тексту. За об'ємом екфрастичні описи поділяють на повні, згорнуті та нульові; за типом висловлювання – діалогічні та монологічні та інші критерії. В художньому творі екфразис виконує низку функцій: інтермедіальну – розглядає екфразис як явище міжсеміотичного перекладу; моделювальну – є способом створення артистичної дійсності; герменевтичну – є формою інтерпретації мистецтва; інформативна – стає проявом діалогу з іншою культурою, видом мистецтва концептуальна – відтворює ключові концепції твору; конструктивна, що веде до уніфікації структури та сенсу твору. В залежності від функції у художньому творі Н. Морозова виокремлює: емоційно-експресивний; характеристичний; сюжетотвірний; пояснювальний; інформативний та ін. різновиди екфразису [5, с. 25].

Для екфрастичного дискурсу новел А.С. Байєтт характерні риси, що наближують її словесну техніку до живопису: ретельність опису деталей, виразність словесного опису, візуальність картин життя, щільність тексту, а також інтермедійна гра, інтертекстуальна насиченість. У читача виникає неусвідомлене відчуття, ніби він спостерігає за тим, як художник поступово, важкими мазками, шар за шаром виписує найчистіші живописні образи. Новели А.С. Байєтт ніби уповільнюють хід часу, змушують зупинитися перед живописністю моменту. Улюблена письменницею художня стратегія «читання картин» доповнюється майстерним екфразисом візуальних витворів самого життя.

В оповіданні А.С. Байєтт «Medusa's Ankles» екфрастичний дискурс має багатошарову структуру і виникає на перетині опису картини художника-модерніста Анрі Матісса «Рожева оголена» (1936) та картини митця доби Ренесансу Караваджіо «Медуза» (1597–1598). Ці картини утворюють два композиційні полюси новели, поділяють психологічний світ героїв новели на «до» та «після».

Композиція новели «Medusa's Ankles» поділяє текст твору на дві частини у відповідності до домінантного екфразису. На початку твору – це картина Матісса «Рожева оголена», а у другій частині – Караваджіо «Медуза», що алюзивно відтворена в сюжеті через міфологічні мотиви та ремінісценції.

У першій частині новели домінують мотиви рожевого кольору, відчуття задоволення, що притаманне простому й радісному спокою

картини «Рожева оголена» А. Матісса. Головна героїня твору Сесіль – літня відвідувачка перукарні, де її завжди протягом кількох останніх років радо зустрічає хазяїн-перукар Люсьєн. Немолода героїня задоволена тим, що у цій перукарні виставлено не фотографії підфарбованих струнких дівчат-моделей, а картину А. Матісса, де зображено масивну жінку з міцними щиколотками, і від картини віє щедрістю та затишком. Через її сприйняття картини Матісса читач розуміє внутрішній стан огрядної немолодої жінки з поріділим волоссям, років за п'ятдесят. Проте в її душі все ще зберігається відчуття теплого спокою, який їй навіює картина Матісса та невимушене оточення перукарні Люсьєна.

Герої по-різному ставляться до картини Матісса, що розкриває їхній духовний світ та характери. Сесіль з першого погляду упізнала відому репродукцію картини Матісса та, знайомлячись з хазяїном перукарні, підкреслила: «I like your Matisse!» [4]. Перукареві, здивованому та розгубленому від незнайомих слів, такі подробиці були невідомі. Як з'ясувалося, Люсьєн купив картину через її красивий рожевий колір. Картина була написана саме в тій колористичній гамі, в якій він тоді задумував оформити інтер'єр своєї перукарні.

Опис вражень героїв від картини в оповіданні Байєтт стає способом їх контрастного зіставлення. Екфразис картини розкриває наївно-чуттєвого Люсьєна, зовсім далекого від мистецтва: «Their eyes met in the mirror.'I thought she was wonderful,' he said. 'So calm, so damn sure of herself, such a lovely colour, I do think, don't you? I fell for her, absolutely. I saw her in this shop in the Charing Cross Road and I went home, and said to my wife, I might think of placing her in the salon, and she thought nothing to it, but the next day I went back and just got her. She gives the salon a bit of class. I like things to have class» [4].

Рожевий колір картини повторюється в кольорах деталей перукарні. В атмосфері, навіяною «Рожевою оголеною», Сесіль психологічно відчувала і себе в рожевих кольорах молодості, жіночності, привабливості. Зачіска в дбайливих руках перукаря перетворювалася на міфологічний обряд відновлення життя: «Lucian said that curls and waves – following the lines of the new unevenness – would dissimulate, would render natural-looking, that was, young, what was indeed natural, the death of the cells. Short and bouncy was best, Lucian said, and proved it, tactfully. He stood above her with his fine

hands cupped lightly round her new bubbles and wisps, like the hands of a priest round a Grail. She looked, quickly, it was better than before, thanked him and averted her eyes» [4].

Друга композиційна частина побудована за колористичним контрастом і відображає зміни в інтер'єрі та в атмосфері перукарні: «It was done very fashionably in the latest colours, battleship-grey and maroon. Dried blood and instruments of slaughter» [4]. Рожеві кольори змінилися на сталеві-сірі, кольору сталевих ножиць та інструментів перукарні. Тепер тут переважали модні темно-бордові відтінки, які в Сесіль асоціювалися з плямами запеклої крові. Навіть музика лунала у стилі «металевого року». Зі стіни було знято картину Матісса «Рожева оголена». Її місце посіли фотографії струнких дівчаток-моделей.

Зміни, які раптово сталися в стилістиці інтер'єру перукарні, стали відбиттям суттєвих змін в житті хазяїна Люсьєна: він зустрів своє кохання і «дівчина надзвичайної вроди» відповіла йому «так». Психологічні зміни героїв відображуються автором через екфрастичні мотиви образи. Деталі інтер'єру у цій частині алюзивно посилаються на міф про Медузу та Персея. Сучасність стикається з античністю, античний міф переростає в реальність. Нову атмосферу перукарні через екфрастичні алюзії характеризують мотиви та образи полотна Караваджіо «Медуза». Почуття та настрої героїв твору розкриваються за принципом контрасту по відношенню до їх «рожевого періоду». У новій молодіжній обстановці перукарні Сесіль відчувається старою, непривабливою зраженою жінкою. Мотиви уявного міфологічного полотна «Медуза» асоціативно пов'язуються з ножицями, шиєю, волоссям героїні. Приплив гніву остаточно перетворює її на екфрастичний образ Медузи. У стані неконтрольованої люті образ Сесіль набуває міфологічних рис. З пересердя розтрощивши інтер'єр Люсьєнової перукарні, вона бачить множинну реальність крізь величезне розтріскане дзеркало. Дзеркальна стіна, з когортою струнких фехтувальників, перенесла її до іншої реальності. У розбитому дзеркалі відображується відсічена голова потворної старої. Сесіль з жахом дивиться на себе в дзеркалі, де бачить свій жахливий образ, що схожий на образ горгони Медузи.

Таким чином, екфрастичні описи дозволяють виявити в оповіданні А.С. Байєтт інтермедіальні зв'язки словесного та візуального мистецтва, діалог класичної та сучасної культури. За допомогою

екфразису картин Матісса «Рожева оголена» та Караваджіо «Медуза» письменниця відтворила вікову та психологічну кризу жінки, її емоційну травму. Екфрастичні описи виконують низку функцій: психологічної характеристики героїв, композиційну, сюжетотвірну. Екфрастичні образи формують хронотоп перукарні, колористику інтер'єру; утворюють мистецькі та міфологічні паралелі до станів та ситуації персонажів новели.

Список використаних джерел:

1. Бочкарева Н.С. Критик как художник: К 80-летию со дня рождения А.С. Байетт // Женщины в литературе: авторы, героини, исследователи: коллективная монография / под ред. И.И. Буровой. – СПб.: ИД «Петрополис», 2017. – С. 205-212.
2. Геллер Л. Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе // Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума / под ред. Л. Геллера. – М.: МИК, 2002. – С. 5-22.
3. Дичковская Н.С. Экфрастический дискурс // Чтение: рецепция и интерпретация: сборник научных статей в 2-х ч. ГрГУ; редколл.: Т.Е. Автухович и др., Гродно 2011 – Ч. 1. – С. 215-222.
4. Wyatt A. The Matisse Stories [Електронний ресурс] / Antonia Susan Wyatt. – 1993. – Режим доступу до ресурсу: https://royallib.com/read/Byatt_AS/the_matisse_stories.html#0.
5. Морозова Н. Г. Экфразис в русской прозе: монография. –Новосибирск: НГУЭУ, 2008. – 212 с.

Лінійчук Т.В.

*заступник директора з навчально-виховної роботи,
учитель зарубіжної літератури,
Ямницький ліцей
Івано-Франківської області*

МОТИВ ЛЮБОВІ ТА СМЕРТІ В РОМАНІ «ПРОВИНА ЗІРОК» ДЖОНА ГРІНА

Мотиви любові та смерті досить поширені в літературі ХХІ століття. Особливо сильними вони є в американському романі, на що неодноразово вказувала дослідниця сучасної літератури

Т. Кушнірова [2; 3]. Своєрідне втілення і реалізацію має цей мотив у творчості Джона Гріна, який свідомо пов'язує філософський сенс книги з конфліктом двох життєвих позицій, двох типів світорозуміння і світовідчуття, двох точок зору на життя, поетичний монтаж яких додає гостроти і напруженості роману.

Джон Грін – один з найпопулярніших американських письменників, який пише молодіжні романи (young adult literature), відеоблогер на YouTube. 2006 року став лауреатом премії Майкла Л. Принца за свій дебютний роман «У пошуках Аляски», а у січні 2012 року його черговий роман «Провина зірок» визнали найкращим бестселером за версією «Нью-Йорк Таймс». Грін також потрапив до списку 100 найвпливовіших людей світу 2014 року за версією журналу «Тайм». Згодом кожна його нова книга ставала подією, отримувала численні премії та хвалебні відгуки літературних критиків, користувалася широкою популярністю не тільки серед підлітків, для яких в першу чергу була написана, а й поза цільової аудиторії. Його твори активно обговорюються в Інтернеті, перекладені багатьма мовами. За романом «Провина зірок» відзнятий фільм.

Безумовно, найважливішим внеском Джона Гріна в суспільне життя є створене завдяки його зусиллям співтовариство Nerdfighteria, гаслом якого є фраза «Do not Forget To Be Awesome» («Не забувай бути крутим»). На даний момент воно об'єднує підлітків по всьому світу, які зустрічаються як онлайн, так і в реальному світі і не тільки знаходять своїх однодумців, а й виявляють велику соціальну активність, про що свідчить список створених ними проектів на офіційному сайті спільноти. Велике соціальне значення цієї субкультури визначається тим, що вона, так само як і творчість Джона Гріна, об'єднує підлітків, які часто зазнають труднощів з тим, щоб знайти собі друзів. Джон Грін активно займається соціально важливою діяльністю, з якою безпосередньо пов'язана ця книга. На згадку про Естер Ерл, яка померла від раку щитовидної залози у віці 16 років, Грін спільно з її батьками в 2010 р. заснував благодійний фонд «Ця зірка ніколи НЕ згасне». Його метою є фінансова допомога батькам, діти яких хворі на рак. Саме любов до Естер Ерл і її сім'ї багато в чому надихнула Джона Гріна до написання даного роману, в центрі якого –

смертельно хворі підлітки. Його назва обіграє і спростовує цитату з п'єси Уільяма Шекспіра «Юлій Цезар»: Чи не зірки, милий Брут, а самі ми винні в тому, що зробилися рабами [3, с. 219]. В даному випадку лише «зірки», тобто доля, злий рок, фатум є виною в тому, що відбувається з героями роману, провини самих підлітків в цьому немає.

Головні герої смертельно хворі: 16-річна Хейзел Грейс Ланкастер страждає від раку щитовидної залози IV стадії з метастазами в легенях, і її життя підтримує (вигадане) ліки «Фаланксіфор», а 17-річний Огастас Вотерс, з яким вона знайомиться на зборах групи підтримки для дітей з онкологією, втратив ногу через остеогенну саркому, але на момент зустрічі з Хейзел перебуває в ремісії. Їхній друг, Айзек, хворів на рідкісну форму раку, через яку йому був видалений одне око і скоро лікарі планували видалити і друге. Джон Грін назвав персонаж цим ім'ям не випадково: воно дано на честь біблійного Ісаака. Автор позбавив героя зору в силу існуючої літературної традиції, згідно з якою епічні історії розповідаються сліпими від Гомера до Мільтона, а Грін хотів створити саме «маленьку епічну історію про закоханих, написану на невеликому полотні і присвячену не політиці, війні, сімейному розладу, а саме хворобі» [1, с. 5]. Тут автор вперше веде розповідь від першої особи – головної героїні Хейзел, що дозволяє домогтися глибокого співпереживання, а також підкреслює епічний характер її любовної історії те, що вона переживе закінчення роману («в кінці зими мого сімнадцятого року» [1, с. 13]).

За своїм характером Хейзел близька до головних героїв інших творів Гріна: вона така ж розумна, саркастична і талановита та інтровертивна, як Майлз з його першого роману «У пошуках Аляски». Огастас так само схожий на Аляску – він загадковий, красивий, в силу обставин ще частіше, ніж Хейзел, говорить про смерть і все намагається робити витончено, багатозначно, замислюючись про метафоричне значення кожного свого вчинку. Так, він часто тримає в роті незапалену сигарету, адже «це ж метафора, розумієш: ти стискаєш зубами те, що тебе вбиває, але не даєш їй силу вбити тебе» [1, с. 20]. У Огастаса є улюблена фраза, яка використовується для характеристики свого життя і боротьби з хворобою, і цю фразу він формулює так, щоб здаватися сильнішим,

ніж є насправді: «Я на американських гірках, що йдуть тільки вгору, мій друг» [1, с. 26]. Його заповітна мрія і найважливіша риса його особистості – відчайдушне бажання залишити в світі пам'ять про себе, слід в історії. Ця жага посмертного існування знаходить відображення навіть в тому, як Огастас грає в комп'ютерні ігри – він завжди намагається загинути героїчно, рятуючи мирних жителів. З цією мрією пов'язана нав'язлива ідея забуття, на яку Хейзел має вельми раціональну точку зору: «Прийде час, коли не залишиться людей, які пам'ятають, що хто-небудь колись-то існував або що наш вид взагалі чогось досяг. І якщо неминучість людського забуття турбує тебе, я закликаю тебе не звертати на це уваги. Адже саме так чинять усі інші» [1, с. 31].

Хейзел і Огастас при першій зустрічі закохуються один в одного і одним з перших їх спільних дій стає обмін улюбленими книгами, що ще раз підкреслює, наскільки важливим для підлітків Джон Грін вважає читання. Юнакові подобається якийсь цикл фантастичних бойовиків. Літературна цінність даних творів, звичайно, дуже незначна, проте вони чудово характеризують особистість Огастаса: підсвідомо він мріє про нескінченні пригоди – і про те, щоб бути схожим на головного героя епопеї, якого, на відміну від нього, ніколи не наздожене смерть. Хейзел же ділиться з коханим головною книгою свого життя – «An Imperial Affliction» («Царська неміч») Петера Ван Гаутена. Даний своєрідний вигаданий твір стає катализатором всіх наступних пригод героїв.

Центральні персонажі роману Джона Гріна – звичайні підлітки в незвичайних, драматичних, навіть трагічних обставинах, що зробили серйозний вплив як на ставлення до них юнаків і дівчат з боку інших людей, так і на глибину їх погляду на світ. Наприклад, Хейзел розуміє приреченість своїх відносин з людьми довкола і те, на що вона їх прирікає: «Я – граната, і в якийсь момент я вибухну, і я б хотіла мінімізувати число жертв, ясно? І я не можу бути звичайним підлітком, тому що я – граната» [1, с. 89].

Необхідно відзначити, що Джон Грін протягом роману неодноразово давав зрозуміти уважному читачеві, що чекає в майбутньому Огастаса, адже по всьому тексту були розкидані багатозначні натяки. Так, Хейзел говорить юнакові, що ніколи не зустрічалася з померлими; Огастас завжди першим кладе слухавку

телефону; перед від'їздом в Амстердам Огастас плаче з невідомої причини; будучи в аеропорті, він надовго кудись відлучається (мабуть, щоб прийняти ліки); і навіть фільм в літаку у нього увімкнувся раніше, ніж у Хейзел. Важливим символом стає пачка сигарет, якої герою мало б вистачити до вісімнадцятиріччя: нагадаємо, що він їх не курить, лише тримає в роті, проте вони чомусь все ж закінчуються. Ця обставина демонструє втрату влади над тим, що могло вбити його і є передвісником швидкої смерті. Уже перебуваючи в дуже важкому стані, Огастас вирішує допомогти Айзеку помститися його колишній дівчині Моніці, яка перестала спілкуватися з бойфрендом після того, як той осліп. Помста є типовим для творів Гріна, розіграш на межі дрібного хуліганства і стає одним з поворотних моментів у розвитку сюжету. Сцена, в якій хлопці закидають машину Моніки яйцями, важлива не тільки тому, що це один з моментів, коли вони відчайдушно намагаються вести себе як звичайні підлітки, а й тому, що саме тоді Хейзел сфотографувала Огастаса востаннє. Зрозуміло, що співчуття читача цілком на стороні хуліганів, а не їхньої жертви, і навіть вона сама відчуває певний сором, тому й дозволяє кпинитися далі.

У фінальній частині роману на перший план знову виходить тема смерті, пам'яті і страху забуття. Так, в музеї Анни Франк в книзі, що містить імена жертв Голокосту в Голландії, Хейзел виявила «чотири Арона Франка без музеїв, без пам'ятних знаків, без тих, хто сумує за ним» [1, с. 213] і присягнулася молитися за них. Бажання Огастаса залишитися в пам'яті нащадків загострилося настільки, що дівчина була готова зобразити неприємність, щоб він міг стати героєм, відчув себе особливим і щоб про нього написали в газетах. Вже після загибелі юнака вона знову звертається до теми пам'яті: «Насолоду спогадами у мене відняли, тому що згадувати було більше ні з ким. Здавалося, ніби втрата того, з ким ти ділиш спогади, означає втрату самих спогадів» [1, с. 262]. Варто зазначити, що перед смертю Хейзел стала називати Огастаса Гасом – так, як його називали батьки, – демонструючи тим самим його перетворення з загадкового героя, майже супермена в слабого, смертельно хворого юнака. Між цими іменами існувало принципова відмінність: «здивований і безневинний Гас проявлявся крізь майстра широких жестів, схильного до метафор Огастаса» [1, с. 148].

У прозовому філософуванні Джона Гріна переважає не утвердження смерті як трагічного і неподоланного кінця, що калічить внутрішній світ живого, і не активне заперечення смерті коханого, а прийняття таємниці – запитування про неї, інтуїтивний доторк до неї через художній образ.

Отже, Джон Грін художньо-філософськи порушує проблему зіткнення смерті і любові, створює оригінальну, філософськи і стилістично, трагічну історію любові; лірична героїня знаходить свій вихід із самотнього існування перед порогом, який розлучив з коханою людиною, цей вихід – вільний вибір у потаємних глибинах індивідуального людського буття.

Список використаних джерел:

1. Грін Джон Провина зірок / Джон Грін; Пер. з англ.. Віри Назаренко. – К.: Видавнича група КМ-БУКС, 2017. – 288 с.
2. Кушнірова Т.В. Мотив як літературознавча категорія: ознаки і типологія Збірник наукових праць / Т.В. Кушнірова // Вісник Полтавського державного педагогічного університету імені В.Г. Короленка. – 2004. – Випуск 1 (34). – С. 3-11.
3. Шекспір У. Юлій Цезар / Шекспір У // Харків.: Фоліо, 2011. – С. 219-323.

Панарін С.О.

студент,

Науковий керівник: Селігей В.В.

кандидат філологічних наук, доцент,

Дніпровський національний університет

імені Олеся Гончара

АНАЛІЗ ШИ ЧЖАН ЮЙНЯН (張玉孃) «БАМБУКОВІ ПІСНІ. МІСЯЦЬ» (詠竹•月)

Чжан Юйнян (張玉孃, бл. 1250 – бл. 1277) – китайська поетеса династії Сун, чия творчість по сьогодні залишається вкрай малодослідженою як у світовому, так і в українському літературознавстві. Актуальність вивчення її творчості визначається

своєрідністю поезики жіночого голосу: аналогічні явища у західній поезії починають з'являтися тільки з поширенням модерністської художності. В Україні творчість Чжан Юйнян вивчає Я.В. Шекера [1], також відомі англомовні дослідники: В. Ідема «Чоловічі фантазії та жіночі реалії: Чжу Шучжень і Чжан Юйнян, та їх біографії» [6], А. Шілде стаття «Чжан Юйнян» у книзі «Письменниці класичного Китаю» [3]. Вони, на жаль, обмежилися тільки коротким оглядом творчого шляху поетеси. У Китаї творчий шлях Чжан Юйнян досліджували Сю Шидуань – стаття у збірнику «Біографічний словник китайських жінок: Тан і Мін, 618–1644» [2] та Цай Цзінвен «Автообраз Чжан Юйнян у збірці «Орхідеї та сніг» [11]. Також, творчість Чжан Юйнян розглядається у комплексних дослідженнях жіночої поезії *ши* та *ци*: «Письменниці у пізньоімперському Китаї» [7], «Письменниці класичного Китаю» [3], «Кембриджська історія китайської літератури» [4], «Біографічний словник китайських жінок» [2], «Жіноча поезія і поезика у пізньоімперському Китаї» [8].

У віршах Чжан Юйнян традиційна поезика й семантика доповнюється експериментальністю, сміливим переосмисленням та освоєнням усталених тем (розлука, туга за коханим) і структурно-семантичних способів (колористика, метафори) їх актуалізації.

Вірш-*ши* «Бамбукові пісні. Місяць» один із найбільш своєрідних творів поетеси. 幽幽萬籟竹千竿， // 涼夜宜從月裏看。 // 翠節參差邀玉兔， // 金波晃浴青鸞。 // 半簷蒼月催詩思， // 一徑寒輝醒醉魂。 // 吹徹霓裳清露下， // 嫦娥獨自對芳樽 [9]. *Піньюнь*: Yōuyōu wànlài zhú qiān gān, // liángyè yí cóng yuè guǒ kàn. // Cuì jié cēncī sù yùtù, // jīnbō huǎngyáng yù qīng luán. // Bàn yán cāng yuè cuī shī sī, // yī jìng hán huī xǐng zuì hún. // Chuī chè níshang qīng lù xià, // cháng'é dúzì duì fāng zūn. Вщухають-вщухають десять тисяч звуків, [які видають] бамбуку тисячі стовбурів, // Прохолодної [осінньої] ночі з [місяця] зручно дивитись. // [Серед] сплутаних смарагдових гілок зустрічаю Нефритового Зайця, // [В] золотавих хвилях океану [місячного світла] купається синій фенікс. // Половина стріхи, [зачепився] сивий місяць [і] надихає [на] поетичні думки, // Доріжка прохолодного світла пробуджує сп'янілу душу. // Продувається

[вітром] одяг безсмертних, укритий росою, // Чан'є сама-одна перед запашним глечиком¹.

Застосовані у вірші образи і символи актуалізують семантичний код китайського поетичного канону. Поруч з часто застосованими в китайській поезії образами 夜 (ніч), 波 (хвиля), 洋 (океан), 月 (місяць), 露 (роса), 樽 (глечик вина), 翠 (смарагдовий), 玉 (нефритовий), 青 (синій), виникають образи, що у комплексі виразно уособлюють ліричне «я» поетеси. Це синій фенікс та Чан'є, які передають гостре переживання самотності ліричної героїні у розлуці з коханим, тлом якого служить китайська міфологія. Фенікс – герой міфу про розлуку: птах, якого тримали у золотій клітці у розлуці з коханою, одного разу подивившись у дзеркало, помер від здивування, прийнявши власне відбиття за кохану. Нефритовий заєць у китайській міфології – це житель місяця, що сидить під коричним деревом зі смарагдовими гілками, товче в ступі еліксир безсмертя. Сполучення теми самотності й вина є одним з поширених прийомів у класичній китайській поезії, майстерність Чжан Юйнян у реалізації цього прийому унаочнюється у порівнянні з творами Лі Бо та Лі Цінчжао.

У відомому вірші Лі Бо (李白) «Одиноко п'ю під місяцем» («月下獨酌») герой також п'є сам-один, вигадуючи собі уявних почарківців – власну тінь та місяць. У кульмінації віршів простежується мотив легкого сп'яніння як наближення до даоського просвітлення: герой вірша Лі Бо танцює та радіє, героїня Чжан Юйнян відчуває поетичне натхнення. Подальше повернення до звичайного стану в Лі Бо позначене відсторонено-описово: «протверезівши, розходимося поодиноці, відправляюся у самотню подорож аж до зустрічі на Чумацькому Шляху» [10], а у Чжан Юйнян настрій передається через лаконічні гранично емоційно насичені образи навколишнього світу, з присмаком гіркої іронії, суголосні опису самотності у Лі Цінчжао (李清照). У її вірші «Повільна музика» («聲聲慢») героїня також п'є на самоті, у тузі за коханим. На відміну від Чжан Юйнян, у Лі Цінчжао є образ гусей – листи до людини, за якою сумуєш. Героїня Чжан Юйнян просиділа всю ніч, а героїня Лі Цінчжао все не дочекається заходу сонця.

¹ Тут і далі підрядковий переклад нашого авторства.

У Лі Цінчжао героїня не ототожнює себе з міфічними персонажами, а образи природи є тлом, а не почарківцями. У Лі Цінчжао є образи дощу, вікна, пелюсток квітів, які відсутні у Чжан Юйнян. Натомість, у останньої є образ роси. Теми алкогольного просвітлення у Лі Цінчжао немає зовсім. У вірші Чжу Шучжень (朱淑真) «На мелодію «Квіти магнолії»» (減字木兰花) жінка теж одинока, п'є та боїться самотності. Туга за коханим виражена слабше, ніж у Чжан Юйнян. Ключовий образ – нічний світильник (寒灯). Туга ліричної героїні Чжу Шучжень безпросвітна – це не так туга за коханим, як усвідомлення гіркоти і безвихідності власної самотності.

Для Чжан Юйнян, як і для *ши* в цілому, важливі холодні кольори. Можливо, Чжан Юйнян наслідує Чжу Шучжень, яка часто використовувала «холодні» прикметники: 冷(холодний), 寒(морозний), 绿(зелений), 碧(смарагдовий), 朱(червоний), 玉(нефритовий). Застосовуючи прикметник «золотий», Чжан Юйнян ще більше віддаляється від ідеалу безбарвності. Золотий колір у вірші виправдовується й природною достовірністю (сонячне світло «жовтого» кольору), змикаючись у спектрі із зеленим (смарагдовим). «Сивий» – це про місяць. Але він не лише сивий, але і повний – дія відбувається на свято середини осені. Вважається, що у цей день місяць найбільш яскравий і повний. Осінній місяць уповні символізує жіночність, це символ Чан'е – богині місяця.

Міфологічність та реальність у вірші Чжан Юйнян тісно переплетені. Вірш умовно ділиться на «реалістичні» та «міфологічні» частини. Перші 2 рядки – реальність. 3, 4, 5 – міфологічність. 6, 7 – реальність. Останній рядок – суміш реального і міфологічного: під Чан'е розуміється героїня, що ототожнила себе з богинею. У 4 рядку синій фенікс купається у хвилях реального місячного світла. Споріднення почуттів героїні з явищами природи – авторський ключ до китайської міфології. Через споріднення почуттів героїні не лише з природними, а і з міфологічними образами, через взаємодію реального та міфологічного, поетеса розкриває внутрішній світ героїні. У 2 рядку героїня ототожнює себе з Чан'е. Повного споріднення вона досягає у 7 рядку. Якщо героїня – Чан'е, то «одяг безсмертних» – це її власний одяг. Росою він

вкрився тому, що жінка просиділа всю ніч, а на світанку роса – звичайна справа.

Передаючи почуття через зображення явищ природи й речей, Чжан Юйнян синхронізує внутрішній світ ліричного «я» з природним всесвітом. Для Чжан Юйнян природа не є суто зовнішнім світом, вона невіддільна від внутрішнього світу авторки.

Список використаних джерел:

1. Шекера Я. В. Художня образність сунської поезії в жанрі ци: до проблеми методології дослідження жанру [Текст] / Я. В. Шекера // Вісник КНУ. – К., 2010. – № 16. – С. 54-57.
2. Lily Xiao Hong Lee, Sue Wiles. Biographical Dictionary of Chinese Women: Tang Through Ming, 618-1644 [Text] / Lily Xiao Hong Lee, Sue Wiles. – Armonk: M.E. Sharpe, 2014. – 716 p.
3. Shields, Anna. Zhang Yuniang [Text] / Anna Shields // Women Writers of Traditional China: An Anthology of Poetry and Criticism / [edited by Kang-I Sun Chang, Haun Saussy and Charles Yim-tze Kwong]. – Redwood City: Stanford University Press, 1999. – 891 p.
4. The Cambridge History of Chinese Literature [Text] / [edited by Kang-i Sun Chang, Stephen Owen]. – Cambridge: Cambridge University Press, 2010. – 1504 p.
5. Xu Shiduan. Zhang Yuniang [Text] / Xu Shiduan // Biographical Dictionary of Chinese Women: Tang Through Ming, 618-1644 / [edited by Lily Xiao Hong Lee, Sue Wiles]. – Armonk: M.E. Sharpe, 1998. – 716 p.
6. Wilt L. Idema. Male Fantasies and Female Realities. Chu Shu-Chen and Chang Yü-niang and Their Biographies [Text] / Wilt L. Idema // Chinese Women in the Imperial Past: New Perspectives [edited by Harriet Thelma Zurndorfer]. P. 19-52. – BRILL, 1998. – 405 p.
7. Writing Women in Late Imperial China [Text] / [edited by Ellen Widmer, Kang-i Sun Chang]. – Redwood City: Stanford University Press, 1997. – 544 p.
8. Women's Poetry and Poetics in Late Imperial China [Text] / [edited by Haihong Yang]. – Lanham: Lexington Books, 2017. – 192 p.
9. 咏竹·月 [网络资源] / www.shicimingju.com. – 链接: <http://www.shicimingju.com/chaxun/list/2669160.html>
10. 月下獨酌[网络资源] / www.zh.wikisource.org/ – [https://zh.wikisource.org/zh-hant/%E6%9C%88%E4%B8%8B%E7%8D%A8%E9%85%8C_\(%E8%8A%B1%E9%96%93%E4%B8%80%E5%A3%BA%E9%85%92\)](https://zh.wikisource.org/zh-hant/%E6%9C%88%E4%B8%8B%E7%8D%A8%E9%85%8C_(%E8%8A%B1%E9%96%93%E4%B8%80%E5%A3%BA%E9%85%92))
11. 蔡靖文。論《蘭雪集》中張玉娘之自我形象 [文] / 蔡靖文 // 文與哲。 – 臺北, 2006. – 第八期。 – 365-399 页。

Пишінська М.В.

студентка,

*Науковий керівник: Богданова І.В.
кандидат філологічних наук, доцент,
Черкаський національний університет
імені Богдана Хмельницького*

КОНЦЕПТ КОРАБЛЯ В РОМАНІ ДЖУЛІАНА БАРНСА «ІСТОРІЯ СВІТУ У 10 ½ РОЗДІЛАХ»

Джуліан Барнс – відомий британський письменник, класик сучасної англійської літератури. Його ім'я стоїть поряд з іменами таких письменників як Джон Фаулз, Мартін Еміс, Ієн Мак'юен та ін. На сьогоднішній день він є одним з найбільш відомих британських авторів, твори якого перекладені десятками мов та є об'єктами уваги не тільки читачів, але й численних дослідників.

Найвідомішим романом Дж. Барнса «Історія світу у 10 ½ розділах», написаний 1989 року, став своєрідним еталоном постмодерністського дискурсу. Одним із провідних концептів твору виступає корабель, що слугує метафорою людської цивілізації. Метою статті є аналіз концепту «корабель», що з'являється практично у всіх розділах роману (крім третього та десятого).

Образ корабля-ковчегу з'являється у I розділі, в якому автор переосмислює історію Всесвітнього потопу.

Образ корабля був завжди пов'язаний із символікою пошуку, мандрів, зокрема у мореплавстві і у своєму символічному значенні часто зближався з турою. Він також є своєрідним простором переходу: корабель не належить ні земній, ні водній стихії, саме перебування на ньому може розглядатися як положення між життям та смертю. Корабель – символ споріднений священному острову, оскільки обидва протистоять небезпечному та ворожому морю. Якщо води океану символізують несвідоме, то корабель – це центр та опора.

У романі Дж. Барнса образ корабля конкретизується і набуває форм то ковчегу, то туристичного пароплава, то сучасного океанського лайнера, то човна, то плоту.

Перший розділ роману має назву «Stowaway» і переосмислює біблійну історію, відому як Всесвітній потоп. Несподівано для читача оповідач виявляється деревний черв'як, який, разом з іншими шістьма попутниками пробирається таємно на борт Ноева ковчега. Він розповідає про тюремні порядки, які панують на ковчезі, комендантську годину, покарання, ізолятор, доноси: «*there was strict discipline on the Ark: that's the first point to make. It wasn't like those nursery versions in painted wood which you might have played with as a child... this was a long and dangerous voyage – dangerous even though some of the rules had been fixed in advance*» [1, с. 3]. Саме оповідач називає корабель «плавучою в'язницею» («*a prison ship*»)

У другому розділі, «TheVisitors», концепт реалізується у розповіді про круїзний лайнер «Санта Юфимія», що був захоплений арабськими терористами, членами групи «Чорний грім». Назва корабля пов'язана з ім'ям Юфимії, героїні давньоіспанських міфів, однією з дев'яти сестер-близнючок, які вели партизанську війну проти Римської імперії на території Півдня Європи та Північної Африки. Назва лайнера додатково відсилає нас до ситуації безперервної ворожнечі між расами та народами, що залишається незмінною з часів найдавніших цивілізацій. Арабські терористи ведуть партизанську війну із США подібно до того, як декілька тисяч років тому воювала Юфимія проти Римської імперії.

Дж. Барнс не випадково обирає маршрут і назву захопленого лайнера-ковчега. Корабель тримає курс на Грецію, колыску європейської цивілізації, тобто події роману розгортаються на символічному фоні античності. Читач, що залучається до гри у смисли, запропоновану автором, має можливість зробити висновки про фундаментальні прояви існування цивілізації, які залишилися незмінними за всю історію існування людства.

Як і в першому розділі, тут з'являється образ корабля-ковчега, який, втілюючи ідею спасіння, парадоксальним чином перетворюється на плаваючу в'язницю, яка несе смерть всім своїм мешканцям: «*Neither the leader nor the second-in-command survived, so there remained no witness to corroborate Franklin Hughes's story of the bargain he had struck with the Arabs*» [1, с. 58]. Таким чином, ковчег із засобу порятунку, вмістилища врятованих життів

перетворюється на плаваючий концтабір, де всі живі істоти перебувають на краю загибелі.

Головна героїня четвертого розділу «The Survivor» Кет – жінка, яка вірить, що втекла від ядерної катастрофи, пливучи по морю на вкраденому човні з двома котами. У цій частині роману також постає біблійний образ ковчега, на якому намагається врятуватися головна героїня Кет. Концепт корабля актуалізується у вигляді невеличкого човна, на борту якого разом з Кет опинилися кіт Пол та кішка Лінда, як у біблійній історії, де на ковчезі були представлені тварини обох статей. Кет асоціюється з Ноем, який зміг знайти землю і розпочати нове життя із тваринами, яких йому було дозволено врятувати.

П'ятий розділ роману «The Shipwreck» порушує проблему передачі історичних фактів різними видами мистецтва, зокрема, образотворчого. Цей розділ складається з двох частин, що розповідають про морський фрегат «Медуза», який потонув 5 липня 1816 року. Авторський концепт корабля набуває форму плоту, на якому залишились ті, хто врятувався після загибелі фрегата. Через нестачу провізії п'ятнадцять чоловіків, котрі вважали, що були в кращій фізичній формі, відділилися від тих, хто був хворий, поранений та слабкий (мотив «чистих» та «нечистих»). Пліт, на якому знаходились моряки, перетворюється із місця порятунку на місце загибелі.

Розділ 7 під назвою «Three Simple Stories» складається з трьох невеличких розповідей про окремих персонажів. У першій історії концепт корабля виступає у ролі славнозвісного «Титаніка». Істина, як часто буває у Барнса, далека від реальності: Бізлі є боягузом, що, перевдягнувшись у жіночий одяг, знайшов вихід, як вберегти своє життя: «...*their ancestor had escaped from the Titanic in women`s clothing. Was it not the case that Beesley`s name had been omitted from the initial list of those saved, and actually included among the drowned in the final casualty bulletin?* [1, с. 173]. Його спроба бути непоміченим нагадує нам деревного черв'яка з першої частини роману, котрий так само прокравшись на борт ковчега разом зі своїми приятелями, намагався врятуватись від Потопу. Лоренс Бізлі, чоловік, котрий, будучи пасажиром другого класу, зміг врятуватись та згодом видає книгу. Після порятунку він видає книгу «Загибель

«Титаніка», завдяки чому потрапляє у число найбільш відомих пасажирів, що пережили катастрофу. «Герой» виступає консультантом на зйомках фільму, де «врятовується» ще раз: «*And so, for the second time in his life, Lawrence Beesley found himself leaving the Titanic just before it was due to go down*» [1, с. 175].

У третій історії сьомого розділу як дев'ятсот тридцять сім пасажирів-євреїв намагаються вирватися з фашистської Німеччини, скориставшись лайнером «Сент Луїс». Назва лайнера вибрана автором не випадково. Святий Луї – це французький король Людовік IX, котрий прославився завдяки двом хрестовим походам на Святу землю, тобто на територію сучасного Ізраїлю. Людовік IX наказав вигнати євреїв із Франції і спалити все, пов'язане з ними.

Безглуздий дрейф кораблів, якими ніхто не керує, відображає світосприйняття автора: історія людської цивілізації – це не розвиток, а нескінченне повторення страшних помилок, нескінченна подорож з однієї катастрофи до іншої. В романі постійно виникає образ корабля, що пливе без управління, без мети: «*During its six days In Havana harbor the St Louis had become a tourist attraction, and its departure was watched by an estimated crowd of 100 000*» [1, с. 185]. Автор майстерно описує поневір'яння євреїв, звертаючись до ключових моментів з біблійної розповіді про Ноїв ковчег. Сам концепт ковчега тут постає в образі лайнера «Сент-Луїс», який має доправити людей до нової землі, де вони мають розпочати нове життя, але парадоксально доставляє до місця загибелі.

Отже, один із основних концептів твору в романі реалізується в образах цілого ряду плавзасобів: ковчега, туристичного пароплава, сучасного океанського лайнера, човна, плоту, але незалежно від їх вигляду і розмірів всі вони перетворюються із місця порятунку на в'язницю, місце, з якого важко вибратись [2]. Кораблем виступає в романі Земля, що пливе в безмежному всесвіті, і тільки від сучасної людини залежить, перетвориться вона на в'язницю або концтабір, чи стане місцем порятунку від хаосу небуття.

Список використаних джерел:

1. Barnes Julian. A History of the world in 10 ½ Chapters / Julian Barnes, Vintage, 2009 – 309 p.

2. Cyber Leninka. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://cyberleninka.ru/article/n/kontsepsiya-chelovecheskogo-bytiya-v-romane-dzhuliana-barnsa-istoriya-mira-v-10-glavah>

3. Encyclopedia Britannica. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.britannica.com/biography/Julian-Barnes>

Савчук Г.Ю.

студент,

*Житомирський державний університет
імені Івана Франка*

**ВИГАДАНА МОВА ЯК ЗАСІБ МОДЕЛЮВАННЯ
НОВОЇ РЕАЛЬНОСТІ (НА ПРИКЛАДІ ДОТРАКІЙСЬКОЇ
МОВИ В ЦИКЛІ РОМАНІВ ДЖ. МАРТІНА
«ПІСНЯ ЛЬОДУ Й ПОЛУМ'Я»)**

Створення авторського світу, його карт, глосаріїв, предметних покажчиків, географічних об'єктів і культурних понять належить до візуальних інструментів формування художньої системи твору. Сюди ж відноситься створення вигаданих мов та алфавітів. За словами Я. Хінтика, можливий світ формується «новим мовним каркасом» (способом вираження, який дозволяє робити припущення про існування тієї області, на яку він відсилається, або, у результаті «мовної гри» суб'єкта зі світом) [3]. Але феномен вигаданих мов слід відрізнити від існуючих штучних або планових мов (есперанто, ідо тощо). Планові мови призначені виключно для ефективного виконання комунікативної функції, а вигадані мови фантастичних світів мають розглядатися як естетичний об'єкт, результат творчої діяльності автора. Ціль таких мов (або вигаданих автором слів і синтаксичних конструкцій) полягає у тому, щоби впевнити читача в реальності існування насправді вигаданих народів і племен. Дж. Мартін створив кілька мов, деякі з яких мають об'ємні словники, і їх граматична й фонологічна структури розроблені настільки ретельно, що з них можна скласти повноцінні довгі тексти.

У своєму циклі романів «Пісня льоду й полум'я» були створені наступні мови: дотракійська, древньогіскарська, низька валерійська, висока валерійська, загальна, стара і скрот. У даній статті ми розглянемо дотракійську мову, яка наразі складає близько 2500 слів [7], створену власне письменником і допрацьовану лінгвістом Девідом Пітерсеном для екранізації циклу романів.

Функціональність вигаданої мови полягає перш за все у тому, що вигадані мови покликані передавати картину світу принципово відмінну від звичної нам, інакше вигаданий світ не викликатиме інтересу. Д. Пітерсон зумів зімітувати одну з головних функцій усіх існуючих мов – мати відображення в менталітеті народу-носія. Лексика дотракійської мови зосереджена навколо культурних констант цього кочового дикого народу.

У самих романах можна зустріти лише кілька слів дотракійської мови. Ситуацію погіршує і те, що перекладачі не залишають їх у своїх перекладах, використовуючи еквівалентні одиниці мови перекладу. Тому слід звертатися до оригіналу твору.

Безпосередньо у романах можна дослідити світогляд даного народу. Дотракійці (англ. Dothraki) – народ, що не має постійних поселень, окрім Вейес Дотрак (Vaes Dothrak) і який кочує безкраїми степами так званого Дотракійського моря. Сама назва «дотракійці» означає «люди, що скачуть». Вони вмілі наїзники, навіть діти сідають у сідло раніше, ніж вчаться ходити. Відповідно, більша частина лексики дотракійської мови зумовлена особливостями кочової культури.

Таким чином, питання «Hash yer dothrae chek? (Як справи?)» звучить дослівно: «Ти добре їдиш верхи?». А відповідь до нього «Ahna dothrak chek asshekh» означає: «Сьогодні я скачу добре». Життя у сідлі відображається у всіх дієсловах, що мають поведінковий характер: «Ahna dothrak adakhataan. I am about to eat (I ride to eating)» перекладається як «Я збираюся поїсти (Я їду верхи, щоб поїсти)» [4].

Культура народу абсолютно залежить від коней. Дотракійці в основному їдять конину, п'ють кінське молоко (кумис), коні використовуються для транспортування. Кінь також є священною твариною, тотемом.

У словнику дотракійської мови зустрічається 8 слів на позначення коня: лоша – *perro*, кобила – *late*, мустанг – *hrazef chafi*, поні – *jedda*, бойовий кінь – *sajo*, жеребець – *vezh*, молодий кінь – *manin*. Багато і лексики, яка характеризує колір масті: гнідий – *pozho*, темно-гнідий – *sheuao*, мишастий – *ocha*, рябий – *qahlan*.

Образ коня в культурі тісно пов'язаний з поняттями вірності, чесності, сміливості та мужності. Дотракійці вважають того, хто йде пішки степом, нижчим із нижчих, тим, хто не має ні честі, ні гідності, навіть не чоловіком: «дотракійці насмішливо нарекли його кхал рхей мхаром (*khal rhae mhar*) – королем, що збив ноги» [5, с. 354].

Дотракійці не носять ніяких обладунків, вважаючи їх вбранням боягузів. Тому, слову обладунки в дотракійській мові відповідає словосполучення *shor tawakof*, що буквально означає сталеve плаття. Символом боягузтва у дотракійців також є вівця. Таким чином, фраза *oqet vichitera oma vafikhoon* (вівця тремтить без своєї шерсті) об'єднує ці два упередження, порівнюючи людей, які носять обладунки, із вівцями.

Фраза *torga essheyi* (зробити щось таємно) виражає ще одну культурну константу: буквально вона означає зробити щось під дахом. Дотракійці вважають, що всі благородні діла звершаються під відкритим небом, тому будь-що, зроблене у приміщенні, поза сонячним світлом, означає, що це зроблено таємно, і навряд цим можна пишатися.

Окрім коней, дотракійці поклоняються сонцю й місяцю, яких вважають чоловіком і жінкою; зірки, на їхню думку, – табуни вогняних небесних коней, які кожному ніч скачуть небосхилом зі сходу на захід. Ці коні-зірки несуть на собі душі вмерлих. *Shekh ma shieraki anni – of man, the loved one (my sun and stars)* – коханий (звертання до чоловіка); мої сонце й зорі. *Jalan atthirari anni – of woman, the loved one (the moon of my life)* – кохана (звертання до дружини); місяць мого життя [2].

Дотракійці бояться моря, вважаючи солону воду ядовитою, оскільки коні не можуть її пити. Також вони бояться переправлятися через море, не уявляючи подорож на далеку відстань без коня.

У дотракійській культурі не існує слова «будь ласка» – дотракійці ніколи нічого не просять. Нічого не можна просити у

самих дотракійців, тим паче у кхала: «Але кхал Дрого скаже, що отримав вас у подарунок. Він теж зробить Візерисові подарунок... але свого часу. Подарунок не можна вимагати, а надто від кхала. Від кхала не можна вимагати нічого» [1].

Таким чином, лексика дотракійської мови повністю відображає культурні реалії вигаданого народу.

Феномен вигаданих мов дозволяє по-новому побачити унікальність живих мов і зробити висновки про причини непопулярності міжнародних планових мов, які створювалися із метою задоволення комунікативної потреби. Успіх вигаданих мов свідчить про те, що базовим у формуванні мови є менталітет, традиції, культура вигаданого етносу-носія.

Список використаних джерел:

1. Мартін, Дж. Гра престолів. Кн. I. / пер. з англ. Н. Тисовської. – К.: КМ-Букс, 2013 – 800 с.
2. Пиперски, А. Конструирование языков: От эсперанто до дотракійського. А. Пиперски. – М.: Альпина Нон-Фикшн, 2016. – 224 с.
3. Хинтиikka, Я. Логико-эпистемологические исследования / Я. Хинтиikka. – М.: Прогресс, 1980. – С. 68-75.
4. Dothraki language and culture [Електронний ресурс] // HBO's Games of Thrones. Режим доступу: <http://dothraki.conlang.org>
5. Martin R. R. G. A Game of Thrones / George Raymond Richard Martin. – N.Y.: Bantam Books, 2013. – 835 p.
6. Martin R. R. G. The World of Ice & Fire: The Untold History of Westeros and the Game of Thrones / George Raymond Richard Martin, Elio Miguel Garcia Jr., Linda Maria Antonsson. – N.Y.: Bantam Books, 2014. – 336 p.
7. Martin R. R. G. Not a blog [Електронний ресурс] // Livejournal. Режим доступу: <http://grrm.livejournal.com/148593.html> – Klaatu Barada Nicto.

РОМАНСЬКІ, ГЕРМАНСЬКІ ТА ІНШІ МОВИ

Величко І.Г.

старший викладач,

*Київський національний університет культури і мистецтв,
Національний університет біоресурсів
і природокористування України*

ТЕОРЕТИЧНА БАЗА ДОСЛІДЖЕННЯ КОМУНІКАТИВНОЇ ЛЕКСИКИ ДЛЯ ПРОВЕДЕННЯ ЗАНЯТЬ З АНГЛІЙСЬКОЇ МОВИ ДЛЯ СТУДЕНТІВ ВНЗ ФАКУЛЬТЕТІВ «СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО» ТА «КІНО І ТЕЛЕБАЧЕННЯ»

Оскільки Україна вибрала курс входження в Європейський освітній простір, інтеграція з Європейськими країнами підвищує попит на випускників факультетів немовних спеціальностей, які б вільно володіли іноземною мовою і культурою іншомовного спілкування.

Згідно з Загальноєвропейськими Рекомендаціями щодо володіння іноземною мовою студенти ВНЗ повинні володіти вміннями вільно висловлюватися без суттєвої витрати часу на пошук адекватних мовних засобів у процесі досягнення ними соціальних, академічних і професійних цілей. Мовні навички – не тільки база для досягнення позитивного результату на рівні комунікативних дій, наприклад, граматики чи лексики не повинні бути ізольованими від комунікативних цілей об'єктом викладання. У процесі формування соціокультурної складової іншомовної компетенції у студентів немовних спеціальностей впродовж всього курсу вивчення як загальної так і професійно спрямованої іноземної мови можуть бути розвинені та сформовані такі якості як вміння самостійно вчитися, соціокультурна компетентність, функціональна грамотність та професійна універсальність, здатність застосування знання у конкретних ситуаціях; самостійність та критичність мислення, відповідальність, дисциплінованість.

Навчання іншомовної комунікативної лексики студентів немовних спеціальностей є необхідним для досягнення головної мети, вивчення іноземної мови, оволодіння іноземною мовою засобом фахового спілкування, що є одним із напрямів розвитку сучасної методичної науки. Фахові тексти з іноземної мови мають бути професійно-спрямовані і повинні мати інформативно-пізнавальну та тренувально-комунікативну направленість, що дасть і викладачеві можливість здійснювати комунікативно-орієнтований підхід у навчанні.

Професійно орієнтоване навчання іноземної мови є одним з пріоритетних напрямків в сучасних немовних ВНЗ, у тому числі ВНЗ культури. «Під професійно орієнтованим розуміють навчання, засноване на врахуванні потреб студентів у вивченні іноземної мови, що диктуються особливостями майбутньої професії чи спеціальності, які, в свою чергу, вимагають її вивчення» [2, с. 6]. Внаслідок цього одним з навчально-методичних завдань викладання англійської мови для студентів ВНЗ факультетів «Сценічне мистецтво» та «Кіно і телебачення» є складання навчально-методичних програм і комплексів, що враховують професійні вимоги та особливості різних творчих спеціальностей, навчання яким здійснюється у ВНЗ. Програми та комплекси містять професійно значущу комунікативну лексику для проведення занять з англійської мови для студентів ВНЗ факультетів «Сценічне мистецтво» та «Кіно і телебачення».

Комунікативна компетенція сьогодні розглядається як одна з найважливіших складових готовності і здатності фахівців будь-якого профілю до успішної професійної діяльності [1, с. 43]. Ефективність навчання багато в чому визначається рівнем комунікативних умінь. Очевидно, що засвоєння творчої навчальної дисципліни буде більш успішним, якщо людина вміє працювати з текстом і створювати власні тексти різних стилів і жанрів, включаючи і науково-дослідні проекти як рідною, так і іноземною мовою. При цьому комунікативні та інформаційні, соціальні та навчальні вміння виявляються взаємозалежними, практично нероздільними в навчальній і реальній діяльності. Однак ці вміння необхідно цілеспрямовано формувати і розвивати.

Комунікативна методика передбачає максимальне занурення студента в мовний процес, основна мета цієї методики – навчити студента спочатку вільно говорити англійською мовою, а потім думати нею [1, с. 46].

Можливості реалізації комунікативного підходу на заняттях з англійської мови для студентів ВНЗ факультетів «Сценічне мистецтво» та «Кіно і телебачення» в значній мірі вище, ніж в інших немовних навчальних закладах.

Комунікативна лексика для викладання англійської мови студентів ВНЗ факультетів «Сценічне мистецтво» та «Кіно і телебачення» повинна враховувати теми та ситуації, автентичні матеріали та завдання до них, підібрані відповідно до профілю навчання. Процес навчання здійснюється з опорою на навчальні посібники, розроблені викладачами ВНЗ для роботи зі студентами творчих спеціальностей. Навчальний процес будується з урахуванням сучасних методів викладання, у тому числі відеометоду і методу мультимедіа презентацій.

При роботі зі студентами напрямів підготовки «Сценічне мистецтво» та «Кіно і телебачення» активно використовувався метод театралізації (драматизації) і пов'язана з ним комунікативна лексика.

«Драматизація в навчанні – інсценування, розігрування за ролями навчального матеріалу на уроках. Сценарій, як правило, існує, але... є лише канвою, в межах якої розвивається імпровізація» [3, с. 444]. «Театралізація – 1. Синонім драматизації. 2. Родове поняття по відношенню до драматизації,

коли розігруються не окремі епізоди, а різножанрові театральні вистави за навчальним матеріалом у позанавчальний час з великою кількістю учасників, тривалі за часом, з декораціями і тому подібними атрибутами; комплексна система використання всіх виразних засобів театального мистецтва» [3, с. 445].

Ігрові та театральні методи навчання іноземної мови дозволяють викладачу не тільки використати необхідну комунікативну лексику, а й уникнути стресу студентам, знайти кращий психологічний контакт з однокурсниками і викладачем. Застосування даного методу дозволяє створити умовно «природне» середовище для використання іншомовної комунікативної лексики

студентів, зайнятих у рольовій грі або виставі (природне середовище для зображуваних персонажів).

Використання даного методу при роботі з майбутніми акторами, сценаристами, режисерами та ін. дозволяє повною мірою вирішити завдання курсу, який був орієнтований на навчання англійської мови для роботи на сцені або телебаченні. Таким чином, у студентів формується і розвивається завдяки використанню комунікативної лексики не тільки іншомовна, але й загальнопрофесійна компетентність. Отримані на заняттях з іноземної мови країнознавчі знання можуть застосовуватися і при вивченні інших загальноосвітніх курсів (історія мистецтв, історія театру і кіно тощо).

Підводячи підсумок всьому вищесказаному, слід підкреслити наступне: – робота з опорою на відео, презентації в програмі Power Point і навчальні посібники за спеціальністю дозволяє викладачам і студентам максимально задіяти в навчальному процесі комунікативну лексику; – наочність відеоматеріалів і матеріалів презентацій, наближеність їх змісту до реальних ситуацій дозволяє студентам оцінити практичну доцільність застосування англомовної комунікативної лексики; – автентичні тексти викликають велику мотивацію і інтерес у учнів, є одним із засобів навчання культурі мови, що вивчається, і ілюструють функціонування професійно орієнтованої іноземної мови у формі, прийнятій носіями мови в природному соціальному контексті; – драматизація та театралізація у викладанні є одними з основних методів, де найбільш ефективно використовується комунікативна лексика. Саме тому комунікативна лексика для проведення занять з англійської мови повинна бути основою для створення навчальних матеріалів для студентів ВНЗ факультетів «Сценічне мистецтво» та «Кіно і телебачення».

Список використаних джерел:

1. Загальноєвропейські рекомендації з мовної освіти: вивчення, викладання, оцінювання / [науковий редактор українського видання д-р пед. наук, проф. С.Ю. Ніколаєва]. – К.: Ленвіт, 2003. – 273 с.

2. Особливості викладання іноземних мов для студентів немовних спеціальностей: збірник матеріалів I Всеукраїнського науково-практичного вебінару (26 листопада 2014 р.). – Житомир: Житомирський державний університет імені Івана Франка, 2014.

3. Коджаспирова Г.М., Коджаспиров А.Ю. Словарь по педагогике. – М.: Ростов н/Д, 2005. – 448 с.

Журило І.О.

студентка,

*Київський університет імені Бориса Грінченка,
Інститут філології*

СТРУКТУРА ТЕКСТУ АНГЛОМОВНОГО КУХАРСЬКОГО РЕЦЕПТА

Основний текст кухарського рецепта включає список продуктів, що наводиться перед або в процесі алгоритму приготування кулінарної страви здебільшого в письмовій формі. Це пов'язано з необхідністю дотримання певної послідовності дій та точних пропорцій продуктів. Навіть усні кухарські рецепти, котрі зустрічаються у формі відео в Інтернет джерелах чи на телебаченні, супроводжуються письмовими записами на екрані для надання глядачам можливості занотувати їх [3, с. 173].

Текст кухарського рецепта традиційно є досить коротким – в межах однієї сторінки друкованого тексту. Як і будь-який типовий письмовий текст, кухарський рецепт складається з трьох частин: 1) зачину (Introduction); 2) основної частини (Main Body); та 3) кінцівки (Conclusion). Традиційно кухарський рецепт має заголовок, що збігається з назвою страви, інструкція приготування якої пропонується в тексті. Зачином може виступати передмова, у якій містяться мотивація та заклик до приготування страви. Також вважаємо доцільним віднести до зачину список інгредієнтів та їх рекомендовану кількість. До основної частини відноситься детальна чи лаконічна інструкція щодо послідовності та нюансів приготування страви. Кінцівкою може слугувати останній абзац з порадою щодо способу оздоблення страви та подачі її до столу, та/або побажання «Смачного!» («Enjoy your meal!» або «Bon appetite!»). Наприклад:

Instant Frozen Berry Yogurt

(Para 1 – Introduction) Three ingredients and two minutes is all you need to whip up this low-fat, low-calorie yogurt, which is ideal for eating after exercise.

Ingredients

250g frozen mixed berry
250g 0%-fat Greek yogurt
1 tbsp honey or agave syrup

(Para 1 – Main Body) Method

Blend berries, yogurt and honey or agave syrup in a food processor for 20 seconds, until it comes together to a smooth ice-cream texture.

(Para 3 – Conclusion) Scoop into bowls and serve. Enjoy your meal!

(BBC Good Food <https://www.bbcgoodfood.com/recipes/2407638/instant-frozen-berry-yogurt>) [4].

Окрім основних зазначених вище частин тексту кухарського рецепту, є й інші компоненти, які можуть бути не загальними, але, принаймні, типовими для цього текстового типу і такими, що часто зустрічаються в багатьох випадках сучасних кухарських рецептів. Деякі кухарські рецепти можуть містити додаткові деталі та специфікації щодо навколишнього середовища й обладнання, необхідного для приготування страви. Кухарський рецепт може також забезпечити приблизну оцінку кількості порцій, які забезпечить та чи інша кількість складників страви, а також оцінку часу, необхідного для її приготування [1, с. 78].

Сучасні кулінарні книги часто пропонують супроводжуючу довідкову інформацію, котра може бути навіть більшою за обсягом, ніж сама рецептура. Деякі кухарські рецепти включають в себе повідомлення про те, як довго зберігається страв, та її придатність до заморожування. Для багатьох кухарських рецептів, особливо тих, що стосуються здорового способу життя або певних захворювань, і як наслідок, діет, обов'язковою є інформація про поживність та про кількість енергії в їжі (стосовно страви, інструкція якої подається). Калорійність їжі, як правило,

вимірюється і зазвичай визначається у вигляді приблизної кількості калорій або джоулів, що міститься в порції. Харчова інформація включає в себе кількість відсотків білків, жирів і вуглеводів; вміст вітамінів на порцію.

Кухарські рецепти можуть включати додаткові факти про рецепт, які не пов'язані з безпосереднім приготуванням страви та служать здебільшого цілям надання більш детальної інформації про рецепт і страву в цілому. Вони можуть включати історичні деталі або іншу інформацію, пов'язану з національними, регіональними та культурними звичаями [2, с. 75].

Протягом дослідження ми дійшли наступних висновків:

– текст кухарського рецепта складається з трьох частин: 1) зачину; 2) основної частини; та 3) кінцівки;

– тексти кухарських рецептів служать способом залучення та розваги читача, приводом налагодити з ним фіт бек, встановити контакт;

– кухарський рецепт може мати супроводжуючий текст і є логічним висновком, що з нього випливає, а також сприяє зближенню автора і адресата. Таким чином, кухарський рецепт являє собою повідомлення з директивною та інформативною функціями, що за структурою є алгоритмом дій мотивуючого і заохочувального характеру та може розглядатися як *окремий тип тексту*.

Список використаних джерел:

1. Буркова П. П. Кулинарный рецепт как особый тип текста (На материале русского и немецкого языков): дис. ... канд. філол. наук : 10.02.19, 10.02.01 / Полина Павловна Буркова – Ставрополь, 2004. – 212 с.

2. Кантурова М.А. Речевой жанр кулинарного рецепта в текстах СМИ [Електронний ресурс]. – Режим доступу: С. 74–81. <http://journals.uspu.ru/attachments/article/1948/%D0%A1%D1%82%2012.pdf>

3. Gerhardt C., Frobenius M., Ley S. Culinary Linguistics / Culture and Language Use – V. 10 // John Benjamins Publishing Company, Amsterdam/Philadelphia. – 2013. – 347 p.

4. BBC Good Food [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.bbcgoodfood.com>

Івануса О.С.
аспірантка,
Львівський національний університет
імені Івана Франка

АРХЕТИП «ПРИРОДА» ОСНОВА ЕТНІЧНОЇ СВІДОМОСТІ ІНДІАНСЬКОГО НАСЕЛЕННЯ

У центрі етнічної свідомості індіанського населення перебуває дослідження архетипу природи людей Північної Америки. Вивчення архетипів на основі переказів та спогадів Скотта Момадея дозволяє реконструювати етнічну картину світу індіанського населення. Архетип “Природа” (Guttenplan 1988, с. 73) є історично стійкими та основотворчими для етнічної спільноти населення.

Природа виявляється основою етнічної свідомості індіанського населення. Етнос індіанського населення Америки виражається через надзвичайно шанобливе ставлення до природи, що великою мірою визначає психологічні властивості індіанців. Ставлення людини до землі, природи, відображені почуття індіанця, пов’язані з оточуючим світом, представляються в усній народній творчості автохтонного населення американського континенту. За словами індіанського письменника першої половини ХХ століття Мато Нажина, з індіанського підходу до буття «витікає велика свобода – пристрасне й жагуче кохання до природи, пошана до будь-якої форми життя ... й принципи істини, рівності, чесності як провід до всіх світових зв’язків» [4, с. 73].

Для того щоб розглянути сутність архетипу «Природа» необхідно звернутися до етимологічного значення слова. Природа (термін є частковою калькою латинського слова *natūra* – від лат. *Nat* – народжувати, породжувати) – багатозначний термін, що в залежності від контексту, може означати: У широкому розумінні *природа* – органічний і неорганічний матеріальний світ, Всесвіт, у всій сукупності і зв’язках його форм, що є об’єктом людської діяльності і пізнання, основний об’єкт вивчення науки, включно з тим, що створене діяльністю людини. Саме в такому, найширшому розумінні природа вивчається природознавством – сукупністю наук

про світ, що ставлять перед собою мету відкриття законів природи. Природу в цьому розумінні прихильники пантеїзму ототожнюють із Богом. Відповідно до ідеї природної цілісності світу (О.М. Костенко)

У даному дослідженні звертаю увагу на значення слова від лат. *Nat* – народжувати, породжувати ймовірність того, що первісне значення «Всесвіт», природа – це сутність, що породжує усе суще і дає йому закони (О.М. Костенко).

Роман-міф Скотта Момадея «Дім, зі світанку створений» є зразком природи світу, тому що відображає в собі героїзм головного героя. Роман оповідає про століття південно-західних індіанців, зображує силу культури Пуебло. У романі-міфі представлено індіанського хлопця Авеля, який наділений особливим емоційним станом, та уособлює цінності природи.

Природа, як любов до рідної землі, розкривається в мотиві поєднання людини з “With the first light of dawn he arose and went out. He walked swiftly through the dark streets of the town and all the dogs began to bark. He passed through the maze of corrals and crossed the highway and climbed the steep escarpment of the hill. Then he was high above the town and he could see the whole of the valley growing light and the far mesas and the sunlight on the crest of the mountain. In the early morning the land lay huge and sluggish, discernable only as a whole, with nothing in relief except its own sheer, brilliant margin as far away as the eye could see, and beyond that the nothingness of the sky. Silence lay like water on the land, and even the frenzy of the dogs below was feeble and a long time in finding the ear.” [1, с. 10] Авель підкоряється усім природним явищам. Цей молодий хлопець насолоджується мальовничим краєвидом, який представлений поєднанням краси та спокоєм схованої ночі де на землю спускається рожевий ранок. Він зустрічає сонце, гру і трепіт ранкових спалахів його променів. Завдяки красоті природи він стає центром світобудови (high about the town, could see the whole of the valley). Герой репрезентує природній зв'язок Орлиці, (яка символізує Великий Дух). «In the morning sunlight the Valley Grande was dappled with the shadows of clouds and vibrant with rolling winter grass. The clouds were always there huge, sharply described, and shining in the pure air. Such vastness makes for illusion, a kind, a kind

of illusion that comprehends reality, and where it exists there is always wonder and exhilaration» [1, с. 116]. Авель своїм поглядом поєднується з орлицею, літає в небі, збагачується Великим духом природи незважаючи на шум крил, який вплітається в тишину природи. Тишина символізує рівновагу балансу та чистоту відносин у природі *Silence lay like water on the land, and even the frenzy of the dogs below was feeble and a long time in finding the ear.*

Орел – священний птах, що живе в горах і наближена до Великого Творця і Сонця. Змія, оскільки живе під землею, знаходиться в контакті з підземним світом і має доступ до сил, і магії мертвих. Як нічний символ, змія – це прояв агресивної сили богів підземного світу і темряви. Вона повсюдно вважається джерелом ініціації і омолодження, господинею надр. У своїй іпостасі змія ворожа Сонця і всім сонячним і духовним силам, символізуючи темні сили в людині [2, с. 284].

Головний персонаж входить у внутрішній світ природи. Представлені його вчинки і відносин з людьми та природою, а також проникаємо в його внутрішній світ: «He [Abel] saw her [eagle] in the instant she struck. When the center of her weight touched down upon the trap, he reached for her. His hands closed upon her legs and he drew her down with all his strength. He could see it still in the mind's eye and hear in his memory the awful whisper of its flight on the wind. It filled him with longing. He felt the great weight of the bird which he held in the sack. The dusk was fading quickly into night, and the others could not see that his eyes were filled with tears» («House Made of Dawn», р. 20).

Список використаних джерел:

1. Герд А.С. Введение в этнолингвистику. – СПб.: Изд-во С.-Петербур.ун-та, 2001. – 488 с.
2. Красных В.В. Этнопсихоллингвистика и лингвокультурология: курс лекций. – М.: ИТДГК «Гнозис», 2002. – 284 с.
3. Приходько А.М. Концепти і концептосистеми в когнітивно-дискурсивній парадигмі лінгвістики / Анатолій Миколайович Приходько. – Запоріжжя: Прем'єр, 2008. – 332 с.
4. Guttenplan S. Mind and Language / Samuel Guttenplan. – Chicago: Chicago Editor's House, 1988. – 218 р.

Ілюстративний матеріал:

1. Momaday, N. Scott. House Made of Dawn. – New York: Harper and Row Publishers, 1998. – 198 p.
2. Momaday, N. Scott. House Made of Dawn. – New York: Harper and Row Publishers, 1998. – 198 p.

Кондратенко О.О.

студентка,

Київський національний університет імені Тараса Шевченка

ГЕНДЕРНІ ОСОБЛИВОСТІ КОМУНІКАТИВНОЇ ПОВЕДІНКИ ІСПАНСЬКИХ ЖІНОК (НА ОСНОВІ СУЧАСНОЇ ІСПАНСЬКОЇ МОВИ)

Лінгвістична гендерологія доволі новий напрям у лінгвістичних дослідженнях, покликаний обґрунтувати особливості мовленнєвої поведінки представників чоловічої та жіночої статей. Оскільки такі дослідження знайшли своє висвітлення не так давно, на сьогодні ще значною мірою бракує як власне самих досліджень, так і чітких недвозначних визначень понять, якими послуговуються науковці у аналізі гендерних особливостей мовлення. Неоднорідність наукових тверджень та розбіжності у методологічному трактуванні призвели до перетворення поняття «гендер» у справжній феномен останньої половини ХХ-початку ХХІ століть, котрий своєю новизною та революційністю зумів модифікувати існуючі консервативні підходи щодо аналізу мови та мовлення, і адаптувати їх до інтересів сучасного постмодерного суспільства. Проблема залежності мовленнєвої поведінки від гендерної приналежності найшла своє часткове висвітлення у працях таких мовознавців як П. Екерт, Дж. Коатс [3], Р. Лакофф [7], Л. Літосселіті, Е.І. Горошко, А.В. Кириліна [1], П. Гарсія Мутон та ін.

У діахронічному аспекті можна виділити два етапи становлення гендерного напрямку у мовознавстві: такі як період біологічного детермінізму та власне гендерні дослідження.

Біологічний детермінізм полягав у перших неусвідомлених припущеннях стосовно фактору впливу статі людини на

диференціацію мовлення. А.В. Кириліна у своїй праці “*Гендер: лінгвістичні аспекти*” звертає увагу на те, що першим поштовхом до виокремлення статі як особливої міри оцінки відбулося у XVII столітті із відкриттям «екзотичних первісних мов, що мали чоловічий і жіночий варіанти» [1, с. 22]. У такому випадку чоловічий різновид сприймався як нормативний спосіб реалізації мови, у той час як жіночий – лише способом його відхилення. Подібні висновки обумовлювалися загальною заангажованістю суспільного життя і наукового світу зокрема, де соціальний статус жінки нівелювався. Це, у свою чергу, посприяло формуванню гендерній стереотипній упередженості у людській свідомості, і, як відмічає британська дослідниця Дж. Коатс, така асиметрична ієрархія, що виникла під впливом всезагальної андроцентричності, закарбувалася навіть у мові [3, с. 9]. Так, наприклад, у різних мовах світу існує низка приказок, які свідчать про зневажливе ставлення до жінки: *Secreto confiado a mujer, por muchos se ha de saber* (España), *Mujer que no mienta ¿Quién la encuentra?* (España), *La mujer tiene largo el cabello y corto el entendimiento* (México) [5, с. 44, 49].

Тим не менш, вектор наукової думки змінив свою траєкторію всередині XX століття, коли нові філософські та культурні тенденції призвели до переоцінки статусних ролей чоловіка і жінки у суспільстві. Саме в цей час з'являються власне гендерні дослідження, теоретична основа яких була закладена знаменитою монографією американського лінгвіста Робін Лакофф «*Language and Women's place*» («*Мова і місце жінки*»), в якій науковець вперше ґрунтовно підійшла до аналізу факторів, які впливають на варіативність мовлення, серед яких найголовнішим була виділена не біологічна категорія, а соціальна; не стать як особливий вроджений детермінант, а гендер як продукт соціальної домовленості, створеного у межах існуючої культури [4, с. 4]. Іншими словами, гендер як соціально обрамлена біологічна стать людини. Р. Лакофф стверджувала, що жінки генерують таку комунікативну поведінку, яка відповідає встановленим статеворольовим вимогам [7, с. 44-45]. Тому не дивно, що у деяких мовознавців XIX- початку XX століть, наприклад у роботах О. Єсперсена [6, с. 247-250], ми зустрічаємо сексистські твердження

про «обмеженість» та «бляклість» мовлення жінок, яке, власне, проектувало її тодішнє становище у суспільній ієрархії.

Якщо під час диктатури Франко жінка була витіснена із суспільного життя під натиском патріархату, і коло її інтересів та спілкування головним чином обмежувалося виключно родинним колом, то лібералізація устоїв і активна емансипація, які приніс демократичний перехідний період, ознаменували переосмислення ролі жінки в іспанському соціумі та її самореалізацію.

Проведені дослідження суцільної вибірки корпусу текстів, що входить до бази *Val.Es.Co* показали, що у порівнянні з чоловічим сучасне жіноче мовлення характеризується особливою експресивністю, яке зумовлено її психологічними характеристиками. Така емотивність актуалізується за допомогою додавання демінутивних суфіксів як до прикметників, так і до іменників. В залежності від особистих уподобань та географічно детермінованого впливу можемо виокремити чотири найуживаніших іспаномовними жінками суфіксальних морфем: -illo (16 випадків вживання), -ito (більше 30 випадків вживання), -ico (6 випадків вживання), -ín (13 випадків вживання): 1) C: = y tía cada vez que yo hacía/ *hay no-* le estaba hablando con el Miguelín o con quien fuera no se que o no se cuantos y se giraba ¡ay! sí sí porque no/ (...) [2, conv. 20]; 2) MJ: pero/ pobrecillo/ to(do) deprimido y digo ¡madre mía!! digo es que es verdad§ [2, conv. 23]; 2) P: (()) pobrecito es que- está malita↑ ¿eh? [2, conv. 8]; 3) C: § y to(do) el rato diciendo/ ¡ay! ¡qué bonico tía!/ porque tía es que es más dulce tía más bonico/ no se que porque tía entonces me miro °(no se que)°/ si es que es más bonico [y yo dije a esta tía le mola este tío=] [2, conv. 20].

У аналізованих діалогах також зустрічається активне вживання так званих *tag questions* (як їх номінує Р. Лакофф), тобто *розділових питань*, які зумовлені потребою жінки відчувати підтримку з боку співрозмовника і наповнюють повідомлення додатковою емотивністю: 1) A: ¿tú tien- tú tienes ↑ lo- el trabajo ↓ verdad? [2, conv. 24]; 2) P: [pues ya es hora también de despertarla ¿no te parece?] [2, conv. 30]; 3) B: ¿¿ a que sí?! ¡a que sí!// mira (()) sólo de pensar en la mirada me da escalofríos↓ a ver María José→ ¿qué hora es? [2, conv. 13].

Певного відтінку новизни мовленню надає надмірне використання префікса *super-*, який додається до прикметників і прислівників з метою підкреслити найвищий рівень суб'єктивності. Подібний маркер превалює більше серед молоді, однак не є поодиноким й у віковій групі 30+ (наприклад, в одному діалозі між двома подругами тривалістю 30 хвилин було використано 27 різноманітних прикметників, що починалися з афікса *super-*): 1) A: en Iglesia en Valencia→/ y estaba superbién/ °(es súper→)°/ o sea se parecía/ mm [2, conv. 1]; 2) A: = las canciones↑ superbonitas↑/ no sé qué/ a mí es que me gusta→ me gusta de todo un poco/ por ejemplo/ la Década Prodigiosa me gusta [2, conv. 1]; 3) C: superguay es como Pacorro pero de Tucumán§ [2, conv. 20].

Не менш цікавою в мовленні іспанських жінок є тенденція до використання апокопи, тобто усічення одного або декількох звуків у кінці слова з метою створення особливого стилістичного ефекту. Так, подібний засіб сприяє створенню нових слів, на кшталт *porfa* (por favor), *compi* (compañero/compañera), *seño* (señora/señorita) чи *pele* (película): 1) D: ¿puedes traerme una] Coca-Cola [porfa]? [2, conv. 5]; 2) A: ¡ay! ¿por qué no puede saber la pobre seño? [2, conv. 19] 3) Elena: ¿sí /// уу ¿y dónde cenasteis antes de ver la pele? [2, conv. 35].

Як вже було зазначено раніше, з огляду на основоположну роль жінки як берегині домашнього вогнища, раніше від неї вимагався вірцевий стиль мовлення як репрезентації бездоганності та порядності. Нині внаслідок активних змін у традиційній статево-рольовій диференціації соціума у мовленні жінок зустрічається активне використання не тільки сленгу, але й зловживання лайливою лексикою, яка вживається найчастіше у функції експресивного модифікатора і перетворюється часом у «слово-паразит», що не несе жодного інформативного чи то експресивного навантаження: 1) F: ¿noo?/ hostia está guay/ no sée lo ponen así cuando no saben↑ se ve que cuando no saben qué poner↑ lo- lo ponen/ ¿no? [2, conv. 26]; 2) Elena: pues / el niño / termina la partida // y Kasparov se levanta y no le hace ni puto caso [2, conv. 34]; 3) I: § noo/ ves↓ / ves↓ llama que ella no lo coge↓ como está el automático puesto no lo coge→/ ves↓ llama↓ / y verás qué chulo /// con música de fondo y todo /// [2, conv. 3].

Таким чином, аналізуючи гендерні особливості сучасного мовлення іспанок, відзначається її особлива емоційність, що характеризується наявністю великої кількості апелятивів, розділових питань і суфіксальних дериватів. З іншого боку, мовлення іспанських жінок все більше набуває рис маскулінності, яка проявляється у використанні згрубілої і лайливої лексики. Ми доходимо висновку, що саме через мову як один із основних інструментів самовираження, жінки мають змогу проявити свою ідентичність та виразити себе як особистість, що робить їх мовлення актуальним об'єктом лінгвістичного дослідження.

Список використаних джерел:

1. *Кирилина А.В.* Гендер: лингвистические аспекты : [монография] / А.В. Кирилина. – М. : Изд-во «Институт социологии РАН», 1999. – 155 с.
2. *Cabedo, Adrián y Pons, Salvador* (eds.): *Corpus Val.Es.Co 2.0*. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.valesco.es>.
3. *Coates J.* *Women, Men, and Language* / Jennifer Coates. – New York : Pearson Education, 2004. – 245 p.
4. *Crawford M.* *Talking Difference: On Gender and Language* / Mary Crawford. – London: Sage Publications Ltd, 1995. – 224 p.
5. *Fernández Poncela, A. Ma.* Estereotipos de género en el refranero popular. "De la mujer mala te has de guardar y de la buena no fiar" / Anna Ma. Fernández Poncela // *Política y Cultura*. – 1996. – №6. – P. 43-61.
6. *Jespersen O.* *Language: Its Nature, Development, and Origin* [Electronic resource] / Otto Jespersen. – London : Allen & Unwin, 1922. – Access to the book: <https://archive.org/stream/languageitsnatur00jespiala#page/n0/mode/2up>.
7. *Lakoff R.* *Language and Woman's Place* / Robin Lakoff. – New York : Oxford University Press, 2004. – 328 p.

Неклій С.В.

студент,

Ізмаїльський державний гуманітарний університет

ФРАЗЕОЛОГІЧНІ ОДИНИЦІ НІМЕЦЬКОЇ МОВИ З РОСЛИННИМ КОМПОНЕНТОМ У КОНТЕКСТІ ЛІНГВОКУЛЬТУРОЛОГІЇ

Лінгвокультурологічні дослідження фразеології належать до широкого колу наукових питань, присвячених проблемі вивчення своєрідності відображення культури народу в його мові, в основі якої лежить твердження В. фон Гумбольдта про те, що «мова, незважаючи на всі зовнішні впливи, зберігає свою індивідуальність, яка притаманна і її характеру. [...] Подібно до того, як слово виступає посередником між людиною і предметом, так і вся мова – між людиною та природою, яка на неї впливає» [2, с. 372–378]. Піонерами дослідження лінгвокультурологічної проблематики стали видатні українські (І.О. Голубовська, В.В. Жайворонок, В.В. Кононенко, Т.В. Радзієвська, О.О. Селіванова), російські (М.Ф. Алефіренко, В.І. Карасик, В.В. Красних, В.М. Телія), польські (А. Вежбицька, Є. Бартмінський) вчені, а також відомий білоруський науковець В.А. Маслова.

Світ природи, репрезентований у німецькій фразеології, характеризується як універсальністю, що полягає у відображенні фрагменту позамовної дійсності в мовному знаку, так і своєрідністю поєднання компонентів стійкого звороту на основі їх проекції та народну національну культуру.

Дослідження фразеологічного фонду німецької мови з рослинними компонентами (дендронімами, фітонімами) в аспекті культурно-мовної ідентичності на основі лінгвокультурологічного аспекту їх вивчення становлять одну з найбільш цікавих тем, що активно розробляються в сучасному вітчизняному та зарубіжному мовознавстві. Так, вирішуючи завдання про національно-культурну специфіку українських та німецьких побажань з компонентом «природна реалія», Н.Б. Головіна звертає увагу на те, що «семантично паралельними виявляються ті одиниці, у яких денотативна сема порівняно з конотативною займає більш сильну

позицію» [1, с. 44]. Це саме стосується німецьких, фінських та шведських фразеологізмів компаративне дослідження яких провела С. Траст [6]. Фразеологічну символіку рослинного компонента розглядають також Н.П. Федорчук, З.Т. Молоткова, І.В. Морозов, Ф. Шорц та інші молоді дослідники. Разом з цим лише частково вивчено семантику й особливості функціонування рослинних назв у фразеологічних одиницях німецької мови та способів прояву в їх складі культурно маркованих сигналів.

Мета статті – схарактеризувати фразеологічні одиниці (далі – ФО) німецької мови з рослинним компонентом з точки зору прояву національно-культурного змісту в їх семантиці та виявити особливості інтерпретації денотативного та сигніфікативного компонентів назв рослин, яка співвідносить вторинного значення лексеми з кодом національної культури.

У сучасній теорії мови активізуються дослідження, яким притаманне поєднання лінгвістичних та екстралінгвістичних факторів, що впливають на способи вербалізації та кодифікації уявлень людини про оточуючий світ та саму себе як носія певної культури в рамках антропоцентричної парадигми сучасного мовознавства (Л.В. Ажнюк, А. Вежбицька, Р.М. Кісінг, J. Bartminski, Ю.М. Караулов, О.С. Кубрякова, Д.О. Добровольський, І.Г. Ольшанський, В.А. Маслова та ін.), які відкривають нові шляхи для вирішення питання про національно-мовну специфіку фразеології.

Процес переосмислення вільного словосполучення у ФО, за словами О.І. Молоткова, – це не просто процес десемантизації слів, що становлять словосполучення, а утворення з того чи іншого конкретного сполучення слів особливої одиниці мови з її особливими властивостями» [4, с. 9].

Перенесення знака за подібністю двох понять здійснюється не випадково; воно ґрунтується на спільній семі, яка стає найбільш значущою для створення метафоричного образу, котрий є невід'ємною частиною «єдиного культурного цілого», створеного на основі попереднього досвіду, раніше встановлених уявлень, пов'язаних з колись забутим фактом, подією, міфом, легендою, оповіданням тощо.

Як відомо, ліси Німеччини становлять один із найпоширеніших типів рослинності на території цієї європейської країни. До початку

розвитку землеробства в XIV ст. лісові масиви займали найбільшу їх частину та відігравали важливу роль у житті німців, основним заняттям яких було полювання на диких звірів, яким займалися чоловіки та збір лісових плодів і ягід, які жінки використовували для приготування їжі, а також примітивних лікарських засобів. Шанування лісу було цілком природним для людей, які його вважали рідним домом. Тож, не випадково колективний досвід про цінність лісу та любов до нього знайшли своє вираження в ФО *wo der Wald stirbt, stirbt das Volk* (букв., *де помирає ліс, там помирає народ*).

Серед лісових рослин особливу увагу в німецькій фразеології звернуто на горіх (*Haselnuß*), назва якого входить до складу ФО *in die Haseln (Haselnüsse) gehen* (букв., *ходити в ліщину*) – «ходити (таємно) на побачення з дівчиною»; «мати любовні стосунки з дівчиною до її заміжжя»; «мати позашлюбні стосунки». Поряд з достатньо прозорою внутрішньою формою зазначеного фразеологізму, що ґрунтується на використанні назви лісового горіха як місця, де можна усамітнитися, його національно-мовна специфіка пов'язана з тим, що лісовий горіх здавна служив для німців символом дітонародження. За народним повір'ям, зарості ліщини – це місце, де народжуються діти. Походження цієї символіки традиційно пояснюють тим, що плоди лісового горіха ростуть парно, міцно притискаючись один до одного, утворюючи нерозривну єдність двох зерен, які є зачатками нової рослини.

Символічним виявляється й значення назви польової квасолі (*Bohne*), яка вживається в складі ФО *er hat die Bohne gefunden* (букв., *він знайшов квасолю*) зі значенням «йому пощастило», яке бере свій початок від давнього народного звичаю запікати квасолину в святковий пиріг у день «Бобового короля» / «*Bohnenfest*». У такий спосіб колись молоді дівчата ворожили на те, як скоро вони вийдуть заміж: хто скоріше з всіх знайде квасолину, та й першою заручиться [5, с. 84]. У середні віки значення польової квасолі було для людей таким великим, що її часто називали «картоплею середньовіччя», тому навіть довгі сухі стебла бобів ставали в пригоді: ними набивали матраци, плели рогожі, робили різні прості господарські предмети (напр., невелички короби для зберігання чого-н.). Все це дає змогу

визначити національно-культурну специфіку ФО з комунікативною функцією поради *für alte Schuld nimm **Bohnenstroh*** (букв., за старий борг візьми бобову соломку).

Довгі стебла цієї виткої рослини дають тверду і дуже міцну соломку, що, у свою чергу, сприяло створенню асоціативно-образного фону для антропометрично маркованих ФО, в яких компонент *Bohnenstroh* – похідний складний іменник з твірною основою *Bohnen* – вживається для порівняння з грубою, невихованою, нерозумною людиною, приклади чого знаходимо у Д.Г. Мальцевої: *etw. ist hart, zäh wie **Bohnenstroh**; grob wie **Bohnenstroh**; dumm wie **Bohnenstroh*** [3, с. 37].

Поряд з назвами типових для Німеччини рослин у німецькій фразеології нерідко використовуються також назви екзотичних рослин, серед яких досить сильну позицію займає перець (у зернах) – *Pfeffer*. В основу створення метафоричних образів з цим компонентом покладено декілька характеристик чорного перцю (в зернах), який має гіркий смак, пряний запах, а також є незвичайною рослиною для європейських країн. Своєрідна інтерпретація асоціативно-образного компонента значення слова *Pfeffer* у складі ФО німецької мови свідчить про їх національно-мовну специфіку. Так, наприклад, стійкий зворот *da liegt der Hase im Pfeffer* відноситься до їжі, приготовленої з перцевим соусом, яка подається з іншими стравами. Пояснення цієї метафори імовірно пов'язане з тим, що досить важко вловити аромат заячого м'яса, або розглядіти частини тушки тварини, якщо її вкриває товстий шар перцю.

Далеке походження перцю, його висока ціна та гіркий і пряний смак цілком природно викликає неприємні асоціації, що зумовлюють входження назви *Pfeffer* до компонентного складу ФО з негативною семантикою, які виконують роль недоброзичливих побажань кому-н. зникнути (піти туди, де перець росте), наприклад, *jemanden dort hinschicken, wo der Pfeffer wächst; jemanden dahin wünschen, wo der Pfeffer wächst; jemand soll bleiben / hingehen, wo der Pfeffer wächst*. ФО *jemandem Pfeffer geben* має значення «виводити (вивести) кого-н. з себе»; ФО *das ist starker Pfeffer* – «почути (побачити, згадати) щось неприємне». У складі ФО *jemanden / etwas ins Pfefferland wünschen*, яка передає бажання

позбутися кого- або чого-небудь, похідний іменник *Pfefferland* «країна перцю» служить «умовним» топонімом, який реалізує функцію назви неіснуючого географічного об'єкту та водночас створює неповторний національний орнамент стійкого звороту.

Фразеологізми з рослинним компонентом становлять важливу частину лінгвокультурного фонду німецької мови. У складі ФО рослинна назва прямо або опосередковано здійснює трансляцію культури німецького народу, чим засвідчує їх на національно-мовну специфіку.

Перспективними напрямками подальшого вивчення досліджуваних одиниць крізь призму лінгвокультурології є реконструкція їх генезису та визначення їх стилістичних властивостей фразеологізмів з рослинним компонентом у німецькому дискурсі.

Список використаних джерел:

1. Головіна Н.Б. Семантичні інтерпретації денотативного компонента у фразеологізмах зі значенням побажання в німецькій та українській мовах / Н.Б. Головіна // Слов'янський вісник: Збірник наукових праць. Серія «Філологічні науки» Рівненського інституту слов'янознавства Київського славістичного університету. – Вип. 8. – Рівне: РІС КСУ, 2009. – С. 42–49.
2. Гумбольдт В. фон. Избранные труды по языкознанию / Вильгельм фон Гумбольдт; [пер. с нем.; общ. ред. Г. В. Рамишвили; послесл. А. В. Гулыги и В. А. Звегинцева]. – М.: ОАО ИГ «Прогресс», 2000. – 400 с.
3. Мальцева Д.Г. Страноведение через фразеологизмы. Пособие по немецкому языку / Д.Г. Мальцева. – М.: Высшая школа, 1991. – 173 с.
4. Фразеологический словарь русского языка. Составили: Л.А. Войнова, В.П. Жуков, А.И. Молотков, А.И. Федоров. – М.: Сов. энциклопедия, 1987. – 543 с.
5. Klemm G. Die Frauen / G. Klemm. – Dresden, 1994. – Bd. 2. – 361 s.
6. Trast, Sarianna. Deutsche Phraseologismen mit einer Pflanzenbezeichnung und ihre schwedischen und finnischen Entsprechungen im Wörterbüchern. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.tritonia.fi/fi/e-opinnaytteet/tiivistelma/4342>. – Назва з екрана (дата звернення: 10.03.2019).

ТЕОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ, ПОРІВНЯЛЬНЕ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

Тюлькова А.В.

студентка,

Запорізький національний університет

ГІПЕРТЕКСТОВА ЛІТЕРАТУРА – ЛІТЕРАТУРА МАЙБУТНЬОГО?

Поняття гіпертексту вперше було представлено у роботі Ванневара Буша «Як ми можемо мислити», 1945. В. Буш звертається до проблеми організації великого об'єму інформації, а також необхідності зробити цю інформацію більш доступною [1]. Головна ідея базується на створенні пристрою «Метех», який дозволить його користувачеві встановлювати зв'язки та знаходити «шляхи» між різними частинами інформації. Завдяки цій статті були розроблені нові принципи, що базувалися на ідеї об'єднання інформації за допомогою асоціацій.

Роберт Кувер зазначає, що гіпертекст надає декілька шляхів між текстовими сегментами, тобто завдяки альтернативам гіпертекст представляє зовсім іншу технологію, яка пропонує безліч можливих варіантів і звільняє читача від влади автора [2].

Таким чином, гіпертекстова література – це тип нелінійного наративу: такі твори не ведуть читачів послідовно від сторінки до сторінки, від однієї глави до іншої, натомість читачі самі можуть обирати шлях крізь текст. Вони самі владні створювати історію через наявність різних варіантів.

Гіпертекстова література почала з'являтися на початку 1980-х. Першою значною роботою вважається роман Майкла Джойса «Полудень», який був випущений на дискеті.

Поява такого виду літератури змінила традиційне сприйняття читання та ролі читача. Читання гіпертекстів – це нова форма читання, яка у свою чергу потребує нового читача. Такі зміни

включають у себе фізичне читання, а також ментальні процеси, які при цьому виникають.

Гіпертекстова література потребує більшого залучення читача. У той час як аудиторія лінійного наративу використовує уяву у процесі читання, сам твір ніби веде нас до розв'язки, аудиторія ж нелінійного наративу повинна визначати ще й «курс» твору, що дозволяє змінити його структуру. Так читач перебирає на себе роль автора, адже він сам повинен направляти і вести розповідь, смисл якої може змінюватися в залежності від «маршруту».

Комп'ютерні технології найкраще підходять для такої літератури, адже електронні версії легше організувати: на екрані з'являється текст, у якому деякі фрази виділені як посилання. Натискаючи на них, читач продовжує занурюватися в один із варіантів твору. З іншого боку, така кількість «маршрутів» може просто дезорієнтувати читача. Наприклад, роман Стюарта Молтропа «Сад перемоги» має 2800 електронних посилань, поєднує різноманітні теми і включає в себе алюзії на значну кількість інших творів. Не дивно, що читач може загубитися у цьому лабіринті, втратити «нитку», а тому й інтерес. Проте, існує перешкода розповсюдження такої літератури: на даному етапі – це недосконалий стан технологій для читання. Комп'ютерний екран, порівняно з книгою, не такий вже й привабливий.

Майбутнє гіпертекстової літератури залежить від покращення моделі як тексту, так і читача. Але головна проблема цього явища полягає у тому, що гіпертекст розглядається з точки зору традиційної літератури і не виділяється в окрему форму зі своїми особливостями та характеристиками. Частіше за все, читачі не хочуть бути відповідальними за хід подій. Адже саме зв'язок із долею персонажів, емоційний відгук на несподіваний сюжетний поворот і підконтрольність твору авторові робить читання традиційної літератури таким приємним.

Необхідно зауважити, що багато літературних критиків розглядають гіпертекст як цифровий жарт постмодерністів та загрозу цілісності літератури, тому що майже будь-хто може завантажити такий гіпертекст. Прихильники ж цього явища наголошують, що це оригінальна форма мистецтва, яка поєднує

кінематографічну техніку з ознаками живого виконання, а тому і розглядати її потрібно в іншому, нетрадиційному, світлі.

Взагалі, прогнозування щодо майбутнього літератури досить ризикова справа. Друковані видання вже декілька разів проголошувалися відсталими, такими, що належать минулому вікові, адже настала нова ера – гаджетів та електронних книг. Дослідники, які вивчають явище гіпертекстової літератури впевнені, що з нинішнього невідомого стану, така література перетвориться на одну з найзахоплюючих розваг. Джилл Волкер говорить, що головна проблема полягає у визначенні літературних форм, які не підходять під наше розуміння традиційних форм [4]. Кетрін Хейлс впевнена, що гіпертекстова література стане однією з ключових складових нашої епохи. Вона підкреслює важливість гіпертексту для розуміння майбутнього людства: «З розвитком електронної літератури граматики, риторика і синтаксис пристосовуються до цифрового середовища. Ми вчимося по-новому сприймати літературу, тому дієслово «читати» більше не підходить. Майбутнє електронної літератури – наше майбутнє» [3].

Отже, що суттєво відрізняє гіпертекст від лінійних творів – це наявність кількох можливих кінцівок. Якщо читачі можуть слідувати різними сюжетними лініями, то як вони дійдуть до основної фінальної частини? Що трапиться, якщо читач дійде до розв'язки, пропустивши важливі частини твору? Знання про те, що існує заключна частина та її очікування є важливим для створення контекстів протягом процесу читання. Таким чином, одна з причин, чому гіпертекстова література ще не стала «мейнстрімом» – це відсутність кінцівки як такої і вірогідність загубитися у сюжеті (який, здається, саботує у гіпертекстовій літературі). Та й класичний варіант літературної критики вже не спрацює, бо такі твори неможливо прочитати повністю, об'єднати в одне ціле. Для гіпертексту потрібен якийсь додаток, у якому буде «мапа», що дозволить пройти заплутаними стежками і не втратити суть. Також важливо, щоб читачі не забували, що вони не пасивні споглядачі, а активні учасники дії, тому розслабитися за читанням такої літератури навряд чи вдасться.

Список використаних джерел:

1. Bush V. As We May Think [Електронний ресурс] / Vannevar Bush // the Atlantic Monthly. – 1945. – Режим доступу: [http://worrydream.com/refs/Bush%20-%20As%20We%20May%20Think%20\(Life%20Magazine%209-10-1945\).pdf](http://worrydream.com/refs/Bush%20-%20As%20We%20May%20Think%20(Life%20Magazine%209-10-1945).pdf).

2. Coover R. The End of Books [Електронний ресурс] / Robert Coover // The New York Times. – 1992. – Режим доступу: <http://movies2.nytimes.com/books/98/09/27/specials/coover-end.html>.

3. Hayles K. Deeper into Machine: The Future of Electronic Literature [Електронний ресурс] / Katherine Hayles // Electronic Literature Organization. – 2003. – Режим доступу: <http://www.souzaesilva.com/Website-Backups/reviews/14reviews/elokeynote/ELOProceedings.pdf>.

4. Walker J. Piecing together and tearing apart: finding the story in afternoon [Електронний ресурс] / Jill Walker // ACM Digital Library. – 1999. – Режим доступу: <http://jilltxt.net/txt/ht99-walker.pdf>.

ФОЛЬКЛОРИСТИКА

Бокало І.М.

*викладач філологічних дисциплін,
Відокремлений підрозділ
Національного університету біоресурсів
і природокористування України
«Ірпінський економічний коледж»*

НАРОДНОПОЕТИЧНА ОЦІНКА РОЛІ ГРОМАДИ У СТАНОВЛЕННІ ДОШЛЮБНОЇ ПАРИ (ЗА МАТЕРІАЛАМИ УКРАЇНСЬКИХ НАРОДНИХ ПІСЕНЬ ПРО КОХАННЯ)

Часто громадська думка про хлопців та дівчат була основним критерієм формування думки батьків про молодь, саме нею вони послуговувалися у сприйнятті майбутніх зятя чи невістки. Тому молодь завжди ретельно дбала про свою поведінку у громадських місцях, на весіллях, під час молодіжних зібрань тощо. Втручатися у стосунки закоханих, крім роду, могла і громада, вплив якої здійснювався переважно не безпосередньо, а опосередковано, через так званий поговір – один із феноменів традиційного суспільства XVIII – XIX століття. Цей «народний» термін узагальнював для українців плітки, новини, обговорення. Поговір був незмінним супроводом будь-якої події і мав переважно інформативне значення.

Роль поговору у формуванні дошлюбної пари була неоднозначною. З одного боку, відбувалася значна профілактика різних порушень (наприклад, зради, розпусти); з іншого – саме це могло зруйнувати створену пару (особливо на початковому етапі), або в разі того, коли така пара розійшлась, громада мала привід занадто прискіпливо оцінювати дівчину. До поговору часто долучалися й плітки, що завдавало чималої шкоди «авторитету» молодих людей. У процесі спілкування у громаді вироблялася спільна думка, яка була неформальним засобом контролю за поведінкою індивідуумів, а через них формувала всю громаду, бо

народною мораллю давно виважено: що вимагається від окремої людини, те в більшій мірі вимагається від цілої громади, від цілого народу [2, с. 159].

Найбільш прискіпливо громада ставилася до дівчат, проте поговір був незмінним атрибутом усіх найважливіших подій у житті. Народні пісні про кохання фіксують живучість звичаю суспільного обговорення людини (особливо про її народження, одруження, смерть), проте акцентують все ж на тому, що це швидше норма, ніж її порушення: *«Ой не піде дробен дощик без хмари, без грому, Не піде дівка заміж та без поговору. Настучиться, нагримиться, дрібен дощик зійде, – Набрешуться воріженьки, дівка заміж піде»* [8, с. 144].

Неминучість поговору для дівчини, яка виходить заміж, передається у пісні за допомогою художнього паралелізму: як без грому, хмари не піде дощ, так і дівчина не може вийти заміж без поговору. До того ж, важливу функцію виконує образ хмари, символіку якої в народних піснях трактував ще О. Потебня. На думку вченого, ворогування і ворог уявляється хмарою, яка заслоняє світло. Звідси хмара – плітки, як наслідок воронування [7, с. 40]. Сучасний дослідник В. Жайворонок зазначає, що дощ «у народних піснях символізує кохання», а також сльози, сум, смуток, чутки, плітки [3, с. 199]. Здатність хмари і дощу швидко минати порівнюється у пісні із тим, що поговір та плітки теж недовготривалі.

Учена Н. Палавеня, яка досліджувала соціум і сім'ю у білоруській народній любовній ліриці, вдало зауважила таке: «Громадськість в білоруських піснях про кохання виступає ворожим щодо головних персонажів. Колективний фольклорний автор називає її не по-іншому, як «ліхія людзі», «злыя людзі», «варажэнькі», які можуть «асудзіць», «абсмяяць», розлучити з коханим» [6, с. 209]. Ці твердження повною мірою можуть стосуватися й української фольклорної традиції, адже саме так у піснях про кохання названо «лихі люди», «вороги тяжкі» тощо. Прикметною рисою народного світобачення українців, що передане через ряд морфологічних особливостей, є вживання зменшено-пестливих слів на позначення певних негативних понять. Так, «своєрідним проявом гуманістичної тенденції національного

темпераменту у піснях є словотворення засобами пестливої афіксації лексем з негативною семантикою («воріженьки», «клеветнеченька», «доганонька», «нелюбонько», «зависниченько» тощо), навіть у неіронічному контексті» [1, с. 212]. Народні пісні про кохання часто демонструють таке філософське ставлення до ворогів, у якому неминучим є протистояння добра і зла, про що свідчать часто вживані у піснях згадані лексеми: *«Ой брехали вороженьки та вже перестали, Були смутні, невеселі, тепер раді стали»* [8, с. 255].

До переліку «ворогів» в українців додано ще й сусідів, тому що вони були переважно першими свідками чи учасниками-творцями поговору, на очах у яких зустрічаються хлопець з дівчиною. Тому до них звернені такі просьби: *«Сусіди близькі – вороги тяжкі! Пийте, гуляйте, не осуждайте, Де двоє стоїть – не розлучайте; Де одно стоїть – пари шукайте»* [8, с. 127].

Значення і тривалість поговору оцінюється як щось неминуче, але з фіксованим закінченням: *«Ой нехай судять, як вони [вороги] знають, Прийде тая годинонька, – вони перестануть. Ой нехай судять, як розуміють, Прийде тая годинонька, – вони помінуть»* [8, с. 148]. Вжите у тексті народної пісні часове означення *«тая годинонька»* вказує на час сватання чи одруження. У народній пісні подано розуміння потреби обговорення подій інтимного життя молоді, доцільність якого є тільки до означеного часу.

У народній пісні також змальовано ситуації, у яких самі закохані часто допускають і сприяють тому, щоб про них у селі пліткували: *«Ой зацвіла маківочка, Зачала бриніти – Іде козак до дівчини Починає дніти. Ой зацвіла маківочка Білесеньким цвітом – Іде козак од дівчини Білесеньким світом»* [8, с. 53]. Підкреслення часу, коли парубок повертається додому (*«починає дніти»*, *«білесеньким світом»*, *«як зійде зорниця»*) застосоване для зображення нетипової поведінки з метою засудження цих дій, уникнення їх. За традицією, парі не варто стояти до ранку, до білого світа. Можливо, таке засудження впливає із суто господарських міркувань, адже як парубок, так і дівчина є помічниками у роботі, а їхня працездатність після таких ночей невисока.

Поговір часом стає причиною заборони батьків на одруження. Незважаючи на почуття, молодята не можуть укласти шлюб: мати послухала порад чужих людей: *«Ой пий, коню, пий, вороню, холодную воду, Сватай, сватай, козаченьку, люблю тебе зроду. Та хоч сватай, хоч не сватай, хоч так присилайся»*. *«Та щоб слава не пропала, що я женихався. Женихався, не сміявся, думав її взяти, Розраjali вражі люди, не дала її мати»* [5, с. 147].

За такі поради, що не завжди бувають правдивими, обмовникам дістаються прокльони від закоханих, які найбільше прагнуть самостійності у всіх своїх вчинках: *«Судіть, судіть, вороженьки, зуби на підкови, Бодай ваші не діждали ні сини, ні вдови. Судіть, судіть, вороженьки, зуби на кілочки, Бодай ваші не діждали ні сини, ні дочки»* [5, с. 128]. Класичні метафоричні вислови («зуби на підкови», «зуби на кілочки») підсилюють емоційний фон пісні. Текст фіксує, що поговор стає атрибутом одруження, отже, дотримується принцип продовження роду. *«Бодай ваші не діждали ні сини, ні дочки»* – вислів, за яким криється страшне, по суті, побажання: щоби цей рід не мав продовження, щоб ці діти не дочекалися такого ж поговору, а значить, і весілля.

Справжнє кохання витримує усі випробування, що випали на долю закоханих. Дівчина вимагає чіткості у ставленні до неї, у стосунках, які будуються, тому як хлопець, так і дівчина прагнуть заявити про свою любов і єдність перед громадою. «У цих любовних піснях особовість завойовує собі вже чималий простір; разом із тим прокидається й протест проти стіснювання підозрами й опінією, що кривдить індивідуальне почування» [4, с. 89], зазначив Ф. Колесса. Демонстрація обов'язковості поговору як одного з етапів існування дошлюбної пари детально проілюстровано у пісні: *«Коли ходиш, то ходи, Коли любиш, то люби, Поговору не роби. Хоть і буде поговор, Таки буде парень мій; Хоть буде і славонька, Таки буде паронька»* [8, с. 47]. Це своєрідне оголошення, засвідчення своїх стосунків перед людьми. Такий найвищий вияв стосунків перед громадою має означати силу почуттів і вагомість намірів. Якщо молода пара пройде цей етап, поговор, у своїх стосунках, то це випробування підтвердить те, що вони готові до одруження, до публічної згоди на створення майбутньої сім'ї.

Отже, поговір регулював, попередньо узаконював особисті стосунки парубка і дівчини, запобігав зраді. Тексти народних пісень про кохання підтверджують тезу про те, що громадська думка про хлопця і дівчину, що стає основою для існування поговору, часом є визначальною для формування уявлень батьків про майбутнього зятя чи невістку, а також для узагальнення всіх відомостей про тих, кого обговорюють (моральні і фізичні якості, працьовитість, культура поведінки, стосунки у сім'ї та громаді, авторитет роду, матеріальний достаток родини).

Список використаних джерел:

1. Гарасим Я.І. Національна самобутність естетики українського пісенного фольклору. – Львів, 2010. – 376 с.
2. Горинь Г. Громадський побут сільського населення Українських Карпат (XIX – 30-ті рр. XX ст.) – К., 1993. – 200 с.
3. Жайворонок В.В. Знаки української етнокультури: Словник-довідник. – К.: Довіра, 2006. – 703 с.
4. Колесса Ф. Українська народна пісня на переломі XVII – XVIII ст. / Колесса Ф. Фольклористичні праці. – К., 1970. – С. 60-108.
5. Народні пісні в записах Івана Манжури. – К.: Музична Україна, 1974. – 351 с.
6. Палавеня Н. Соціум і сім'я в білоруських народних любовних піснях (Гендерний аспект) // Фальклористичні дослідження. Контекст. Типологія. Сувязі. Зборні артикулау – Мінск, 2006. – Вип. 3. – С. 156-158.
7. Потебня А.О. О некоторых символах в славянской народной поэзии. – Харьков, 1914. – 243 с.
8. Труды этнографическо-статистической экспедиции в западнорусский край. Материалы и исследования, собрание д.чл. П.П. Чубинским. Том пятый. Песни любовные, семейные, битовые и шуточные. – СПб, 1984. – XXV, 1209 с.

Пилипенко А.В.
учениця 10 класу,
Науковий керівник: Кривенко О.В.
учитель української мови та літератури,
вчитель-методист,
гімназія «Міленіум» № 318 м. Київ

ФОЛЬКЛОРНА ПРОЗА ПРО ГОЛОДОМОР ЯК ОСНОВА УСНОЇ НАРОДНОЇ ТВОРЧОСТІ 1932-1933 РР.

Голодомор-геноцид 1932-1933 років став своєрідним піком жорстокості по відношенню до української нації. Жахлива трагедія, у якій опинилося українське селянство, дала поштовх для появи нового культурного явища в усній народній творчості – фольклору Великого голоду [1, с. 9].

З наукової точки зору, українська усна словесність про голодомор 1932-1933 рр. – це унікальне, багатожанрове і масштабне за кількістю фольклорних одиниць явище фольклорної культури: прозові твори (народні оповідання), паремійні жанри (прислів'я, приказки, анекдоти); поезія (співанки, частівки, думи), голосіння тощо [2, с. 12].

Прозовий фольклор становить істотну частку усього масиву народної творчості Великого голоду. Цінність його полягає в тому, що він несе пізнавальну та достовірну інформацію про історичні й суспільно-побутові події життя народу [2, с. 32].

Одним із важливіших завдань у вивченні прози про голодомор 1932-1933 рр. є визначення її жанрової специфіки. Однак питання про те, чи можна вважати зразки народної прози про голод фольклорними, раз-у-раз підіймається серед науковців, що пояснюється, по-перше, тим, що часовий відрізок їхнього побутування є невеликим, а, по-друге, у ході отримання спогаду авторство вже є відомим [3, с. 381].

Із приводу реалістичності усних оповідей дослідник В. Васильєв пише, що хронологічні рамки сказів, як правило, обмежені життям самого оповідача, людей його покоління, покоління його батьків. Саме в цих поколінневих межах і виявляється історизм сказів, що відображають реальні події,

відокремлені від нашого часу, звичайно, не більше ніж 50–70 роками» [4, с. 138].

У вивченні народних оповідань про голодомор окремої уваги заслуговує питання ролі оповідача, адже саме від нього залежить художній рівень творів. За спостереженнями С. Мишанича, виконавець народної прози «не одержує «в спадок» ні готового твору, як це маємо в пласті художньому, ні мотивів і сюжетів, як у легендах і переказах; він творить сюжети своїх оповідань на основі вироблених традицією мовленнєвих жанрів, кладучи в їх основу власний життєвий досвід, а отже, й досвід свого оточення, соціальної групи...» [5; с. 110]. Роль наратора у творенні та виконанні усних оповідей про голодомор 1932-1933 рр. також є важливою. По-перше, здебільшого автор був реальним учасником подій, рідше зустрічаються твори, отримані від нащадків, які голоду не застали, але багато чули і знають про нього. Коли твори, отримані безпосередньо від свідків, можемо стверджувати про високу достовірність і правдивість таких записів, адже оповідачі передають їх із максимальними подробицями та деталями. По-друге, оповідач є творцем фольклорного тексту та його інтерпретатором. У цьому випадку традиційна форма і структура фольклорних наративів зберігаються, але наповнюються вони тим змістом, який відображає реалії ХХ ст. По-третє, зображаючи факти, ніби переживаючи їх знову, автор намагається донести до слухачів інформацію про ті жахливі роки голодомору в його селі чи місті [3, с. 381].

Важливе місце у фольклорі Великого голоду посідає ідейно-образний смисл, який втілюється у художніх творах і є психологічною дією, без якої немислима творчість. У прозі про голодомор домінує установка на насильницьку зміну суспільно-політичних, сімейно-побутових, господарських та інших порядків. Через різні психологічні, емоційно належні акти (переживань, страху тощо) у творах розкривається трагічна доля українського народу [6, с. 90-91].

У народних оповіданнях про голодомор 1932-1933 рр. представлена велика кількість художніх засобів, що моделюють всенародну картину світу, пов'язану з категоріями суспільного

життя, моралі. Серед них виділяємо епітети, метафори, пестливі слова, синоніми та порівняння.

Так, в усних наративах відтворюються прикметникові епітети з символічним змістом: *«найчорніші дні», «опухле тіло», «мертва скотина», «голодні очі», «страшні муки», «страшні часи».*

Завдяки наявності метафор можна зробити висновки про майстерність оповідача та простежити взаємозалежність чуттів і явищ у підсиленні трагічності подій, про які йдеться у конкретній оповіді: *«хата на вулицю дивилася пустими вікнами»; «штабельована кучугура трупів», «наслись на траві» (прим. автора – про голодних людей, які харчувалися рослинами, які щойно проросли).*

Поширено в спогадах використовуються порівняння, побудовані на прямих асоціаціях і є безпосередніми: *«мерли, як мухи»; «голодомор людей косив, як траву»; «вони були, як нечиста сила, згрібали все»; «дивилися на цю господу, як на сироту»; «людей в ями скидали, як скот».*

У розмовній лексиці оповідачів досить часто зустрічаються пестливі слова: *«діточки», «синочки», «голубчики», «зернинка», «хлібчик», «хлібинка», «матуся», «дочечки», «ріднесенькі», «однісіньке», «горечко», «літечко».*

Серед усього масиву текстів велику частину становлять синоніми: до слова «голод» – *«голодовка», «мор», «поморівка», «голодування»;* найменування активістів – *«сільські активісти», «збирачі», «буксирники», «бригадири», «бандіти», «сільські пройдисвіти», «потрошителі горшків», «голодранці», «кровопивці», та ін.;* знаряддя активістів для пошуку захованої їжі: *«залізні штики», «гачки», «палки», «железні прутья», «стирчаки», «залізна кочерга», «штирі», «міношукачі», «штрикалка»;* на позначення їжі: *«барда», «байда», «беліберда», «галети», «колотуха», «лободяники», «маторженики», «ліпеники», «похльобка», «затірка», «блюваки» (млинці з гнилих відходів).*

У сучасному мовленні ці назви практично не побутують, адже в ті жахливі роки вони мали негативне забарвлення й характеризували страву як щось неїстівне, несмачне, що вживалося селянами задля притлумлення голоду. Отже, лексико-фразеологічне тло теми голодомору 1932-1933 рр. у мовленні

оповідача розкриває суть, причини, наслідки цього страшного явища світової історії [2, с. 67-69].

Епізоди народних оповідань у своїй сукупності створюють багатоаспектну розповідь про долю самого оповідача, якщо він оповідає про себе чи про долю інших людей, котрі вразили його і дали емоційний поштовх до бажання розповісти про бачене, знане, почуте. Слід вказати, що мотиви й епізоди при багаторазовому усному переповіданні можуть набувати сталих рис й утворювати певні стилістичні стереотипи [7, с. 41].

Дослідники фольклорної прози про голодомор 1932-1933 рр. виділяють такі тематичні епізоди усних наративів про Великий голод:

1. Епізоди про початок колективізації, її сприйняття селянами, небажання йти до колгоспів і примусовий вступ до колективних господарств.

2. Епізоди про прихід «активістів», відбирання ними їстівних припасів і покарання, що застосовувалися до селян.

3. Епізоди з приховуванням їжі.

4. Епізоди про випадки людоїдства.

5. Епізоди про те, де знаходили їжу, чим харчувалися і як готували страви.

6. Епізоди про «Торгзін» («Торгсін») – від словосполучень «торговля с иностранцами», «торгівля з іноземцями» – так звані пункти прийому золота і срібла в обмін на харчі.

Також у сюжетах фольклорних наративів про голод виділяють кілька видів епізодів: вступні епізоди, вставні епізоди, епізоди-відступи, епізоди-роздуми, епізоди-описи, кульмінаційні епізоди, а також епізоди-висновки [8, с. 81-91].

У народних оповіданнях про Великий голод визначають певні структурні елементи. Так, у досліджуваних наративах про голодомор завжди присутній певний умовний зачин. У такому вступі автори підтверджують, що вони були свідками або учасниками оказії, про яку далі йтиме мова, подають історичний фактаж, опираючись на дати та локації. Центральна частина твору, яка є найбільшою за обсягом, – найімпровізаційніша. Вона тримається на хронології подій у реальності і на тих особливих емоційних моментах, фактах, які були важливі або цікаві для

оповідача, він сам обирає на чому в своїй розповіді зробити акцент – на фактажі, описі, дійових особах тощо. Нарешті, оповіданням притаманна класична кінцівка, у якій підбиваються підсумки викладеної вище оповіді. У кількох реченнях автор пропонує своє бачення ситуації, застерігає або повчає слухачів, дає поради на майбутнє, «знаходить» винуватців трагедії і звинувачує катів свого народу [2, с. 97-98].

Усі елементи оповідання: ключові і другорядні герої, будь-яка інша додаткова інформація відбирається або додається автором суб'єктивно, виходячи з його життєвого досвіду, віку, статі, місця проживання тощо.

Таким чином, різноманітність прозових творів періоду голодомору 1932-1933 рр., що побутувало в різних регіонах України, дає можливість дослідити не лише багатогранність сюжетних ліній, а й сумнозвісні події тих часів, адже сьогодні правдиві спогади (в жанрі народних оповідань і переказів) зберігаються переважно у пам'яті самих очевидців.

Список використаних джерел:

1. 33-й голод: Народна Книга-Меморіал / Упоряд.: Л.Б. Коваленко, В.А. Маняк. Київ : Рад. Письменник, 1991. 584 с.
2. Карбан А.А. Динаміка епічної традиції в народній прозі про голодомор 1932-1933 рр.: дис. ... канд. філол. наук: 10.01.07, Київ, 2017. 200 с.
3. Карбан А.А. Тема голодомору в народній прозі Полтавщини. *Література. Фольклор. Проблеми поетики*. 2013. Вип. 38. С. 379–386.
4. Васильев В.И. Исторические основы некоторых жанров фольклора народов Севера. Львів : Наука, 1984. С. 137–142.
5. Мишанич С.В. Усні народні оповідання. Питання поетики. Київ : Наукова думка, 1986. 327 с.
6. Сокіл В. Народна проза про голодомор: питання традиції. *Народна творчість та етнографія*. 2007. № 6. С. 87–91.
7. Конончук Т. І. Затемнення українського сонця, або Трагедія голодомору 1932-1933 рр. у фольклорі України. Київ : Твім інтер, 1998. 216 с.

МОВА І ЗАСОБИ МАСОВОЇ КОМУНІКАЦІЇ

Касіяненко Л.І.

студентка,

Національний університет «Острозька академія»

РОЛЬ МАРКЕТИНГОВИХ КОМУНІКАЦІЙ У ФОРМУВАННІ ІМІДЖУ ЗАКЛАДУ ВИЩОЇ ОСВІТИ

Явище іміджу закладу вищої освіти (ЗВО) можна трактувати як штучний, цілеспрямовано створений у свідомості людей образ ЗВО, який містить значний обсяг емоційно забарвленої інформації та має спонукати абітурієнтів до здобуття освіти в цьому навчальному закладі [3, с. 18]. У деяких ЗВО є відділи, що працюють над створенням їх позитивного іміджу, наприклад, відділи зв'язків із громадськістю та інформаційно-рекламні відділи тощо.

Формування іміджу вишу має такі етапи: визначення цілей іміджу ЗВО; аналіз цільової аудиторії; створення списку бажаних властивостей, орієнтованих на іміджеву аудиторію; порівняння наявних та бажаних якостей аудиторії; вибір способів та засобів репрезентації ЗВО; утілення поставлених цілей у формуванні іміджу вишу [7].

До програмних напрямів формування позитивного іміджу вишу відносять: створення зовнішнього іміджу; покращення якості освітніх послуг; створення фірмового стилю університету; розробка дизайну й оформлення внутрішніх приміщень університету; розробка іміджевої реклами ЗВО; долучення вишу до життя соціуму [2, с. 7-8].

Зберегти свої позиції на ринку освітніх послуг, здобути популярність і, отже, забезпечити розвиток зможуть лише ті виші, які активно використовують маркетинг і орієнтуються на вирішення актуальних соціально-економічних проблем, співробітництво та партнерство з місцевими органами законодавчої та виконавчої влади [1].

Управління маркетинговими комунікаціями – це «цілеспрямована діяльність навчального закладу з регулювання його ринкової стійкості за допомогою реклами, зв'язків з громадськістю, стимулювання продажу освітніх послуг з урахуванням впливу закономірностей і тенденцій ринку освітніх послуг» [2, с. 4].

Для провадження маркетингової діяльності виші розробляють та реалізують рекламну кампанію – «сукупність заходів, спрямованих на досягнення конкретної маркетингової мети, які охоплюють певний проміжок часу і розподілені у часі так, щоб один рекламний захід доповнював інший» [2, с. 4].

Аби створити для вишу позитивний імідж у суспільстві, використовують престижну рекламу. Вона формує сприятливу думку про ЗВО як про надійний заклад із високим авторитетом на ринку освітніх послуг. Провідними властивостями реклами є те, що вона є засобом передачі інформації, спрямованим на цільову аудиторію; має за мету здійснення впливу на цільову аудиторію; дозволяє ідентифікувати рекламодавця [1].

Зовнішні функції реклами ЗВО:

- маркетингова – організація просування навчального закладу та додаткових освітніх послуг багатьом потенційним споживачам водночас;

- інформаційна – інформування споживачів про переваги вибору освітніх послуг саме в цьому виші; забезпечення своєчасного інформування про останні новини ЗВО;

- освітня – забезпечення обізнаності споживачів про нові форми та технології навчання, про способи підвищення комфортності життя, що прискорює технічний розвиток;

- економічна – залучення додаткових коштів на розвиток навчального закладу, підвищення конкурентоздатності навчального закладу;

- соціальна – дає змогу прищепити аудиторії якісь споживчі звички й освітні пріоритети.

Внутрішні функції реклами:

- інформування: для повідомлення споживачам про новоутворений навчальний заклад чи послугу для формування первинного попиту;

- переконання: для переконання аудиторії в отриманні якісної освіти чи послуги;
- формування лояльності – дає змогу порівнювати виш чи послугу з т. зв. «звичайними».
- нагадування – постійне нагадування про виш та його послуги.

Загальні завдання реклами співвідносяться із завданнями комунікативної політики навчального закладу – цілеспрямованого, економічно виправданого процесу поширення відомостей про освітні послуги закладу, його переваги до споживача: інформування громадськості про діяльність закладу; переконання споживачів у перевагах закладу; досягнення бажаного результату.

Щоб зайняти чільне місце на ринку освітніх послуг сучасні ЗВО активно використовують дистанційні рекламні заходи, які передбачають відсутність прямого контакту завдяки застосуванню різних засобів у якості комунікаційних каналів через медіа; Інтернет; прямі поштові розсилки зацікавленим та потенційним споживачам; створення атрибутивних іміджевих характеристик закладу [5].

Позитивний імідж ЗВО залежить від: якості пропонованої освіти; відгуків роботодавців про його випускників; рівня науково-інноваційної діяльності; рівня міжнародної співпраці. Пріоритетним чинником творення іміджу ЗВО є його присутність в інформаційному просторі. Нині провідним ресурсом, який забезпечує дієве просування ЗВО в інфосфері, є нові медіа, особливо сайт університету. На веб-сторінці публікують найсвіжіші новини, оголошення, фотографії, студентські та адміністративні новини, анонси майбутніх подій, висвітлюються культурні та спортивні заходи тощо.

Рушійною силою формування іміджу вишу є соціальні мережі – як елемент максимально швидкої та якісної комунікації й популяризації навчального закладу. Власні сторінки в соціальних мережах мають майже всі керівники ЗВО. Це спрощує комунікацію між студентами та керівництвом вишу і дозволяє максимально швидко реагувати на будь-які зміни як усередині установи, так і за її межами [4, с. 43].

Отже, в наш час важливою умовою існування вишів стала їх конкурентоспроможність на ринку освітніх послуг. Це породжує потребу у використанні навчальними закладами маркетингових комунікацій із метою формування позитивного іміджу установи. До найефективніших із них, окрім друкованої продукції на кшталт буклетів та університетських газет, належать активне ведення офіційного сайту ЗВО, а також офіційних сторінок у соціальних мережах, та публікація матеріалів про виш у ЗМІ.

Список використаних джерел:

1. Євсейцева О.С., Кретова Д. Дослідження особливостей методики розробки рекламної кампанії вищого навчального закладу [Електронний ресурс] / О. С. Євсейцева, Д. Кредова // Ефективна економіка. – № 4. – 2017. – Режим доступу: <http://www.economy.nayka.com.ua/?op=1&z=5528>
2. Євсейцева О.С., Ормонов М.О. Формування інтегрованих маркетингових комунікацій у вищих навчальних закладах [Електронний ресурс] / О.С. Євсейцева, М.О. Ормонов // Режим доступу: http://knutd.edu.ua/publications/pdf/Ukrainian_editions/Evsejtseva_1.pdf
3. Квеско Р.Б, Квеско С.Б. Имиджология: учебное пособие [Текст] / Р.Б. Квеско, С.Б. Квеско. – Томск : Изд-во Томского политехнического университета, 2008. – 116 с.
4. Киричок А. Використання нових медіа у формуванні іміджу ВНЗ / А. Киричок // Вісник Книжкової палати. – № 2. – 2015. – С. 42-44.
5. Махиня Т.А. Рекламно-інформаційна діяльність як складова професійної діяльності сучасного менеджера освіти / Т.А. Махиня // Науковий вісник УМО «Педагогіка». – Вип. 3. – 2017. – Режим доступу: <http://umo.edu.ua>
6. Присяжнюк Т. Сутність, структура та формування іміджу ВНЗ / Т. Присяжнюк // Науковий блог Національного університету «Острозька академія». – Режим доступу: <https://naub.oa.edu.ua>
7. Психологічний комфорт – запорука психологічного розвитку дитини [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://sites.google.com>
8. Телетов О.С., Провозін М.В. Рекламна діяльність вищого навчального закладу / О.С. Телетов, М.В. Провозін // Маркетинг і менеджмент інновацій. – 2011. – № 2. – С. 53-64.

Лукович М.В.

студентка,

Київський національний лінгвістичний університет

СПЕЦИФІКА ЗАГОЛОВКІВ НОВИННИХ ТЕКСТІВ В КОРЕЙСЬКИХ ІНТЕРНЕТ-ЗМІ

Заголовок є одним з найважливіших елементів новинного тексту і має досить вагоме функціональне навантаження. Багато дослідників порівнюють заголовок з наживкою, що спонукає реципієнта прочитати матеріал. Як зазначає В.М. Абашина: «Поліфункціональність заголовка проявляється у тому, що він є одночасно і початком сприйняття тексту, і узагальненням найменуванням цього ще не пізнаного тексту, що неминуче ставить питання про найдоцільніше використання мовленнєвої форми заголовка, за допомогою якої він може досягти своєї прагматичної мети» [1, с. 230]. Як об Нільсен розглядає заголовок як мікроконтент і наголошує, що через брак часу близько 80% користувачів отримують необхідну інформацію із заголовків, не читаючи повного тексту новин, тому заголовок повинен бути самостійною порцією інформації [3]. Особливо це стосується онлайн-ресурсів, де на відміну від друкованих газет, на початковій сторінці подається лише перелік заголовків всіх статей.

Газетні заголовки як об'єкт лінгвістичного дослідження цікавили зокрема таких корейських науковців, як Чон Йо Хун [5], який присвятив свою дисертацію дослідженню заголовків друкованих газет та спробі їх систематичної класифікації. Кім Кван Гю та Кім Чін Вон [4] у своїй роботі розглядають відмінності заголовків у друкованих та онлайн-виданнях.

За змістом та формою подачі новинні тексти поділяються на **경성 뉴스** (“жорсткі” новини) та **연성 뉴스** (“м’які” новини). “Жорсткі” інформаційні тексти характеризуються чіткою, регламентованою структурою, офіційною стилізацією, наявністю великої кількості цитат, посилань, ієрогліфів **한자**. На противагу цьому “м’які” тексти враховують емоційний фактор реципієнта, вони більше орієнтовані на те, щоб викликати співчуття,

здивування, чи захоплення. Відповідно, заголовки новинно-інформаційних повідомлень поділяються на два основні типи: 1) заголовки, що просто інформують (정보전달형); 2) заголовки, що збуджують інтерес читача (관심유도형) [5, с. 230].

Щодо лексико-граматичних особливостей, то по-перше, як зазначає В. В. Литвиненко [2], у корейській пресі переважають іменникові заголовки. Часто вони закінчуються на іменники китайського походження, які при поєднанні з 되다 / 하다 утворюють дієслова.

강화도 해병대 사격장서 불...사격 훈련 중 발생 [중앙일보 2019.03.13]

미세먼지 폭격 속 2019년 첫 예비군훈련 시작 [중앙일보 2019.03.04]

Ще однією особливістю є використання в заголовках ієрогліфів замість назв основних країн. Так, ієрогліфом 北 позначають Північну Корею, 中 – Китай, 日 – Японію, 美 – США, 韓 – Південну Корею. Імена політичних діячів також можуть замінюватись на ієрогліфи, як правило, це ієрогліфічне написання прізвища: 文 대통령 (Президент Мун), 朴 대통령 (Президент Пак). Окрім цього можуть вживатись аббревіатури, які записуються латиницею і утворені поєднанням початкових літер двох складів імені. Найпоширенішими в заголовках є наступні аббревіатури імен корейських Президентів: DJ (Кім Де Чжун), YS (Кім Ён Сам), MB (Лі Мьон Бак).

日외무상 “韓, 징용 문제 정부간 협의 응할 것으로 생각” [동아일보 2019.01.25]

이재명, DJ·YS 묘역만 참배 [조선일보 2017.02.01]

Заголовки, що просто інформують. Головною метою є точно і достовірно висвітлити інформацію, про яку йде мова в статті, не применшуючи і не перебільшуючи фактів, тому заголовки такого типу мають обмеження у використанні засобів, які б привертали

увагу читача. За формою поділяються на заголовки-резюме (요약형) та заголовки-цитування (인용형).

1) Заголовки-резюме становлять собою короткий виклад головної думки статті. Як правило, в заголовок виноситься безпосередня причина або результат.

2020 학년도 약학대학 신설... 전북대·제주대·한림대 1차 심사 통과 [중앙일보2019.03.18]

직장인이 하루 마시는 블랙카본 13 μ g... 버스·지하철이 제일 많다 [조선일보2019.01.16]

2) Заголовки-цитування можуть бути як прямою цитатою з використанням лапок, так і непрямою цитатою чи навіть інтерпретацією автора, при цьому заголовок має спрощену структуру речення, цитувальні частки 라고/하고 і предикат упускаються.

김정은 “남 쳐다보면 되는 일 없다” [중앙일보 2019.03.18]

‘무거운 숙제’ 안고 文대통령, 지구 한바퀴.. 다시 ‘중재자’ 임무 [동아일보 2018.11.27]

Заголовки, що збуджують інтерес. В заголовках цього типу часто вживаються емоційно-забарвлені слова, які окреслюють відношення автора до поданої ним інформації. Дуже поширеним є використання питального речення з питальними словами 왜 (чому?), 무엇 (що?), 어떻게 (як?) та питальним закінченням ~(으)르까, яке містить відтінок «як ви думаєте?».

중국 발표엔 있고 북한 보도에 없는 건 뭘까 [중앙일보 2019.01.10]

Серед інших засобів, що формують оціночні заголовки і допомагають викликати певні почуття у читача, виділяють наступні:

1) на морфемному рівні: використання афіксів, допоміжних часток на позначення додаткових відтінків сказаного. Наприклад, в

заголовках “*나랏빛 1500조원인데 내년 예산까지 ‘퍼주기’라니...*” [중앙일보 2018.03.27], “*지진 발생했는데도 ‘야자’라니*” [중앙일보 2016.09.18] закінчення ~라니 передає відтінок недовіри чи шоку до сказаного.

2) на рівні слова: використання певних іменників, прикметників та прислівників для більш точного і яскравого опису явища. Часто вживається ономатопеїчна лексика, наприклад в заголовку “*고양.목동 이어 안산 온수관 파열...1100가구 4시간 덜덜*” [중앙일보 2018.12.14] ономатоп 덜덜덜 передає відчуття холоду, а в заголовку “*초등생 아이폰 갑자기 ‘핑!’*” [중앙일보 2019.03.05] ономатоп 핑 відтворює звук, що утворюється від вибуху.

3) на рівні словосполучення: використання порівнянь, прислів’їв та сталих виразів з літератури, популярних пісень чи розважальних програм. Наприклад, в заголовку “*영국 전략은 꿩먹고 알먹기*” [연합뉴스 2016.11.29] використовується прислів’я 꿩먹고 알먹고 (вбити двох зайців).

Список використаних джерел:

1. Абашина В.М. Виразність газетної публікації і структура заголовка (на матеріалі сучасних російських та українських газет) / В.М. Абашина. – Львів: Світ, 1999. – Ч. 2. – С. 230–234.

2. Литвиненко В.В. Особливості перекладу газетно-інформаційних матеріалів з корейської на українську мову (за матеріалами корейської періодики) / В.В. Литвиненко // Наукові записки Інституту журналістики. Т. 10. – К., 2002.

3. Nielsen J. Microcontent: How to Write Headlines, Page Titles, and Subject Lines [Electronic resource] / J. Nielsen. – Mode of access: <http://www.useit.com/alertbox/980906.html>.

4. 김관규.김진원, "인쇄신문과 인터넷신문의 기사 표제 차이에 관한 연구" 한국지역언론학회 10 (10), 2010. – С. 39–72.

5. 정여훈, "신문제목의 유형 및 그 실현 양상에 대한 연구", 사회언어학, 한국사회언어학회, 제14권 제1호, 2006. – 30 с.

Наукове видання

**АКТУАЛЬНІ ПИТАННЯ
ФІЛОЛОГІЧНИХ НАУК: НАУКОВІ ДИСКУСІЇ**

НАУКОВО-ПРАКТИЧНА КОНФЕРЕНЦІЯ

Матеріали друкуються в авторській редакції

Дизайн обкладинки: А. Юдашкіна
Верстка: І. Стратій

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 02.04.2019. Формат 60x84/16.
Папір офсетний. Гарнітура Times New Roman. Цифровий друк.
Умовно-друк. арк. 5,81. Тираж 100. Замовлення № 0319/10.
Віддруковано з готового оригінал-макета.

Надруковано: Видавничий дім «Гельветика»
Україна, м. Херсон, вул. Паровозна, буд. 46-а
E-mail: mailbox@helvetica.com.ua
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи
ДК № 6424 від 04.10.2018 р.