

МАТЕРІАЛИ
НАУКОВО-ПРАКТИЧНОЇ КОНФЕРЕНЦІЇ

**«ФІЛОЛОГІЯ ТА ЛІНГВІСТИКА
У СУЧАСНОМУ СВІТІ»**

(27-28 травня 2022 р.)

Львів
2022

УДК 80"313"(063)
Ф 54

Філологія та лінгвістика у сучасному світі.

Ф 54 Матеріали науково-практичної конференції (м. Львів, 27-28 травня 2022 р.). – Херсон: Видавництво «Молодий вчений», 2022. – 84 с.

ISBN 978-617-8074-11-1

У збірнику представлені матеріали науково-практичної конференції «Філологія та лінгвістика у сучасному світі». Розглядаються загальні питання української мови і літератури, російської мови і літератури, романських, германських та інших мов, теорії і практики перекладу, літератури зарубіжних країн та інші.

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

УДК 80"313"(063)

ЗМІСТ

УКРАЇНСЬКА МОВА ТА ЛІТЕРАТУРА

Величко Е.О.

ОСОБЛИВОСТІ СТИЛІСТИЧНО ЗАБАРВЛЕНОЇ ЛЕКСИКИ,
ВИКОРИСТАНОЇ В ПОВІСТІ І. С. НЕЧУЯ-ЛЕВИЦЬКОГО
«КАЙДАШЕВА СІМ'Я» ТА СЕРІАЛІ «СПІЙМАТИ КАЙДАША».. 6

Волошина Т.М.

ОСОБЛИВОСТІ ЕТИКЕТУ ЕЛЕКТРОННОГО
ДІЛОВОГО ЛИСТУВАННЯ У ПРОФЕСІЙНІЙ ДІЯЛЬНОСТІ 9

Гавриш І.П.

ОПАНУВАННЯ ЛЕКСИЧНИХ НОРМ ФАХОВОЇ
УКРАЇНСЬКОЇ МОВИ СТУДЕНТАМИ
МУЗИЧНИХ СПЕЦІАЛЬНОСТЕЙ: ПРАКТИЧНИЙ АСПЕКТ 15

Тацинець М.Р.

ВІКТОРІАНСЬКИЙ ДИСКУРС І НЕОВІКТОРІАНСЬКІ
СТРАТЕГІЇ В РОМАНІ ДЖОНА ФАУЛЗА
«ЖІНКА ФРАНЦУЗЬКОГО ЛЕЙТЕНАНТА» 20

Ткачук О.В.

ВЕРЛІБР МАРІЇ РЕВАКОВИЧ У ЗБІРЦІ «ЗЕЛЕНИЙ ДАХ»:
ВНУТРІШНЬО-ЗМІСТОВІ ХАРАКТЕРИСТИКИ
ТА СТРОФІЧНА БУДОВА..... 25

Торак В.Ю.

НАЗВИ НЕБЕСНИХ ТІЛ ЯК СУБ'ЄКТИ ПОРІВНЯННЯ
В ПОЕТИЧНОМУ ТЕКСТІ БОГДАНА ТОМЕНЧУКА..... 30

ЛІТЕРАТУРА ЗАРУБІЖНИХ КРАЇН

Гетман Ю.С.

ОБРАЗ ГОЛОВНОЇ ГЕРОЇНИ
В РОМАНІ-АНТИУТОПІЇ «ГОЛОДНІ ІГРИ» 35

Шкурак Л.І.

ОБРАЗНО-СТИЛЬОВІ ДОМІНАНТИ ФІЛОСОФСЬКОЇ
І ЛЮБОВНОЇ ЛІРИКИ ДЖ. Г. БАЙРОНА 37

РОМАНСЬКІ, ГЕРМАНСЬКІ ТА ІНШІ МОВИ

Burkowska A.V.

THE CORE MEANINGS OF ENGLISH MODALS CAN, MAY, MUST AND HAVE TO IN A SHORT STORY» FOR ESMÉ – WITH LOVE AND SQUALOR «BY J. D SALINGER 41

Гнатів Р.О.

ЛЕКСИКО-СЕМАНТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ФРАНЦУЗЬКОЇ МОВИ У ПРЕСІ В ПЕРІОД РОСІЙСЬКО-УКРАЇНСЬКОЇ ВІЙНИ 45

Кудряшова К.А.

ХУДОЖНЯ СВОЄРІДНІСТЬ ОРИГІНАЛУ ТА МУЛЬТИЛІНГВАЛЬНИХ ПЕРЕКЛАДІВ ОБРАНИХ ТВОРІВ ОСКАРА ВАЙЛЬДА 52

Соколова О.В.

СТИЛІСТИКА ПОЛІТИЧНИХ ПРОМОВ (НА МАТЕРІАЛІ ПРОМОВ ЕКС-ПРЕЗИДЕНТА ФРН ЙОГАННЕСА РАУ 1999–2004 РР.) 56

Тернієвська Є.Й.

ОСОБЛИВОСТІ РОЗУМІННЯ ПОНЯТТЯ «КОНЦЕПТ» У СУЧАСНІЙ ЛІНГВІСТИЦІ 60

ТЕОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ, ПОРІВНЯЛЬНЕ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

Телець Ю.В.

СПОСОБИ ХУДОЖНЬОЇ РЕАЛІЗАЦІЇ ГЕДОНІЗМУ У РОМАНІ «ФЕЛІКС АВСТРІЯ» СОФІЇ АНДРУХОВИЧ 65

Tombulatova I.I.

THE IMAGE OF SOUND IN RUPĪ KAUR`S POETRY («MILK AND HONEY») 67

ФОЛЬКЛОРИСТИКА

Голинська М.М.

КОНЦЕПТ «ДОЛЯ» В УКРАЇНСЬКОМУ ФОЛЬКЛОРИ 71

ТЕОРІЯ І ПРАКТИКА ПЕРЕКЛАДУ

Прохира О.Р.

АНГЛО-УКРАЇНСЬКИЙ ПЕРЕКЛАД

ПРОМОВИСТИХ ВЛАСНИХ НАЗВ 77

Юськова А.Р., Луців Ю.В.

ПЕРЕКЛАД СУБТИТРІВ ДЛЯ ВІДЕО

ПРО РОСІЙСЬКО-УКРАЇНСЬКУ ВІЙНУ 80

УКРАЇНСЬКА МОВА ТА ЛІТЕРАТУРА

Величко Е.О.

учениця 10 класу,

Дніпропетровське відділення Малої академії наук України

Науковий керівник: Євладенко Г.В.

учитель,

Криворізька спеціалізована загальноосвітня школа

I–III ступенів № 20 з поглибленим вивченням німецької мови

ОСОБЛИВОСТІ СТИЛІСТИЧНО ЗАБАРВЛЕНОЇ ЛЕКСИКИ, ВИКОРИСТАНОЇ В ПОВІСТІ І. С. НЕЧУЯ-ЛЕВИЦЬКОГО «КАЙДАШЕВА СІМ'Я» ТА СЕРІАЛІ «СПІЙМАТИ КАЙДАША»

Українська мова постійно розвивається та вдосконалюється, тому вона постійно вивчається і досліджується, особливо вживання стилістично забарвленої лексики. У зв'язку з цим нашу увагу привернули два твори різних видів мистецтва. Це соціально-побутова повість І. С. Нечуя-Левицького «Кайдашева сім'я» та її сучасна екранізація – серіал режисера Олександра Тіменка «Спіймати Кайдаша». Лексика героїв в обох варіантах є емоційно насиченою та різнобарвною. Значна кількість подій, що розгортаються перед нами як у повісті, так і в телесеріалі, передана письменником та режисером через діалоги, у яких і розкривається весь спектр відтінків стосунків у родині Омелька Кайдаша. Ми спостерігаємо як народження молодих родин, так і руйнування патріархальних відносин, що були гарантом поважного ставлення до батьків та сім'ї. Тому в діалогах ми спостерігаємо і ніжність, і агресію, передану саме завдяки емоційно маркованій лексиці.

У повісті «Кайдашева сім'я» Івана Семеновича Нечуя-Левицького описується життя селян кінця XIX століття, а у телесеріалі «Спіймати Кайдаша» йде мова про події від 2005 року і до сьогодення. І це яскраво реалізується через побутові сцени, зокрема в мові персонажів.

Нам стало цікаво, як відбулася адаптація емоційно забарвленої лексики, що була широко вживаною в побуті українців XIX століття до сучасних реалій.

Актуальність теми зумовлюється тим, що українська мова в наш час знаходиться на стадії відродження, тому вона дуже часто є засміченою, і це активно реалізується саме в повсякденному житті пересічного українця, у його побуті, а відповідно в розмовному стилі. Часто саме емоційно маркована лексика з негативним забарвленням найбільш яскраво ілюструє рівень засміченості мови. Екранізація творів української класичної літератури та їх адаптація до сучасної дійсності є яскравим цьому підтвердженням. На даний момент ця ситуація викликає в нас інтерес та зацікавленість, що підтверджує актуальність нашого дослідження.

Мета наукової роботи полягає у виявленні особливостей використання та з'ясуванні кількості емоційно забарвленої лексики з негативним та позитивним забарвленням у мові персонажів твору XIX століття і сучасної екранізації.

Досягнення поставленої мети передбачає виконання таких завдань:

- вивчити мову персонажів соціально-побутової повісті «Кайдашева сім'я» та телесеріалу «Спіймати Кайдаша»;
- дослідити використання стилістично забарвленої лексики в обох творах;
- схарактеризувати стилістично забарвлену, яка використана в художньому творі та його сучасній екранізації;
- з'ясувати кількість стилістично маркованих лексем із значенням негативності та позитивності в повісті та її екранізації.

Об'єктом дослідження є мова персонажів соціально-побутової повісті І. С. Нечуя-Левицького «Кайдашева сім'я» та телесеріалу Олександра Тіменка «Спіймати Кайдаша».

Предметом дослідження є емоційно забарвлена лексика, використана у мові персонажів повісті «Кайдашева сім'я» та серіалу «Спіймати Кайдаша».

За основні методи дослідження було обрано: аналітичний огляд наукових праць; аспектний аналіз стилістично забарвленої лексики; аналіз специфіки використання стилістично забарвленої лексики у повісті та серіалі; зіставлення стилістично забарвленої лексики у

творах для з'ясування засміченості мови персонажів XIX та XXI століть лексемами згрубілого характеру.

Досліджуючи мовні особливості повісті І. С. Нечуя-Левицького «Кайдашева сім'я», ми виявили в тексті стилістично-забарвлену лексику, яка зацікавила нас з погляду позитивного та негативного емоційного навантаження. Зробивши вибірку стилістично-маркованих слів в тексті соціально-побутової повісті, ми з'ясували їх значення у «Словнику української мови» [1]. Розтлумачивши їх, отримали змогу розділити слова на дві групи: з позитивним та негативним навантаженням.

Переглядаючи серії сучасної телеверсії повісті І. С. Нечуя-Левицького «Спіймати Кайдаша», нами помічено суттєву різницю між мовою героїв XIX століття та сучасних Кайдашів. Відмінності прослідковувались у всьому, зокрема в стилістично маркованій лексичі, що мала як позитивне, так і негативне навантаження.

Проаналізувавши текст соціально-побутової повісті Івана Нечуя-Левицького «Кайдашева сім'я» та її сучасної екранізації – серіалу Олександра Тіменка «Спіймати Кайдаша», можна зробити висновок, що автори цих творів використовують величезну кількість стилістично забарвленої лексики. Переважну більшість опрацьованої лексики становлять мовні одиниці, що мають згрубіле значення. У повісті вони становлять 80% опрацьованих сем, а в мовному матеріалі серіалу їх частка становить 75%. Проте серед слів, описаних нами в ході дослідження, є і такі, що належать до групи зменшено-пестливої лексики. У повісті їх нараховуємо 20%, а в серіалі – 25%.

Отже, результати нашого дослідження дають нам підстави вважати, що автори обох творів використовували більшу кількість емоційно маркованої лексики в мові персонажів, передаючи таким чином вербальну агресію, яка присутня в діалогах як головних, так і другорядних персонажів. За відсотковим складом в обох творах 80% негативно забарвленої лексики із згрубілим значенням і лише 20% зменшено-пестливих лексем.

Практичне значення: робота може бути цікавою тим, хто вивчає зміни української мови та особливості розмовного стилю; матеріали дослідження можуть бути використані на уроках української мови, при розробці, плануванні й читанні спецкурсів чи факультативів з

лексики та поетичної стилістики в спеціалізованих школах, коледжах, гімназіях та ліцеях.

Список використаних джерел:

1. Білодід І.К. Академічний тлумачний словник «Словник української мови»: в 11 тт./АН УРСР. Інститут мовознавства. Київ : Наукова думка, 1970–1980.
2. Бурячок А.А. Оцінна лексика в українській літературній мові. *Українське усне літературне мовлення*. Київ : Наук. думка, 1967. С. 76.
3. Грінченко Б. Словарь української мови: в 4-х тт. / За ред. Б. Грінченка. Київ, 1907–1909. Т. 4. С. 193.
4. Єрмоленко С.Я., Колесник Г.М., Ленець К.В. та ін. Мова і час. Розвиток функціональних стилів сучасної української літературної мови. Київ : Наук. думка, 1977. 239 с.
5. Чабаненко В.А. Основи мовної експресії. Київ, 1984. 167 с.
6. Чабаненко В.А. Стилїстика експресивних засобів української мови : монографія. Запоріжжя : ЗДУ, 2002. 351 с.
7. Яригіна В.В. Емоційно забарвлена лексика в українських проповідях. *Вісник Черкаського університету. Серія : Філолог. науки*. 2019. С. 85–89.

Волошина Т.М.

старший викладач,

Національна академія статистики обліку та аудиту

ОСОБЛИВОСТІ ЕТИКЕТУ ЕЛЕКТРОННОГО ДІЛОВОГО ЛИСТУВАННЯ У ПРОФЕСІЙНІЙ ДІЯЛЬНОСТІ

Активний розвиток сучасного Інтернет-спілкування зумовив формування «нового мережевого способу життя і мислення, суттєво впливає на мовну ситуацію» [3, с. 217], а також вироблення правил етикетної поведінки. Відповідно формується новий стиль мережевого спілкування, що відображає специфіку масової інтернет-спільноти, виробляє власну жанрову систему й при цьому істотно впливає на мовленнєву поведінку суспільства.

Так, в межах сучасного стилю Інтернет-спілкування відбувається модифікація мовленнєвих жанрів, зокрема відповідно до призначення,

мети й сфери застосування виокремлення електронного ділового листування, що активно формує власні специфічні мовні засоби реалізації, правила мовленнєвої поведінки та етикету.

Проте, на нашу думку, недостатньою мірою вивченим є питання культури й етики електронного ділового листування як складової мовнокомунікативної компетентності фахівця у професійній діяльності. Нині немає чітко прописаних нормативних актів щодо сформованої системи правил вживання в електронному діловому листуванні мовних засобів і усталених зворотів, оформлення та надсилання таких листів та етичні питання спілкування засобами електронної пошти у ділових відносинах. В окремих інтернет-ресурсах є лише поодинокі спроби частково представити аспекти етикету в електронному діловому листуванні та правила їх написання й надсилання [2; 7].

У цій роботі представлена спроба узагальнити й систематизувати основні правила та особливості етикету електронного ділового листування у професійній діяльності. Здебільшого електронні ділові листи, як і паперові, повинні відповідати діловому етикету, проте мають особливості щодо надсилання, оформлення та використання мовних засобів у них.

По-перше, увагу адресата доцільно привертати правильним оформленням тексту. Писати необхідно чітко, коротко, відповідно теми листа і по суті. Зміст повинен бути лаконічним. Потрібно наводити тільки важливі деталі, факти, цифри, дотримуючись короткого викладу думок і використовувати найменше слів. Не можна вживати епітети і яскраві описи. Загалом обсяг тексту повинен бути таким, щоб його прочитання зайняло не більше хвилини. Також необхідно дотримуватися чіткої структури тексту, поділяючи його на абзаци, що значно спростить прочитання листа.

Як і в паперових листах, текст повинен містити: традиційне привітання, представлення, мету, інформацію стосовно конкретного питання, пояснення причин звернення та подяку й сподівання вирішення питання, і наостанок підпис, при можливості краще електронний підпис.

Оскільки основний принцип ділового – це акцент на інтересах адресата, то дуже важливо у першому абзаці вживати «Ви»,

наприклад: *Ви запитували нас (мене...); Ви хотіли отримати...; Ви згадували про...; Вам потрібно...* тощо [5]. А вже в останньому абзаці необхідно зробити акцент на тому що і коли одержить адресат у результаті виконання його запиту чи пропозиції. Загалом обсяг листа повинен бути на один екран комп'ютера. Довгі фрази доцільно розбивати на декілька простих речень, щоб полегшити їх читання. Англійські слова, терміни чи професіоналізми («дедлайн», «FYI») варто вживати в тому випадку, якщо є впевненість, що адресат їх розуміє.

Мовні кліше в електронних ділових листах варто використовувати такі, як і в паперових, зокрема усталені звороти: нагадування (нагадаємо, що добігають кінця встановлені терміни); наполегливо просимо вас розглянути цей лист до певного терміну); прохання (просимо вас терміново оплатити рахунок; будемо вдячні, якщо ви повідомите про...); відмови (*докладно вивчивши ваш проект, ми з прикрістю повідомляємо, що не маємо змоги...; дякуємо за докладені вами зусилля, але ми не можемо прийняти вашу пропозицію...*); відповіді (*«Ми отримали ваш лист та взяли його до уваги»; Ми наразі розглядаємо ваш запит*) тощо [6].

Технічні правила оформлення електронного ділового листа також мають важливе значення для його прочитання адресатом і розуміння. Для написання такого листа необхідно вибирати шрифти, які коректно відображаються на будь-яких пристроях: Arial, Courier, Georgia,Tahoma, Times New Roman, без виділення тексту особливими шрифтами, складними для читання. Також не варто застосовувати різні кольори шрифту, кольорові маркери, яскраві заливки усього тексту, caps lock (великих літер).

Не можна ставити багато знаків оклику і знаків питання, щоб не викликати в адресата думки про пред'явлення претензій чи підвищений тон. Недопустимо додавати до тексту сленгові слова і смайлики, оскільки це суперечить діловому стилю. Для візуального легкого сприйняття адресатом тексту доцільно використовувати абзаци, списки; до маркованого списку можна включити від трьох до п'яти пунктів, а до більшого списку застосовувати нумерацію. Для виділення важливих моментів у тексті варто скористатися курсивом, інструкції – жирним шрифтом, дати – підкресленням [7].

По-друге, в електронному діловому листі потрібно дотримуватися нейтрального тону, натомість не вживати у тексті емоційно забарвлені слова і вислови, а також просторічні, іронічні, розмовні чи лайливі слова. Також недоречні експресивні слова зі зменшено-пестливими суфіксами, у значенні перебільшення та вигуків. Загалом у діловому електронному листуванні необхідно дуже обережно використовувати гумор, а краще зовсім уникати. Оскільки в таких листах неможливо відтворити ані емоції, ані інтонацію, то навіть звичайний знак «смайлик» може не передати тієї радісної атмосфери адресату. Недоречно використовувати жарти, лайки, сленгові слова, смайлики, дужечки замість смайликів чи картинки для настрою [2], особливо на початковій стадії знайомства.

Використання іронії чи сарказму в таких листах взагалі вважаються неприпустимими, тому що це може викликати негативне враження [5].

Також обов'язково потрібно уникати наказового способу, а для пом'якшення категоричності варто замінити їх словами *«будь ласка»*.

По-третє, у разі виникнення конфліктної ситуації, для її загладження доцільно доповнити речення вставними конструкціями, типу «на жаль». Необхідно використовувати позитивні формулювання замість негативних, щоб не лише згладити негативний контекст, а й уникнути обвинувальних відтінків. Так, замість речень із обвинувачення чи ультиматумом краще використовувати формулювання без обвинувального відтінку, наприклад: *Пам'ятаємо, що Ви завжди виконували взяті на себе зобов'язання...; Просимо, щоб Ваші колеги не порушували термінів подання щомісячних звітів...; Якщо Ви відмовляється переглянути зазначені пункти договору, ми, на жаль, змушені будемо припинити співпрацю з Вашою компанією... [7].*

Доцільніше писати фрази з найменшим негативним контекстом. Загалом електронні ділові листи не можна використовувати для вирішення конфліктних ситуацій. Як би майстерно не було написано електронне повідомлення, воно не замінить у конфліктній ситуації звичайне спілкування. У такому випадку, доречніше зустрітися з опонентом або зателефонувати йому.

В електронних ділових листах не можна висловлювати зауваження, оскільки у письмовій формі вони сприймаються категоричніше й

різкіше ніж в усній. Тому, доцільно робити зауваження чи критикувати при зустрічі віч-на-віч, як би складно це не було.

Четверте, важливими також є питання культури та етикету таких аспектів, як надсилання повідомлень, пересилання електронних повідомлень, надання швидкої відповіді. Електронного ділового листа краще надсилати протягом робочого тижня, щоб його першочергово прочитали. Не варто це робити під кінець робочого дня у п'ятницю та впродовж вихідних. Оскільки електронні повідомлення часто можуть пересилатися, необхідно передбачити, що адресат, в разі потреби, може переслати його будь-кому. Тому особливо ретельно потрібно подавати посилання на інформацію, в тому числі й особисті характеристики, службову інформацію, різні показники тощо. Відповіді на отримані електронні ділові листи потрібно надавати якнайшвидше. Це сприятиме позитивній роботі з колегами, які усвідомлюють важливість ефективної та оперативної комунікації [5].

Лист-нагадування доцільно надсилати не раніше, ніж через добу після отриманого повідомлення, а відповідати не пізніше з моменту отримання [2]. По можливості бажано відповідати на листи відразу, щоб не затягнути вирішення важливих питань і не створювати перешкоди для ефективної роботи інших працівників чи партнерів [1].

Окремо слід звернути увагу на уже сформовані в Інтернет-комунікації правила поведінки, певні традиції, своєрідну культуру спілкування – нетикет [4, с. 3], обов'язковою умовою якого є дотримання елементарних етичних норм користувачами, особливо у професійній діяльності.

Отже, у роботі здійснено спробу систематизувати основні аспекти етикету електронного ділового листування, з урахуванням його особливостей, зокрема доцільності вживання специфічних мовних засобів і усталених зворотів у текстах та правил оформлення й надсилання листів. Оскільки, нині цей вид листування є однією з пріоритетних і ефективних форм спілкування фахівців у професійній діяльності, то фахівець повинен постійно підвищувати свій рівень мовнокомунікативної компетентності, моделюючи і вдосконалюючи цим власний професійний імідж. Такий системний підхід дає можливість фахівцям ефективно засвоїти й користуватися етичними правилами електронного ділового листування у повсякденному

професійному спілкуванні з партнерами. Зважаючи на те, що цей вид листування є порівняно новою і водночас найактуальнішою формою спілкування, зокрема й ділового, що стрімко розвивається, вважаємо доцільними подальші детальні дослідження структурно-мовних аспектів означеної проблеми.

Список використаних джерел:

1. Ділове листування по електронній пошті / Підручники для студентів онлайн: <https://stud.com.ua>. URL: https://stud.com.ua/64191/menedzhment/dilove_listuvannya_elektronniy_poshti (дата звернення: 10.02.2022).
2. Єсауленко Вікторія. Я вам пишу як і раніше у e-mail. Правила ділового листування. 18 кроків до змістовного електронного листа (2 жовтня 2019). URL: <https://biz.nv.ua/ukr/experts/ya-vam-pishu-po-prezhnemu-v-e-mail-pravila-delovoy-perepiski-segodnya-50045894.html> (дата звернення: 10.02.2022).
3. Карпушина М., Чистякова О. Сучасна комунікація: особливості мовлення в мережі інтернет. *Філологічний дискурс*. 2016. Вип. 4. С. 212–221. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/fild_2016_4_24 (дата звернення: 10.11.2021).
4. Кулик Є., Бартош О. Культура віртуального спілкування. Київ, 2010. 65 с.
5. Особливості етикету ділового електронного спілкування, формулювань у повідомленнях / Хмельницька обласна організація профспілки працівників охорони здоров'я України. URL: <https://medprof.km.ua/old/osoblyvosti-etyketu-dilovogo-spilkuvannya.html> (дата звернення: 10.11.2021).
6. Правила ділового листування / Офіційний сайт «Бібліотека Сумського державного університету». URL: <https://library.sumdu.edu.ua/uk/biblioteka/library-projects/promotsii-chytannia/knyzhkovyi-bloh/879-dilove-listuvannya.html> (дата звернення: 10.02.2022).
7. Як писати електронні листи (9 листопада 2020). / Офіційний сайт Кадровик-01, 2022. URL: <https://www.kadrovik01.com.ua/article/4703-yak-pisati-elektronn-listi> (дата звернення: 10.02.2022).

Гавриш І.П.

*кандидат філологічних наук, доцент,
Харківський національний університет мистецтв
імені І.П. Котляревського*

ОПАНУВАННЯ ЛЕКСИЧНИХ НОРМ ФАХОВОЇ УКРАЇНСЬКОЇ МОВИ СТУДЕНТАМИ МУЗИЧНИХ СПЕЦІАЛЬНОСТЕЙ: ПРАКТИЧНИЙ АСПЕКТ

Вільне володіння українською мовою та її використання в усіх комунікативних ситуаціях є одним із основних складників успішної професійної діяльності митця в Україні. Для музикантів та музикознавців мова є одним із найважливіших засобів отримання професійних знань, анонсування, обговорення, організування та реалізації мистецьких проєктів, засобом втілення творчого задуму митця. Професійно орієнтована лінгвістична компетенція студента музичної спеціальності охоплює вміння грамотно та ефективно використовувати відповідні мовні засоби для продукування, оброблення та відтворення спеціальної інформації за певної професійної ситуації. Вільне послуговування мовними засобами забезпечується високим рівнем оволодіння мовними нормами. Оскільки професійно орієнтована лінгвістична компетенція дає змогу фахівцю успішно виконувати різні види професійної діяльності, виявляє рівень знань і практичних умінь, ступінь сформованості його професійної культури й визначає результати роботи, оволодіння лексичними нормами, зокрема з урахуванням специфіки професійної мови, є необхідним.

Дослідження фахової лексики різних галузей діяльності знаходимо в численних працях вітчизняних науковців, зокрема ґрунтовне дослідження музичної термінології засвідчують праці С. З. Булик-Верхоли [4–8]. Останнім часом зберігаються тенденції висвітлення в наукових розвідках концептуальних засад викладання української мови за професійним спрямуванням (Н. Березовська-Савчук, Л. Цуофал [2], Г. Ф. Ракшанова, І. Л. Назаренко [12]), особливостей формування термінологічної компетентності студентів різних

спеціальностей (Н. С. Безгодова [1], І. О. Гаценко [9; 10], А. О. Коваленко, А. О. Ханецька [11]), проте опанування лексичних норм студентами музичних спеціальностей на практичному рівні наразі є недостатньо висвітленим, що й обумовлює актуальність запропонованого дослідження.

Практичне втілення особистісно орієнтованого, діяльнісно-комунікативного та компетентнісного підходів, упровадження індивідуально-творчих методів та форм навчання в мистецьких закладах вищої освіти, що передбачають підготовку фахівця зі сформованою потребою в професійній самоосвіті, здатного до саморозвитку й повноцінної самореалізації, обумовлює розширення та оновлення можливостей практичного закріплення лексичних мовних норм української мови за професійним спрямуванням.

Оскільки лексичні норми урегульовують правильність уживання слів у властивих їм значеннях, що забезпечується знанням семантики, їх взаємозамінності, поєднання з іншими словами, сфери застосування, видається продуктивним згрупувати завдання на формування лексичної компетенції митця відповідно до етапів опанування мови професії та змістових аспектів.

До першої групи варто віднести завдання, що передбачають роботу зі збагачення активного словника студента термінами на початковому етапі опанування музичної термінології: із запропонованого тексту випишіть фахові терміни, скориставшись термінологічним словником, поясніть їх значення; знайдіть у тексті музичні терміни, згрупуйте їх відповідно до тематичних груп (назви музичних інструментів та їх деталей; назви професій, спеціальностей; назви напрямів, стилів, течій у музиці; назви видів і жанрів музики, назви окремих музичних творів та їх частин тощо); поясніть значення наведених термінів, складіть з ними речення; випишіть визначення запропонованого / самостійно обраного терміна із кількох музичних словників, порівняйте ці визначення; розкрийте значення спеціальних фразеологізмів; з'ясуйте, зміст яких понять розкривають запропоновані визначення; дайте одним словом назву описаного явища, особи, предмета, дії тощо. На цьому етапі доречною є робота з різними текстами з історії та теорії музики, що слугує, по-перше, збагаченню активного та пасивного словника митців, по-друге, розвиткові аналітичних здібностей, а

також «професійно зорієнтовані тексти, насичені значною кількістю абстрактних понять і термінів, передусім розвивають теоретичне понятійне мислення, спрямоване на відкриття законів, створення нових правил, виявлення сутності різних явищ» [1, с. 422]. До другої групи відносимо завдання, що сприяють розрізненню загальнонавчаних слів, термінів (видів термінів) та терміноідів: випишіть в окремі колонки загальнонавчані слова, терміни та професіоналізми; розподіліть подані терміни на колонки: загальнонаукові, міжгалузеві, вузькогалузеві, обґрунтуйте свій вибір; розподіліть наведені лексичні одиниці на дві колонки: у першу запишіть терміни, у другу – номенклатурні назви. Такі завдання передбачають використання методів самоперевірки чи перехресної перевірки, опрацювання терміноідів може бути посилене підготовкою повідомлень, що слугуватиме напрацюванню та вдосконаленню комунікативних компетенцій усного мовлення, зокрема: дискурсивного, ораторського. Третю групу складають завдання, що сприяють засвоєнню таких лінгвістичних явищ як полісемія, омонімія, антонімія та паронімія в професійному мовленні, а також визначенню доцільності уживання іншомовних термінів: користуючись словником іншомовних термінів або термінологічним словником, розкрийте значення термінів, які набувають багатозначності в різних галузях науки; які значення в різних терміносистемах можуть мати слова (*інструмент, синтез, реакція, модель, ідея, аналіз, аналогія тощо*); доберіть антоніми до запропонованих слів (*дисонанс, тихо, швидко, горизонтальний, динаміка, мінімальний, дієз тощо*); розкрийте дужки, обравши один із паронімів, у разі потреби зверніться до тлумачного словника; складіть словосполучення із паронімами; складіть по два речення із запропонованими омонімами та полісемічними словами; поясніть значення та функціонування наведених іншомовних термінів; запишіть власне українські відповідники до поданих іншомовних слів; наведіть приклади музичних термінів з іншомовними елементами, поясніть їх значення, у разі потреби скористайтесь словником музичних термінів.

Для опанування лексичних норм української мови за професійним спрямуванням на високому рівні надзвичайно важливим є вміння бачити та виправляти аномативи, «тобто такі ненормативні

лінгвоутворення, що виникають у результаті невмотивованого порушення літературної норми і є наслідком неправильних мисленневих операцій» [3, с. 112], зокрема: інтерфедеми та росіянізми, семантично модифіковані лексеми, тавтологію), це актуалізує четверту групу завдань на адекватність використання мовних засобів з урахуванням їх семантики: виправте в наведених реченнях лексико-стилістичні порушення; відредагуйте словосполучення уникаючи лексичних помилок; відредагуйте речення, знайдіть випадки неправильного вживання паронімів; подайте правильні українські відповідники калькованих виразів; відредагуйте речення, які містять слова, вжиті в неправильному значенні. Вкажіть, у якому значенні можна вживати виділені слова; відредагуйте речення, уникнувши невиправданих повторів (тавтології) та вживання зайвих слів (плеоназмів). Подальше практичне опанування лексичних норм відбувається шляхом укладання мінісловника музичних термінів, презентування своєї спеціальності в усній чи писемній формі, визначення кола наукових пошуків та їх реалізації.

Отже, опанування лексичних норм української мови за професійним спрямуванням студентами музичних спеціальностей може бути реалізоване за допомогою низки завдань, які можна згрупувати за етапами та змістовими аспектами роботи: завдання, що передбачають збагачення активного словника студента термінами; завдання, що сприяють розрізненню загальноновживаних слів, термінів (видів термінів) та терміноідів; завдання, що сприяють засвоєнню таких лінгвістичних явищ як полісемія, омонімія, антонімія та паронімія в професійному мовленні, а також визначенню доцільності уживання іншомовних термінів; завдання на адекватність використання мовних засобів з урахуванням їх семантики. Вибір та наповнення комплексу завдань обумовлюється на змістовому рівні – спеціалізацією студента й можливістю взаємодіяти зі спеціальними дисциплінами, на організаційному рівні – кількістю годин, виділених на вивчення дисципліни загалом та окремих тем. Запропоновані практичні завдання спрямовані на формування термінологічної компетентності студентів, на поглиблення знань щодо уживання спеціальних лексем та усунення лексичних анормативів і можуть

використовуватись як під час аудиторної, так і під час самостійної роботи.

Список використаних джерел:

1. Безгодова Н. С. Формування термінологічного потенціалу (природничий профіль) на заняттях з української мови (за професійним спрямуванням). *Філологічні студії*. 2015. Вип. 13. С. 419–425.
2. Березовська-Савчук Н., Цуофал Л. Лінгводидактичні засади формування комунікативної компетентності у процесі вивчення української мови професійного спілкування. *Філологічні студії*. 2019. Вип. 20. С. 157–170.
3. Бондаренко Т. Г. Критерії виявлення мовних помилок під час редагування журналістських матеріалів. *Наукові записки Ін-ту журналістики*. 2002. Т. 8. С. 112–117.
4. Булик-Верхола С. З. Синонімія в українській музичній термінології. *Вісник Харківського національного університету № 491. Серія філологічна*. Харків, 2000. С. 264–267.
5. Булик-Верхола С. З. Формування і розвиток української музичної термінології : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.02.01. Львів, 2003. 20 с.
6. Булик-Верхола С. З. Омонімія і полісемія в українській музичній термінології. *Вісник Національного університету «Львівська політехніка»*. 2003. № 490. С. 142–146.
7. Булик-Верхола С. З., Тегливець Ю. В. Гіперо-гіпонімічні відношення в українській музичній термінології. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія: Філологія*. 2015. Вип. 15. Т. 1. С. 7–9.
8. Булик-Верхола С. Антонімічні відношення в українській музичній термінології. *Вісник Національного університету «Львівська політехніка. Серія : «Проблеми української термінології»*. 2016. № 842. С. 111–114.
9. Гаценко І. О. Основні аспекти викладання дисципліни «Фахова українська мова» для студентів технічних спеціальностей. *Вчені записки НТУ імені В.І. Вернадського. Серія : Філологія. Соціальні комунікації*. 2020. Т. 31 (70). № 4. С. 18–22.
10. Гаценко І. О. Розвиток мовних компетенцій майбутніх фахівців юридичного профілю у процесі вивчення дисципліни «Фахова українська мова». *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2020. Вип. 34. Т. 2. С. 87–92.
11. Коваленко О. А., Ханецька А. О. Проблеми викладання навчальної дисципліни «Українська мова за професійним спрямуванням» для здобувачів освіти економічних спеціальностей закладів вищої освіти. *Український журнал прикладної економіки та техніки*. 2021. Т. 6. № 4. С. 140–146.
12. Ракшанова Г. Ф., Назаренко І. Л. Формування фахової термінологічної компетентності у студентів. *Філологічні студії*. 2018. Вип. 17. С. 249–260.

Тацинець М.Р.

студентка,

Науковий керівник: Бандровська О.Т.

доктор філологічних наук, доцент,

Львівський національний університет імені Івана Франка

**ВІКТОРІАНСЬКИЙ ДИСКУРС І НЕОВІКТОРІАНСЬКІ
СТРАТЕГІЇ В РОМАНІ ДЖОНА ФАУЛЗА
«ЖІНКА ФРАНЦУЗЬКОГО ЛЕЙТЕНАНТА»**

У літературознавстві ХХ і початку ХХІ століття «вікторіанство», включно вікторіанські традиції та цінності, стиль життя і мистецькі надбання, є одним із центральних предметів дослідження. Неоднозначність цього поняття полягає в тому, що воно співвідноситься у часі не лише із правлінням королеви Вікторії, а й зі значно довшим періодом. Враховуючи те, що вікторіанська епоха стала зразковою з погляду економічної стабільності, геополітичних досягнень та формування національної ідентичності британців, письменники і дослідники починають осмислення досягнень вікторіанства одразу з часу завершення цього культурного періоду. Постмодерністська інтенція до переоцінки минулого, яка поступово стає відчутною в другій половині ХХ століття, ще більше інтенсифікує інтерес до вікторіанства. Кількість художніх творів, присвячених вікторіанській добі, дає дослідникам підстави стверджувати, що в британській культурі другої половини ХХ – перших десятиліть ХХІ століття «неовікторіанство», в межах якого відбувається художнє опрацювання усієї культурної спадщини вікторіанської доби, є помітним літературним феноменом. Одним з найвидатніших представників неовікторіанського роману є Джон Фаулз, автор одного з перших постмодерністських історіографічних романів під назвою «Жінка французького лейтенанта» [9].

У культурологічних та літературознавчих дискусіях поняття «вікторіанство» виступає досить суперечливим. Зокрема, Філіп Девіс висунув ідею про те, що вікторіанство не має бути трактоване як поняття з чітко окресленими канонами та принципами. У праці

«Why the Victorian Literature Still Matters», він пише, що поняття «вікторіанство» не вичерпує всього значення цієї доби [7].

Історична різноманітність полягала не тільки у великій кількості подій, але також у несхожих за своїм характером поглядах, які мали місце в соціумі. Як приклад можна навести промову Маргарет Тетчер у 1983 році, в якій вона прихильно згадує такі цінності вікторіанського суспільства як «сумлінна праця, національна гордість та охайність». На противагу цьому, її опонент Ніл Кіннок пропонує зовсім іншу точку зору на представлену добу. За його словами, вікторіанцям було притаманно жити в «жорстокості, каторжній праці та невігластві» [12]. Ця ситуація виступає яскравим прикладом полеміки щодо розуміння вікторіанської епохи.

З метою надання періоду більш відповідного найменування, Ерік Хобсбаум представив новий варіант. Він висунув ідею терміну «довгого XIX століття» [12], яка набуло значного успіху серед літературознавців. На їхню думку, це доцільно, адже напрями та ідеали, що побутували в той період були настільки нетиповими та несхожими між собою, що при аналізі проблематично визначити їхню спорідненість і сформулювати єдиний усталений образ, який би окреслював усі особливості та риси сучасників поданого періоду.

Погляди на початок та завершення цієї епохи також ризуються. Зокрема, Вірджинія Вулф у своєму есеї під назвою «Mr. Bennett and Mrs. Brown» [12] пише, що вікторіанство не завершилось із припиненням правління королеви Вікторії, і назвала 1910-тий рік. Джон Фаулз вважав, що вікторіанство тривало до Другої світової війни. Письменник стверджував, що люди, які вважали себе співвідносними з часом вікторіанської епохи, пронесли свої переживання, пов'язані з нею, через два воєнні конфлікти. За визначенням письменника в есеї «Notes on an Unfinished Novel» [8], «двадцяте століття розпочалося не раніше 1945 року», а всі однолітки автора були виховані саме в час «вікторіанства», в час XIX століття, адже по-справжньому новий погляд на світ та речі формуватися саме після завершення Другої світової, що поклало початок по-справжньому новому століттю [Цит. за: 5].

Власне, після Другої світової війни зацікавленість у поглядах вікторіанства зростає. Таким чином, літературознавці мали змогу з нової

перспективи проаналізувати добу, яка вже добігла свого логічного завершення і тепер, залучившись підтримкою нових поглядів та реалій, дослідники вікторіанської епохи могли детальніше розглянути її позитивні та негативні риси. Зокрема, варто згадати слова Реймонда Чепмена з монографії «Вікторіанська полеміка. Англійська література та суспільство. 1832–1901» [6] про те, що варто «не захоплюватися чи зневажати, а намагатися зрозуміти. Ми бачимо те, чого бракувало вікторіанцям, хоча багато хто з них вмів заглядати в майбутнє. Чимало їхніх проблем стали нашими власними» [Цит. за: 3].

Згодом, коли вікторіанство почало набувати все більшого вжитку та популярності у ході досліджень, почали з'являтися й нові літературні течії, на позначення співзв'язку з вікторіанською епохою. Треба згадати, що письменники, що почали творити у рамках напряму постмодернізму, надавали значну увагу згаданій епосі, що стало причиною появи такої жанрової модифікації, як «неовікторіанський роман». Використовуючи цю модифікацію історичного роману, постмодерністи мали на меті не тільки відновити в пам'яті читача почуття ностальгії за «незіпсованим індустріальним процесом» періодом в історії англійської культури, а й отримати ще одну можливість переосмислити вже усталені канони тієї доби. Письменники залучали до написання своїх творів такі принципи, як «іронія, гра із традицією, пародія, інтертекстуальність та метатекстуальність» [2, с. 54].

Крістіан Гутлебен, наприклад, наголошує на важливості так званого вікторіанського компоненту у складі неовікторіанського літературного твору. Йдеться про те, що у таких творах є «почесне місце, яке відводиться в сучасній вікторіані «чужому слову» – на рівні назви, епіграфу або розгорнутого цитування, що транслює, на думку дослідника, один узагальнювальний меседж: «я не зміг би сказати краще» [Цит. за: 5]. Метою для письменників, що долучалися до привернення уваги до нової інтерпретації старих устроїв, було показати, що вікторіанство несе у собі справді вагомі риси, роздивитись які, можна лише за допомогою нового погляду на тодішній стан речей, через призму вже набутих поколіннями знань, озброївшись здатністю до глибинного аналізу протиріч згаданої епохи.

З іншого боку, К. Гутлебену належить думка про те, що неовікторіанський роман може бути порівняним до німфи Ехо, «позбавленій власного голосу і здатній лише повторювати сказане іншими» [Цит за: 5]. Таким чином, дослідник пропонує тезу про те, що новий погляд на вікторіанський твір насправді не має нічого новаторського, а лише за допомогою нових слів перелицьовує наявні твори, надаючи занадто багато уваги першоджерелам.

Провідна українська дослідниця неовікторіанської літератури Олена Тупахіна, зважаючи на великий обсяг неовікторіанської літератури, виділяє дві групи творів, які виникли в результаті вищезгаданих процесів. Перша група реалізовує ідею сприятливого розуміння явища неовікторіанства як можливості «фетишизації історії», прихильником якої став Жан Бодріяр. Напротивагу першій, виникає друга група, яка, перш за все, проголошує неовікторіанську літературу як приклад «канібалізації історії», і цю ідею підтримав Фредрік Джеймсон. Як зазначає дослідниця, «перехідною ланкою між двома екстремумами виступають метафори «шахрайства» та «шанобливого канібалізму», при цьому послідовність актуалізації тих чи інших метафоричних моделей у літературознавчому дискурсі ілюструє поступовий перехід від «реабілітації» живої традиції до її меморіалізації та сакралізації» [5, с. 61].

Джон Фаулз – видатний англійський романіст, чия літературна спадщина набуває все більшої популярності серед читачів та актуальності у сфері наукових досліджень. Його роботи утворюють поєднання між традиційними текстами та новаторськими ідеями письменника, які роблять його твори оригінальними зразками британської літератури. Зокрема, його роман «Жінка французького лейтенанта» виступає прикладом такої роботи, в якій вікторіанське суспільство подається через призму суспільних досліджень та письменницького досвіду автора. Саме це відповідає критеріям для визначення неовікторіанського роману.

У творі значну роль відіграє вікторіанська культура, яка складає не лише основу традиційного сюжету за правилами твору неовікторіанства, а й стає предметом аналізу для письменника, який часто зображає певні риси вікторіанської свідомості з урахуванням

іронічного підтексту, відображаючи таким чином свою авторську манеру.

Персонажі твору діляться на дві групи, і виступають протиставленням один одному, показуючи в такий спосіб спротив автора до певних негативних закономірностей вікторіанської доби. Він наділяє одну з сторін прагненням до пошуку себе серед випробувань, зберігаючи прихильність до національної ідентичності [1]. Саме серед визначних рис, притаманних творчості Дж. Фаулза, є те, що персонажі мають боротися за пізнання своєї особистості, поєднуючи світлі та темні сторони людського ества [4].

Отже, результатом взаємодії вікторіанства та постмодернізму стала поява неовікторіанської літератури, в межах якої плідно розвинувся історіографічний роман. У постмодерністському романі «Жінка французького лейтенанта» Дж. Фаулз, з одного боку, дає оцінку вікторіанцям та принципам, на яких засновується вікторіанське суспільство, а з іншого, до аналізу вікторіанства застосовує постмодерністські принципи – гру із традицією, іронію, пародію та інтертекстуальність. Окреслена проблематизація вікторіанства є неовікторіанською стратегією письменника і засвідчує металітературний характер роману «Жінка французького лейтенанта».

Список використаних джерел:

1. Жучкова А. Джона Фаулза как поиск свободы личности в контексте английской идентичности // Вестник РУДН. Серия «Литературоведение. Журналистика». – 2016. – № 2. – С. 100–109.
2. Кушнірова Т. Модернізм і постмодернізм у зарубіжній літературі: навчально-методичний посібник / Т. Кушнірова. – Полтава, 2018. – 112 с.
3. Сарухаян А.П. Английская литература XIX века в зеркале XX века // Английская литература от XIX века к XX, от XX к XXI: Проблема взаимодействия литературных эпох. – Москва, 2009. – С. 5–40.
4. Терновая Т.Ю. Шекспировские мотивы романе Джона Фаулза «Коллекционер» // Таврический национальный университет им. В. И. Вернадского. – 2003. – 6 с.
5. Тупахіна О. В. Вікторіанський метанаратив у літературному процесі порубіжжя ХХ–ХХІ століть: деструкція, деконструкція, реконструкція // дис. на здобуття наук. ступеня доктора філол. Наук: спец. 10.01.04 «Література зарубіжних країн». – Дніпро, 2021. – 492 с.
6. Charman R. The Victorian Debate. English Literature and Society 1932–1901 // Weidenfeld & Nicolson, 1970. – 377 p.

7. Davis P. Why Victorian Literature Still Matters. – Willey-Blackwell, 2008. – 178 p.
8. Fowles J. Notes on an Unfinished Novel // The Novel Today: Contemporary Writers on Modern Fiction. – Manchester, 1977. – P. 136–150.
9. Fowles J. The French lieutenant's woman / J. Fowles. – 1969. – 395 p.
10. Hobsbawn E. The Age of Capital: 1848–1875. – London: Vintage, 1996. – 354 p.
11. Samuel R. Mrs. Thatcher's Return to Victorian Values // Victorian Values: A joint Symposium of Edinburgh and the British Academy. – Oxford, 1992. – P. 9–29.
12. Woolf V. Mr Bennett and Mrs Brown // The Hogarth essays. – London: The Hogarth Press, 1924. – 24 p.

Ткачук О.В.

студентка,

Науковий керівник: Мальцев В.С.

кандидат філологічних наук, доцент,

Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича

ВЕРЛІБР МАРІЇ РЕВАКОВИЧ У ЗБІРЦІ «ЗЕЛЕНИЙ ДАХ»: ВНУТРІШНЬО-ЗМІСТОВІ ХАРАКТЕРИСТИКИ ТА СТРОФІЧНА БУДОВА

Поетка українського зарубіжжя Марія Ревакович стала учасницею Нью-Йоркської групи у другій половині 80-х років ХХ століття, видавши збірки «З мішка мандрівника» (Нью-Йорк, 1987), «Шепотіння, шепотіння» (Нью-Йорк, 1989), «М'яке Е» (Варшава, 1992). Збірка «Зелений дах» (1999) побачила світ у вже на історичній батьківщині, у київському видавництві «Родовід». До неї увійшли попередні поетичні книжки та зовсім нові поезії М. Ревакович.

Поетична творчість Марії Ревакович привертала увагу низки відомих українських літературознавців. Олександр Астаф'єв у антології «Поети «Нью-Йоркської групи»» подав основні віхи життєвого шляху М. Ревакович. Андрій Дрозда в статті «Видіння замість спогадів: образи незнаної вітчизни у поезії Романа Бабовала та Марії Ревакович» проаналізував образність та метафорику поезії учасників Нью-Йоркської групи. Польський літературознавець Тадей

Карабович у монографії «Міфопоетика Нью-Йоркської групи» побіжно розглядає творчість поетеси з міфологічного погляду, зупиняє увагу на її літературно-критичній діяльності. Наша стаття є однією з перших спроб з'ясувати версифікаційні особливості верлібрів Марії Ревакович у збірці «Зелений дах».

На наш погляд, поезія авторки є зразком сучасності, модерності та новаторства, адже вона переосмислила традиції старшого покоління митців української еміграції, посилаючись на модерні стилі, форми та змістові трансформації. Український літературознавець та поет Андрій Підпалый, досліджуючи поетичну специфіку верлібру та його розвиток в українській поезії ХХ століття, пояснює, чому для учасників групи панівною була верліброва форма: «...традиційне віршування не властиве для їхньої творчості, [...] бо вони не «втікали» у «традиційність» для реалізації мистецьких завдань» [1, с. 45]. Вільним віршем послуговувалися Богдан Рубчак, Богдан Бойчук, Віра Вовк, Женя Васильківська, Юрій Гарнавський та інші.

Одним із засновників та активних учасників Нью-Йоркської групи Юрій Гарнавський так характеризує творчість Марії Ревакович: «Поезія її цілком сучасна, вправно писана вільним віршем – традиція вільного вірша в Польщі практично так само сильна, як на Заході» [3]. Сама поетка у листуванні зазначає, що почала писати верлібром під впливом літератури польських поетів. Використовуючи словесно-виражальні можливості української мови, авторка у поетичних творах прагне до максимальної згущеності форми, ущільненості віршового рядка.

Журналістка газети «Червоний шлях» Євстахія Шимчук називає М. Ревакович «багатою на почуття» і додає: «Вірші поетеси – це не події, а почуття тихо-сильні та вічні, не зв'язані римо-ритмічною системою віршування. Свобода вислову без фонічної регламентації сягає душі читача і стає часткою його мислення» [4, с. 8]. У вільних віршах нашої авторки домінує думка, образ:

дорога завершена
простір між окремими словами
бринить своєю музикою [2, с. 79].

Ритмічна єдність у верлібрах М. Ревакович забезпечується здебільшого композиційними, синтаксичними та стилістичними чинниками, які авторка передає через застосування анафори та

різних варіантів синтаксичного паралелізму. Наприклад, таку тенденцію простежуємо у вірші «бажала б»:

бажала б
збагнути тебе
в русі
усміхнених рук
...бажала б
охопити тебе
в скляних дзеркалах
що відбивають мою
танцюючу постать [2, с. 153].

Строфований неримований вірш у Марії Ревакович виступає у багатьох різновидах. Ю. Орлицький виділяє «подовжений» верлібр, великий за обсягом, із перелічувальною інтонацією та «відчутним вторгненням епічного початку», а також згущені, кроткі форми верлібру [5, с. 90]. У збірці поезій «Зелений дах» маємо два полюси вільного вірша:

– верлібри-мініатюри, що характеризуються стиснутими, лаконічними формами і подібні на східні жанри («в день весни», «у самотні ночі», «втомлена», «Диптих», «розбрелися», «мандрівки», «тиша», «тайна», «два океани самотності»);

– сюжетні верлібри з довгими строфами, поділеними на абзаци і близькі до віршів у прозі («Над могилою батька», «Лицем до землі», «Осінні ритми», «Прометей на зеленій стіні», «До старого дуба», «Смерть поета», «Вірш Особистий», «Перша картка з календаря (1947)»).

Вільні вірші М. Ревакович найчастіше складаються з двох і більше дистихів, терцетів і катренів. Перший рядок верлібрів здебільшого є метафорою, пояснення якої йде слідом. Розгляньмо поезію «Хвіст неба»:

*Місяць завис на гілці,
закривши лице серпанком дерева,
і висить так, гойдаючись,
мов хвіст неба або волосся ночі.*

Наприкінці вірша рядок здебільшого виконує роль висновку або пуанту:

білка притихла. Хвостом
зачепивши супокій небозводу,
понесла дві вуглини
тиші місяцю й осталась без зірок [2, с. 17].

Ю. Орлицький, досліджуючи специфіку верлібрів, вводить поняття строфоїду. ««Строфоїд» – це відділений з двох сторін пробілами фрагмент поетичного тексту, що характеризується, як правило, смисловою та інтонаційною закінченістю і функціонально відповідає класичній силабо-тонічній строфі» [5, с. 87].

У М. Ревакович однорядковий строфоїд усередині твору виконує переважно розповідну функцію:

...на табуреті
твої руки
у грудях червоно
на камені
білі миші
доїли
кусок білого сира [2, с. 164].

Або ж виконує роль рефрену, як у поезії «*Руки на табуреті*». Цікавим є вільний вірш, що складається лише із двох дворядкових строф:

в жіночому тілі
два бажання
і квітка процвітає
залишаючи овоч [2, с. 103].

Верлібр «*Смерть поета*» Марії Ревакович складається з чотирьох трирядкових строфоїдів. Принагідно зауважимо, що в цьому вірші поетка використала пунктуацію, що не є характерним для верлібру і залишила велику літеру на початку нового речення. Таких поезій у її доробкові зовсім мало, на відміну від тих, що зовсім не містять розділових знаків.

У творчій майстерні авторки знаходимо строфоїди з семи рядків («*Два «чи»*»), у кожному з яких винесено по декілька слів. Такий спосіб передачі думок, почуттів є легким для сприйняття:

самотність
завзялася
збудувати мені хату
не знаю що краще
чи бути без притулку
а чи мати дім
без дверей і вікон [2, с. 199].

Характерною ознакою верлібрів М. Ревакович є астрофічний вірш, поділ якого на періоди здійснюється за допомогою логічних пауз між синтагмами, що виражають завершену думку, як, наприклад, у вірші «у сїрі».

Таким чином, ми можемо з упевненістю говорити про самобутній вияв верлібрової форми у творчості М. Ревакович. Охарактеризувавши верлібр поетки на формально-структурному і внутрішньо-змістовому рівнях, бачимо, що авторка створює ефект так званої «щільності» тексту, використовує метафоричну заглибленість, асоціативність і цим досягає ідейно-концептуальної цілісності як у строфічних, так і астрофічних верлібрах. Марія Ревакович розірвала зі стереотипною образною системою й традиційним текстотворенням, вписавши свої тексти у нову форму модерної української мовотворчості.

Список використаних джерел:

1. Підпалій Андрій Володимирович. Маргінальні форми в українській поезії ХХ століття : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.06 / Київський національний ун-т ім. Тараса Шевченка. Київ, 2004.
2. Ревакович М. Зелений дах: збірка. Київ : Родовід, 1999. 207 с.
3. Тарнавський Ю. Акварій у морі (Про минуле і сучасне Нью-Йоркської Групи). URL: <http://users.belgacom.net/babowal/akvarij.htm> (дата звернення: 12.03.2022).
4. Шимчук Є. Багата на почуття. Шлях перемоги. 21 лют. 1995. Ч. 7 (2131). С. 8.
5. Орлицкий Ю. Стих и проза в русской литературе : Очерки истории и теории. Воронеж : Изд-во ВГУ, 1991. 200 с.

Торак В.Ю.

студентка,

Науковий керівник: Джочка І.Ф.

кандидат філологічних наук, доцент,

Прикарпатський національний університет

імені Василя Стефаника

НАЗВИ НЕБЕСНИХ ТІЛ ЯК СУБ'ЄКТИ ПОРІВНЯННЯ В ПОЕТИЧНОМУ ТЕКСТІ БОГДАНА ТОМЕНЧУКА

Сьогодні порівняння як найдавніший і найістотніший засіб образно-художньої характеристики предметів, явищ чи дій мовознавці вивчають із посиленою зацікавленістю. Питання способу вираження суб'єкта та об'єкта порівняння залишається актуальним, адже, незважаючи на різноманітність ґрунтовних досліджень, присвячених узагальненню й систематизації зв'язків між компонентами компаратива, проблема й досі є остаточно не розв'язаною через розмаїтість матеріалу щодо уявлень про семантику порівняння, а також немає єдиної чіткої системи упорядкування його функцій [1, с. 4].

Попри пояснення різноманітних реалій об'єктивної дійсності, компаративізм є яскравим засобом увиразнення мовлення, надаючи йому оцінного значення. Образність є найтиповішою особливістю побудови художньої дійсності, і саме завдяки порівняльній конструкції цей прийом найяскравіше виявляється в передачі загального поняття через словесний образ, що є емоційним підсиленням дійсності [2, с. 507]. Порівняння Богдана Томенчука є індивідуальними, бо втілюють особливе авторське бачення всього того, що оточує поета, тому мета нашого дослідження – охарактеризувати семантико-функційні параметри назв небесних тіл як суб'єктів порівняння, що, за нашими спостереженнями, є найчастотнішими в компаративних конструкціях в поетичному тексті майстра слова. Матеріалом дослідження стали поетичні збірки майстра слова «Сезон ненаписаних віршів», «Дві джезви», «Німі громи», «На паперті душі».

Небесний простір є одним із ключових у мовній картині світу Богдана Томенчука, що засвідчує активність функціонування іменників *небо*, *небеса*, а також прикметника *небесний*. Крім того, активно вживаними є словообрази: *сонце*, *зорі (зірки, зірниці)*, *місяць*, *хмара*. Хоча за активністю функціонування лексема *небо* поступається деяким назвам небесних світил, почнемо аналіз саме із цього ключового суб'єкта порівняння.

За давніми віруваннями українців, небо завжди вважалося стрижнем світобудови, символом космосу, тобто ладу й гармонії, джерелом життя. Бездонність небесного простору манила багатьох митців художнього слова насамперед своєю недосяжністю та величчю. Автор передає біль розлуки з коханою через образ *неба* – холодного, далекого, великого мірила, що не дозволяє йому ні на хвилину забути про втрату рідної людини, адже воно всюдиусще, всевидюще. Небо в цій ситуації в Богдана Томенчука асоціюється з великою кліткою, з безмежністю та неможливістю вороття: *Як два тумани – лебідь і лебідка, // а поміж ними – місяць зі слюди. // Без тебе небо – як велика клітка, // Ніяк мені від себе не втекти* [9, с. 102]. Богдан Томенчук зіставляє, здавалося б, несполучані, на перший погляд, суб'єкти – назви небесних тіл з нетиповими об'єктами порівнянь. Зокрема, у рядках *«Чумацький Шлях, як вічний інтернет, // А я іду у власну старомодність, // Де небо, ніби капелюх монет – // Ним оплачу негідану самотність...»* [7, с. 115] поет порівнює рясно засипане яскравими зірками небо з капелюхом монет за кольоровою схожістю.

Словесний образ *неба* неодноразово функціонує в багатьох поезіях Богдана Томенчука, що розкривають тему кохання: *«Ми гойдали плачі і світи, // Й небеса, як рамена жіночі, // І світилась блаженствами ти, // Крізь накриті цілунками очі»* [6, с. 31]. Злиття небесного та земного просторів досягається вживанням дієслова-присудка *гойдали* до однорідних підметів (*небеса*, *плачі*, *світи*), що створює всеохопність передаваного почуття. Увесь небесний світ автор намагається вмістити в коханих раменах, передаючи нам всю силу почуття.

Звернемось до образу *місяця*, який у різних поезіях пов'язується різнопланово з іншими, несхожими поняттями, що дає несподівано

яскравий образний ефект: *«І Місяць в небі, як теля, // Що відлучили від корови...»* [8, с. 310]. Бачимо, що Богдан Томенчук не обмежується типовим значенням образу місяця, який традиційно ототожнюється з коханням, романтичністю, таємничістю, темрявою. Він розширює семантику цього поняття, перетворюючи місяць на персоніфікований образ – самотнє теля, відлучене від корови.

Звертаємо увагу, що Богдан Томенчук, взявши за основу типове значення порівняння, привносить, керуючись власним світоглядом, власне сприйняття поняття світила темряви, додавши індивідуальні барви до типової кольорової гами: *«Зорі падали в душу. Над безмовністю тиші // круглий місяць зійшов, як замурзаний гном. // Провінційний поет вам читав свої вірші. // Ви любили його. І дощі за вікном»* [6, с. 198]. Поет проводить зіставлення саме на основі темного, «брудного» забарвлення суб'єкта та об'єкта порівняння. Проте натрапляємо в Богдана Томенчука варіанти зіставлення й на основі яскравого жовтого кольору, що увиразнює образи та загострює на них увагу: *«Себе забуду в твоїх долонях, // Нап'юся спрагло терпких жалів, // Лиш тільки б місяць зійшов, як сонях, // І вечір ночі кошу розплів...»* [6, с. 84]. Також автор намагається передати за допомогою такого роду зіставлення бажання якнайшвидше залишитися поруч із коханою під покровом «сонячного» місяця.

Наявне зіставлення суб'єкта порівняння **місяця** і на основі применшення його величі як всеосяжного світила: *«І ніч всього лиш вічності частинка, // І місяць, наче брилик пастушка // І сниться жінка, зголодніла жінка, // І сон почався з грішного рядка...»* [9, с. 48]. Поет робить оригінальне зіставлення **місяця** з бриликом пастушка для того, щоб показати, що той не такий вже й всесильний і вічний, а тільки частинка невічного світу.

Богдан Томенчук досить часто вживає образ **зірок (зір)**, який репрезентує в аналізованій поезії переважно часопросторову семантику, втілюючи мотиви життя, долі, надії, пам'яті, кохання: *«Ти вийди в сад. Сльозою сплине щем. // Знайди зорю пречисту, мов Марія. // Вона твоїх долонь не обпече, // лишень останнім спомином зігріє»* [8, с. 122]. Поет через образ Марії передає святість та пречистість зорі, яка, як і цілителька світу, благословляє людину та дарує надію.

Через словесний образ **зорі** експресивно відтворено жагуче бажання стомленої душі ліричного героя відпочити під зорепадом: *«Постелить мені, мамо, на сіні. // У мелодію тиші і дум // будуть падати зорі осінні, // як ранети у нашім саду»* [6, с. 11].

Нетипове зіставлення суб'єкта порівняння **хмари** з тваринами (**воли**) пов'язане зі швидкістю зміни одна одної: *«А місяць приліг на Чумацькому возі, // І хмари бредуть, як по травах воли. // Хтось зірку далеку підняв по тривозі, // хтось міцно заснув, бо гріхи замолив* [8, с. 222]. Поет показує швидкоплинність життя людини, зірка якої швидко зникає з небосхилу, і поруч – повільність заміни небесних світил одне одним.

Небесний простір у поетичній мові Богдана Томенчука репрезентують також назви метеорологічних явищ: **вітер, туман, дощ**. Зокрема, змалювання явищ природи допомагає авторові відтворити простір, у якому перебуває закоханий ліричний герой: *«Десь дощ нависне аскельбантом, // забутий став, як дзеркало криве. // Незграбний вітер побіжить за фантом, // коли мовчання наше обірве...»* [6, с. 37].

Образ вітру постає часто як вічне, непроминальне начало, як утілення степової волі: *«Такі вітри, як пізні благовісти... // Горять Стожари чи горять мости? // У цих світах мені все особисте... // Бо я самий собі оці світи...»* [7, с. 94].

Досить оригінальне зіставлення вводить Богдан Томенчук у такі рядки: *«Роздуми... Вічні сюжети // Там, де невічні слова... // Нас випадково надивав // Вітер прибудний, як пес...»* [8, с. 13]. На основі того, що вітер – вічний мандрівник, і ніщо не залишається без його пильного нагляду, автор порівнює його з прибудним псом, який постійно не знає спочинку.

Отже, небесний простір у поетичному тексті Богдана Томенчука представлений ключовим словом **небо (небеса)** та назвами небесних світил. Серед останніх найктивніше функціонують словообрази **сонця** та **місяця**, які здебільшого пов'язані зі змалюванням часу й простору. Місяць теж репрезентує часопросторову площину, але водночас він є супутником ліричного героя, співвиразником його думок, настроїв, почуттів, тому автор наділяє його художніми означеннями. У художніх порівняннях такого роду поет деталізує описи небесних

світил через призму власного письменницького світосприйняття. Використання компаративем такого типу надає віршам не лише експресивного відтінку, а й слугує потужним інформаційним джерелом, сприяючи динаміці поетичного тексту.

Список використаних джерел:

1. Баранник Д. Х. Порівняльні конструкції в українській мові. *Дослідження з граматики і граматичної стилістики української мови*. Дніпропетровськ, 1980. С. 23–36.
2. Мацько Л. І. Порівняння. Київ : Вид-во «Укр. енциклопедія ім. М. П. Бажана», 2004. С. 507.
3. Прокопчук Л. В. Лексико-граматичні засоби вираження порівняльних відношень. *Наукові записки Вінницького державного педагогічного університету імені М. Коцюбинського. Серія: Філологія (мовознавство)*: Вінниця, 2017. Вип. 24. С. 187–195.
4. Русанівський В. Мовна картина в етнокультурній парадигмі. *Мовознавство*. 2004. № 4. С. 3–9.
5. Сологуб Н. Поняття «індивідуальний стиль письменника» в контексті сучасної лінгвістики. *Науковий вісник Чернівецького університету*. Чернівці : Рута, 2001. Вип. 117–118 : Слов'ян. філологія. С. 34–38.
6. Томенчук Б. М. Дві джезви: збірка поезій. Брустурів. Дискурсус, 2019. 224 с.
7. Томенчук Б. М. На паперті душі: збірка поезій. Галич : Друкарня Івано-Франківського управління по пресі. 1993. 100 с.
8. Томенчук Б. М. Німі громи: збірка поезій. Коломия : Вік. 2007. 320 с.
9. Томенчук Б. М. Сезон ненаписаних віршів: збірка поезій. Брустури : Дискурсус, 2015. 142 с.
10. Торак В. Ю. Функціонально-семантичні параметри порівняльних конструкцій (на матеріалі збірки Богдана Томенчука «Переступний день»). *Освіта і наука у мінливому світі: проблеми та перспективи розвитку* : зб. наук. праць. Дніпро, 2021. С. 239–241.
11. Шаповалова Н. П. Функціонально-семантичний статус порівняльних конструкцій у сучасній українській мові : дис. ... канд. філол. наук : 10.02.01. Донецьк, 1998. 180 с.
12. Шаповалова Н. П. Статус і структура категорії порівняння. *Функціонально-комунікативні вияви граматичних одиниць*. Київ, 1997. С. 164–172.

ЛІТЕРАТУРА ЗАРУБІЖНИХ КРАЇН

Гетман Ю.С.

*кандидат філологічних наук, доцент,
Харківський національний педагогічний університет
імені Г.С. Сковороди*

ОБРАЗ ГОЛОВНОЇ ГЕРОЇНИ В РОМАНІ-АНТИУТОПІЇ «ГОЛОДНІ ІГРИ»

Сучасна література характеризується трансформацією існуючих, і створенням нових жанрів. Романи Сюзанни Коллінз користуються величезною популярністю у всьому світі, вони видаються великими. Її роман «Голодні ігри» понад 100 тижнів тримався у переліку бестселерів за версією «New-York Times». Тому, на нашу думку, молодіжні романи-антиутопії можуть стати хорошим матеріалом для вивчення репрезентації гендерних стереотипів у мові.

Як зазначає Гурдуз А.: «інтенсивний розвиток антиутопії в сучасній літературі – явище не випадкове й соціально зумовлене. Елементи художнього аранжування творів цього корпусу відбивають ознаки мистецької доби, тимчасом як вибір провідних сюжетно-тематичних ліній переважно узгоджується з напрацьованими в жанрі традиціями. Іншими словами, ступінь новаторства такого твору часом визначається вмінням автора запропонувати оригінальний ракурс бачення методично розроблюваної вже проблеми <...> Окремої уваги тут зі зрозумілих причин потребують твори, орієнтовані на аудиторію підліткового віку» [1, с. 212].

«Художня література – один із засобів вираження відмінностей людей за гендерною ознакою, оскільки у творах фіксуються, як правило, лінгвокультурно-обумовлені оцінки та емоційне ставлення носіїв мови до створених авторами персонажів, а також національні стереотипи та еталони, що відображають найважливіші факти культури» [3, с. 48].

Питаннями лінгвістичної та комунікативної репрезентації гендеру займалися А.В. Кириліна, Н.А. Блохіна, Л.А. Виноградов, О.А. Воронін, Є.І. Горошко, Є.А. Земська, Дж. Лакофф, Д. Таннен та ін.

Категорію гендера в лінгвістиці стали у 60–70-х рр. минулого століття. Під гендером розуміється сукупність соціальних та культурних норм, які людина повинна виконувати залежно від біологічної статі.

Набір соціально схвалюваних характеристик, обов'язкові норми та оцінки визначають моделі гендерної поведінки, що широко відображається мовою.

Художня література є одним із засобів вираження відмінностей людей за гендерною ознакою, оскільки у творах фіксуються, як правило, лінгвокультурно-обумовлені оцінки та емоційне ставлення носіїв мови до створених авторами персонажів, а також національні стереотипи що відображають найважливіші риси культури.

У статті розглянуто образи головних героїв роману-антиутопії «Голодні ігри». Також розкривається поняття гендер, гендерний стереотип.

Трилогія «Голодні ігри» С. Коллінз розповідає про світ майбутнього, в якому ігри постають як особливий інструмент маніпуляції свідомістю.

Головна героїня – Кітнісс Евердін стає головним борцем проти тиранії. Вона порушуючи жорстокі правила, проявляє людяність, підтримку. Як відмічає Капустян І: «письменниця змальовує своєрідний тип «героя-руйнівника», що порушує антигуманні правила соціальної системи. Такий герой виходить за її межі й диктує їй інші правила, побудовані на принципах людяності. Роман «Голодні ігри» утверджує цінність особистості, індивідуальність, впливаючи на формування гуманістичного світогляду» [2, с. 86].

Кітнісс має знання про природу, людей, вмє полювати, бути стриманою. Вона готова до самопожертви, коли вносить свою кандидатуру ігри заради сестри. На арені «Голодних ігор» головна героїня отримує досвід виживання зміцнює силу волі. Кітнісс не відповідає традиційному уявленню про слабку стать. Вона вперта, прямолінійна, кмітлива, відмовляється слідувати встановленим правилам. Її головна ціль – прогодувати родину. Протягом свого життя Кітнісс проявляла неймовірну стійкість у всьому, що з нею

відбувалось. Вона змогла зберегти свої моральні принципи. Отже, новий жіночий образ, характерний для роману-антиутопії, це – молода дівчина-бунтарка. Вона прямолінійна, самовіддана, вперта і стійка.

Список використаних джерел:

1. Андрій Гурдуз. Міфопоетична парадигма в трилогії Сьюзен Коллінз «Голодні ігри». *Studia methodologica*. 2014. С. 212–217.
2. Інга Капустян. Засоби характеротворення в романі «Голодні ігри» Сьюзен Коллінз. *Філологічні науки*. 2015. № 19. С. 85–90.
3. Михеева Екатерина Николаевна. Гендерний стереотипний образ Голодного героя в романе-антиутопии. *Время науки. The Times of Science*. 2016. № 3. С. 46–52.

Шкурак Л.І.

студентка,

Науковий керівник: Бандровська О.Т.

доктор філологічних наук, професор,

Львівський національний університет імені Івана Франка

ОБРАЗНО-СТИЛЬОВІ ДОМІНАНТИ ФІЛОСОФСЬКОЇ І ЛЮБОВНОЇ ЛІРИКИ ДЖ. Г. БАЙРОНА

Чуттєвий, динамічний, бунтівний – такими епітетами описують дослідники великого англійського поета-романтика Джорджа Гордона Байрона. Його життя було сповнене любовних інтриг та екзотичних пригод, що пізніше знайшло свій відбиток на творчому методі поета. Розквіт творчості Дж. Байрона припав на першу третину ХІХ ст., коли в Англії та Європі посилювалися настрої розчарування після Французької революції та періоду наполеонівських війн. Тому в спадщині митця провідними темами є боротьба за свободу, кохання, природа як вияв вільного й стихійного буття, туга за нездійсненим ідеалом. Поетичні твори Лорда Байрона відзначаються виразною позицією ліричного героя, який не сприймає свого оточення й прагне полинати у світ природи, дитячих спогадів, мрії. У багатьох віршах Дж. Байрона простежується контраст між реальним та ідеальним простором.

Творчість великого англійського поета увійшла в історію як видатне художнє явище пов'язане з епохою романтизму. Саме з появою його творів у світову літературу того часу ввійшло поняття «байронічний герой», котрий став утіленням духу епохи, тих настроїв, якими жило суспільство на початку XIX ст. Дух бунтарства, розчарування в суспільстві, двоїстість, рефлексія – характерні риси байронічного героя [1, с. 241] В листі до Френсіза Годжсона, Байрон описував байронічного героя так – «лютий та відлюдкуватий, дикий, керований своїм Роком, ураган, який сходить на світ». Новаторський дух поезії Байрона, його революційний художній метод романтика нового типу було перехоплено й розвинено наступними поколіннями письменників різних національних літератур.

Любовна лірика Байрона збагатила англійську і світову літературу, додаючи в них незвичайну міць і силу, тісно переплетену з ніжністю і трепетом найбільшого Почуття – Любові. «Для того, щоб стати поетом потрібно бути або закоханим, або нещасним, я був обома!» – так описує сам Байрон передумови формування свого поетичного стилю. Рання інтимна лірика Байрона далека від відтворення емоцій у живому їх вигляді. Вона йде до них не прямо, через опис, через розповідь про них, тяжіє до абстрактності, забарвлюючи поетичні рядки у різні відтінки однієї емоції:

*Though the night was made for loving,
And the day returns too soon,
Yet we'll go no more a roving
By the light of the moon.*

*Нехай закоханими променями
Місяць тягнеться до землі
Чи не бродити вже нам ночами
У сріблястій місячній імлі.*

(«So we'll go no more a roving» («Чи не бродити нам ночами...»)) [1, с. 78]).

Велику роль поет відводить образу жінки, природі її почуттів. Чимало ліричних творів Байрона присвячені його коханим жінкам на різних етапах життя. Мері Дафф, Маргарита Маркер, Констанс Сміт (до якої автор звертається за псевдонімом Флоренс) – усім цим іменам завдячуємо ми, насолоджуючись поривами душі ліричного героя.

Любовна лірика Байрона заснована на приматі емоції, а не на приматі слів, які використовуються для її передачі. Поет переконаний, що слова

набирають чинності не самі по собі, по своїй словесній природі, а лише тоді, коли їх заповнюють сильні емоції, викликані з темних сфер підсвідомості до життя і світла. Любовна лірика Байрона робить особливий наголос на тому, що почуття, які переживає індивід (зокрема, мова йде про любов і супутні їй емоції) прирівнюються до вмісту самої особистості. Тобто, як стверджували романтики, *‘мої почуття – це і є я сам.’*

Лірика Байрона не вичерпується виливом емоцій. Її основне призначення – виховання почуттів, їх естетичної та етичної культури. У віршах «Розстання» та «Станси на індійську мелодію», мабуть, помітніше, ніж в інших, наскільки Байрон обережний у поводженні з ліричною темою. Почуття з найменшою домішкою чогось ворожого йому вже не є почуттям, воно відкидає будь-який торг, будь-яку угоду, нехай невинну і за обставинами неминучу:

Pale grew thy cheek and cold,

Colder thy kiss;

Truly that hour foretold

Sorrow to this.

Безслізна розлука,

Цілунки сумні

Сьогоднішню муку

Віщали мені.

(«When we two parted» («Розстання»), переклад Д. Паламарчука [5])

Гете зазначав, що «Лорд Байрон великий лише тоді, коли він пише вірші; як тільки він починає розмірковувати, він стає дитиною» [3, с. 2] Незважаючи на гостру критику з боку дослідників та колег, філософська лірика Лорда Байрона все ж стає віддзеркаленням способу мислення автора, відображає зміни в його індивідуальній свідомості протягом усього життя поета. Перші знайомства Байрона з філософськими дискусіями та його прагнення брати участь у них спонукали поета до творення власної скептичної філософії через його вірші. Якщо в інтимній ліриці поета палають пристрасті почуттів, то у філософських творах він висловлює свою скептичну позицію, ставить під сумнів усі переконання. Бернхард Джексон у своїй праці «Розвиток філософії знань Байрона: певність у непевності» зазначає, що «...коли він творив свою поезію з 1812 по 1824 рік, Байрон приходить до думки, що стабільного, об’єктивного знання чи істини не існує; він поступово приходить до висновку, що всі так звані знання є фактично штучно

виготовленими, суб'єктивними переконаннями» [4, с. 2]. Витоки літературних поглядів молодого поета слід шукати у естетиці Просвітництва. У ранній період творчості Байрон часто звертається до мистецтва античності, а згодом у поемі «Паломництво Чайльд Гарольда» розкриває героїку не лише давніх часів, а й сучасності. В останні роки життя поет надихається творчістю італійських поетів раннього і пізнього Відродження. Такі шукання призводять до розвитку найрізноманітніших тематичних та ідейних систем – від меланхолійних юнацьких мрій, рефлексій про дитинство до питань ролі поета у ворожому до нього світі.

Бунтарство репрезентується в усіх можливих формах – від наївного дитячого бунту та юнацького максималізму до мізантропії та громадянських форм опору системі. Невдоволення політикою та соціумом загалом призводить до дещо суперечливих результатів: він не прагне повалити встановлені конвенції та інституції, а скоріше схиляється до впровадження змін у вже існуючому порядку. Його герої – незалежні та горді – жадають втечі від суспільства через незмогу досягти ідеалу свободи, як от у «Паломництві Чайльд Гарольда» – поемі, насиченій біографічно точними фактами з життя автора.

Отже, творча ідентичність та особистість поета співіснують як одне ціле, внаслідок чого в інтимній поезії Байрона переважає суб'єктивне начало. Все філософське різноманіття творчості Байрона відбиває його прагнення до гармонійного і досконалого ідеалу мудреців минулого. Та реальність поета не могла стати основою для шукання схожого взірця ні в житті, ні в мистецтві. Звідси й виникає властива практично всім творам Лорда Байрона дисгармонія й суперечливість мотивів.

Список використаних джерел:

1. Джордж Гордон Байрон. Твори / Переклад з англійської Валерії Богуславської. Київ : Дух і Літера, 2004. 369 с.
2. Mosse G. L. The Image of Man: The Creation of Modern Masculinity. New York : Oxford. Oxford University Press, 1998. P. 241.
3. E. M. Butler, Byron and Goethe: Analysis of a Passion. London : Bowes and Bowes, 1956. P. 115.
4. Bernhard E. J. The Development of Byron's Philosophy of Knowledge: Certain in Uncertainty / Emily A. Jackson Bernhard. London, 2010. 228 p. (Pallgrave Macmillan).
5. Онлайн бібліотека. Байрон Гордон Джордж. Розстання. URL: <https://lib.com.ua/uk/book/rozstannia/>

РОМАНСЬКІ, ГЕРМАНСЬКІ ТА ІНШІ МОВИ

Burkovska A.V.

Student,

Supervisor: Sukhorolska S.M.

Associate Professor,

Ivan Franko National University of Lviv

THE CORE MEANINGS OF ENGLISH MODALS CAN, MAY, MUST AND HAVE TO IN A SHORT STORY» FOR ESMÉ – WITH LOVE AND SQUALOR «BY J. D SALINGER

Modality refers to linguistic devices that indicate the degree to which an observation is possible, probable, likely, certain, permitted, or prohibited. Modal verbs such as **must, can, should, may, might** and **will**, which can be combined with «not» to negate their meaning, express these notions.

Unlike other verbs, modal verbs show the speaker`s attitude towards an action. They are always used with the infinitive, together with which they form a compound modal predicate. Only 12 modal verbs exist in the English language. They are: can, may, must, should, ought, shall, will, would, need, dare, to be, to have (to have got).

Our research is concerned with the primary meaning of the modal verbs **can, may, must** and **have to**.

As the scale of English tenses is not limited to the present tenses only, the need to put modals according to the corresponding time occurs. That is the reason why scholars divide modals into Present (may, can, etc.) and Past (might, could, would etc.). However, Geoffrey N. Leech argues with that claiming that it might be a better idea to call Present modals non-past due to the fact that they can refer both to the future and to the present. It might as well be not exactly accurate to call Past modals this way as they «have more important functions than that of simply indicating past time» [2, p. 73]. That is why in this paper instead of Present and Past, modals are to be called Primary and Secondary.

The next paragraph is dedicated to the general meanings and functions of modals according to Geoffrey N. Leech's classification. To begin with, **can** usually expresses possibility, ability, and permission. Sometimes the difference between possibility and permission is so subtle that a speaker struggles to decide whether the verb belongs to one category or another. «For example, *No one can see us here could be paraphrased «It isn't possible for anyone to see us here» or «No one is able to see us here»* [2, p. 73]. **May**, which is considered one of the middle-frequency modals as the decrease in its use can be noticed in modern English, can be used to express possibility, permission, and in other quasi-subjunctive uses (to give blessings and curses, in concessive subordinate clauses beginning with whatever, whenever, however and in some dependent clauses of purpose beginning with in order that, so that or that). As well as **may**, **must** is also considered a middle-frequency modal due to the same reasons. **Must** usually expresses obligation, which in contrast to **have to** is considered a self-obligation, requirement, and logical necessity. It should be mentioned that the word **must** is less common in its meaning of obligation and is now used less than it used to. The meanings of **have to** are very similar to those of **must**. They are obligation (external authority), requirement and logical necessity, used in a rather colloquial way mostly in the USA.

One more way of modal verbs classification is to divide them into categories. According to Günter Radden and René Dirven, modality can be divided into **epistemic** and **root**. Epistemic modality relates to the world of knowledge and root one applies to things and social interactions. The latter can be divided into three subtypes: **deontic**, **intrinsic** and **disposition modality**. «Deontic modality is concerned with the speaker's directive attitude towards an action to be carried out, as in the obligation *You must go now*. Intrinsic modality is concerned with potentialities arising from intrinsic qualities of a thing or circumstances, as in *The meeting can be cancelled*, i.e. «it is possible for the meeting to be cancelled». Disposition modality is concerned with a thing's or person's intrinsic potential of being actualised; in particular abilities. Thus, when you have the ability to play the guitar you will potentially do so. Notions of modality are expressed by cognition verbs such as I think, modal adverbs such as possibly, and modal verbs such as must» [4, p. 233].

Moving on to the story itself, we are to analyze modal verbs such as **can**, **must**, **may** and **have to**. First, let us analyze all the instances of **can**. «*The instant the hymn ended, the choir coach began to give her lengthy opinion of people who can't keep their feet still and their lips sealed tight during the minister's sermon*» [5, p. 7]. In this context, the primary modal **can't** is used in its ability function. It can be categorized into root modality and disposition subgroup. The following example: «*I can see that, I can see you have*» [5, p. 11]. The previous pattern of usage can also be applied to this instance. In the sentence «*In other words, you can't discuss troop movements*» [5, p. 16] the verb **can** is used in its different meaning – permission. The sentence can be paraphrased as follows «you are not allowed to discuss troop movements», which proves it. So, in this example **can** is categorized as belonging to the root deontic modality. «*It doesn't have to be exclusively for me. It can –*» [5, p. 17] introduces another usage of the **can**. This time it has features of epistemic modality and expresses possibility. «*Do you think you can bring yourself to take your stinking feet off my bed?*» [5, p. 23] in this very instance it is possible to substitute «**can**» for «are able to» which means that it belongs to the category of ability and disposition root modality. In the sentence «*Can't you ever be sincere?*» [5, p. 24] the word **can** expresses ability and possibility which are very close here. The interpretation of the question for «aren't you able to be sincere?» or «isn't it possible for you to be sincere?» does not significantly change the meaning. However, according to Geoffrey N. Leech in such cases ability is preferable with animate objects and possibility with inanimate ones. So, here the verb **can** might be interpreted in the ability sense. It has features of disposition root modality. «*I did not observe whether you were wearing one during our brief association, but this one is extremely water-proof and shockproof as well as having many other virtues among which one can tell at what velocity one is walking if one wishes. I am quite certain that you will use it to greater advantage in these difficult days than I ever can and that you will accept it as a lucky talisman*» [5, p. 26] – in these two sentences «**can**» is regarded as in the last aforementioned instance and is also to be classified accordingly – meaning of ability and disposition root modality.

Another modal verb to proceed with is **may**. In the sentence «*I have a title and you may just be impressed by titles*» [5, p. 12] this primary modal verb expresses possibility. Here it can be classified as an example of

epistemic modality. The modal **may** in «*May I inquire how you were employed before entering the Army?*» [5, p. 14] signals asking for permission. On such occasions **may**, rather than **can**, sounds more formal and polite. It belongs to the deontic root modality. Sentences «*I may drive over to Ehstadt later*» [5, p. 24] and «*I may practice a few steps in the room*» are examples of **may** in its possibility function. It indicates the uncertainty of the action and is classified as an epistemic modality. The final instance of the usage of **may** is in «*I am taking the liberty of enclosing my wristwatch which you may keep in your possession for the duration of the conflict*» [5, p. 26] which is regarded as an act of granting permission and therefore has the meaning of permission and belongs to deontic root modality.

It should be mentioned that in J. D. Salinger's «*For Esmé – with Love and Squalor*» there are only two instances of actualization of **must** as a primary modal. The first one is in the sentence: «*Miss Megley said you must come and finish your tea!*» [5, p. 12]. Here the meaning of **must** is impersonal and expresses external authority. It can be regarded as a requirement and as belonging to the intrinsic root modality. In the last example «*He was rather like a Christmas tree whose lights, wired in series, must all go out if even one bulb is defective*» [5, p. 12] **must** is used solely for the sake of emphasis.

When analyzing **have to** in «*It doesn't have to be terribly prolific!*» [5, p. 15] and «*It doesn't have to be exclusively for me*» [5, p. 17] it should be mentioned that in these instances the modal verb expresses requirement and, combined with not, it denotes negative requirement which can be paraphrased as «it is not essential to...». That is why it can be classified as an intrinsic root modality as it is an example of intrinsic necessity. Another instance when this type of modality is used is in «*Why do we have to get up at five?*» [5, p. 22]. It expresses speaker-external necessity. In this case, **have to** has the meaning of obligation.

All in all, in his short story Salinger uses modal verbs extensively. Modal verbs **can**, **must**, **may**, and **have to** are used in their various meanings and types of modality. **Can** tends to be the most frequently used verb in the story whereas **must** and **have to** are the least used among the analyzed modals.

References:

1. Кобрина Н.А., Корнеева Е.А. *Грамматика английского языка*. Морфология. – Санкт-Петербург, 2007. – 383 с.
2. Leech, Geoffrey *Meaning and the English Verb*. – Routledge, 2013. – 152 p.
3. Nordquist, Richard. *Modality (Grammar and Semantics)*. ThoughtCo // Aug. 26, 2020, [thoughtco.com/modality-grammar-and-semantics-1691396](https://www.thoughtco.com/modality-grammar-and-semantics-1691396).
4. Radden, Günter & Dirven, René. (2007). *Cognitive English Grammar*. – John Benjamins B.V, 2007. – 349 p.
5. Salinger, J.D. *For Esmé – with Love and Squalor*. – Burning Man Books, 2001. – 27 p.
6. Thomson A.J., Martinet A.V. *A practical English grammar*. – Oxford, 1980. – 353 p.

Гнатів Р.О.

студентка,

Львівський національний університет імені Івана Франка

ЛЕКСИКО-СЕМАНТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ФРАНЦУЗЬКОЇ МОВИ У ПРЕСІ В ПЕРІОД РОСІЙСЬКО-УКРАЇНСЬКОЇ ВІЙНИ

Мова є живим організмом та засобом спілкування, який не перестає розвиватись та зазнавати змін. Вони можуть бути спричинені внутрішніми чинниками самої мови, або ж екстралінгвістичними, тобто пов'язаними з історичними подіями, винаходами чи здобутками суспільства, яке є її носієм. У наш час не лише українська, але й світова спільнота зазнала значного впливу від розгортання російсько-української війни. Так, з'явилась потреба в описі нових явищ, осіб, процесів. Зміни у словниковому складі української мови стали причиною введення нових чи модифікації значень уже відомих слів у французькій мові.

Актуальність обраної теми визначається важливою соціо-політичною роллю оновлення лексики у сучасний період російсько-української війни. Мета дослідження – визначення особливостей появи неологізмів та модифікації значення термінів у сучасній

французькій мові. Матеріалами дослідження було обрано новини з медіа-джерел «*Le Monde*», «*20 Minutes*», «*La Presse*».

Зазначене питання було досліджене зокрема Денісом Екером, українським дослідником Іваном Савчуком, Дельфіною Діаз, Дам'єном Лелупом – журналістом французького журналу «*Le Monde*», загальний вплив війни на лексику – Салігом Акеном, Жанін Понті.

Перш за все розглянемо одне з ключових слів цієї роботи, присутнє у всіх заголовках сучасних новин – «*guerre*», у перекладі відповідно – *війна*. По-перше, варто дослідити його походження. Згідно з Інтернет виданням словника Wiktionnaire, іменник *guerre* первинно датується XI століттям, 1080 роком [9]. Слово походить від франкського «*werra*», перше значення котрого було – ‘*querelle*’. Франкське *werra*, споріднене з англійським *war* зі значенням «війна», замінило варіант класичної латинської *bellum* – «*guerre*». У ході історичного розвитку, спостерігаємо розширення значення зазначеного іменника, оскільки він набуває абстрактних значень, перше з яких позначає конфліктну ситуацію: «*Et si je me mets en **guerre** contre eux (les hommes), parce qu'ils ne veulent point faire la paix, voilà une **guerre** de plus.*». Друге абстрактне значення описує хижачтво, так звернемо увагу на приклад, поданий у Wiktionnaire: «*Le renard fait la **guerre** aux poules.*», де підмет *renard*, тобто лис, виступає хижачком для курок – *les poules*. До сьогодні згаданий іменник зберігає своє перше значення – «конфліктної ситуації, що врегульовується за допомогою військових сил».

Сьогодні у французькій мові зустрічаємо багато лексики, введеної для позначення людей, що змушені тимчасово змінити місце проживання через зовнішні чинники. Серед них виділимо найбільш уживані: «*exilés*», «*migrants*», «*réfugiés*», «*proscrits*», «*émigré*». Найбільш поширеним у новинах щодо російсько-української війни у французьких медіа є варіант «*réfugié*», яке відповідно виражає: «*Personne qui a trouvé refuge hors de sa région, de son pays d'origine dans lequel il était menacé*», тобто людину яка мусила шукати прихисток за межами свого регіону чи країни через несприятливі для проживання обставини, серед яких згадано війну [10]. Іменник «*réfugié*» походить відповідно від дієслова *réfugier* – надати або знайти укриття. Слово набуло адміністративного значення за періоду російських репресій проти польських громадян, які прибули у Францію для подальшого

проживання. Саме тоді, у 1832 році, вперше було укладено закон про біженців – «la loi sur les étrangers réfugiés» [2]. Іменник зазнав розширення значення, отримавши нове – абстрактне. Так, тепер у французькій лексиці «*réfugié*» набуло значення нової адміністративної категорії. Схожою є етимологія слова «*proscrit*», утворене відповідно від дієслова *proscrire*. Свого значення «*chassé, frappé d'interdit*» – «переслідуваний, заборонений», воно набуло після Віденського конгресу, де вирішували долю Франції. Люди, яких кваліфікували як «*proscrits*» були змушені покинути власну країну через опозиційні погляди в політиці. Тепер це слово позначає групу вимушено переміщених осіб через небезпечні обставини їхнього перебування у межах власної країни. У контексті російсько-української війни слово зберегло свій зв'язок із значенням «бути переслідуваним», через загарбницькі дії країни-агресора. Іменник «*exilé*» також використовували для позначення окремої групи осіб, яких переслідували за невідповідні погляди щодо політики, і які вирішують покинути рідну місцевість: «*Personne que l'on chasse de son pays ou qui choisit de le quitter*». Як правило, цих громадян не сприймали належним чином у країнах, де вони шукали притулку. Як зазначає Дельфін Діаз, це зокрема стосувалось анархістів. Проте, після періоду воєн зазначений іменник отримує нове значення: «об'єднання цивільних громадян, які змушені покинути країну через воєнні дії». Натомість звичний іменник «*migrant*», від дієслова *migrer* – відповідно з латинської *migrare* (йти), що став поширеним у ХХ столітті у Франції після війни в Алжирі та нової хвилі переміщення громадян країни відповідно, уже в 2015 році був розглянутий у негативному контексті та забарвленні, оскільки лексично відділяв цю групу осіб від *réfugiés*, які мали право на офіційне перебування закордоном. Так, термін *migrant* щодо українців, вживають доволі рідко, оскільки перебування наших співвітчизників поза межами України є офіційним [2].

Емануель Картьє зазначає, що жодна мова не може існувати окремо від інших, не взаємодіяти з ними [7]. Політична ситуація в Україні сприяла появі неологізмів таких як: «*macroner*», «*les orques*», «*le rachiste*», «*les agressorques*». Перш, за все розглянемо дієслово «*macroner*», що увійшло у французьку лексику шляхом запозичення та перекладу українського «макронити», яке у ході розвитку

російсько-української війни, було включено у склад онлайн-словника Urban Dictionary та стає все більш поширеним у мережі [12]. Зазначене дієслово походить від власної назви, а саме прізвища президента Франції Еманюеля Макрона. У французькій мові слово утворене шляхом поєднання власної назви *macron*- та додаванням дієслівного закінчення – *er*, отримало значення: «se montrer inquiet d'une situation, mais ne rien faire en fait», тобто «мати стурбований вигляд щодо певної ситуації, але у висновку нічого не робити». Як зазначає медіа-джерело BFM TV, неологізм описує політику нерішучості Еманюеля Макрона і відповідно ставлення українців до цих дій [6]. Мусимо згадати ще один вагомий неологізм у французькій мові, запозичений з української на позначення російського військового – «*rachiste*» та утворений шляхом *télescopage*, тобто процесу об'єднання, синтезу двох суміжних понять: *russe* + *fasciste*, що у свою чергу є запозиченням з італійської від *fascista*, на позначення громадян, що входили до фашистської партії, та поділяли її ідеологічне спрямування. Крім цього, зокрема у статті Деніса Екера можемо знайти інший варіант орфографії слова – *rachystu*, що є транслітерацією українського відповідника [4]. Не менш цікавим є приклад ще одного неологізму, що продовжує розвиватись у ході військових дій – «*les orques*». Слово позначає російських загарбників, але бере свій початок у творі Дж. Толкіна. Відповідно його першим художнім значенням було: «*des créatures humanoïdes laides et pourvues de crocs jaunâtres, au sang noir*». До початку російсько-української війни іменник не був широко вживаним, але його згадували до подій 2022 року, зокрема 5-тий президент України, Петро Порошенко, який порівняв росію з Мордором, згідно з статтею французького журналу «*Le Monde*» [3]. Для дослідження цього питання, звернемося також до праці Івана Савчука та Деніса Екера «*Les mots de la guerre: les «Orques», ou la désignation de l'ennemi russe en Ukraine*», де зазначено, що характеристика грубих та демотивованих російських віськ була надана у 2021 році журналістом Дмитром Щоголовим. З початку загострення воєнних дій у лютому 2022 року в Україні інститут мовознавства імені Потебні О.О. опублікував у мережі Facebook ще один неологізм – *les agressorques*, уворений відповідно від *agresseur* + *orques*, називаючи таким чином російських агресорів. Так, варто підкреслити, що у ході аналізу,

зазначене слово, яке раніше позначало окрему групу вигаданих персонажів, набуло нового значення та розширило його, надаючи абстрактного смислу. Насамкінець, важливою особливістю неологізму «*les orques*» є їхнє безпосереднє вживання лише у множині, оскільки «*орками*», як правило, вважають цілу групу осіб [5].

Політична лексика є важливою складовою французької преси, що стосується війни в Україні. Надалі дослідимо три приклади «*porte-parole*», «*passoportisation*», «*dé-ukrainisation*». Перший слугує означенням політичного представника: «*Personne qui, officiellement ou de façon reconnue, exprime les idées d'une autre personne ou d'un groupe, parle en leur nom*». У ході діахронічного аналізу, можемо зробити висновок, що слово не розширювало значення, а зберегло первинне. Натомість, цікавою є саме побудова складного іменника, доволі поширена у французькій мові, згідно з якою першим елементом є перехідне дієслово, а другим – іменник, який позначає систему дій. Так, *le porte-parole* складається з дієслова «нести» у наказовому способі другої особи однини, а *parole* відповідно іменником – слово. «*Passoportisation*», «*dé-ukrainisation*» у сучасній франкомовній пресі стосуються саме окупованих українських територій. Спочатку розглянемо творення «*passoportisation*» шляхом афіксації, а саме додаванням суфіксу *-isation*, характерного перш за все соціально-політичної лексики. Таким чином, у сучасному контексті, іменник *passoport* розширив своє значення з «*certificat des autorités pour la libre circulation des marchandises*» до «*pièce d'identité délivrée par l'État, permettant aux nationaux d'un pays soit de circuler librement à l'intérieur*», вже не обмежуючись лише торгівельними справами. У випадку поєднання зазначеної лексеми з суфіксом *-isation*, іменник змінює своє значення, на відповідно – «процес видачі паспортів», зокрема на окупованих територіях у контексті російсько-української війни. Термін «*dé-ukrainisation*» утворений парасинтетичним шляхом, тобто додаванням до власної назви *Ukraine* одночасно префіксу *dé-*, який позначає дію протилежну до формотворчої основи і має негативну конотацію, та, як вже було зазначено раніше, суфіксу *-isation*, характерного для політичної лексики. У результаті сформований іменник позначає знищення культури та надбань

українців і заборони усього пов'язаного з Україною насамперед на анексованих територіях [11].

Отже, мова, яка є живим організмом та залежить від власних внутрішніх чинників та від зовнішніх соціальних факторів, неминуче зазнає змін. Так події, що розгорнулись в Україні у контексті російсько-української війни, сприяли появі неологізмів у більшості європейських мов світу, та у французькій зокрема: «*macroner*», що походить від власної назви – прізвища президента Франції, «*les orques*» та «*le rachiste*», які здебільшого мають негативну конотацію, але є необхідними для позначення нових явищ. Інколи ці соціальні потрясіння викликають семантичну модифікацію слова, набуття ним іншого значення та трактування, як, до прикладу, це стосується лексики для ілюстрування тимчасово переміщених осіб у ході війни, яка раніше здебільшого позначала групу переслідуваних осіб за свої опозиційні погляди, змушених покидати свій рідний край. Сьогодні, вони позначають поняття «біженства» як офіційного, так й неофіційного з негативною конотацією, як до прикладу іменника «*migrant*». Не менш важливим, є розвиток французької системи деривації слів, префіксальної та суфіксальної, що не лише зберегла своє використання, а й допомогла найчіткіше описати реальні події, як до прикладу вказівка на негативну конотацію слова, досягнену шляхом додавання суфікса *dé-*, який первинно вводить дію чи ознаку, протилежну до формотворчої основи. Таким чином, за розгортання подій російсько-української війни, словники інших мов збагачуються так само як і наші, оскільки мова не є явищем ізольованим чи тимчасовим.

Список використаних джерел:

1. 20 Minutes avec agence: Côtes-d'Armor : 455 réfugiés ukrainiens ont reçu des permis de séjour depuis le début de la guerre. URL: <https://www.20minutes.fr/societe/3296991-20220525-cotes-d-armor-455-refugiés-ukrainiens-ont-recu-des-permis-de-sejour-depuis-le-debut-de-la-guerre>
2. D. Diaz Proscrits, déplacés, réfugiés : ce que révèle le vocabulaire de la migration contrainte. URL: https://www.lemonde.fr/pixels/article/2022/04/14/entre-l-ukraine-et-la-russie-la-bataille-pour-l-heritage-du-seigneur-des-anneaux_6122172_4408996.html

3. D. Leloup Le Monde Entre l'Ukraine et la Russie, la bataille pour l'héritage du «Seigneur des anneaux». URL: <https://theconversation.com/proscrits-deplaces-refugies-ce-que-revele-le-vocabulaire-de-la-migration-contrainte-179384>

4. D. Eckert Les mots de la guerre: «рашисты / rachysty». URL: <https://desk-russie.eu/2022/04/29/les-mots-de-la-guerre.html>

5. D. Eckert et I. Savtchouk Les mots de la guerre : les «Orques », ou la désignation de l'ennemi russe en Ukraine. URL: <https://desk-russie.eu/2022/04/29/les-mots-de-la-guerre.html>

6. Jules Fresard Les ukrainiens inaugurent le verbe «macroner» pour fustiger l'immobilisme français face à l'invasion russe. URL: https://www.bfmtv.com/international/europe/les-ukrainiens-inaugurent-le-verbe-macroner-pour-fustiger-l-immobilisme-francais-face-a-l-invasion-russe_AN-202204120370.html

7. CARTIER (Emmanuel), «Noms propres et innovations lexicales. Étude linguistique et statistique à partir de Néoveille», Cahiers de lexicologie, n 113, 2018 – 2, Néologie et noms propres, pp. 203–224.

8. Le soir Guerre en Ukraine: la longue traque des crimes de guerre. URL: <https://www.lesoir.be/435116/article/2022-04-08/guerre-en-ukraine-la-longue-traque-des-crimes-de-guerre>

9. Le Wiktionnaire. URL: <https://fr.wiktionary.org/wiki/>

10. Le dictionnaire TLFi. URL: <https://www.cnrtl.fr/definition/>

11. Ouest France avec AFP et Reuters. Guerre en Ukraine. «Génocide» contre «déUkrainisation»... Le point sur la nuit. URL: <https://www.ouest-france.fr/monde/guerre-en-ukraine/guerre-en-ukraine-genocide-selon-zelensky-deukrainisation-pour-poutine-le-point-sur-la-nuit-3650cea3-660f-4244-96a9-89559a4cbd78>

12. Інститут мовознавства імені О.О. Потебні НАН України. URL: <https://www.facebook.com/inmo.org.ua/>

Кудряшова К.А.

студентка,

Науковий керівник: Яшкіна В.В.

кандидат філологічних наук, доцент,

Дніпровський національний університет імені Олеся Гончара

ХУДОЖНЯ СВОЄРІДНІСТЬ ОРИГІНАЛУ ТА МУЛЬТИЛІНГВАЛЬНИХ ПЕРЕКЛАДІВ ОБРАНИХ ТВОРІВ ОСКАРА ВАЙЛЬДА

Оскар Вайльд – це визначна постать європейського декадансу. Його вважають однією з найбільш парадоксальних особистостей в історії людства. О. Вайльда називали «королем життя», «Принцом парадоксу», «блискучим Оскаром» за його неймовірну дотепність, невичерпну вигадку та вміння зачаровувати людей.

У статті розглядається художня своєрідність оригіналу та перекладів українською та французькою мовами літературного твору Оскара Вайльда «Портрет Доріана Грея». Актуальність даної роботи зумовлена нестачею досліджень трансформаційного потенціалу його літературних творів, якісних перекладів різними мовами та складністю цілісного осмислення творчого доробку письменника. Розгляд і аналіз художніх прийомів і відмінності їх перекладу українською та французькими мовами роману «Портрет Доріана Грея» повністю задовольняє меті дослідження даного питання.

Слід зазначити, що твір «Портрет Доріана Грея» – це єдиний роман спадщини автора. Але у творчості письменника він займає винятково важливе місце. З моменту видання роман набув неабиякої популярності та не втрачає її навіть сьогодні. Він був перекладений багатьма мовами світу, аби познайомити читачів з творчістю видатного письменника. Найвідомішим та найкращим перекладом цього роману українською мовою вважається праця відомого літератора, критика, перекладача Ростислава Доценка. У статті «Оскар Вайльд на тлі українських сюжетів» Максим Стріха називає переклад Р. Доценка «віртуозним» та «найбільшою подією української вайльдіани» [3].

Здійснивши аналіз запропонованого твору нам вдалося встановити найпоширеніші художньо-стилістичні засоби, які автор уміло використовує для створення образів своїх героїв, відтворення Вікторіанської епохи та задання певного настрою та атмосфери протягом усього твору.

Оскільки О. Вайльд є відомим представником літературного естетизму, значна увага приділяється детальному опису одягу, інтер'єру, прикрас тощо. Крім того, жанр «естетичного» роману наклав свій відбиток на використання сенсорної лексики, що виражається у надзвичайно рясній палітрі кольорів, у великій кількості одоративних образів, різноманітті звукових образів, що несуть ідейно-стилістичне навантаження.

Розглянемо які колороніми використовує письменник в оригіналі та як вони були перекладені українською та французькою мовами відповідно:

«The studio was filled with the rich taste of roses, and when the light summer wind stirred amidst the trees of the garden, there came through the open door the heavy scent of the lilac, or the more delicate perfume of the pink-flowering thorn» [6, с. 2].

«Майстерню художника сповнювали густі пахощі троянд, а коли в садку здійїмався літній легіт, він доносив крізь відчинені двері то п'янкий запах бузкового цвіту, то погідніший аромат рожевих квіток шипшин» [1, с. 3].

«L'atelier était plein de l'odeur puissante des roses, et quand une légère brise d'été souffla parmi les arbres du jardin, il vint par la porte ouverte, la senteur lourde des lilas et le parfum plus subtil des églantiers» [5, с. 2].

В українському варіанті слово *pink* перекладач відтворює як рожевий, а сполучення *flowering thorn* як квіток шипшини, враховуючи при цьому контекст речення та зосереджуючи увагу на значенні. Перекладач будує речення дотримавшись усіх норм української мови та зберігає семантику оригіналу.

Звернімося до перекладу французькою мовою, де автор зовсім опускає слово на позначення кольору, а залишає лише назву квітки *des églantiers*. Таким чином у читача втрачається повнота картини опису майстерні. Вважаємо, що заміна або повна втрата кольорів при перекладі такого твору – це не найкраща стратегія, адже увесь роман

будується з широким використанням колоронімів, які виконують певні стилістичні функції.

Продемонструємо наступний варіант перекладу кольору одягу:

«*She lives with her mother, a faded tired woman who played Lady Capulet in a sort of magenta dressing wrapper on the first night, and looks as if she had seen better days*» [6, с. 42].

«*Живе вона разом з матір'ю, виснаженою, змарнілою жінкою, що першого вечора в якомусь червоному капоті грала леді Анулетті*» [1, с. 70].

«*Elle vit avec sa mère, une vieille femme flétrie qui jouait le premier soir Lady Capulet dans une sorte de peignoir rouge magenta, et semblait avoir connu des jours meilleurs*» [5, с. 31].

У наведеному уривку нас цікавить переклад кольору *magenta*, що означає *a reddish-purple colour*. Так, українською колір трішки не збігається, оскільки *magenta* – це червоно-фіолетовий колір, а не суто червоний. Тобто перекладач редукує колоронім до червоного, тим самим викликаючи в уяві читача відмінний образ до того, що замислив автор. Однак французькою перекладач найповніше відтворив колір *rouge magenta*, додавши уточнення.

Виходячи з цього прикладу, можемо помітити різницю мов, адже в українській мові не існує лексичного еквівалента, який би міг повністю передати значення слова *magenta*, проте у французькій існує таке саме слово, що зберігає значення (*rouge pourpre*).

Ще одними з найулюбленіших стилістичних засобів О. Вайльда у цьому романі виступають порівняння та метафори. За допомогою них письменник розкриває свою авторську позицію, надає тексту виразності та робить його більш художньо витонченим.

Проілюструємо уривок з використанням метафори:

«*She crouched on the floor like a wounded thing, and Dorian Gray, with his beautiful eyes, looked down on her, and his chiseled lips curled in exquisite disdain*» [6, с. 74].

«*Заливаючись гарячими слізьми, вона корчилась на підлозі, немов зране звірятко, а Доріан Грей дивився на неї згори своїми прегарними очима, і його виточені уста кривились у пиховитій зневазі*» [1, с. 115].

«*Elle s'écrasa sur le plancher comme une chose blessée. Dorian Gray la regardait à terre, ses lèvres fines retroussées en un suprême dédain*» [5, с. 50].

В оригіналі автор за допомогою метафори *like a wounded thing* вкладає зневажливе ставлення Доріана до Сібіл. У французькому варіанті подається еквівалент *une chose blessée*, тобто вона корчилась, ніби поранена. В українському ж варіанті перекладач подає варіант *немов зранене звірятко*, що викликає більше жалість і співчуття, аніж зневагу, яку від самого початку вкладав письменник. Тобто це напрям впливає на сприйняття образу Доріана читачем.

Отже, роман «Портрет Доріана Грея» – це справжній витвір мистецтва, який віддзеркалює ідеологію естетизму завдяки символічному сюжету й художнім особливостям літературної мови прозаїка. Перекладач художнього твору приділяє багато уваги до його семантики і стилістики. Всі важливі складники оригіналу та їх художнє навантаження мають бути збережені та цілісно відтворені іншою мовою.

Список використаних джерел:

1. Вайльд О. Портрет Доріана Грея: Роман: Для ст. шк. віку / Пер. з англ. та прим. Р. Доценка. Київ : Школа, 2003.
2. Волошина О. Стилістичні особливості використання сенсорної лексики в романі О. Уайльда «Портрет Доріана Грея». *Лінгвістика тексту. Стилістичні та контекстуальні вияви лексичних і граматичних одиниць*. 2013. С. 333–338.
3. Стріха М. Оскар Вайльд на тлі українських сюжетів. *Всесвіт*. 2007. Вип. 3–4. С. 139–143.
4. Янченко Ю. Творчість О. Уайльда в оцінках українських літературознавців. *Література в контексті культури*. Дніпродзержинськ, 2010. С. 135–142.
5. Wilde Oscar. *Le Portrait de Dorian Gray*. 2008.
URL: <https://www.weblitera.com/title/?id=19&lng=4&l=ru>
6. Wilde Oscar. *The Picture of Dorian Gray*. Kiev : Dnipro Publishers, 1978. 212 p.

Соколова О.В.

аспірант,

Запорізький національний університет

**СТИЛІСТИКА ПОЛІТИЧНИХ ПРОМОВ
(НА МАТЕРІАЛІ ПРОМОВ ЕКС-ПРЕЗИДЕНТА ФРН
ЙОГАННЕСА РАУ 1999–2004 РР.)**

Політична промова є найбільш прототипним жанром політичного дискурсу. Звертає на себе увагу численність позначень та інтерпретацій цього виду політичної комунікації. Його називають «політична промова» [5], «політичний виступ» [2], «публічний виступ» [6], «програмний виступ» [7] тощо.

Під політичною промовою Т.В. Нагорська розуміє усний текст, який проголошується президентом перед окремою аудиторією, за певних обставин, ставить назрілі завдання у тій чи іншій сфері громадського життя, дає рекомендації щодо здійснення поставлених завдань [4, с. 54].

Важливою складовою цього жанру є свідомий вплив адресанта на адресата з метою переконання останнього. Для цього використовуються оригінальні пропозиції, аргументи, несподівані думки, емоційний виклад, швидка реакція, «рамка» мовного етикету [1, с. 24]. Л.І. Мацько наголошує, що політична промова – це заздалегідь підготовлений гострополітичний виступ із позитивними чи негативними оцінками, обґрунтуванням, конкретними фактами, з накресленими планами, перспективою політичних змін [3, с. 4].

Найбільш значущі зразки текстів даного жанру належать домінуючим суб'єктам політики – федеральним канцлерам та президентам різних епох. Їх джерелом є дискурс влади, який знаходиться у постійному розвитку, залежно від суспільно-політичних пріоритетів.

Для экс-президента ФРН Йоганнеса Рау (1999–2004), що володів вражаючою далекоглядністю в галузі розвитку політичних відносин, очевидною була ситуація, яка впливала на домінанти політичного життя Німеччини – стратегічне партнерство з США, співпраця з ООН

і, звісно, ЄС. Він визнавав, що процеси глобалізації та інтеграції ставлять перед світом вимоги більш високого гатунку, що виходять за межі національних потреб та інтересів. Й. Рау вживає антитезу *international – national*, посилюючи останній компонент метафорою: *Die internationale Entwicklung verbaut uns längst den Rückzug ins nationale Schneckenhaus* [8: 15. September 2000].

У наступному прикладі Й. Рау акцентує увагу на важливості кооперації Європи та США і використовує для цього повтор з парцеляцією: *Nur wenn wir uns zusammenschließen, sind wir echte Partner der USA, Partner mit politischem Gewicht. Nur gemeinsam sind wir Europäer in der Lage, für die Welt und in der Welt Verantwortung zu übernehmen* [30. April 2004]. Вживаючи у метафоричному значенні іменник *die Konstante*, оратор бачить в США стабільного, стратегічного партнера: *Die wirtschaftlichen und die politischen Beziehungen über den Atlantik hinweg sind eine wichtige Konstante* [8: 26. April 2004].

Й. Рау підтримує політику федерального канцлера Г. Шредера і приділяє увагу у першу чергу гармонійному та демократичному розвитку ЄС. Джерелом метафоричного переносу у позначеннях ЄС є такі сфери, як:

– сфера інформаційних технологій: *Ich freue mich darüber, dass in der vergangenen Woche Vertreter von sechs europäischen Staaten hier in Warschau über ein europäisches Netzwerk des Gedenkens und der Verantwortung gesprochen haben* [30. April 2004].

– сфера виробництва: *Seit einigen Monaten wird wieder intensiv über das europäische Einigungswerk diskutiert, aus gutem Grund: Wir stehen vor Entscheidungen, die das Gesicht des vereinten Europa entscheidend prägen werden* [15. September 2000].

– соціальна сфера: *Diese Sorge ist jetzt gebannt. Das freie Polen gehört zu einer großen Familie* [30. April 2004].

Європейському союзу Й. Рау надає статус живої істоти, яка може щось отримувати/ вигравати, примножувати тощо:

1) *Die Europäische Union gewinnt mit der Erweiterung eine Dimension, von der ihre Gründerväter kaum zu träumen wagten* [8: 30. April 2004].

2) *Die Europäische Union mehrt den Nutzen aller ihrer Mitglieder* [8: 4. April 2001].

Президент Німеччини абсолютизує поняття «Європа», надає йому статус глобальності: *Europa – das ist eine bestimmte Vorstellung von menschlicher Existenz, vom Zusammenleben der Menschen* [8: 4. April 2001]. Метафорою топоніма «Європа» виступає абстрактне поняття «уявлення». Крім того, Європа у промовах президента асоціюється з «великим селом», для цього він вживає метафору «globales Dorf»: *Im «globalen Dorf» brauchen wir solche Kontakte und Verbindungen mehr denn je* [8: 26. Januar 2001]. Європа сприймається президентом як живий організм, який має своє обличчя і може виконувати певні функції: *Von morgen an hat Europa ein neues Gesicht* [8: 30. April 2004]. Вона виступає як об'єднуючий фактор, для чого оратор використовує персоніфікацію: *Europa verbindet uns auf besondere Weise* [8: 16. November 2001].

Оратор вказує у своїх промовах на такі атрибути Європейського Союзу, як спільна європейська валюта, спільні кордони тощо. Він неодноразово повторює лексему *gemeinsam* у сполученні з відповідними іменниками, що виражається у реченні через асиндетон: *Die Verträge von Maastricht und Amsterdam haben die Einigung vorangebracht: Gemeinsame Währung, gemeinsame Außengrenzen, gemeinsame Außen- und Sicherheitspolitik sind die großen Stationen auf diesem Weg* [8: 15. September 2000].

Але до основних критеріїв ЄС екс-президент відносить у першу чергу його конституцію. В одному з риторичних питань він називає її «організаційними рамками» і вживає для цього перифраз: *Wie soll schließlich der organisatorische Rahmen aussehen? Die Antwort darauf kann nach meiner festen Überzeugung nur lauten: Wir brauchen eine europäische Verfassung* [8: 4. April 2001]. Використовуючи в продовженні цього речення анадиплосис у сполученні з метафорами, Й. Рау, з одного боку, фіксує увагу реципієнтів на цьому важному статутному елементі ЄС, з іншого – підкреслює його безапеляційну значущість. При цьому він порівнює конституцію з базовими архітектурними складовими будівлі: *Die europäische Verfassung ist nicht der Schlussstein des europäischen Bauwerkes, sie muss zu seinem Fundament werden* [8: 4. April 2001].

Про синтез бажань та зусиль дійсних і майбутніх членів ЄС свідчить також вислів Й. Рау з анафоричним повтором займенника *wir*

та синонімічним повтором дієслів зі значенням бажання: *Wir wollen, dass Polen zu den ersten neuen Mitgliedsstaaten der Europäischen Union gehört, und wir wünschen uns daher, dass auch Polen nicht nachlässt in seinen Anstrengungen, dieses Ziel zu erreichen* [8: 5. Mai 2002]. Займенника форма *uns* у сполученні з дієсловом *wünschen* вказує на готовність ЄС прийняти Польщу у «свою сім'ю», а прислівник *auch* перед власною назвою висловлює надію на зустрічні кроки Польщі.

Й. Рау вважає, що ЄС потрібно розширювати; збільшення кількості членів ЄС, яке метафорично позначається лексемою *Markstein*, є передумовою для європейського примирення: *Die Erweiterung der Europäischen Union ist ein Markstein auf dem Weg der Versöhnung Europas und der gemeinsamen Gestaltung der Zukunft* [30. April 2004].

З одного боку, Й. Рау визначає приєднання країн до ЄС як історичну необхідність і підкреслює це анафоричним повтором займенника *er*: *Er (Der Beitritt) ist eine historische Notwendigkeit. Er liegt in unserem gemeinsamen Interesse an einer guten Zukunft für unseren ganzen Kontinent* [8: 30. April 2004]; з іншого він вважає, що цю форму європейського співтовариства не треба зводити до самотети: *Wir erleben heute, wie groß die Anziehungskraft der Europäischen Union auf viele Länder ist. Das hat gewiss ganz praktische Gründe, und es stimmt ja: Aber sie ist eben mehr als eine bloße Zweckgemeinschaft* [8: 4. April 2001].

Йоганнес Рау виявляє у своїх промовах щирий інтерес до людей різного походження, культури, віросповідання, що відповідало його еству, його вродженій цікавості, як і переконання в тому, що довіра і взаємна відповідальність – це необхідні передумови для мирного співіснування. Стилїстика його промов базується на використанні метафори, численних повторів (анафора, анадиплосис, контактний/дистантний, синонімічний), парцеляції, які спочатку привертають увагу рецепієнта, а потім фіксують її на потрібному референті,

Список використаних джерел:

1. Гулей М.Д. Лексико-граматичні особливості та композиційна структура французької політичної промови: дис. ... канд. філол. наук. – К., 2004. – 202 с.
2. Діденко М.О. Політичний виступ як тип тексту: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.02.04. – Одеса, 2001. – 20 с.

3. Мацько Л.І. Лінгвістична риторика // Наука і сучасність. – Ч. 4. – К.: Логос, 1999. – С. 3–16.
4. Нагорська Т.В. Структура текстів політичних промов У. Черчіля: лінгвориторичний підхід // Культура народів Причорномор'я. – 2007. – № 110. – Т. 2. – С. 54–56.
5. Самойлова І.В. Лексичні особливості політичних промов / І.В. Самойлова, О.В. Подвойська // Філологічні науки. – 2016. – Кн. 1. – С. 235–238.
6. Свицова А.А., Скобелева Л.Д. Авторський стиль на прикладі публичних виступів сучасних політиків // Научно-методический электронный журнал «Концепт». – 2016. – № 10. – С. 75–81.
7. Чекунова М.А. Жанр програмного виступу в російському політичному дискурсі: Риторический анализ политико-идеологических текстов 2000–2004 гг. : дисс. ... канд. филол. наук: 10.01.10. – Москва, 2006. – 196 с.
8. Bundespräsidentialamt. URL: <https://www.bundespraesident.de/DE/Die-bundespraesidenten/Johannes-Rau/Reden/reden-node.html?g>

Тернівська Є.Й.

викладач,

*ДЗ «Луганський національний університет
імені Тараса Шевченка»*

ОСОБЛИВОСТІ РОЗУМІННЯ ПОНЯТТЯ «КОНЦЕПТ» У СУЧАСНІЙ ЛІНГВІСТИЦІ

Сьогодні однією з головних і найбільш актуальних одиниць наукових розвідок у галузі лінгвокультурології та когнітивної лінгвістики можна вважати концепт – ментальну сутність, складову частину відображення людської духовної культури та глибини розуміння навколишнього світу. Також концепт відображає картину світу, і, зокрема, національну картину світу, яка відбиває соціальні норми, цінності та погляди, які є подібними для більшості народів світу, але відмінними для кожного етносу.

Найбільш актуальними дослідженнями останнього часу, що стосуються концепту та концептосфери, є роботи Ю. Борисової, З. Вердієвої, М. Мамич, Л. Ніжегородцевої-Кириченко, Н. Мех,

З. Попової, О. Селіванової, Ж. Соколовської, Й. Стерніна, Л. Строченко та інших. Проте до цього часу чіткого визначення поняття «концепт» не знайдено, а єдиного підходу до його розуміння немає. У зв'язку з цим метою статті є аналіз існуючих підходів до розуміння поняття «концепт» та формулювання власного бачення цього феномену.

За результатами теоретичних розвідок можна вважати, що концепт виступає як складний багатоаспектний феномен і пов'язаний із когнітивними процесами та культурою, а способи представлення концептів у мові є відмінними [12]. Виступаючи базовою категорією концептуальної семантики, саме концепт є ідеальною сутністю, яка складається у свідомості людини у формі глобальної, певним чином організованої різносубстратної розумової одиниці. Концепт можна вважати багатовимірним ідеалізованим утворенням, що уособлює собою культурно зумовлені уявлення певного народу про світ та може бути опредметнене системою мовних засобів [9].

Розглянемо детальніше підходи до вивчення досліджуваного феномену. У зарубіжній науці концепт здебільшого співвідносять із мовним значенням [13]. З іншого боку, існує думка про те, що більш доцільно розуміти концепт як ланку, що сполучає мовне значення та реальний світ [11].

Вчена О. Беляєвська виокремлює два підходи до визначення концепту. Відповідно до першого, концепт є максимально узагальненим ментальним конструктом, який може бути вербалізований великою кількістю мовних одиниць. Згідно з другим підходом, концепт розглядається як умовна ментальна одиниця, що виступає складником концептуальних структур, які лежать в основі семантики мовних одиниць [1].

Науковець Р. Павільоніс розглядає концептуальні структури як систему знань про світ, яка має місце на домовному та мовному рівнях. Згідно з його теорією, окремі смисли або концепти є окремими складовими частинами концептуальних структур. Відповідно, за такого підходу концепт є об'єктивним змістом розумового процесу, певним абстрактним утворенням, яке може передаватися від однієї людини до іншої та є чимось загальним для більшості носіїв природної мови [5].

Загалом, як стверджують Е. Сміт і Д. Медін, без концептів наш ментальний світ здавався би хаотичним. Саме концепти надають йому постійності, оскільки відображають поняття про схожі об'єкти та явища і стосунки між ними, що згодом отримують вираження в мові за допомогою певних способів. Концепти дають людині змогу побачити та зрозуміти більше, ніж просто виражено в інформації, яка передається [14].

У психолінгвістичному підході концепт розглядають як уявне утворення, що схоже на усталений і типовий образ і може замінювати цей образ. Так, О. Залевська визначає концепт як «базове перцептивно-когнітивно-афективне утворення динамічного характеру, яке спонтанно функціонує у пізнавальній та комунікативній діяльності індивіда і підпорядковується закономірностям психічного життя людини, внаслідок чого за окремими параметрами відрізняється від понять та значень» [2, с. 34]. Вчена розглядає концепти як єдину ментальну мережу, наголошуючи, що кожен концепт є корелятом сенсорних, афективних, когнітивних психічних процесів у сприйнятті людини [2].

Результатом інтегрованості наукового знання є праці, що розкривають синкретичну природу концепту. Зокрема, Ю. Степанов розуміє концепт як осередок культури у свідомості людини, тобто те, у вигляді чого культура входить у ментальний світ людини, а людина, відповідно, входить у культуру [8]. Отже, людина не відокремлюється від культурного середовища, яке визначає модель її світоглядного бачення. Таке розуміння автором концепту підкреслює, що не лише культура відображена у свідомості людини, а й людина, в свою чергу, може здійснювати вплив на культуру [10].

Дослідник В. Карасик розглядає концепт як «ментальну проекцію елементів культури», наголошуючи, що культура визначає концепт [3, с. 13]. Автор чітко відокремлює культурні концепти від когнітивних, підкреслюючи, що культурні концепти є колективними змістовними ментальними утвореннями, які фіксують своєрідність кожної культури, а когнітивні концепти є індивідуальними змістовними ментальними утвореннями, які структурують їх та представляють навколишню дійсність [3].

Отже, з точки зору когнітивної лінгвістики рух іде від людини до культури, водночас із точки зору лінгвокультурології рух іде від культури до людини, тобто навпаки [4]. Лінгвокультурний концепт відбиває не тільки колективний досвід народу (об'єктивна, етнічна ментальність, загальнозначущі ознаки), а й індивідуальний досвід окремих його представників (суб'єктивна ментальність, індивідуально значущі ознаки) [7].

У лінгвістичних розвідках, зокрема, у дослідженнях А. Приходька, концепт розглядається як багатовимірне ментальне утворення, яке складається з понятійної, образно-перцептивної та ціннісної (валоративної) складових частин [6]. *Понятійний складник* позначає зв'язок концепту з денотатом (значенням). Водночас слід враховувати коментар науковця щодо того, що «в основі кожного концепту лежить поняття, проте не будь-яке поняття має свій концептуальний корелят» [6, с. 21]. *Образний складник* включає ті знання, образи й асоціації, що пов'язуються у свідомості з окремим денотатом. Концепт ідентифікується завдяки наявності деяких ціннісних індивідуальних або ж етнокультурних конотацій, які нашаровуються на образи й асоціації [6]. Проте найосновнішим є *ціннісний складник*, який включає етнопсихологічні, соціодискурсивні та лінгвокультурні конотації, виражаючи колективне підсвідоме, утворене за участю соціодискурсивних чинників, що входить у мовну свідомість і перетворюється на «глибоко інтеріоризований валоратив кожного учасника лінгвокультурного колективу» [6, с. 21].

Отже, концепти є складними сутностями, мінімальними одиницями структурованого знання, які характеризуються деякою структурою і когнітивними ознаками, хоча й не мають чітко визначених меж. Концепт в якості елемента свідомості узагальнює дослідження мови та мислення, мови та культури. Складність та багатовимірність концепту породжує велику кількість визначень, які відображають зв'язок мови з мисленням, культурою та суспільством. Проаналізовані підходи дали нам змогу сформулювати таке визначення концепту: концепт є семантичною категорією, яка вербалізує певний культурний контекст з усім розмаїттям супутніх значень, уявлень та асоціацій, виступає елементом концептуальної картини світу не тільки окремої мовної особистості, а й мовного

соціуму. Концепт може бути описаний динамічністю, здатністю до розширення, трансформації та відтворення людського досвіду.

Список використаних джерел:

1. Беляевская Е. Г. Концептуальный анализ: модифицированная версия методов структурной лингвистики. *Концептуальный анализ языка: современные направления исследования* : [сб. науч. тр.]. М. Калуга : Эйдос, 2007. С. 60–69.
2. Залевская А. А. Языковое сознание: вопросы теории. *Вопросы психолингвистики*. М., 2003. № 1. С. 30–35.
3. Карасик В. И., Слышкин Г. Г. Базовые характеристики лингвокультурных концептов. *Антология концептов : в 4 т.* Волгоград : Парадигма, 2005. Т. 1. С. 13–15.
4. Карасик В. И. Определение и типология концептов. *Этнокультурная концептология* : [межвуз. сб. науч. тр.]. Вып. 1. Волгоград : Элиста, 2006. С. 14–20.
5. Павилёнис Р. И. Проблема смысла. Современный логико-философский анализ языка. М. : Мысль, 1983. 286 с.
6. Приходько А. М. Концепти і концептосистеми в когнітивно-дискурсивній парадигмі лінгвістики. Запоріжжя : Прем'єр, 2008. 332 с.
7. Серова И. Г. Концептуальный анализ в лингвокультурологии: методы и возможности. *Вопросы когнитивной лингвистики*. 2007. № 1. С. 15–23.
8. Степанов Ю. С. «Понятие», «концепт», «антиконцепт». Векторные явления в семантике. *Концептуальный анализ языка: современные направления исследования: сб. науч. тр.* М. ; Калуга : ИП Кошелев А. Б., Изд-во «Эйдос», 2007. С. 19–26.
9. Теркулов В. И. Концепт в перформативном лингвальном бытии человека. *Вісник Київського національного лінгвістичного університету. Серія Філологія*. Том 14(1). 2010. С. 178–188.
10. Токарев Г. В. Лингвокультурологическая интерпретация концепта. *Когниция, коммуникация, дискурс*. 2010. № 2. С. 51–61.
11. Cruse D. A. *Meaning in Language. An Introduction to Semantics and Pragmatics*. Oxford : Oxford Univ. Press, 2000. 424 p.
12. Evans V. A *Glossary of Cognitive Linguistics*. Edinburg, 2007. URL: <https://www.vyvevans.net/glossary-of-cognitive-linguistics>
13. Jackendoff R. *Semantics and Cognition*. Cambridge : The MIT Press, 1984. 284 p.
14. Smith E., Medlin D. *Categories and Concepts*. Cambridge, Mass. : Harvard Univ. Press, 1981. 203 p.

ТЕОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ, ПОРІВНЯЛЬНЕ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

Телець Ю.В.

аспірант,

Київський університет імені Бориса Грінченка

СПОСОБИ ХУДОЖНЬОЇ РЕАЛІЗАЦІЇ ГЕДОНІЗМУ У РОМАНІ «ФЕЛІКС АВСТРІЯ» СОФІЇ АНДРУХОВИЧ

Своєрідність художнього твору як мистецького об'єкту, що наділений естетичною цінністю, полягає в його антропоцентричності, культурологічній значущості та здатності втілювати в образній формі ту модель картини світу, яку автор сконструював у своїй свідомості. Саме тому дослідження ідіостилу автора та його механізмів втілення в тексті власних ідей, філософських і морально-ціннісних орієнтирів не втрачають своєї актуальності.

Так, наприклад, задля художньої реалізації ідеї гедонізму у своєму романі «Фелікс Австрія» Софія Андрухович уникає діалогічного мовлення як характероутворюючого елементу та намагається приховати постать автора у тексті, вичленувати його з тріади «автор-текст-читач». Цьому сприяє оповідь від першої особи. Усі події, що відбуваються у тексті, реципієнт сприймає через своєрідну інтерпретацію Стефи Чорненко. Відповідно до класифікації Жерара Женнета про типи нарації читач спостерігає за гомодієгетичним наратором в екстрадієгетичній ситуації, тобто коли оповідач розкаже історію, у якій сам фігурує як персонаж [2]. У цьому випадку ми навряд можемо говорити про об'єктивність зображення дійсності, враховуючи життєвий досвід. Роман перетворюється на художнє зображення картини світу очима ображеної дівчини, що досить упереджено та однобічно сприймає себе й своє життя. Читач намагається простежити причини, що сформували цей внутрішній психологічний стан героїні, проте задля урізноманітнення оповіді та ускладнення сюжету, авторка уводить концепт таємниці як каталізатора подій.

Уже на початку роману письменниця вводить до тексту таємницю, пов'язану з викраденням церковних коштовностей у різних точках Австро-Угорської імперії, неподалік від Станіславава. І хоч Софія Андрухович намагається завдяки Чорненько, яка розмірковує про моральний та духовний занепад людства, що «доживає свої миті», приховати розгадку, уважний читач одразу помітить майстерно використаний прийом імпліцитного паралелізму. Адже разом зі змалюванням крадіжок Чорненько розповідає й про приїзд відомого ілюзіоніста Шевальє Торна, що через деякий час без ґрунтовних аргументів й пояснень намагатиметься забрати у них надгнучкого хлопчика-знайду Фелікса. З одного боку, горизонт читацьких сподівань стає не виправданим уже на початку твору, з іншого – реципієнт може спрогнозувати поведінку персонажів й підтвердити або спростувати власні переконання.

Складнішою видається таємниця усвідомлення власної ідентичності Стефою Чорненько. У цьому контексті варто розглянути функціональний характер розповідного тексту, що представлений опозицією ядерних (кардинальних) функцій та функцій-каталізаторів. Перший тип функцій представлений сліпою вірою дівчини у ширю любов до неї доктора Анґера. Постає цього чоловіка в свідомості Чорненько переростає до образу деміурґа її життя, що вказав їй на призначення служити Аделі. Аргументація, яку намагається навести сама собі Стефа, не може не викликати сумнівів, оскільки перетворюється на своєрідну душевну фальсифікацію, підміну бажаного замість реального.

Психологічному аналізу головної героїні сприяє введений авторкою прийом художньої ретроспекції, що у формі згадок та пригадування подій, які передували фабулі, надає додаткову інформацію для осмислення образної системи твору. Так, важливими є згадки Стефи про те, як доктор Анґер розв'язав ситуацію з крадіжкою його ж таки годинника, відмовився продавати її дивакуватій панні Зу Ференц, взяв до будинку після жахливої пожежі. Каталізуючу фабульну функцію виконують слова доктора: «Ви з Аделею – як два дерева, що сплелися стовбурами. Подумай про неї, подумай про своє життя. Стефцю, тобі буде важко, але дослухайся до мене: ти мусиш Аделі служити» [1, с. 57]. І хоч давній друг, у якого закохана дівчина, священник Йосиф Рідний, намагається надати інакшої інтерпретації почутого («Стефо, коли дерева сплітаються стовбурами, вони не дають одне одному рости. Думаю, доктор Анґер це мав на увазі»

[1, с. 137]), дівчина відмовляється вірити в це, попри те, що визнає: «Кінець фрази я вже радше відгадала, ніж почувала...» [1, с. 57].

Отже, Софія Андрухович задля реалізації гедоністичної інтенції в канві художнього тексті наближає виклад роману до монологу, зокрема вводить до нього постать гомодієгетичного наратора, що надає історії увиразнення та відтінку індивідуалізованої розповіді. Авторка уникає широкого спектру художніх засобів і стилістичних фігур, а головним текстоутворюючим елементом твору визначає мотив таємниці, що надає додаткової потенції для читацької інтерпретації як сюжетного тла в цілому, так і окремих особистісних рис та біхевіористичних тактик героїв.

Список використаних джерел:

1. Андрухович С. Фелікс Австрія : роман. Львів : Видавництво Старого Лева, 2016. 288 с.
2. Женетт Ж. Повествовательный дискурс / Фигуры : в 2-х т. Москва : Учебно-педагог. изд-во, 1998. Т. 2. С. 60–281.

Tombulatova I.I.

*Candidate of Philological Sciences, Senior Lecturer,
Odesa I.I. Mechnikov National University*

THE IMAGE OF SOUND IN RUPI KAUR'S POETRY («MILK AND HONEY»)

Talking about contemporary poetry of Rupi Kaur it is impossible not to mention the importance of the presence of the human body in it. Still the concept of the body is closely connected with the human senses: taste, smell, hearing, touch and sight – and can't be imagined without considering those senses and description of the universe of feelings they create while analyzing the poetic works.

This brief research deals with the representation of the sounds in Rupi Kaur's «Milk and Honey» edition. According to this it can be stated who is mostly speaking, who is the addressee and what sounds are essential while depicting the flow which was divided by the author into: the hurting, the loving, the breaking,

the healing – due to the titles of the parts of the analyzed book. As Priska Tarigan states: «The book is divided into four charters; each chapter depicts a different theme. It tells about violence, love, abuse and loss. Femininity serves as the main theme of the poems. All the poems are related one to another; it has the main story to tell that is a woman's journey to life» [3, p. 69]. And it must be added that the senses are an important, essential part of it.

First of all, it must be stated that the sounds are in the paratext of the edition, as the epigraph of the book presents the first dialogue: «my heart woke up me crying last night / how can I help you I begged / my heart said / write the book» [2, p. 6]. As it can be seen the first participants of the talk of the book are the lyric hero and her heart, that is quite an important point as it can represent the so-called pathos of an actual poetry – to talk not to somebody, but to meet your inner self and try to communicate with it living through the all stages stated before. Furthermore, this conversation is in the role of the reason and the main point to motivate the author to create this book.

The hurting. In the text we notice the voice of the therapist (and it is quite an interesting fact that this voice is next to parents' ones, which are the dominant in this chapter: «how are you feeling» (rather formal, but polite tone) and the answer of a little girl «and say fine / numb really» (hiding real answers since childhood) [2, p. 15]. Here the reader got the oxymoron, when the sound is depicted as a «numb» one that makes the answer useless. Moreover, the most important sound of the poetry edition – the voice – is depicted as «you were so afraid / of my voice / I decided to be / afraid of it too» (voice as something scary or dangerous) [2, p. 17]. Among the pivotal characters of this chapter there are parents and their communication: «when my mother opens her mouth / to have a conversation at dinner / my father shoves the word hush / between her lips and tells her to / never speak with her mouth full / this is how the women in my family / learned to live with their mouths closed» [2, p. 35] (conversation that uncovers a childish trauma). Another sound in this part of the book is silence, which correlates with «numb» and «call to say nothing» – actually, is even louder and nevertheless quite emotional comparatively to any words those could be spoken by the characters: «farther. you always call to say nothing in particular. you / ask what i'm doing or where I am and when the silence stretches like a lifetime between us I scramble to find / questions to keep the conversation going» [2, p. 37]. Still, in this chapter the sound are connected

with family (plus therapist) and show the origin of how «numb» family can influence anybody and the consequences of it that can be seen in next parts.

The loving. The most frequent sound here is whisper (chiefly between lovers) «and whisper you / are every hope / I've ever had / in human form» [2, p. 49]. In this chapter instead of parents and therapist the image of «You» (partner) appears, which is not accurately outlined, it is just «You» as a man, who she communicates with: «nothing is safer / than the sound of you / reading out loud to me / – the perfect date» [2, p. 53]. Another image of silence as a sound is represented as: «i`d be lying if I said / you make me speechless / the truth is you make my / tongue so weak it forgets / what language to speak in» [2, p. 61], «you talk too much / he whispers into my ear / I can think of better ways to use that mouth» [2, p. 68], «it`s your voice / that undresses me» [2, p. 69], «my name sounds so good / French kissing your tongue» [2, p. 70], «you wrap your fingers / around my hair / and pull / this / is how you make / music out of me – foreplay» [2, p. 71], «on days / like this / I need you to / run your fingers / through my hair / an speak slowly – you» [2, p. 72]. All of those sounds are connected with intimacy and represent the people who are really close. There are no any intellectual conversation, just the image of the hushing-humming closeness that than turns into emotional quarrels (while the lyric heroes can`t listen to each other): «we`ve been arguing more than we ought to (...) instead of asking why we don`t say I love you to one another as often as we used to (...) you whispered the name i`m pretty sure wasn`t mine (...) your excuses (..) eventually begin crying (...) when i`m screaming so loud our fighting wakes the neighbors» [2, p. 76]. Thus, this last conversation is full of sounds of breaking, that is relieved in the following chapter of the edition.

The breaking. In this chapter the author gets back to the voice of mother (coming back to childhood and the mother`s experience of living with the father as pivotal one in her early life) and conversation with her and the «You»-voice is represented as a whisper again «he only whispers I love you» [2, p. 86], «you whisper / I love you / what you mean is / I don`t want you to leave» [2, p. 92]. Also the sound here is personified, such as «I was music» [2, p. 115]. «Your voice / alone / drives me / to tears» [2, p. 124] – here can be seen the opposite image of the «I»-voice which is associatively pleasant as music and cruel «You»-voice. In spite of the fact that the chapter is filled with emotions, the sounds here are not so frequent and just accompany the process of the breaking. By the end of the part whisper again becomes the dominant

one «stay / I whispered» [2, p. 130], «he isn't coming back / whispered my head» [2, p. 133] and the action of the chapter fades away.

The healing. The most silent chapter. Here there is almost no sound. But the tone is quite confessional and focused on hope. «I want to apologize to all women / I have called pretty» [2, p. 179]. For sure, the sound of healing cannot be loud, but here it is represented combined with tears: «you look at me and cry / everything hurts / I hold you and whisper / but everything can heal» [2, p. 181]. So, the sound of healing is near to whisper either, as the sound of comfort and calmness.

In conclusion it must be noted that: «Poets contribute uniquely to our psychological understanding of moods. They are able to conjure moods in their works that are among the most subtle, yet profound expressions of human emotions that exist. Poets articulate in their descriptions of their own experiences of depression and mania, as well as in their poetry, what the extremes of moods – despair and exultation – feel like, and they give unsurpassed accounts of the toll mental illness can take. They give words to the inexpressible and make palpable the unimaginable and harrowing» [1, p. 193]. «Milk and Honey» isn't an exception. The image of sound in this text changes. It can be voice, whisper, silence, arguing, music, etc. Due to the sound the tone of the book is doubtful and a little bit suspicious in the first chapter; loving, caring and, finally, harsh in the second; unstable and fading away – in the third one and comforting and silently healing – in the end of the poetic edition.

This research shows that the image of sound contributes to the whole picture of the images of the emotions, people, situations, outlines the structure of the edition, moreover, reflects the mood of the text and influences the reception of it. Evidently, it enriches the literary text and is an important point in the universe of contemporary poetry.

References:

1. Contemporary Poetry and Contemporary Science // edited by Robert Crawford, Oxford University Press. – Oxford, 2006. – 234 p.
2. Kaur Rupī. Milk and Honey // Rupī Kaur, Andrews McMeel Publishing. – Kansas City, 2015. – 208 p.
3. Tarigan Priska, Martha Pardede, Marulafau Siamir. The Body of Woman and Woman's Rights as Portrayed in Rupī Kaur's milk and honey Based on Elaine Showalter's Gynocriticism // Journal of Language and Literature. Vol. 21. No. 1, April 2021. P. 68–78.

ФОЛЬКЛОРИСТИКА

Голинська М.М.

студентка,

Тернопільський національний педагогічний університет

КОНЦЕПТ «ДОЛЯ» В УКРАЇНСЬКОМУ ФОЛЬКЛОРИ

Характерною рисою світогляду українців є антропоморфізація не лише стихій, природних сил, а й деяких явищ соціального характеру, зокрема долі. Доля – це фантастично-поетична картина української міфології, яка в народній вірі ототожнювалася зі щастям. На відміну від долі і щастя, існувала віра в нещастя і негоди. Найчастіше доля зображувалася в антропоморфних образах жінки, панича, іноземця, схожого на чоловіка, про якого вони піклуються. Щаслива доля – добра, розумна, а лиха – сонна, опухла, «необережна». За народним повір'ям, у кожного є доля, яка визначає його вік, добробут і благополуччя. Під якою (щасливою чи нещасною) планетою і в яку (щасливу чи нещасливу) годину ти народишся – це твоя доля. Це найбільш типова версія долі, яка ілюструє первісну віру в те, що людина є органічною частиною «живого» таємничого світу. Доля позитивна, не ворожа, не божество, а «втілене співіснування», її аналог. Пасивне, байдуже ставлення до людини пояснюється невідповідністю її покликання справі, що влаштовує її долю.

Метою статті є дослідження народних уявлень про долю та їх відношення до моральних засад українців.

Фольклор відрізняється від художньої літератури тим, що його різножанрові твори не мають і не можуть мати конкретного автора, а більш об'єктивні в передачі понять нації, національного добра і зла, справедливості і обману, любові і зради. (конкретні та абстрактні), де живуть люди. Порівняно з усною народною літературою, літературні твори конкретного автора відображають світогляд конкретного письменника, є суб'єктивними.

Поняття долі український фольклор пов'язує з дівами життя та долі – трьома безіменними безсмертними сестрами – суденцями, судицями, живицями, які живуть третього дня (рідше першого чи сьомого). Опівночі одягнені в біле та запаливши свічку, після народження дитини, пророцтво, написане на її голові, її доля. Звідси вислів «так було написано в його родині».

Розходяться і думки про взаємозв'язок людини з долею: на думку І. Нечуя-Левицького, доля супроводжує людину лише за життя [1, с. 58].

В. Гнатюк пропонує дві версії: Доля вмирає з людиною, Доля живе в її могилі, час від часу виходить з могили, щоб відвідати родину померлого і попередити його про майбутнє нещастя, наприклад, Г. Булашев вважає, що сама доля не шукає людину, але людина повинна її знайти. Долю можна відокремити від людини за допомогою магії, загнати на пустки та болота, а потім людину позбавити охоронців, зрівняти з землею та на околиці суспільства [2].

Усі дослідники описують погляди на власну долю. Здебільшого це дії, які здійснюються на Різдво, Новий рік чи Великдень. Вчені також зацікавлені в зміні долі, оскільки це можна показати через старих жінок, мам, ведмедів, кішок, мертвих собак, мишей, отруйних змій, яйця, залізні кільця, гроші.

Зайве говорити, що поняття долі є одним із стрижневих понять у свідомості людей, бо з ним пов'язані всі зміни та перипетії життя, тож про нього «ворожать».

Усна народна творчість українського народу, як і будь-яка народна творчість, сягає доісторичних часів і досі має ознаки свого міфологічного походження. Протягом століть на народні вірування впливали багато факторів: релігія, історія, технічні досягнення – але дивом збереглися до наших днів у фольклорі, легендах, прислів'ях, прислів'ях та інших фольклорних жанрах.

Деякі явища соціального характеру, як-от: доля, злидні, хвороби та антропоморфізм окремих днів тижня, створені на основі християнства у вигляді надприродних міфічних істот, досі живуть у свідомості українського народу як більш-менш відверті зображення.

Вважається, що доля кожного визначена Богом, будь то щастя чи нещастя. Доля з'являється у вигляді нової зірки на небі відразу після народження людини, а з його смертю зірка падає з неба.

Булашев Г.О., спираючись на народні перекази про Долю, виділяє [4, с. 10]:

- 1) Вроджена доля – душі предків;
- 2) Доля – ангел;
- 3) Доля – душа людини або її двійник.

Взагалі Доля – це позитивне начало і істота зовсім не ворожа; вона не має характеру божества, а представляє лише «втілене співіснування людини» [4, с. 18].

Люди вірили, що доля вмирає разом з людиною. Хоча ця точка зору переважала, існували й інші погляди, що доля покійного жила чи спочивала на його могилі. Щоб викликати його, необхідно пропустити могилу, хоча можливість одкровення замість щасливої Долі Зла, тобто Нещастя [1, с. 112].

За релігійними уявленнями українців доля дана Богом. Втім, безперечно, що батько і матір також дарують своїм дітям долю. Згадаймо пісню про матір, яка не змогла подарувати синові ні щастя, ні долі [5, с. 58].

Інша назва Долі – Талан. Кажуть, що у кожного свій талант. Для когось Талан «невтомний», невтомно працює, не спить ні хвилини. Хто має такий Талант, той добрий: Талант її охороняє, а вона розкошує. Талант є синонімом «щастя». Кажуть: «Чоловікові пощастило». Але коли Талан засинає, це дуже важко: бо не виходить і все марно.

У більшості народних казок доля постає у образі жінки, яка допомагає чоловікові розбагатіти. Щастя, доля, талант невіддільні від матеріального благополуччя. Однак шляхи досягнення цього процвітання різні.

Одна з легенд, наприклад, розповідає про ледачу Долю, яку довелося бити за роботу. Це означає, що найважливішими причинами бідності є лінь і недбалість:

«Там жило два брати – один багатий, а другий бідний. Одного разу один бідний чоловік вийшов на поле свого брата і побачив жінку, яка ходить полем, збирає колоски і садить їх у снопи. Тому він запитує:

– Хто ти?

– Я – доля твого брата.

– А де моя доля?

– *Лежить там, під грушею.*

– *Що я маю зробити, щоб моя Доля була такою ж працьовитою, як ти?*

– *А тут я тобі дам пораду: візьми добру палицю, підійди під грушу, підкрадись до сонної долі, злови, бий, ти маєш силу, і скажи: ось тобі, лихо вниз, за те, що не для мене робота в полі, коли біда закінчиться! Допоможи мені, я тебе не вб'ю!*

Бідняк зробив, після чого все пішло добре, і він незабаром став багатим за свого брата» [6, с. 49].

У наш час люди вже не уявляють собі Долю в людському образі, а здебільшого вірять, що кожному визначено свою долю від народження.

Доля вважалася даром богів, силою, яку вони дали людині для подолання життєвих труднощів. Доля з'явилася в момент народження і супроводила людину до смерті, сильно вплинувши на її життя і особистість [5].

Доля дається людині насамперед матір'ю, через народження, предками і визначається матір'ю [6].

Наприклад, таке повір'я:

«Провісник сказав чоловікові, що одного разу він помре: цегла впаде йому на голову. Чоловік вирішив обдурити свою долю: того ранку він вирушив із міста, у поле, за багато кілометрів від дому. Він був радий, що він у безпеці. Але від долі не втечеш: орел ніс черепаху на лапах, не тримав і пустив бідолаху собі на голову... Просто тріснув!» [6, с. 97].

Спочатку слово «бог» означало «доля» [7]. У слов'янських міфологічних і фольклорних текстах поряд із щастям постає зло (нещастя, нещастя), судоми, потреба, бідність як уособлення щастя – як втілення злої долі [7].

Протягом тисячоліть усна народна творчість була чи не єдиним засобом узагальнення досвіду народу, втіленням народної мудрості, народного світогляду, народних ідеалів. У фольклорі знайшли відображення не лише естетичні та етичні ідеали народу, а й його історія, філософія, психологія, освіта – усе, чим він жив, що хотів передати наступним поколінням. Необхідність запису життєвих спостережень у пам'ять призвела до створення певних стереотипів мовлення, досконалих художніх форм, фольклорних жанрів. Усність

як одна з найважливіших ознак народної творчості привела, з одного боку, до вдосконалення форм передачі естетичної інформації, а з іншого – до розвитку та вдосконалення пам'яті людини.

Сьогодні, незважаючи на технічний прогрес і високий рівень інформаційних технологій, існує багато легенд, які говорять про неминучість долі. Проте доля в них піднімається на найвищий рівень сприйняття: це вже не творіння, а Боже провидіння, що вказує на відповідні зміни релігійного світогляду: від язичництва до християнства. Тому вивчення народних уявлень про долю має великі перспективи.

Саме тому людина має життєво важливу мету – перейти від зовнішнього, неістинного світу до внутрішнього, істинного, що слід розуміти не як окремий акт пізнання, а як справу цілого життя. Автори лише констатують зло, яке існує у світі. Життя – це шлях до самопізнання. Здавши іспит, стаєш на шлях добра, досконалості. Цікаво, що герої «світових пісень» шукають не матеріальних благ, а лише духовних. У поезії бароко доля людини набуває, таким чином, ширшого значення, аніж земний шлях. Християнське вчення з концепцією Божого провидіння розширює межі визначення у вічному житті.

У цій роботі були розглянуті легенди, народні перекази, чутки, афоризми, прислів'я та прислів'я про Долю. Дослідивши їх, я дійшла висновку, що Доля як антропоморфний образ за своїм змістом близька до казки. Їхня доля в образі жінки і від того, яка вона: працююча чи ледача, залежить самопочуття людини. Але людям не варто покладатися виключно на долю. Кожен отримує те, що заслуговує. Долі потрібно допомагати, підтримувати її, іноді йти проти неї, не вдаватися до лінощів, безтурботності, безвідповідальності, а виховувати і допомагати позбутися шкідливих звичок.

Список використаних джерел:

1. Нечуй-Левицький І. Світогляд українського народу: Ескіз української міфології / Післямова О. Мишанича. – К.: АТ «Обереги», 1992. – 312 с.
2. Веселовський О.М. Декілька нових даних до народних уявлень про Долю. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.culturalstudies.in.ua/knigi_6_1.php

3. Іванов П.В. Народні оповіді про Долю (Матеріали для характеристики світобачення селянського населення Куп'янського повіту). – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://uprnet.livejournal.com/1146.html>

4. Булашев Г.О. Український народ у своїх легендах, релігійних поглядах та віруваннях: Космогонічні українські народні погляди та вірування. – К.: Фірма «Довіра», 1993. – 414 с.

5. Українське народознавство: Навч. посіб. / За ред. С.П. Павлюка; Передмова М.Г. Жулинського. – 3-тє вид., випр. – К.: Знання, 2006. – 568 с.

6. Наулко В.І. Культура і побут населення України. – К., 1993. – 288 с.

7. Давні вірування та християнство в Україні. Дохристиянські вірування українського народу. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://pidruchniki.com.ua/19390825/religiyeznavstvo/davni_viruvannya_hristiyanstvo_ukrayini_dohristiyanski_viruvannya_ukrayinskogo_narodu

ТЕОРІЯ І ПРАКТИКА ПЕРЕКЛАДУ

Прохира О.Р.

студентка,

Львівський національний університет імені Івана Франка

АНГЛО-УКРАЇНСЬКИЙ ПЕРЕКЛАД ПРОМОВИСТИХ ВЛАСНИХ НАЗВ

Дослідження перекладу власних назв не можна назвати першочерговою темою в сучасній контрастивній лінгвістиці, адже, у більшості випадків, їхнє відтворення не становить труднощів. Відсутність такої проблеми перекладу можна пов'язати із тим, що при передачі назв та імен основну роль відіграє формальний аспект. Семантика власних назв часто втрачена чи забута, отож у даному випадку вона відходить на другий план, або ж і зовсім не відіграє ролі. Проте серед власних іменників існують такі, в яких значенню належить ключова позиція, їх інколи називають *промовистими, значущими іменами, або характонімами* [4].

Як свідчить їхня назва, промовисті імена містять у собі певне повідомлення про особу чи предмет, які вони позначають. До того ж, уваги вимагають і стилістичні особливості характонімів; вони нерідко несуть негативну або іншого характеру конотацію, тим самим висміюючи, натякаючи, описуючи риси чи особливості позначуваного. Таким чином, лексичні одиниці, про які йде мова, виконують, окрім номінативної, ще й інформативну та експресивну функції. Саме тому відтворення значущих власних назв досі становить актуальну проблему перекладознавства.

Ребрій О.В. стверджує, що власні імена належать до ряду перекладацьких проблем на рівні з фразеологічними виразами, реаліями, термінами, скороченнями, каламбурами та подібним [2, с. 48]. Відповідно, для адекватного відтворення потрібне застосування розроблених стратегій перекладу. Транскрипція, транслітерація,

калькування, наближений переклад – запропоновані Федоровим А.В. методи [3, с. 344]. Можливі також комбінування згаданих способів.

Транскрипція полягає у відтворенні звукової форми слова оригіналу за допомогою засобів мови перекладу. **Транслітерація** здійснюється передаванням написання іноземного слова літерами мови перекладу. Нерідко застосовується **транскодування** – поєднання транскрипції та транслітерації. Усі три стратегії дозволяють максимально зберегти формальні особливості лексичної одиниці оригіналу, тому використовуються при застосуванні стратегії очуження. Їхнім недоліком є втрата значеннєвого аспекту слова для значної частини цільової аудиторії, відповідно будь-які асоціативні зв'язки, а також експресивність, емотивність та оцінне значення зникають.

Калькування часто ототожнюють із дослівним перекладом, проте на рівні слова доречніше було б визначити його як послідовне буквальне відтворення структурних елементів, іноді навіть включно із афіксальними морфемами. Такий переклад дозволяє зберегти значення та деякі особливості форми, зокрема склад та кількість компонентних елементів та приналежність до тієї чи іншої частини мови, якщо цьому не перешкоджають граматичні лакуни. Мінусом калькування можна назвати втрату звукової форми, особливо якщо мова йде про переклад слів чи словосполучень із ознаками алітерації або асонансу. В англо-українському перекладі калькування часто поєднують із транскодуванням.

Наближений переклад найгнучкіший із запропонованих стратегій, оскільки він полягає у приблизному відтворенні як форми, так і змісту, дозволяючи перекладачу застосовувати помірковані динамічні еквіваленти для відтворення, перш за все, функції лінгвістичної одиниці. Однак, увага до функціональної сторони – не єдиний привід для використання саме наближеного перекладу. У зв'язку з типологічною різницею між англійською та українською мовами, перша – аналітична, друга – синтетична, ідентичне відтворення лексичної одиниці без будь-яких трансформацій може бути просто неможливим. Перш за все, мова йде про зміни граматичні, які необхідні при наявності в одній із мов частини мови, яка відсутня в іншій (артиклі в англійській мові), відмінностях у комбінаціях частин мови (поєднання іменника в ролі означення з іншим іменником

у англійській мові), неспівпадіння граматичних категорій (притаманність категорій роду та відмінку іменникам української мови), розбіжності у словотворчих процесах (поширене використання в українській мові інтерфіксів) та інше. Окрім граматичних, необхідними можуть бути лексичні трансформації, наприклад, використання часткового еквіваленту заради відтворення звукових особливостей одиниці перекладу, застосування слова з іншим денотативним значенням задля збереження конотації тощо.

Чіткого розмежування між згаданими методами перекладу немає, переклад шляхом калькування може включати граматично-лексичні трансформації, транскрипція та транслітерація можуть поєднуватися як між собою, так і з калькуванням. Хибним є і уявлення про те, що перекладач повинен вибрати одну стратегію та дотримуватися її. Перевага надається тому методу, який дозволяє найкраще передати всі особливості того чи іншого значущого імені. До того ж, вибір може залежати від стилю перекладу, цільової аудиторії, жанру тексту, наявності вимог автора тощо. Корунець пише, що в художній літературі спостерігається тенденція транскрибувати або транслітерувати характерними з негативною конотацією, тоді як імена з гумористичним ефектом перекладаються за допомогою еквівалентів [1, с. 101].

Правильне відтворення промовистих імен відіграє велике значення, адже може вплинути на загальну якість тексту, його читабельність, естетичну вартість, оцінку серед читачів, для яких перекладений твір – це другий оригінал, на рівень популярності та впізнаваності.

Список використаних джерел:

1. Корунець І. В. Теорія і практика перекладу (аспектний переклад) / І. В. Корунець. – Вінниця: Нова книга, 2003. – С. 101.
2. Ребрій О. В. Системний підхід до вироблення стратегії перекладу. – 2009. – С. 48.
3. Федоров А. В. Основы общей теории перевода (лингвистические проблемы): Для институтов и факультетов иностранных языков. Учебное пособие, 5-е изд. / А. В. Федоров. – СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2002. – С. 344.
4. Kalashnikov A. Translation of Charactonyms from English into Russian [Electronic source] / A. Kalashnikov // International Council of Onomastic Sciences ONOMA. – 2005. – Vol. 40. – URL: <https://www.translationdirectory.com/article1119.htm>

Юськова А.Р., Луців Ю.В.

студентки,

Науковий керівник: Наняк Ю.О.

кандидат філологічних наук, доцент,

Львівський національний університет імені Івана Франка

ПЕРЕКЛАД СУБТИТРІВ ДЛЯ ВІДЕО ПРО РОСІЙСЬКО-УКРАЇНСЬКУ ВІЙНУ

Субтитрування – один з найзатребуваніших видів перекладацької діяльності. Тривалий період воно залишалось єдиним доступним видом аудіовізуального перекладу. Сьогодні ж субтитрування стало невід’ємною частиною різноманітних відеоматеріалів. До прикладу, фільми, навчальні відео, ролики для платформи Tik-Tok та YouTube каналів, рекламні ролики та ін. Варто додати, що цей тип перекладу набув набагато більшого значення за останні кілька місяців для українських перекладачів у зв’язку з російсько-українською війною. Субтитрування стало дієвим способом у поширенні актуальної інформації про війну в Україні.

Патріотичні відео створюються для того, щоб пояснити, що саме відбувається в Україні та залучити якомога більше підтримки від Заходу, адже допомога цивілізованого світу є надзвичайно важливим аспектом у боротьбі проти російських загарбників.

Метою нашого дослідження є аналіз субтитрів до патріотичних відео про російсько-українську війну, технік та прийомів, які застосовують українські перекладачі при створення субтитрів англійською мовою.

Джерелом фактичного матеріалу нам послужили 3 відео, знайдені на просторах Tik-Tok, Facebook та YouTube.

Наведемо та проаналізуємо сучасні визначення поняття «субтитр». Субтитр – це напис, розташований у нижній частині кадру. Текст субтитру є перекладом іншою мовою слів диктора або напису. Субтитр – напис на нижній частині кадру, що є коротким перекладом іншомовного діалогу (чи взагалі тексту) мовою, зрозумілою глядачам.

Субтитр – в кіно і на телебаченні: напис під зображенням, усередині кадру [1].

У цій статті ми розглядаємо субтитр як напис, розташований у нижній частині кадру та текст субтитру як переклад іншою мовою слів диктора або напису.

Відповідно до усіх визначень поняття «субтитр», поданих вище, можемо зробити висновок, що суть субтитрування полягає в загальній особливості перекладу – необхідності ущільнення (компресії) оригінального звучного тексту для відображення у вигляді субтитрів [1]. Результатом цієї компресії та використання ряду перекладацьких прийомів є створення локалізованого перекладу у вигляді субтитрів, який є зрозумілим для іноземного глядача.

Процесу створення субтитрів зазвичай передує переклад відео- та аудіо матеріалів. Спочатку ці матеріали вилучають з відео та перетворюють у текст. Пізніше виконується переклад текстового документу, а також накладання субтитрів на відео-оригінал. При цьому варто дотримуватись ряду вимог, а саме: текст повинен синхронізуватись з відеофайлом та не займати більш ніж 2 рядки, на екрані не може бути більше 40 знаків, що є оптимальною кількістю для читання субтитрів.

У субтитруванні, як окремому виді перекладу використовують перекладацькі прийоми притаманні лише цьому напрямку, а також перекладу загалом.

До найбільш уживаних прийомів, безсумнівно, варто віднести генералізацію (узагальнення) та конкретизацію.

Генералізація (узагальнення) використовується з метою дотримання знакової обмеженості, тобто у мінімальній кількості символів викласти максимальний зміст висловлювання: «помити голову» → «to take a shower», «в метро було нормально» → «the subway was okay», «у миролюбній хліборобській нації» → «in a peaceful farming nation». Генералізація вживається також на стилістичному рівні, коли стилістично забарвлене слово перекладається загальноживаним: «підземка» → «subway».

Конкретизація ж використовується з ціллю уточнення заданої контекстом ситуації [2], також цим прийомом часто послуговуються при перекладі, в нашому випадку української, реалії: «Кіндер» →

«Kinder Surprise egg «, «на ободі ледь доїхала» → «on the rim of the wheel I drove», «О, тепер бабця з пенсією буде!» → «Now grandma will finally get a pension!», «кумедний образ українця з оселедцем, салом та галушками» → «a funny image of a Ukrainian with forelock (called herring), lard and halushkas (dumplings alike)», «відправляли у вічну мерзлоту Сибірських таборів» → «sent us to the permafrost of the Siberian *prison* camps», «Тепер на вас усіх чекає смерть за Бучу, Ірпінь...» → «You will all be killed in memory of victims in Bucha, Irpin...», «ваші трупи...лежатимуть» → «your corpses...will rot».

Зважаючи на своєрідність цієї тематики відео та їх контекст, нерідко можна зустріти такий перекладацький прийом як контекстуальна заміна, тобто трансформація, внаслідок якої перекладним відповідником стає слово або словосполучення, що не є словниковим відповідником і що підібрано із врахуванням контекстуального значення слова, контексту вживання та мовленнєвих норм і традицій мови перекладу [6]: «тьотя Наташа» → «Miss Natasha», «ледь доїхала» → «I drove», «щось, що віками дримало» → «something that had been dormant ... for centuries», «їх (ред. тіла) роздиратимуть собаки» → «they will be eaten by dogs».

Іноколи задля лаконічності субтитрів перекладачі можуть вдаватися до такого прийому як об'єднання речень: «Ви не повернетесь додому. Ніколи.» → «You will never return home.»

Підсумовуючи зроблену нами роботу, варто зазначити, що відеоролики є одними із аспектів сучасної масової культури, яка в свою чергу формує у головах людей картину світу, образи цілих країн та народів, а також їх історію. Субтитрування, безсумнівно, є окремим видом перекладу, і як ми вже підкреслювали вище, має свої прийоми: генералізація, конкретизація, об'єднання речень, контекстуальна заміна. Крім того, перекладач вдається до компресії тексту для того, щоб переклад відповідав вимогам субтитрування. Такий вид перекладу є не менш важливим та складним завданням ніж переклад художньої чи науково-популярної книги чи фільму.

Переклад субтитрів потребує від перекладача не тільки вільного володіння іноземною та рідною мовами, але і знання стратегій семантичного аналізу та синтезу з огляду на часову та знакову обмеженість. Крім цього, перекладачеві необхідно впевнено

оперувати навичками локалізації іншомовного аудіовізуального матеріалу за допомогою міжмовної передачі елементів його лінгвістичної системи з урахуванням лінгвокультурологічних, емоційних та ритмічних особливостей.

Сьогодні субтитрування відео на українську тематику заслуговує особливої уваги, оскільки завданням кожного українського перекладача субтитрів є створення якісного та професійного перекладу відео з метою поширення його серед іноземних глядачів.

Список використаних джерел:

1. Єлісеєва С. В. Особливості субтитрування як напряму перекладацької діяльності. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія «Філологія»*. 2018. № 32 том 2 URL: http://vestnik-philology.mgu.od.ua/archive/v32/part_2/44.pdf (дата звернення: 20.05.2022).
2. Конкульовський В., Возник Н. Субтитрування як один із видів аудіовізуального перекладу. *Наукові записки. Серія «Філологічні науки»*. Випуск 187. URL: <https://journals.indexcopernicus.com/api/file/viewByFileId/1247101.pdf> (дата звернення: 20.05.2022).
3. URL: <https://vm.tiktok.com/ZMLs7m76R/>
4. URL: https://fb.watch/cAQ_BF1Wfk/
5. URL: https://drive.google.com/file/d/17t7hCb8Pq05x-1mg_7jxK7qf2SprE4Op/view?usp=sharing
6. Каламбет Я. І. Лексичні трансформації в науково-технічному перекладі. *Молодий вчений*. 2018. № 4(56). URL: <http://molodyvcheny.in.ua/files/journal/2018/4/131.pdf> (дата звернення: 20.05.2022).

Наукове видання

ФІЛОЛОГІЯ ТА ЛІНГВІСТИКА У СУЧАСНОМУ СВІТІ

**МАТЕРІАЛИ
НАУКОВО-ПРАКТИЧНОЇ КОНФЕРЕНЦІЇ**

Матеріали друкуються в авторській редакції

Дизайн обкладинки: А. Юдашкіна
Верстка: В. Удовиченко

Підписано до друку 31.05.2022. Формат 60x84/16.
Папір офсетний. Гарнітура Times New Roman. Цифровий друк.
Умовно-друк. арк. 4,88. Тираж 100. Замовлення № 0622/16.
Віддруковано з готового оригінал-макета.

Надруковано: Видавничий дім «Гельветика»
Україна, м. Херсон, вул. Паровозна, буд. 46-а
Телефони: +38 (095) 934 48 28, +38 (097) 723 06 08
E-mail: mailbox@helvetica.ua
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи
ДК № 6424 від 04.10.2018 р.