

**НАУКОВА ФІЛОЛОГІЧНА
ОРГАНІЗАЦІЯ «ЛОГОС»**

**Міжнародна
науково-практична конференція**

**«МОВА ТА ЛІТЕРАТУРА
У ПОЛІКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ»**

7–8 лютого 2020 р.

ЧАСТИНА II

м. Львів

УДК 80:008(063)
М74

Мова та література у полікультурному просторі : Матеріали міжнародної науково-практичної конференції: м. Львів, 7–8 лютого 2020 р. – Львів: ГО «Наукова філологічна організація «ЛОГОС», 2020. – Ч. II. – 136 с.

Видається в авторській редакції. Редакційна колегія Наукової філологічної організації «ЛОГОС» не завжди поділяє погляди, думки, ідеї авторів та не несе відповідальності за зміст матеріалів, наданих авторами для публікації.

У виданні зібрані тези, подані на міжнародну науково-практичну конференцію «Мова та література у полікультурному просторі».

УДК 80:008(063)

ЗМІСТ

СЕКЦІЯ 6. ТЕОРІЯ І ПРАКТИКА ПЕРЕКЛАДУ

- Гусак В. М.**
ПРОБЛЕМА ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ГУМОРУ В УКРАЇНСЬКОМУ
ХУДОЖНЬОМУ ПЕРЕКЛАДІ..... 6
- Ковальова К. В.**
ВІДТВОРЕННЯ КОМІЧНОГО В АНГЛОМОВНОМУ
АНЕКДОТІ ЯК ПЕРЕКЛАДОЗНАВЧА ПРОБЛЕМА 11
- Лісун О. В., Совстна А. В.**
ЛІНГВОСТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ПЕРЕКЛАДУ ТВОРУ
ТРУМЕНА КАПОТЕ «ІНШІ ГОЛОСИ, ІНШІ КІМНАТИ»..... 15
- Мельниченко Т. І.**
ВІДТВОРЕННЯ ГУМОРУ В ПЕРЕКЛАДІ АНІМАЦІЙНИХ
ФІЛЬМІВ (НА ОСНОВІ МУЛЬТФІЛЬМУ «ТАЧКИ») 20
- Сімон К. О.**
ПРОБЛЕМИ ПЕРЕДАЧІ МЕТАФОРИЧНОГО ОБРАЗУ
ПРИ ПЕРЕКЛАДІ ПОЕТИЧНОГО ТЕКСТУ (НА МАТЕРІАЛІ
АМЕРИКАНСЬКОЇ ПОЕЗІЇ ХХ СТОЛІТТЯ)..... 25

СЕКЦІЯ 7. УКРАЇНСЬКА МОВА ТА ЛІТЕРАТУРА

- Альтгауз О. В.**
ВІДАПЕЛЯТИВНІ ЕМПОРОНІМИ М. ХЕРСОНА 30
- Бабій А. П.**
ЖАНРОВА БАГАТОГРАННІСТЬ ПОЕМИ
І. Я. ФРАНКА «МОЙСЕЙ» 34
- Василевич І. В.**
ТВОРЧИСТЬ ЛЕОНІДА МОСЕНДЗА В КОНТЕКСТІ
ПРАЗЬКОЇ ШКОЛИ..... 38
- Гейдел А. М., Костюкова Д. А.**
ПСИХОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ ФОРМУВАННЯ МОТИВАЦІЇ
ДО НАВЧАННЯ НА ЗАНЯТТЯХ ІЗ УКРАЇНСЬКОЇ МОВИ..... 42
- Гейдел А. М., Котенко А. О.**
ОСОБЛИВОСТІ ВПРОВАДЖЕННЯ ДИСТАНЦІЙНИХ КУРСІВ
У ПЕДАГОГІЧНИХ НАВЧАЛЬНИХ ЗАКЛАДАХ 45
- Гейдел А. М., Шевченко М. В.**
ОСОБЛИВОСТІ ВИКОРИСТАННЯ МЕДІА ТЕКСТІВ
НА ЗАНЯТТЯХ ІЗ УКРАЇНСЬКОЇ МОВИ..... 49

Данильчик А. В. ОСОБЛИВОСТІ ЕПОСУ ЯК ОДНОГО З РОДІВ ЛІТЕРАТУРИ	51
Журавльова С. С. ТИПОЛОГІЯ ПЕРСОНАЖІВ УКРАЇНСЬКИХ ПОЕТИЧНИХ ПАНЕГІРИКІВ ДОБИ БАРОКО	57
Зінченко Н. І. СВІТОГЛЯДНІ ПОЗИЦІЇ ГРИГОРІЯ СКОВОРОДИ ТА ІВАНА-НЕЧУЯ ЛЕВИЦЬКОГО: ТИПОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ	60
Кабиш М. Ю. ГРАДАЦІЯ ЯК ХУДОЖНІЙ ЗАСІБ ВИРАЗНОСТІ В ПОЕТИЧНОМУ МОВЛЕННІ ЮРІЯ КЛЕНА	64
Кармазіна С. В. ФУНКЦІЇ СИМВОЛУ В РОМАНІ Г. ВДОВИЧЕНКО «МАРІУПОЛЬСЬКИЙ ПРОЦЕС».....	69
Ковальчук Ю. А. РОЛЬ ОПИСІВ У НЕОРДИНАРНОМУ КОЛОРИТІ ЗБІРКИ ОПОВІДАНЬ «ЛЕГЕНДИ СТАРОКІЇВСЬКІ» НАТАЛЕНИ КОРОЛЕВОЇ.....	73
Коржак З. З. ЕКСПРЕСИВНІ ЕМОЦІЙНО-ОЦІННІ КОНОТАЦІЇ ІНІЦІАЛЬНИХ НОМІНАТИВНИХ РЕЧЕНЬ У ХУДОЖНЬОМУ ТЕКСТІ	78
Корольова В. В. ПОСТКРИПТУМ У ДРАМАТУРГІЙНОМУ ДИСКУРСІ	83
Кравцова О. А. ДО ПРОБЛЕМИ ВИВЧЕННЯ ПЕРЕПОВІДНОСТІ ЯК КОМПОЗИЦІЙНО-МОВЛЕННСЬКОГО СКЛАДНИКА РОЗПОВІДНОГО ТЕКСТУ	86
Майборода Н. Г. ДІЄСЛІВНІ СИНОНІМИ НА ПОЗНАЧЕННЯ РУХУ В ПРОСТОРІ У ДЕТЕКТИВНИХ РОМАНАХ АНДРІЯ КОКОТЮХИ	89
Малая А. Р. КУЛЬТУРНИЙ КОД РОМАНУ «ТИГРОЛОВИ».....	94
Манжура А. С. МЕНТАЛЬНІСТЬ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДУ В ХУДОЖНЬОМУ СЛОВІ Т. Г. ШЕВЧЕНКА	97

Матвієнко В. Е. ЖАНРОВО-КОМПОЗИЦІЙНІ ОСОБЛИВОСТІ ПОВІСТІ БОРИСА ГУМЕНЮКА «ТА, ЩО ПРИБУЛА З НЕБА»	102
Москальчук Г. О. СТАРОУКРАЇНСЬКА ЛІТЕРАТУРНА МОВА: ІСТОРІЯ СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТКУ	105
Омелянчик Т. Г. НЕГАСНУЧІ ЗІРКИ В СУЗІР'Ї МЕЛЬПОМЕНИ.....	108
Савченко З. В. ВІТАЇСТИЧНА КОНЦЕПЦІЯ ТВОРЧОСТІ МИКОЛИ ХВИЛЬОВОГО.....	112
Середницька А. Я. ЧАСТИНИ МОВИ І МОВНА КАРТИНА СВІТУ	116
Скрипник Н. І. УДОСКОНАЛЕННЯ ЛЕКСИКОЛОГІЧНОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ СТУДЕНТІВ-СЛОВЕСНИКІВ У ПРОЦЕСІ НАВЧАННЯ УКРАЇНСЬКОЇ МОВИ	119
Теглівець Ю. В., Теглівець О. В. АСОЦІАТИВНІ ВІДНОШЕННЯ У СТРИЖНЕВОМУ КОМПОНЕНТІ СКЛАДЕНИХ НАЗВ ІЗ СЕМОЮ «ВОДА»	124
Топчий Л. М. ВІЯВИ КОЛІРНОЇ ГАМИ У МОВОТВОРЧОСТІ М. КОЦЮБІНСЬКОГО	128

СЕКЦІЯ 6. ТЕОРІЯ І ПРАКТИКА ПЕРЕКЛАДУ

Гусак В. М.

здобувач другого (магістерського) рівня вищої освіти

Прикарпатський національний університет

імені Василя Стефаника

м. Івано-Франківськ, Україна

ПРОБЛЕМА ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ГУМОРУ В УКРАЇНСЬКОМУ ХУДОЖНЬОМУ ПЕРЕКЛАДІ

Проблема комічного посідає провідне місце в міждисциплінарному висвітленні та, без сумніву, є однією з найскладніших проблем для дослідження. Впродовж багатьох десятиліть науковці висловлювали різні думки з приводу окремих аспектів комічного. Однак у науці не існує ґрунтовної системи дослідження цього феномену, не зважаючи на його різноаспектність. Цей факт свідчить про актуальність дослідження, адже категорія комічного, а також її різновиди досі залишаються маловивченими.

Комічне є предметом зацікавлення широкого кола лінгвістів, тому існують мовознавчі праці, у яких філологи намагаються аналізувати механізм забезпечення комічного ефекту, а також розглядають мовні засоби та прийоми, що створюють комічний ефект. У тексті гумор може бути виражений за допомогою таких стилістичних засобів як: іронія, малапропізм (гра слів), пародія, сарказм, сатира, каламбур, анекдот, жарт, чорний гумор або ж графічне відображення у вигляді шаржу або карикатури. Намагаючись осмислити природу феномену гумору, розрізняють два види його вираження: мовний і немовний.

Цицерон, один із зачинателів римської розповідної прози, у своєму трактаті «Оратор» запропонував першу формальну класифікацію гумору. Філософ стверджував, що гумор можна розділити на такий, що базується на мовних особливостях, і такий, який залежить від ситуації: «Є два види дотепності: один використовує факти, інший слова» [8, с. 377].

Г. Г. Почепцов уважає, що гумор також може бути: 1) мовний, коли те, що говорять герої, і є смішним; 2) ситуативним, коли ситуація, в якій знаходяться герої, є смішною [14, с. 11]. У свою чергу ситуативний гумор можна розділити на два підтипи. Перший

базується на несумісності між зовнішніми якостями об'єкта та справжньою його природою, другий на двозначному трактуванні ситуації. Певний час цієї прихованої двозначності не помітно, тож це веде до різкої зміни у тлумаченні ситуації. Гумор – наслідок усвідомлення очевидної розбіжності між двома інтерпретаціями [14, с. 13]. У ситуативних жартах гумор відтворено шляхом відображення самої ситуації, він протиставляє зміст та форму, очікуване та несподіване.

Ситуативний гумор характеризується широким використанням таких художніх засобів як епітети, порівняння, метафори. Загалом, такі гумористичні елементи найчастіше відтворюються у повній формі:

«I've got a couple of skulls down in the crypt,» he said; «come and see those. Oh, do come and see the skulls! You are a young man out for a holiday, and you want to enjoy yourself. Come and see the skulls!» [13, с. 64]. У перекладі: *«У мене в підвалі під церквою є кілька черепів, зайдіть подивіться на них. Та зайдіть-бо, подивіться на черепи. Ви ж молодий хлопець, приїхали на відпочинок, вам же треба розважатись. Зайдіть подивіться на черепи!»*. [2, с. 76]. Гумористичний ефект тут реалізується завдяки несумісності фраз *«to enjoy yourself»* та *«see the skulls»*, що успішно передається у перекладі: «розважатись» – «подивитися на черепи» [6, с. 330].

Мовленнєвий жарт зосереджує увагу на двозначному трактуванні значення мовних одиниць, а ситуація постає лише як контекст, для гри смислами і формами мовних знаків [14, с. 14–15].

Мовний гумор головним чином проявляється у грі слів, каламбурах, неологізмах, вставних конструкціях, двозначності та омонімії лексичних одиниць. Мовний гумор прив'язаний до контексту і часто вимагає відтворення конкретного сенсу, що закладений у нього. Наприклад :

– Why did the police arrest the turkey? They suspected it of foul play [9, с. 179].

У цьому прикладі автор обіграє звучання слова *foul*: («підступний»), що подібне до звучання слова *fowl*: («птиця, дичина»), що викликає комічний ефект [4, с. 40].

Ефективність ситуативного гумору напряму залежить від вибору мовних засобів, ситуативний та мовленнєвий аспекти взаємоповнюють один одного для створення комплексного гумористичного ефекту. Нещодавні дослідження взагалі спростовують існування такої категорії, як ситуативний гумор, який «може бути тільки або лінгвальним (тобто мовним), або лінгвально-ситуативним (мовно-

ситуативним). Останній різновид – найбільш поширений в англо-мовній лінгвокультурі» [3, с. 89].

Найважливішою причиною неперекладності гумору вважають його тісний зв'язок із культурними особливостями народу, і специфічний вибір мовних засобів та прийомів для його створення. Однак, зазначаючи при цьому існування так званого «універсального гумору», зрозумілого всім незалежно від мовної чи культурної належності [6, с. 35]. Наприклад, Ш. Баллі вважав, що гумор є неперекладною категорією лише між далекими культурами і неспорідненими мовами, а між мовами народів спільного психологічного складу перекладацькі проблеми закладені лише у типологічній розрізненості мов [1, с. 166-168].

Текст перекладу повинен впливати на адресата перекладу аналогічно тому, як вихідний текст впливає на вихідного адресата. Таким чином, комічне сприймається як одна із найсуттєвіших проблем перекладознавства. Зокрема, про комічне часто говорять в контексті його «неперекладності» [10, с. 84–87].

Дж. Вандаел вважає, що культурні та мовні відмінності між мовними спільнотами створюють найсерйознішу проблему, з якою повинен впоратися перекладач при відтворенні комічного. Внаслідок цих відмінностей перекладач може знати, що переклад культуро-орієнтованого комічного надзвичайно ускладнюється або, в деяких випадках, навіть стає неможливим. У різних культурах люди сміються з різних речей. Тож існує розрив між адресатами, що належать до різних культурних систем, що проявляється в різних об'єктах жартів [15, с. 180-183].

О. О. Селіванова вважає, що важливим чинником під час перекладу є мотивація перекладацьких трансформацій, завдяки яким необхідно досягти рівноцінного регулятивного впливу на адресатів тексту оригіналу й перекладу. Дослідниця наголошує на тому, що саме «функціонально-комунікативна еквівалентність є нічим іншим, як найоптимальнішим балансом семантики й форми, денотативної, конотативної, стилістичної, культурної та прагматичної інформації текстів оригіналу й перекладу» [7, с. 2].

Отже, для адекватної передачі форм комічного фахівець повинен зберегти змістовний та функціональний контекст, відтворивши вплив тексту, що, безумовно, є досить складним завданням [12, с. 1]. Як наслідок, для передачі комічного ефекту, гри слів та звичайних, на перший погляд, жартів перекладачеві необхідно буде радикально змінити текст, наприклад, переклад наступної комічної загадки неможливий без вищезгаданих рішень: «*What is that which occurs*

once in a minute, twice in a moment, and not once in a thousand years? – The letter M» [11, с. 220].

Для адекватного перекладу цієї загадки перекладачеві доведеться замінити певні фрагменти, щоб реципієнти вихідного тексту могли зрозуміти зміст. У цьому випадку перекладач створює еквівалент висловлення і вдається до змін: – *Що зустрічається двічі на хвилину, один раз на годину і жодного разу на сто років? – Літера И (переклад О.П.)*. Відтак, два варіанти загадки не формальні еквіваленти, однак функціонально вони адекватні [6, с. 44].

Мінімізація втрат при відтворенні комічного можлива, проте, як вказує О. Р. Колесник, потрібно зважати на низку перекладознавчих проблем:

- повна або часткова втрата комічного: втрата гумору може бути результатом об'єктивної складності (аж до неможливості) перекладу деяких його типів, нерозуміння або неувважності з боку перекладача або свідомого рішення перекладача випустити певні пасажі;
- зміна типу комічного та / або технології його створення: інколи стилістичні підстановки відбувається стихійно, але основною причиною зазвичай є свідоме намагання перекладача адаптувати оригінал для сприйняття представником іншої культури або розкрити власний літературний талант;
- додавання перекладачем елементів гумору від себе [5, с. 104-109].

Отже, як можна побачити, феномен гумору та його сутність досі привертають увагу мовознавців, які дискутують з приводу різновидів гумору, проводять дослідження та спростовують припущення своїх попередників. Проблема перекладу комічного, та зокрема гумору, знаходиться в центрі дискусій про адекватну інтерпретацію художнього тексту та вважається однією з найскладніших проблем у царині перекладознавства.

Список використаних джерел:

1. Балли Ш. Французская стилистика / Ш. Балли; пер. з франц. – М.: Издательство иностранной литературы, 1961. – 394 с.
2. Джером К. Джером Троє в одному човні (як не рахувати собаки). Оповідання / Джером К. Джером; пер. з англ. Юрій Лісняк – К.: «Дніпро», 1974. – 311 с.
3. Жарт у сучасному комунікативному просторі Великої Британії та США: монографія. – Вид. 2-е, перер. і доп. – Харків: ХНУ імені В. Н. Каразіна, 2012. – 360 с.

4. Категоризація гумору: лінгвокультурні аспекти / І. К. Кобякова, В. М. Столяренко // Вісн. Сум. держ. ун-ту. Сер. Філол. науки. – 2008. – № 1. – С. 40–44.
5. Колесник О. Р. Комічне в перекладі / Олена Колесник // Філософія в Україні. – № 10. – К., 2006. – С. 103–110.
6. Підгрушна О.Г. Відтворення англійського гумору в українському художньому перекладі: дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : 10.02.16 / Підгрушна Олена Григорівна. – К., 2005. – 227 с.
7. Селіванова О.О. Світ свідомості в мові / О.О. Селіванова. – Черкаси: Вид-во Ю. Чабаненко, 2012. – 488 с.
8. Cicero M. T. Cicero in twenty-eight volumes. / M. T. Cicero; trans. E. W. Sutton and H. Rackham. – London: Heinemann, 1965. – Vol. 14. – 546 p.
9. Dandi Daley Mackall Dark Horse. – Tyndale House Publishers, Inc., 2009. – 224 p.
10. Diot R. Humor for Intellectuals: Can It Be Exported and Translated? The Case of Gary Rudeau's In Search of Reagan's Brain // Meta. 1989. Vol. 34(1). – P. 84–87.
11. Elisa Leslie The American Girl's Book: Or Occupation for Play Hours. Sixteenth Edition. New York: James Miller, 522 Broadway, 1863. – 383 p.
12. Gáll, L.-K. Translating Humor across Cultures: Verbal Humor in Animated Films [Electronic resource] / L.-K. Gáll // Partium Christian University, Oradea, 2008. – 11 p.
13. Jerome K. Jerome Three men in a boat (to say nothing of the dog) / Jerome K. Jerome. – Bristol: Arrowsmith, 1889. – 184 p.
14. Pocheptsov G. G. Language and Humour / G. G. Pocheptsov. – 2nd edition. – К.: Вища школа, 1982. – 326 p.
15. Vandaele J. Wordplay and translation / Jeroen Vandaele // Handbook of Translation Studies; edited by Yves Gambier and Luc van Doorslaer. – Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins, 2011. – Vol. 2. – P. 80–183.

Ковальова К. В.
студентка V курсу
Науковий керівник: Плетенецька Ю. М.
кандидат філологічних наук,
доцент кафедри англійської філології і перекладу
Національний авіаційний університет
м. Київ, Україна

ВІДТВОРЕННЯ КОМІЧНОГО В АНГЛОМОВНОМУ АНЕКДОТІ ЯК ПЕРЕКЛАДОЗНАВЧА ПРОБЛЕМА

Специфіку взаємин людини зі світом виражає поняття картини світу, в структурі якої представлений концепт «комічного» як фрагмент концептуальної картини світу та стійке культурно-національне уявлення про явище і ситуації.

Концептуальне поняття «комічне», яке існує в області наукового знання, можна представити у вигляді моделі, що включає в себе різні концепти, утворені на основі семантичних полів [2, с. 353]. Комічне стосується різних аспектів людського буття, тому дослідження даної категорії розділилося на декілька категорій: з точки зору філософії, психології, лінгвістики, естетики, соціології, лінгвокультурології, літературознавства, мистецтвознавства.

Питання тлумачення поняття комічного є одним з найскладніших і дискусійних у філології. І не слід його співвідносити із гумором, так як гумор – це одна із складових комічного (додаток А). Тому слід для початку встановити, що ж таке комічне, гумор, смішне і всі поняття, що корелюють з поняттям комічного, інакше термінологічний хаос, викликаний великою кількістю номінацій, таких як «сміх», «смішне», «веселе», «іронія», «сарказм» тощо – може зашкодити ходу дослідження.

Комічне – надзвичайно складна для вивчення естетична категорія. Історія її дослідження сягає корінням далеко в минуле. Найвідоміше визначення комічного (від грец. *Комікос* – смішний) дав ще Аристотель. Комічне, на думку філософа, відображає все порівняно погане в людині. Але воно показує вади не в усій повноті, а лише тією мірою, в якій смішне виступає частиною невірнічного: бо смішне, за Аристотелем, – це якась помилка або неподобство, тільки нешкідливе і незгубне. Як приклад, він наводить потворну комічну маску, але без виразу страждання [3, с. 46].

Анекдот – це коротке жартівливе (здебільшого вигадане) оповідання про яку-небудь смішну подію.

Проаналізувавши декілька англомовних видань, які мають рубрику з жартами, відомі сайти з жартами, робилася спроба визначити, чи піддаються вони перекладу, в чому полягає ефект каламбуру, та чи будуть такі жарти актуальними в українській культурі.

Британський журнал «*Mirror*» пропонує наступні анекдоти, котрі входять в двадцятку найкращих: *I went to the doctor the other day and said: Have you got anything for wind? So he gave me a kite* [57] – це мовний жарт, ефект каламбуру якого побудований на багатозначності. В жарті відбувається «протиставлення сценаріїв», тобто несумісність між неочікуваним та дійсним [37, с. 95–108]. Джерелом двозначності в ньому є слово «wind», оскільки в анекдоті йдеться про ліки від метеоризму, а не про вітер. Дослівний переклад такого жаргу неможливо здійснити, тому що втратиться каламбур. Проте А. Федоров говорить про функціональний підхід, в основі якого лежить можливість здійснити переклад тексту в цілому, зберігши його функцію та комунікативний вплив на адресата. Тому можна спробувати передати такий жарт, трішки змінивши його: На А він дав мені носову хустину». Структурний компонент «ліки від чогось» для українця теж звичний, отож внаслідок ми можемо передати функціональність анекдоту.

Ще однією проблемою перекладів англомовних жартів на українську мову є те, що в англійській мові багатозначність розвинена більшою мірою ніж в українській мові, хоч українські синонімічні ряди багатші за відповідні англійські, як стверджує Остроушко О. А. [28]. Це ж стосується і дієслів, багатозначність яких в англійській мові суттєво переважає. Наприклад: *Police arrested two kids yesterday, one was drinking battery acid, the other was eating fireworks. They charged one – and let the other off* [57] – переклад не можливо здійснити, оскільки комізм побудований на багатозначності слів *charged* і *let off*. *Charged* означає і «звинуватити» і «зарядити», а *let off* означає «відпустити» або «вистрелити». Тому перекладачеві не легко буде підібрати навіть функціональний відповідник жарту.

Police arrested two kids yesterday, one was drinking battery acid, the other was eating fireworks. They charged one – and let the other off [57]

Іншим прикладом американського анекдоту, де також досить активно використовуються *реалії*, які при перекладі змушують перекладачів задуматися та зробити певні заміни, є наступний:

George Clooney, Leonardo DiCaprio, and Matthew McConaughey get together to make a movie.

Clooney says, «I'll direct.»

DiCaprio says, «I'll act.»

McConaughy says, «I'll write, I'll write, I'll write» [53].

Дослівний переклад такого жарту буде недоречним, тому що не для всіх реципієнтів, на яких спрямований переклад, будуть відомі імена трьох вказаних осіб. Каламбур полягає в тому, що Джордж Клуні є актором та режисером, Леонардо Ді Капріо – актором та Метью Макконехі є актором та сценаристом і завжди, граючи у фільмах, говорить *Alright, Alright, Alright*, що співзвучне з *«I'll write, I'll write, I'll write.»* Тобто ефект комічного досягається завдяки співзвучності, що важко передати при перекладі.

Отже, відтворення англомовних анекдотів в україномовному перекладі вимагає врахування як лінгвістичного (мовного), так і екстралінгвістичного (культурного) аспектів його створення. Відтворення мовних засобів творення комічного в анекдотах повинно передбачати створення такого типу міжмовної комунікації, за якого текст перекладу може виступати повною функціональною заміною оригіналу, а це вимагає правильного обрання відповідних стратегій і тактик перекладу, зокрема, вибір між збереженням засобу творення комічного, його заміною іншим засобом, його вилученням, поясненням тощо. Визначальну роль у застосуванні окремих стратегій і тактик перекладу анекдотів відіграють перекладацькі трансформації, які можна вважати засобом розв'язання проблеми неперекладності комічного. Перспективним напрямом для подальших досліджень вважаємо подальше вивчення ролі перекладацьких трансформацій під час перекладу англомовних анекдотів українською, а також вивчення особливостей їх перекладу залежно від обраної стратегії.

Таким чином, в англомовних жартах гумор може бути універсальним, який легко перекласти, внаслідок загальновідомих концептів та понять, мовним та гумором з етнокультурним компонентом. Мовний гумор зазвичай важко перекласти, оскільки він існує за рахунок відмінної граматики між двома мовами, на основі співзвучності, багатозначності та омонімічності. Англійська мова більш гнучка у цьому плані і має вдосталь багатозначних слів. Зрештою, існують випадки, коли багатозначні чи омонімічні слова збігаються з українськими і анекдот, здавалося б можна перекласти, проте, не потрібно забувати, що мовам характерна різна сполучуваність слів і семантика таких, здавалося б, однакових слів, тому вони в жартах будуть породжувати різні асоціації, а відповідно і функціональність анекдоту буде дещо різнитися. Хоч і функціональний підхід до перекладу мовних жартів є найкращим, проте не завжди

можна придумати або знайти хороший відповідник, особливо, якщо анекдот вживається в певному контексті і перекладачу потрібно чітко дотриматися теми жарту, відповідно до цього контексту. Англійські жарти також багаті на свої національні особливості, реалії, традиції. Звичайно, зрозуміти такі жарти – завдання не з простих, адже потрібно досить добре знати культуру іноземців, їх історію, відношення до інших та до життя, зрештою, зануритися в їхню буденність. Перекласти такі анекдоти простіше тільки у тому випадку, якщо на основі цих реалій не буде сам каламбур жарту. Отже, вирішенням проблем перекладу гумору може бути лише сам перекладач, його креативність, обізнаність та творчі здібності. Адже саме він виступає тією проміжною ланкою між двома різними мовами та культурами.

Список використаних джерел:

1. Андрієнко Т. Когнітивний аспект перекладацького дискурсу. *East European Journal of Psycholinguistics*. 2016. № 3(1). С. 23-33.
2. Арутюнова Н. Д. Язык и мир человека. *Школа «Яз. рус. культуры»*. Москва, 1998. 896 с.
3. Аристотель. Поэтика [пер. Б. Тена]. *Мистецтво*. Київ, 1967. 136 с.
4. Колесниченко С.А. Условия реализации стилистического приема игры слов в английском языке: автореф. дисс. кан. филол. наук. 1984. 20 с.
5. Newmark P. A textbook of translation. Shanghai: Foreign language education press, 1988 p. 311.
6. Diot R. Humor for Intellectuals: Can It Be Exported and Translated? The Case of Gary Rudeau's in Search of Reagan's Brain. *Meta*. 1989. Vol. 34 (1). P. 84-87.

Лісун О. В.
*кандидат філологічних наук, доцент,
доцент кафедри прикладної лінгвістики*
Черкаський державний технологічний університет

Советна А. В.
*кандидат філологічних наук, доцент,
доцент кафедри прикладної лінгвістики*
Черкаський державний технологічний університет
м. Черкаси, Україна

ЛІНГВОСТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ПЕРЕКЛАДУ ТВОРУ ТРУМЕНА КАПОТЕ «ІНШІ ГОЛОСИ, ІНШІ КІМНАТИ»

У процесі перекладу тексту, перекладач виконує складний вид роботи, під час якого не лише знаходить необхідні еквіваленти слів, але і намагається зберегти авторський стиль, специфіку та структуру написання тексту. Серед різноманітних галузей перекладознавства, найбільш складним видом роботи можна назвати художній переклад, оскільки він полягає у переміщенні тексту з одного мовного і культурного середовища в інше, відтворюючи зміст оригіналу з усіма особливостями його словесного оформлення засобами іншої мови. Переклад повинен бути максимально близьким до оригіналу не тільки щодо адекватної передачі інформації, а й щодо відтворення його художньо-естетичних особливостей. Такий процес є не тільки професійною діяльністю, але і видом творчості.

Багато дослідників працювали над проблемою процесу перекладу, його складністю та специфікою. Серед них Л. В. Щерба, В. В. Виноградов, В. С. Колесникова, О.С. Ахматова, М. М. Бахтін, Л. П. Якубинський, М.К. Милих, Т.А. Казакова. Наприклад, В. С. Колесникова писала, що «між читачем і письменником існує тимчасова перешкода, а в образотворчому перекладі виникає ще й третя особа – перекладач, перед яким з'являються важкі завдання перекладу гумору, стійких виразів, збереження стилю і культурних особливостей, відходу від дослівного перекладу» [2, с. 40]. Процес комунікації між письменником і читачем має свої особливості. Учасники дискурсу віддалені один від одного в просторі і в часі. Навіть тоді, коли читач бере в руки художній твір рідною мовою, йому не завжди вдається адекватно сприйняти відтінки авторської думки і задумів.

Ми вирішили розглянути лінгвостилістичні особливості художнього перекладу на прикладі оповідання американського письмен-

ника Трумена Капоте «Інші голоси, інші кімнати». Творчість Трумена Капоте представляє інтерес для лінгвістичної і літературознавчої наук. Свою точку зору на своєрідність прози письменника представила В. Шохіна. Питання еволюції образів героїв його книг частково висвітлили в своїх роботах В. П. Калінін і Н.А. Чугунова. Т. Капоте став засновником жанру «Невигадааний роман» (non-fiction novel), тобто опис реальних подій за допомогою прийомів прози, «як роман, але точно в найменших деталях» [1, с. 51]. Автор мав химерну фантазію, писав у яскравому, бурлескному стилі, з грубувато-недбалим гумором [6, с. 73]. За свої новели Капоте тричі отримував премію О. Генрі. Книги Капоте неоднорідні за темами і художніми прийомами, проте їм властива спільність, що виникає з специфічного світосприймання автора і його естетичного осмислення дійсності, яка свідчить про безсумнівну приналежність письменника до південної літературної традиції [4].

Для вдалого перекладу тексту використовується лінгвістична модель. Лінгвістична модель перекладацького процесу – це умовне зображення процедури перекладу, яка представляє процес перекладу у вигляді ряду послідовних перетворень тексту оригіналу в текст перекладу, за допомогою яких теоретично може бути досягнутий бажаний результат. Хоча будь-яка модель перекладу носить гіпотетичний характер, збіг результату перекладу з прогнозованим за моделлю показує, що вона володіє певною пояснювальною силою. У сучасному перекладознавстві існують кілька моделей перекладу, що передбачає можливість здійснювати процес перекладу різними способами. Найбільшого поширення набули ситуативна, трансформаційна і семантична моделі [3, с. 147].

1. Ситуативна (або денотативная) модель. Поширює на процес перекладу лінгвістичні концепції про зв'язок мови і дійсності. Ситуативна модель перекладу виходить з положення про те, що будь-яка ситуація може бути описана засобами будь-якої мови. Навіть якщо в мові відсутні найменування для якихось елементів дійсності, завжди існує можливість утворити в цій мові нові одиниці, або описати ці елементи за допомогою сполучень вже наявних одиниць. На основі цих положень передбачається, що процес перекладу відбувається наступним чином. Зрозумівши зміст оригіналу, перекладач визначає, яка ситуація в ньому описана, а потім описує цю ситуацію засобами мови перекладу. Таким чином, ситуативна модель перекладу дає можливість пояснити ті особливості перекладацького процесу, які пов'язані з обігом перекладача до реальної дійсності. У той же час вона охоплює лише деякі способи

реалізації процесу перекладу. Не пояснює ситуативна модель і тих випадків, коли в перекладі зберігається не тільки ситуація, описана в оригіналі, але і спосіб її опису, а також основна частина значень мовних засобів [3, с. 147]. Прикладом такої моделі може стати наступний уривок з новели «Інші голоси, інші кімнати»:

*«That was pretty good, eh?» said Idabel. «I'll bet you thought **the devil was hot on your trail.**»*

«Непогано вийшло, еге ж? – раділа Айдабель, – Закладаюся ви подумали, що за вами женеться дідько.»

*«**She'll catch it** when I tell Papa, cause she **couldn't have got up here** without us seeing unless she cut through the hollow, and Papa's told her and told her about that.»*

*«Вона **дістане на горіхи**, коли я розповім таткові. Вона б **не наблизилась сюди** непоміченою, якби не скоротила через балку, а татко їй уже скільки разів про це казав.» [5, с. 27]*

У обох прикладах перекладач Єлена Даскал прочитала текст оригіналу, переосмислила його і переклала використовуючи засоби перекладу української мови, а саме фразу «the devil was hot on your trail», вона перекладає не дослівно, чи фразеологічно, наприклад, «дідько був на вашій дорозі» чи «дідько напав на ваш слід», а фразою, яка часто використовується в українській літературі і відображає теж поняття, що і в англійській мові, але іншими засобами мови. У другому прикладі, фразу «She'll catch it» перекладач відображає за допомогою фразеологізму «дістати на горіхи», яка водночас підкреслила стиль автора і є ближчою для української літератури, ніж прямий переклад цієї фрази.

2. Трансформаційна модель перекладу ґрунтується на положеннях трансформаційної граматики, яка постулює існування в мові рядів взаємопов'язаних синтаксичних структур. У таких (трансформаційних) лавах виділяються ядерні структури, в яких відносини між елементами структури найбільш прозорі, і похідні структури (трансформи), що виводяться з ядерних з певних трансформаційних правил.

Відповідно до цієї моделі процес перекладу здійснюється в три етапи. На першому етапі похідна структура в оригіналі зводиться до її ядерної структури вихідною мовою. На другому етапі відбувається перехід від ядерної структури мови оригіналу до аналогічної ядерної структури мови перекладу. І, нарешті, на третьому етапі ядерна структура в мові перекладу перетворюється в похідну відповідно до норми цієї мови. Трансформаційна модель, що встановлює відповідності лише між синтаксичними структурами оригіналу та перекладу,

має обмежену пояснювальну силу і не претендує на всебічний опис перекладацького процесу; до певної міри її доповнює семантична модель перекладу.

«The slow-rolling wagon cleared a slope and started down again. Idabel picked the petals from the dogwood spray, dripping them in her path, and tossed the rind aside»

«Фургон повільно подолав горб і знов покотився вниз. Айдабель відривала з кизилкових квітів пелюстки і кидала їх за собою, а потім викинула гілку» [5, с. 17]

У першій фразі цього прикладу автор описує фургон за допомогою прикметників «slow-rolling», в той час як перекладач використовує прислівник та дієслово, які є більш звичні для української мови, але при цьому зміст і сенс речення не змінився. У другій фразі перекладач замінює герундій на дієслово теперішнього часу, яке просто і без нагромадження передає суть дій героїні. Оскільки в українській мові поняття герундію відсутнє, а перекладається зазвичай дієприслівниковим зворотом, який у даному випадку лише нагромадить речення, Єлена Даскал спрощує переклад до одного слова.

3. Семантична модель перекладу представляє процес перекладу як ідентифікацію і збереження релевантних сем оригіналу. В основі цієї моделі лежить спроба поширити на переклад процедуру компонентного аналізу, що дозволяє розбивати значення мовних одиниць на більш дрібні елементарні смисли – семи, і ці значення розглядаються як пучок таких сем. При цьому виявляється, що, якщо пучки сем (значення мовних одиниць) у різних мовах, як правило, не збігаються, то між складовими їх семами є значна спільність. Передбачається, що процес перекладу може здійснюватися у два етапи. На першому етапі перекладач визначає семний склад відрізка оригіналу і вирішує, які з виявлених сем релевантні для комунікації і повинні бути передані в перекладі. На другому етапі в мові перекладу підбираються одиниці, в значення яких входять як можна більше сем оригіналу, в першу чергу, релевантних. Ступінь близькості перекладу до оригіналу визначається кількістю спільних сем. При цьому деякі семи можуть виявлятися з контексту оригіналу і експлікувати в перекладі або нав'язуватися нормами мови перекладу.

«We've got us a lovely car, you know, «said Florabel.»

Знаєш, а ми маємо чудову машину, повідомила Флорабель [5, с. 25]

У наведеному прикладі семантична модель перекладу відображена фразою «We've got us», яку перекладач репрезентувала як «ми маємо». В тексті оригіналу автор використовує теперішній перфект-

ний час, відображаючи закінченість дії, тобто що герої вже придбали собі машину, у вихідній мові ми бачимо констатування факту про наявність машини у теперішньому часі. Тобто перекладач видалила непотрібні семи і надала лише потрібну інформацію.

Проаналізувавши текст новели Трумена Капоте «Інші голоси, інші кімнати», можна зробити висновок, що переклад художньої літератури є нелегким видом роботи, під час якого перекладачі мають застосовувати різні лінгвістичні моделі перекладу, які сприяють покращенню якості перекладу. У запропонованому творі найбільш широко використовуються ситуативна та трансформаційна моделі. Проте під час перекладу не завжди використовується лише одна певна модель, вони можуть поєднуватися або розгалужуватися на нові, саме тому вченим важко виділити усі можливі моделі перекладацького процесу. Водночас подібні дослідження необхідні для пізнання процесу перекладу, виокремлення нових методів та моделей перекладу для покращення і вдосконалення роботи перекладача, як у галузі художнього перекладу, так і в інших галузях.

Список використаних джерел:

1. Калинин В. П. Способы передачи американских реалий (на материале романов Т. Капоте) Калининский государственный университет, 1989. – С. 51–57.
2. Колесникова О. Відтворення інтертекстуальних зв'язків під час перекладу сучасної англомовної художньої літератури на українську мову // Актуальні проблеми германо-романської філології та освітній соціокультурний процес : Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції (Тернопіль, 4–5 жовтня 2013 р.) / За ред. Б.І. Гінки, І.П. Задорожної, І.Я. Яцюка. Тернопіль, 2013. С. 160–161.
3. Комиссаров В.Н. Лингвистика перевода : монография / В.Н. Комиссаров ; предисл. М.Я. Цвиллинг. Изд. 2-е, доп. Москва, 2007. 166 с.
4. Левіна Е. А. Мовностилістичний аналіз перекладу розповіді Т. Г. Капоте «Вигідна покупка» на російську мову і його роль в розвитку сучасної новелістики США // Молодий вчений. – 2015. – № 7. – С. 965–967. – URL <https://moluch.ru/archive/87/16497/> (дата звернення: 21.10.2019).
5. Трумен Капоте. Інші голоси, інші кімнати. Переклад з англійської Єлени Даскал. – Харків: Vivat, 2017. – 224 с.

6. Чугунова Н. А. К проблеме эволюции образа в творчестве раннего Т. Капоте // Национальная специфика произведений зарубежной литературы XIX – XX веков: проблема художественного образа. – Иваново, 1993. – С. 72–80.

Мельниченко Т. І.

бакалавр

факультету лінгвістики та соціальних комунікацій

Національний авіаційний університет

м. Київ, Україна

ВІДТВОРЕННЯ ГУМОРУ В ПЕРЕКЛАДІ АНІМАЦІЙНИХ ФІЛЬМІВ (НА ОСНОВІ МУЛЬТФІЛЬМУ «ТАЧКИ»)

Обґрунтування актуальності дослідження. Комічне – поняття старше, ніж гумор, однак не старше за іронію. Комічне – це одна з основних філософсько-естетичних категорій, що слугує для визначення та оцінки тих соціальних явищ, звичаїв, діяльності та поведінки людей, які повністю або частково не відповідають, суперечать об'єктивній закономірності суспільного розвитку та естетичному ідеалу прогресивних суспільних сил, а тому викликають засудження у формі осміяння. Невідповідність можливостей та задуму, несерйозна імітація серйозного, нерозуміння безглуздості своїх претензій, дотримування тих понять, стосунків у житті, які історично застаріли та не відповідають новим суспільним прагненням та ідеалам – все це робить поведінку смішною, недоладною, ставить тих, хто дотримується її, у комічне становище.

Саме комічний компонент постає основним під час витворення гумористичного ефекту в популярному мультиплікаційному фільмі «Тачки». Людина пізнає факти зарубіжної культури через переклад, відтак, він має максимально адекватно відображати закладені в тексті першоджерела сенси.

Огляд джерел. Аудіовізуальний переклад продовжує викликати інтерес сучасних перекладознавців І. Г. Ігнат'євої (Ігнат'єва, 2009), Р. А. Матасова (Матасов, 2009), А. П. Мельник (Мельник, 2013).

Формулювання мети і завдання дослідження. Отже, мета дослідження – аналіз особливостей україномовного відтворення гумористичного ефекту в тексті англійськомовного мультиплікаційного

фільму «Тачки». Для досягнення поставленої мети були сформульовані такі завдання дослідження:

- розглянути гумор як категорію перекладу;
- визначити своєрідність перекладу мультиплікаційного фільму;
- виділити провідні перекладацькі стратегії, використані в ході роботи над перекладом мультфільму «Тачки».

Виклад основного матеріалу. Мультиплікаційний фільм «Тачки» («Cars», 2006) має історичне значення в практиці перекладу аудіовізуальних творів в Україні: це був перший повнометражний мультфільм, перекладений на українську мову. Автор перекладу, Олекса Негребецький, зробив справжній прорив в перекладацькій діяльності, адже показав світові, що Україна також може професійно опрацьовувати останні новинки кіно. Незважаючи на новизну процесу, переклад виконано на високому рівні, проте присутній ряд недоліків. Дещо раніше вийшов російський переклад, який був використаний нами для зіставлення.

Основний гумористичний ефект у мультфільмі «Тачки» пов'язаний із діяльністю та мовленням його головного героя – буксира Сирника. Він є одним із найколеритніших персонажів, який уособлює неосвіченого простого хлопця.

В англійському варіанті цей образ створюється за допомогою використання провінційного Південного сільського діалекту англійської мови у Сполучених Штатах Америки, який характеризується фонетичними відмінностями, тобто специфічною вимовою, гучними фразами та, як правило, ненормативним синтаксисом. Варто зазначити, що основними характеристиками ідіолекту персонажа Сирника в англійському варіанті є специфічна вимова, притаманна представникам Півдня США, використання сленгових і розмовних фраз. Завдяки такому ідіолекту творці анімаційного фільму створюють певний образ персонажа, що викликає у глядачів певні асоціації або конотації. В англійській аудиторії персонаж Сирник репрезентує простого хлопця-провінціала з сільської місцевості Півдня США, який має веселу вдачу.

<i>9:50 Mater: You ready to have some serious fun?</i>	<i>Сирник: Що, відірвемось на всі ресори?</i>	<i>Сырник: Что, оттянемся на полные рессоры?</i>
--	---	--

Ідіолект персонажа Сирника виявляється в оригінальній репліці через граматичну помилку при формулюванні запитання, а саме: відсутність допоміжного дієслова *are*. Продовжуючи тему про

розваги, в українському перекладі використано сленгове слово *відірватись*, що означає «надзвичайно добре відпочити, весело провести час» (Кондратюк, 2006, с. 91). Такий вибір підтримує образ простого хлопця Сирника. До того ж, використовується лексема *ресори*, що означає «пружну частину (деталь) підвіски між віссю і кузовом вагона, машини тощо, призначена для пом'якшення ударів під час їзди» (Кондратюк, 2006, с. 140) і свідчить про підтримку загальної автомобільної тематики. У російському перекладі спостерігається аналогічна ситуація, що і в українському, тільки лексема «відірватися» замінена російським еквівалентом сленгового походження «оттянуться».

<i>10:00 Mater: What'd you think? I snuck in here when nobody was lookin' and pretended to be your waiter so I could hang out with you?</i>	<i>Сирник: А ти шо, думаєш, що я нишком проліз сюди, поки не було охвіціантів, щоб з вами потусуватись?</i>	<i>Сырник: А ты думал, что я сюда пробрался, пока не было официантов, чтобы с вами потусоваться?</i>
---	---	--

В англомовному варіанті анімаційного фільму можна виокремити декілька характерних рис ідіолекту персонажа Сирника. Перш за все, це сленгова лексема *hang out*, що означає «ошиватись, тусуватись» (English Urban Dictionary, 2009). Ще однією рисою є використання скорочених форм *What'd, lookin'*.

В українському перекладі можна помітити кілька лексем, які підтримують провінційний образ Сирника. Перш за все, розмовний варіант *шо* від вигуку *що*. *Шо* – завжди було ознакою неосвіченості та виділяло провінціалів. Перекладач також вдається до заміни звуку /ф/ на звукосполучення /хв/, що є також ознакою розмовності. Свою роль виконує сленгова лексема *потусуватись*, що означає «зустрітись з друзями, приємно відпочити у компанії» (Кондратюк, 2006, с. 375). Російський переклад містить аналогічне до українського сленгове еквівалентне «тусоваться» з подібним до українського значенням.

<i>38:52 Mater: Hey, new lady friend, you like flowers?</i>	<i>Сирник: Чуєте, дівушка, а ви любите цвсти?</i>	<i>Сырник: Девушка, а вы любите цветы?</i>
---	---	--

В англомовному варіанті анімаційного фільму серед ідіолектних особливостей мовлення персонажа можна виокремити лише

граматичну помилку при формулюванні запитання, зокрема відсутність допоміжного дієслова do.

Як уже зазначалось, основним засобом відтворення образу неосвіченості та провінційності Сирника в українському перекладі є використання суржику. Дівчушка – суржиковий варіант слова дівчина, а цвєти – замість квіти.

В російськомовному варіанті перекладу подібна специфіка не витримується, оскільки в російській мові відсутній такий феномен, як суржик. Елемент нестандартності зберігається лише у використанні сполуки «дівчушка, а дівчушка», яка відсилає до радянської кінокасики, де подібними звертаннями кавалери не найвищого гатунку намагалися привабити дівчат.

45:30 <i>Mater: Hey, doggonit! Look, it's my imaginary girlfriend!</i>	<i>Сирник: Йоксиль моксиль, це з моя добра знайома з радіо</i>	<i>Сырник: Ё-моё, да это же моя подружка с радио</i>
--	--	--

В англomовній версії серед рис ідіолекту персонажа виокремлюємо використання сленгізму *doggonit*, що, переважно, означає «сильне здивування або занепокоєння» (*English Urban Dictionary*, 2009). В українському перекладі використовується сленговий вислів йоксиль моксиль. Російський варіант перекладу замість виразу «йоксиль моксиль» містить подібне за значенням звуконаслідувальне сполучення «ё-моё», що характеризується такою ж зниженістю, притаманною мовленню простого хлопця. Також заслуговує на увагу варіант, яким замінене українське «добра знайома». Російська лексема «подружка» також демонструє інший, більш сленговий підхід до перекладу, оскільки натякає на більш неформальний рівень спілкування між людиною, про яку говориться, та суб'єктом подібної характеристики.

53:54 <i>Mater: You know, I knew this girl Doreen. Good-lookin' girl. Looked just like a Jaguar, only she was a truck!</i>	<i>Сирник: Яюсь знав я таку Галю. Гарна була як той Лексус... тільки з кузовом.</i>	<i>Сырник: Знал я такую Машу. Хороша была, что твой Лексус, только с кузовом.</i>
--	---	---

Досить цікавим в оригінальній версії анімаційного фільму є використання імені *Doreen*. Справа в тому, що це ім'я було популярним у 60-70-х роках, що може вказувати на вік мовця, а також одне

із розмовних конотаційних значень цього імені – «симпатична або гарна дівчина» (English Urban Dictionary, 2009). В українському перекладі спостерігаємо досить цікаві зміни, зокрема імені дівчини та марки автомобіля. Таким чином, Дорін була змінена на Галю. Ім'я Галя є поширеним в Україні та має національно-марковану символіку. В російській версії таким національно маркованим варіантом стало ім'я Маша. Ягуар був замінений на Лексус і в українському, і в російському перекладі. Таку заміну пояснити важко, можливо, на думку перекладача, для українців і росіян Лексус є шикарнішою та кращою машиною ніж Ягуар. Проте, перекручування назви свідчить про простоту персонажа.

Таким чином, можна зробити висновок, що й український, і російський варіанти перекладу мають як очевидні чесноти, так і певні недоліки. На нашу думку, обидва перекладачі зловживають жаргонною лексикою та суржилом (в українському варіанті перекладу), що на перший погляд є виграшною стратегією, проте спрямованою швидше на дорослого глядача чи підлітка, ніж на основну аудиторію мультиплікаційного фільму.

Висновки. Отже, процес перекладу гумору становить складність під час опрацювання та потребує удосконалення наявної методики опрацювання із подальшим впровадженням у практиці, особливо, коли йдеться про переклад аудіовізуальних творів. Для досягнення задовільного результату перекладач має провести дослідження наявних у тексті слів і мати глибокі знання культури країни мови-оригіналу. Кожне слово є вмістилищем кодованої інформації не лише про героя, а й про країну, що створила його, її культуру та традиції. Тому робота перекладача полягає не лише в розкодуванні цієї інформації, а й перетворенні її у сприятливу для розуміння і закодуванні у відповіднику мови-перекладу.

Список використаних джерел:

1. Кондратюк Т. М. (2006). *Словник сучасного українського сленгу*. Харків : Фоліо, 350 с.
2. English Urban Dictionary (2009) [Електронний ресурс]. URL: <http://www.urbandictionary.com/> (Дата звернення: 21.01.2020).
3. Игнатьева И.Г. (2009). Перевод медиатекстов : особенности вербальных репрезентаций событийной компоненты фоновых знаний. *Вестник Московского университета*, № 4, С. 149–156.
4. Матасов Р.А. (2009) *Перевод кино / видео материалов: лингвостилеведческие и дидактические аспекты* : дис. ... канд. филол. наук : 10.02.20. Москва, 211 с.

5. Мельник А.П. (2013). *Лінгвокультурні особливості перекладів сучасних анімаційних фільмів (на матеріалі української, німецької та англійської мов)*: дис. ... канд. філол. наук : 10.02.16. Київ, 219 с.

Сімон К. О.
бакалавр
кафедри англійської філології і перекладу
Національний авіаційний університет
м. Київ Україна

ПРОБЛЕМИ ПЕРЕДАЧІ МЕТАФОРИЧНОГО ОБРАЗУ ПРИ ПЕРЕКЛАДІ ПОЕТИЧНОГО ТЕКСТУ (НА МАТЕРІАЛІ АМЕРИКАНСЬКОЇ ПОЕЗІЇ ХХ СТОЛІТТЯ)

Аналіз наукової літератури з перекладознавства дає підстави стверджувати, що художній переклад має справу не з комунікативною функцією мови, а з її естетичною функцією, оскільки слово виступає як «першоелемент» літератури. Це вимагає від перекладача особливої ретельності та ерудованості. В поетичному творі відображаються не лише певні події, а й естетичні, філософські погляди його автора, які або становлять струнку систему, або – суміш уламків різних теорій.

Проблема поетичного перекладу – проблема точності і вірності. Поетичний твір – єдність ідей, образів, слів, звукопису, ритму, інтонації, композиції. Не можна змінити один компонент, щоб це не вплинуло на загальну структуру твору. Зміна одного компоненту обов'язково спричинює зміну увсяєї системи.

Характерною ознакою поезій є їх образно-емоційний вплив на читача, який досягається завдяки використанню стилістичних засобів, національно-забарвленої лексики, символіки образів. Відтворюючи відповідні особливості оригіналу, перекладач має на меті досягнення певного комунікативного ефекту.

Відомо, як наполегливо вводять у вірші прозаїчну лексику сучасні англомовні поети. У сучасній англійській мові, незважаючи на відсутність спеціального поетичного стилю, зберігається шар лексики, що через асоціації з поетичними контекстами має в постійному конотативному значенні вхідних у нього слів-компонентів, які можна назвати поетичною стилістичною конотацією. Цей компонент

стійкий, і словники позначають його спеціальною позначкою poet., а лексикологи називають такі слова поетизмами. До них належать не тільки ті високі слова, які визнавалися ще класицистами, але й архаїчні й рідкісні слова, уведені в поетичний побут романтиками.

У деяких випадках перекладач відтворює поетичний образ оригіналу за допомогою схожих прийомів, наприклад синтаксичне уподібнення, граматичні заміни або ж експлікації, уважаючи, що тільки таким чином можна передати головну думку автора:

...I am water rushing to the wellhead, / Filling the pitcher until it spills... [2, с. 12]. – *...Я – саме та вода, що мчить до джерела, / Наповнюючи глечик сповна...* [5, с. 20].

Загальною тенденцією при перекладі віршів можна вважати намагання перекладачів відтворити ритм першотвору, зберегти кількість складів та розташування акцентів відповідно до розміру вірша. На думку І. Левого, створенню такої традиції, що є характерною і для українського поетичного перекладу, сприяє «прагнення зберегти ритм першотвору, тобто вивести віршотворчий принцип перекладу із композиційного обумовленого у першотворі розташування наголосів, та тенденція включити переклад до ритмічної системи вітчизняної літератури» [1, с. 274]: це помітно на прикладі перекладу вірша «Briefly It Enters, and Briefly Speaks»:

I am the blossom pressed in a book, / Found again after two hundred years... / I am the maker, the lover, and the keeper... [2, с. 21] – *Я – наче цвіт, затиснутий у книзі, / Знайдений через два століття тільки... / Я – сам творець, кохана й охорона твоя...* [5, с. 21]

Оскільки наразі відсутні сталі традиції перекладу сучасної англomовної поезії, тобто перекладу вільного вірша українською мовою, вибір стратегії значною мірою визначається власним розумінням перекладача особливостей відтворення силабічної системи віршування. І навіть у спробі відтворити ритм першотвору, перекладач стикається з нехарактерними для своєї мови прийомами, які потрібно передати, але мовою зрозумілою читачеві:

*...I am the musk rose opening
Unattended, the fern on the boggy summit... I am the one whose love
Overcomes you, already with you When you think to call my name...*
[3, с. 42]

*...Я – недоглянута квітка, що майже розквітла, Чи папороть
на болотистій вершині...*

*Я – Та, чиє кохання
Охопить Тебе, що вже з Тобою, Коли називаєш мене на ім'я...*
[5, с. 45].

Прикладом відтворення образу в сучасній поезії може бути вірш Джейн Кеньйон «The Suitor» та його переклад:

...Suddenly I understand that I am happy.

For months this feeling

has been coming closer, stopping for short visits, like a timid suitor.

[3, с. 51]

...Раптом розуміти починаю, Що щасливою я стала.

Місяцями, це почуття виникало,

На короткі миттєвості зупинялось, Як боязкий шанувальник ввірвалось. [5, с. 59].

У своєму вірші Д. Кеньйон створює образ щастя у вигляді шанувальника, звичайної людини, яка може принести це почуття з собою, тим самим автор намагається показати всім, чим вони схожі – поступовістю, неквапливістю, миттєвістю присутності, появи. І перекладач у цьому випадку не змінює образи, адже вони зрозумілі читачу, вони викликають ті асоціації, почуття, емоції, переживання, які задумав автор.

Однак традиційність образів робить поезію зрозумілою широкому колу людей. В авангардній поезії, образи, зрозумілі авторіві, не завжди зрозумілі звичайним людям. А мистецтво, і поезія зокрема, існує для людей. У віршах не обов'язково повинні переважати почуття. У них можуть домінувати й думки.

Важливе місце в сучасних англомовних віршах займають емоційні конотації, які виражають наше ставлення до того, що ми відчуваємо, вимовляючи слово чи фразу, як слова формують наші емоції та впливають на них. Відчуття страху, задоволення чи відрази – це типові емоції людини, які вона відчуває понад сотні тисяч разів на день. Наприклад, у деяких віршах Джейн Кеньйон продемонстровано відчуття неминучості чогось і навіть неабиякої сміливості через розуміння подій, що обов'язково відбудуться:

I divested myself of despair / and fear when I came here. / Now there is no more catching / one's own eye in the mirror... (Jane Kenyon «Notes from the Other Side») [4, с. 27] – Я скидаю з себе розпач / І страх, бо навіщо він мені / Знов приходячи сюди. / Немає більше відображення / У дзеркалі моєму, все зникає.

Проте, з іншого боку, вірш Д. Кеньйон «Happiness» поєднує простоту та зріле відчуття щастя, яке приходить до усіх взагалі й до кожного зокрема. Її звичайні, буденні уявлення про щастя відомі і знайомі кожній людині:

...It comes to the monk in his cell.

It comes to the woman sweeping the street with a birch broom, to the child

whose mother has passed out from drink.

It comes to the lover, to the dog chewing

a sock, to the pusher, to the basket maker, and to the clerk stacking cans of carrots

in the night. [3, с. 12]

...Воно приходить до ченця в його комірку. До жінки тієї, що вулицю мете,

До дитини, що втратила матір через те, Що пияцтво – залежність для неї пусте. Воно приходить до кохання,

До собаки, до торговця,

До того, хто створює все, що потрібно,

й до клерка, складавши всю ніч щось невпинно. [5, с. 17]

Перекладач, у свою чергу, показує прості ідеї автора, дещо видозмінюючи їх, використовуючи такі прийоми перекладацької трансформації, як генералізація, модуляція, експлікація.

Відсутність рими в сучасній англомовній поезії викликає значну складність для українських перекладачів, адже саме вона є прийомом, що дозволяє зрозуміти зміст оригінального віршу, його особливі образи, думки автора. При перекладі можливо передати сутність неримованого твору двома способами: використовуючи риму або ж ритм. Звичайно ж, для українського читача римований переклад стане більш зрозумілим, ніж неримований оригінал

Отже, головними особливостями перекладу сучасної англомовної поезії є відсутність рими; образність, емоційний потенціал оригіналу, який необхідно зберегти в перекладі; виразність змісту й суті того, що саме хоче донести автор своїм твором; наявність ритму, силабічність, наголос; чуттєвість рядків, яка нерідко стає визначальною при перекладі оригінальної поезії. У сучаному перекладі існують різні підходи різних авторів до перекладу того чи іншого метафоричного поетичного твору. Таким чином, наразі існує велика кількість варіацій щодо варіантів перекладу та оформлення тексту серед перекладознавців.

Список використаних джерел:

1. Левый И. Искусство перевода / И. Левый. – М. : «Прогресс», 1974. – 397 с.
2. Kenyon J. Let evening come. / J. Kenyon. – New York : Graywolf Press, 1990. – 60 p.

3. Kenyon J. Constance. / J. Kenyon. – New York : Graywolf Press, Graywolf, 1993. – 72 p.
4. Kenyon J. Otherwise: New & Selected Poems. / J. Kenyon. – New York : Graywolf Press, 1996. – 65 p.
5. Кулик І. Ю. Антологія американської поезії. Держ. в-во України, 1928. – 343 с.

СЕКЦІЯ 7. УКРАЇНСЬКА МОВА ТА ЛІТЕРАТУРА

Альтгауз О. В.
*студент факультету
української філології та журналістики*
Херсонський державний університет
м. Херсон, Україна

ВІДАПЕЛЯТИВНІ ЕМПОРОНИМИ М. ХЕРСОНА

Урбаноніміка – одна із новітніх і перспективних галузей ономастичних досліджень в українській мові. Вивчення найменувань внутрішньоміських об'єктів, зокрема торговельних закладів, є необхідним, адже це вагома частина ономастичної системи мови і важливий складник історико-культурної та урбаністичної спадщини України. Урбаноніми «номінують внутрішньоміські об'єкти, відображаючи семантичний образ міста, фіксують історію розвитку урбанонімних структур, їх соціальну й етнокультурну роль» [4, с. 6].

XXI століття відзначається активізацією урбанонімічних досліджень в Україні. Низка міст уже потрапила в коло зору науковців, зокрема Луцьк, Вінниця, Тернопіль, Кривий Ріг, Луганськ, Харків, Одеса тощо. Значна кількість наукових розвідок і ґрунтовних досліджень охопила різні українські міські простори. На сьогодні вивчення мовного геопростору Херсона лише розпочато [3: 5] і потребує ґрунтовних досліджень.

Мета нашої розвідки – проаналізувати відапелятивні найменування торговельних закладів м. Херсона.

Серед ергонімів виробничої сфери найчисельнішу групу становлять найменування закладів торгівлі. Термін *емпоронім* уживаємо в широкому розумінні: це не лише назви магазинів, але й інших організацій, підприємств, закладів, які виробляють і реалізують продукцію.

З кінця XX – поч. XXI ст. простежується тенденція до широкого вибору мотиваційної лексики в ергонімоутворенні. Більшість дослідників виділяє відонімний та відапелятивний принципи номінації ергонімів. Такі принципи номінації ергонімів є універсальними й чинними для інших мов.

Відапелятивні найменування є результатом дії онімізації, яка передбачає перехід загальної назви у власну без будь-яких структур-

них змін. Як зазначає М. Торчинський, «онімізація кваліфікується як перехід апелятивів у склад онімів, і це може бути антропонімізація, гідронімізація, ойконімізація і т. д. (практично будь-який онімний сектор включає власні назви, утворені таким способом)» [6, с. 393]. Онімізація апелятивів зумовлена їхньою позитивною оцінкою, меліоративною емотивністю.

Відапелятивний принцип номінації на сучасному етапі є пріоритетним, оскільки онімізовані апелятиви зберігають свою апелятивну семантику, зумовлюючи прозорість семантики ергонімів, що сприяє найбільш повному виконанню ними інформативної функції [7, с. 10]. О. Белей зазначає, що «спеціалізацію, сферу діяльності, організаційну структуру найменованої фірми найлегше окреслити апелятивом, який, фірмонімізувавшись, все ж зберігає досить прозору первісну доонімну семантику» [1, с. 5].

В апелятивній частині джерельної бази емпоронімів м. Херсона найширше представлені 15 лексико-семантичних груп, а саме:

1) найменування осіб за родом діяльності – «Будівельник», «Біолог», «Гувернер», «Дачник», «Зодчий», «Корабел», «М'ясник», «Мисливець», «Рибалка», «Турист», «Пілот», «Сантехнік», «Садовод», «Чумак»;

2) найменування осіб за посадою, званням – «Адмірал», «Барон», «Княжа», «Монарх», «Принцеса», «Прем'єр», «Лорд»;

3) назви-характеристики осіб – «Берегиня», «Богатир», «Господар», «Гурман», «ДОБРОДІЙ», «Добродія», «Майстер», «Життєлюб», «Лідер», «Ерудит»;

4) найменування осіб за віком і статтю – «Ляля», «Кроха», «Малютко», «Немовля», «Пані», «Панянка»;

5) фауноніми (найменування тварин) – «Журавушка», «Барс», «Кобра», «Чайка», «Леопард», «Фламінго», «Жако». Типовими у цій підгрупі найменувань є ті, що утворені від назв птахів. Такий вибір зумовлений асоціативними зв'язками, що виникають у людини з певними видами птахів. Так, сокіл та беркут пов'язуються зі свободою, недосяжністю; чайка, горлиця й лелека – з красою, вірністю;

6) флороніми (найменування рослин) – «Каштан», «Клен», «Кавун», «Астра», «Жасмін», «Камелія», «Лаванда», «Конвалія», «Лотос», «Пролісок», «Платан», «Орхідея», «Юка», «Явір». Як свідчать приклади, найчастіше це найменування дерев, екзотичних рослин і квітів. Такий вибір під час ергонімотворення пояснюємо кількома причинами. По-перше, якщо брати до уваги назви дерев, то неодмінно треба вибирати ті, що мають символічне значення

(калина), дають смачні плоди (вишня) чи естетично виглядають (береза). У назвах екзотичних рослин привабливою для процесу номінації стає своєрідність смаку та особливий вигляд. Вибір найменування магазину за назвою квітки асоціативно тяжіє до краси представниць флори;

7) лексика з семантикою престижності й позитивної оцінки (назви-позитиви) – «Ажур», «Бонус», «ГЕНЕЗІС», «Гранд», «Експерт», «Дисконт», «Еліт», «Еталон», «Основа», «Паритет», «Комфорт», «Рекорд», «Преміум», «Престиж», «Тріумф», «Ультра», «Темп»;

8) предметна лексика – «Бікіні», «Атлас», «Булава», «Взуття», «Глобус», «Доміно», «Кубик», «Книги», «Кнопка», «Магніт», «Майстерок», «Меблі», «Парус», «Одяг», «Чобіток», «Тіара», «Табакерка», «Рюкзак», «Сувеніри», «Тканини»;

9) термінологічна лексика (терміноназви) – «Ампір», «Бароко», «Буква», «Вектор», «Вітраж», «Дизайн», «Діалог», «Експедиція», «Електрон», «Індикатор», «Інтер'єр», «Карат», «Колорит», «Контур», «Кристал», «Легенда», «Меридіан», «Навігатор», «Піксель», «Полімер», «Протектор», «Сателіт», «Степ», «Сфера», «Танго», «Формула»;

10) назви коштовних каменів та мінералів, хімічних речовин – «Агат», «Корал», «Злато», «Газ», «НЕОН», «Рубін», «Янтар»;

11) найменування природних реалій – «Бриз», «Гейзер», «Джерело», «Зоря», «Райдуга», «Росинка», «Світанок», «Струмок», «Шторм»;

12) найменування почуттів, душевного й фізичного стану людини – «Дружба», «Журба», «Скорбота», «Транс»;

13) найменування продуктів харчування – «Джем», «М'яско», «М'ясо», «М'ясопродукти», «Монпасье», «Риба», «Хліб»;

14) абстрактна лексика – «Ідея», «Мрія», «Юність»;

15) лексеми на позначення іншомовних літер – «Альфа», «Бета», «Омега».

Як свідчить аналізований матеріал, відапелятивні емпороніми найчастіше утворені від іменників чоловічого і жіночого родів називного відмінку однини, іменники середнього роду поодинокі («Немовля», «Малютко», «Доміно», «Злато»), іменники у формі множини не часто використовуються номінаторами Херсона на позначення торговельних закладів («Продукти», «Тканини», «Сувеніри», «Прикраси»). Інші частини мови як однокомпонентні емпороніми майже не функціонують, наприклад, «Алло» (вигук); «Хороша» (прикметник → аптека).

Н. Лесовець виділила дев'ять лексико-семантичних груп, від яких утворено емпороніми м. Луганська, це – предметна лексика; найменування осіб; лексика з семантикою престижності й позитивної оцінки; лексика на позначення явищ природи, рослинного й тваринного світу; лексика з семантикою ментальної сфери; власні назви міст, вулиць, штатів, держав, перенесені при найменуванні на торговельні заклади; загальні назви просторової й локальної семантики, географічна лексика; лексеми, що позначають кольори; назви дорогоцінних каменів [2].

Проаналізований матеріал дозволяє зробити висновок про спільні тенденції у формуванні емпоронімікону Луганська і Херсона. Припускаємо, що вони є універсальними у творенні ергооб'єктів інших міст України. Перспективним вважаємо вивчення інших аспектів найменувань торговельних закладів м. Херсона.

Список використаних джерел:

1. Белей О. О. Сучасна українська ергонімія (на матеріалі власних назв підприємств Закарпатської області) : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.02.01. Львів, 2000. 17 с.
2. Лесовець Н. М. Ергонімія м. Луганська: структурно-семантичний і соціально-функціональний аспекти : автореф. дис... канд. філол. наук : 10.02.01. Луганськ, 2007. 19 с.
3. Мартос С.А. Структурно-семантична характеристика емпоронімі м. Херсона. *Науковий вісник Херсонського державного університету. Серія «Лінгвістика»*. Херсон, 2015. Вип. 22. С. 98-102.
4. Титаренко А. А. Урбанонімія Кривого Рогу: структура, семантика, функціонування : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.02.01. Дніпропетровськ, 2015. 20 с.
5. Тихоша В.І. Годонімі міста Херсона як об'єкт лінгвістичного дослідження. *Матеріали I Міжнародної науково-практичної конференції «Філологія та лінгводидактика в умовах євроінтеграції: реалії і перспективи» (25-26 жовтня 2018 р.)* [Електронний ресурс]. Херсон, 2018. С. 204-208.
6. Торчинський М.М. Структура онімного простору української мови: Монографія. Хмельницький: Авіст, 2008. 548 с.
7. Шестакова С. О. Лексико-семантичні інновації у системі сучасної української номінації (на матеріалі ергонімів і прагмонімів) : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.02.01. Харків, 2002. 24 с.

Бабій А. П.
викладач української мови та
літератури вищої категорії
КЗВО «Вінницький гуманітарно-педагогічний коледж»
м. Вінниця, Україна

ЖАНРОВА БАГАТОГРАННІСТЬ ПОЕМИ І. Я. ФРАНКА «МОЙСЕЙ»

*«Мойсей» Франка –
це заповіт українському народові».*
Олександр Білецький
*«Іван Франко створив багатопроблемний
філософський твір, який
сягає корінням історичної долі українського народу,
зачерпнувши при цьому
страдницької долі свого геніального творця».*

М. Нервлій
*«Не можу забути одного образу,
який врізався мені в пам'ять...
У своїй убогій хаті сидів він за столом
і плів рибацькі сіті, як бідний апостол.
Плів сіті й писав поему «Мойсей». Не знаю,
чи попалася риба у його сіті, але душу мою
він полонив своєю поемою».*

М. Коцюбинський
«Поет в роках вже літніх є сам Мойсеєм».
Вінценц Харват
*«Основною темою поеми я зробив смерть
Мойсея як пророка, не признаного своїм народом.
Ся тема в такій формі не біблійна, а моя власна,
хоч і основана на біблійнім оповіданні».*
Іван Франко

Останні роки життя Івана Яковича Франка були такими ж невтішними, як і попередні. Негаразди зі здоров'ям, операція на очах, нервова хвороба дружини, смерть старшого сина Андрія. Нового удару сім'ї Франка завдала Перша світова війна, бо два молодших сини пішли воювати, а дочка Анна перебувала в Києві, займалася громадськими справами. Іван Якович дуже важко переносив розлуку з дітьми.

Незважаючи на вкрай несприятливі умови, Франко не полишає творчості та громадської діяльності. У 1895-98 рр. балотується до сейму та державної ради, у 1906 вчена рада Харківського університету надає Франку вдруге науковий ступінь доктора російської словесності. У тогочасній Галичині він був найперспективнішим ученим, який опублікував численні праці з історії української літератури, дав чудові розвідки про творчість Т. Шевченка, Ю. Федьковича, С. Руданського. У 1906-07 р. видає «Нарис історії української літератури», який не втратив своєї актуальності і сьогодні. У 1910-1911 р. перебував на лікуванні у Криворівні, активно спілкувався з М. Коцюбинським.

У 1904 році І. Я. Франко побував у Італії, мав можливість на власні очі побачити шедеври образотворчого мистецтва і скульптури найгеніальніших італійських митців. Особливо вразив поета шедевр Мікеланджело – дуже вдалий образ біблійного пророка «Мойсея».

Дочка письменника Ганна Франко-Ключко згадувала: «Надзвичайне враження на тата зробила... статуя Мойсея. Він довго вдивлявся в ту горду постать, в розумне суворе лице, високе, натхненне чоло під кучерями волосся, що, немов два роги, стрімло вгору, – це був провідник народу, поневоленого єгипетськими володарями. Він вивів єврейський народ з неволі і 40 літ блукав з ними по пустелі, учив і картав, і довів його до границі Обітованої землі; народ в цю землю ввійшов та не ввійшов до неї його вождь. Ця історія великого мужа впилася татові в душу, і вона інспірувала його до написання величного твору «Мойсей» [4, 346].

Образ біблійного пророка «Мойсея» цікавила Івана Франка ще в юності. Готуючись до написання поеми, Іван Франко зібрав багатющий історико-культурний матеріал з життя стародавніх євреїв, досконало вивчив міфологію, релігію, історію, географію. Був добре обізнаний зі світовою мойсеяною: творами Рафаеля, Рембрандта, Россіні, Генделя, де Віньї.

Великий Мікеланджело, коли вирізблював свого Мойсея, мав 25 років. Він втілював у ньому свій молодий геній і силу свого покоління. Камінь мусиви ожити: митець хотів побачити живого Пророка Мойсея – людину титанічної сили й невимовної енергії.

Коли Франко писав свого «Мойсея», він був удвічі старший від Мікеланджело, зазнав тяжких випробувань долі, жив у країні, що не мала власної державності.

Який він, Франків Мойсей? *Сам автор визнає, що він взяв для своєї поеми біблійний сюжет. Перегляд відеофільму про Мойсея*

як біблійного пророка допоможе розкрити суть біблійної легенди про Мойсея.

Злякавшись плодючості євреїв, єгипетський цар наказав убити всіх єврейських немовлят чоловічої статі. В обсмоленій корзині в зарослях Нілу недалеко від улюбленої купальні фараонової дочки заховала Йохаведа своє тримісячне немовля, наказавши старшій дівчинці Міріам не спускати очей з корзини. Знайшовши хлопчика, царівна здогадалася, що то єврейська дитина і захотіла всиновити її. Хлопчика назвали Мойсеєм (вийнятий із води). Міріам підказала, що бажано для хлопчика знайти мамку і віддали його на виховання Йохаведі, а коли підріс, то забрали його до царського палацу.

Одного разу, гуляючи в саду, Мойсей побачив, що єгиптянин знущається із єврея. Обурений юнак вбиває кривдника, а сам тікає в Медіан. Там від одружується з донькою жерця, яку врятує від наруги пастуха. Якось, пасучи тестевих овець, Мойсей побачив в горах вогняний кущ (неопалиму купину), а коли, вражений видовищем, підійшов ближче, то почув голос Єгови, який наказує повертатися в Єгипет, просити у фараона, щоб той відпустив євреїв з їх пожитками, і Мойсей їх поведе до землі обітованої, в Палестину. Бог вручає Мойсею скрижалі, в яких записані 12 Божих заповідей.

Сорок літ бродив Мойсей по Аравійській пустелі зі своїм народом і його убогими пожитками, аж поки не вимерло те покоління, якому було добре жити в рабстві.

Помер Мойсей на горі Нево в землі Моавітській, так і не перейшовши заповітний Йордан, у віці 120 років.

Із тривалих і важких сорокарічних Мойсеевих мандрів арабською пустелею Франко взяв лише фінальну частину епопеї, коли ізраїльтяни наблизилися до обіцяного краю, але вони зневірилися, вважали себе ошуканими у своїх сподіваннях, збайдужіли і зледачіли.

Але варто звернути увагу на те, що у творі автор виходить за межі біблійної легенди і розміщує в ньому багато розповідей, що виражають особисті думки автора. Читаємо і аналізуємо фрагменти із тексту І.Франка «Мойсей».

З чималими труднощами Мойсееві вдавалося утримувати ентузіазм у пошуках нової землі, аж поки не виросло нове покоління. Франко великої уваги в творі надає відтворенню психології раба. Тривале перебування в рабстві не об'єднує, а роз'єднує людей, робить їх дріб'язковими, пристосуванцями, насаджує комплекси меншовартості, позбавляє вищої мети піти на жертву заради неї. І в

підтексті розуміємо запитання Франка: хіба психологія рабів-ізраїльтян відрізняється від психології рабів-українців?

Не звертаючи уваги на ігнорування його проповідей громадою, пророк Мойсей продовжує впливати на народ, хоч терпить від нього приниження і знущання. **Мойсея виганяють із громади, але відбувається зустріч його із дітьми – майбутнім поколінням.**

Мойсей залишається наодинці сам із собою серед темної пустелі. Осмислює свій шлях пророка і розуміє, що не тільки зараз він самотній, коли стоїть на межі життя і смерті. Самотнім він залишався завжди, адже чим вищий у митця дар ясновидця, тим менше зрозумілий він своєму оточенню. І у цій скарзі Мойсея ми чуємо болі Франка за змарнованими силами, потраченими на боротьбу з обмеженими і недалекокими співвітчизниками, болісно переживає, що забракло в нього сили підняти їх на боротьбу. У цих рядках відчуваємо гострий біль автора за втрату почуття національної гідності українського народу. Рабська покора і байдужість до свого майбутнього, незнання своєї історії і невміння вчитися в неї часто ставало причиною трагедії цілого народу на довгі роки.

Розмова з Азazelем – чорним демоном пустелі, який є уособленням зла. Він пророчить страшні катаклізми в процесі розвитку суспільства: війни, голод. Мойсей помирає, але його пророчі слова збуваються.

Так, питання національної гідності досить актуальне, і воно має свою історію. В поемі основний конфлікт розгортається між пасивним народом і Божим Пророком Мойсеєм. Пророк Мойсей намагався довести євреям, що вони не раби. Це було важко. Він не довів народ до Обітованої землі, але розбудив його сумління і тим назавжди увійшов у історичну пам'ять наступних поколінь як велетень духу, провідник народу.

Перейнявшись змістом поеми, співпереживаючи з головним героєм, ми розуміємо, наскільки складними є стосунки особи і суспільства.

Тож переосмислімо історію, переосмислімо своє життя, очистимо душі свої – тоді перед нами відкриється ясна зоря майбуття.

Список використаних джерел:

1. Іван Франко і національне та духовне відродження України: Зб. наук. ст. / Прикарпатський ун-т ім. В. Стефаника / С. Возняк (упоряд.) – Івано-Франківськ: Плай, 1997. – 155 с.
2. Іван Франко і Буковина: Матеріали Міжнар. наук.-практ. конф., присвяченої 150-річчю від дня народження Івана Франка, Черні-

- вці, 22 вересня 2006 р. / Чернівецький національний ун-т ім. Юрія Федьковича; Чернівецьке обласне об'єднання ВУТ «Просвіта» ім. Тараса Шевченка; Буковинське етнографічне товариство; Буковинський центр археологічних досліджень / Н.Д. Бабич (ред. кол.) – Чернівці: Прут, 2006. 464 с.
3. Гундорова Тамара Іванівна. Невідомий Іван Франко: Грані Ізмарагду. – К. : Либідь, 2006. – 360 с.
 4. Мельник Ярослава. І остатня часть дороги... Іван Франко: 1908-1916: монографія. – Дрогобич: Коло, 2006. – 439 с.

Василевич І. В.
магістр української філології,
спеціаліст вищої категорії,
викладач української літератури
КЗВО «Вінницький гуманітарно-педагогічний коледж»
м. Вінниця, Україна

ТВОРЧИСТЬ ЛЕОНІДА МОСЕНДЗА В КОНТЕКСТІ ПРАЗЬКОЇ ШКОЛИ

Леонід Мосендз – талановитий науковець, громадський діяч, прозаїк і пристрасний публіцист, вчений-хімік – залишив помітний слід в українському письменстві 20–40-х років ХХ століття. Він жив і творив у досить складний період нашої історії – Першої світової війни, героїчних змагань Української Народної Республіки, Другої світової війни, яка закинула його в Австрію. Народившись 20 вересня 1897 року в Могилеві-Подільському, на Поділлі, Л. Мосендз закінчив свій шлях у далекій Швейцарії. Його ж творча спадщина повернулася на Батьківщину лише через півсотні літ.

Творчість Леоніда Мосендза своєрідна та жанрово різноманітна. Письменник працював над поемами, віршами, романами, повістями, оповіданнями, новелами, есе. Однак значний масив літературно-критичних суджень та літературознавчих узагальнень про художню творчість митця стосується його поетичної спадщини, що складається зі збірки віршів «Зодіак», драматичної поеми «Вічний корабель», поем «Канітферштан» та «Волинський рік», перекладів і переспівів з англійської, німецької та чеської мов, містифікацій у співавторстві з Ю. Кленом.

Серед перших критичних оцінок його поезій – стаття О. Ольжича «Сучасна українська поезія» (1942), де Л. Мосендза названо визначною індивідуальністю еміграційної поезії, у віршах якого «чується дихання вічності», а «українська збірна емоція та боротьба знаходять своє трактування в цій широкій, вічній площині і тим набувають виключно глибокого звучання» [10, с. 182].

Аналізуючи творчість поета в контексті празької школи, М. Ільницький звертає пильну увагу на джерела його поетичної творчості – «позитивні науки – фізика, хімія, математика, з якими він був зв'язаний як учений». Критик вважає, що «прагнення зробити науковий чи технічний термін будівельним матеріалом метафори, побачити в суто науковій проблемі людинознавчий аспект тематично споріднює його поезію з циклом «В космічному оркестрі» П. Тичини, «Числом» М. Бажана [5, с. 206–207].

М. Неврлий вважає «Зодіак» найвизначнішою збіркою Л. Мосендза, «провідний мотив якої – визвольна боротьба українського народу після першої світової війни» [8, с. 132]. Детальний ідейно-естетичний аналіз цієї збірки належить З. Гузару [2; 3; 4].

Глибоке та об'єктивне дослідження творчої індивідуальності Л. Мосендза, в якому детально, з погляду сучасного та в контексті літературної доби, проаналізовано поетичну спадщину митця, належить І. Набитовичу [7]. Спираючись на спогади, листи, низку статей, дослідник аргументовано стверджує, що «лірична творчість Леоніда Мосендза досягла найбільшого злету в 20-х – першій половині 30-х років. Друга половина 30-х – кінець життя – це для письменника в основному час праці над прозовими творами та поемами» [7, с. 151]. Відомо, що великим і благодотворним був вплив на формування письменника європейської культури, філософії, світового письменства. Читання літературної класики в оригіналі свідчило про широку ерудицію, знання іноземних мов, що дозволило йому звернутися у власній творчості до вічних тем і мотивів, властивих європейській літературі. Зв'язок поетичної творчості Леоніда Мосендза з європейськими культурно-мистецькими надбаннями реалізувався через звертання до історичних, біблійних, літературних та міфологічних образів античного світу. Письменницьку майстерність Л. Мосендза живила перекладацька праця, орієнтуючи митця на європейську культуру та літературу. Без сумніву, «поетові Л. Мосендзу належать твори непроминальної мистецької та художньої вартості, які виникнувши під впливом класичної європейської культури та письменства, стали їх невід'ємною частиною. Макрокосмос світової літературно-мистецької

традиції гармонійно поєднується з макрокосмосом творчості цього письменника» [7, с. 152].

Малодослідженою перебуває мала проза Л. Мосендза – збірки новел «Людина покірна» та «Відплата» («Помста»), автобіографічна повість «Засів», незакінчена повість «О. Ю. Попіл», есеї. Вона цілком самодостатня з погляду художньої вартості, однак критичних праць, де розглядається жанрова природа малої прози митця, її ідейно-естетичні домінанти, значно менше, хоч сама вона «сконденсувала у собі кращі риси стилістичної специфіки його письма, свосерідності поезики. У ній рельєфніше проступає естетична природа Мосендзового таланту» [7, с. 155].

Перша книга новел «Людина покірна» (1937) Л. Мосендза присвячена бурхливим подіям 1917–1921 років – боротьбі за українську державність. Ця тема тісно переплетена з темою становлення нової людини-борця. Автор передмови Л. Нигрицький про значення цієї збірки писав: «...Ми знаходимо себе, відшукуючи все те, що є наше, притаманне нам, що є основою нації... Розбиті чи пак покалічені в інших ділянках – в письменстві сталимо себе, воно стає для нас гартom духа, цілющим ліком, що сили свої черпає з минулого й лікуючи сучасне, творить майбутнє» [9, с. 5]. Відомо, що сучасників Л. Мосендза вражала стислість стилю письменника, хоч були впевнені, що його проза – це твори високого мистецького гатунку, позначені впливом європейської літератури. Л. Нигрицький порівнює його стиль з блиском сталі і додає: «Шляхетністю свого вислову, опануванням форми, належить він до найбільш здержаних і тонких представників сучасного українського письменства» [7, с. 61].

Одним із кращих відгуків на цю збірку була стаття «Рапсоди про Україну» Я. Гординського. Порівнюючи новели Л. Мосендза з творами Юрія Косача в аспекті проблематики, композиції, стилю, автор статті відзначає: «Яскравий сюжет виблискує в цих розповідях аж хлипливими не то кольорами, але їх нюансами» [1, с. 2]. Деяку ідеалізацію героїв Л. Мосендза Я. Гординський пояснює так: «...читаєч відчуває їх залізну волю. А ця незламна воля вибухає або у вродженому інстинкті масового правосуддя, в індивідуальному бунті проти розшалілої товпи, в непереможному зв'язку з рідною землею... Передусім це могутній голос рідної землі...» [1, с. 2]. Журнал «Вісник» одразу ж опублікував статтю, в якій заперечив схожість цих авторів і на сюжетно-композиційному, і на ідейно-естетичному рівнях. Рецензент «Вісника» переконаний, що Л. Мосендз виявив у жанрі новели індивідуальне обличчя і вимагає

від героїв своїх творів «бути завжди у боротьбі, на сторожі, щоб не занепасти духом: треба боротися, витримати й перемогти» [7, с. 474]. Герой Л. Мосендза бачиться йому завзятим, вірним традиціям, державно мислячим, обов'язковим, з почуттям вояцької родової честі, а головне – непокірним, що відповідало життєвому кредо самого автора. Майже всі сучасники Л. Мосендза звертали особливу увагу на новелу «Людина покірна», яка дала назву збірці. Так, Л. Бурачинська, аналізуючи здобутки новелістики за 1937 рік, зазначає, що Л. Мосендз «виводить перед читачем саме непокірних людей. Це все постаті наших визвольних змагань, як у «Нотатках» Липи [7, с. 27].

Аналізуючи прозову творчість Л. Мосендза, ще один його сучасник – Євген Маланюк – свій висновок робить, виходячи з аналізу цієї ж новели. Він вважає, що на фоні сентиментальних, трагічних творів доби «...вже перша новела Мосендза під саркастичним «*Номо Леніс*» прозвучала, як громова пригадка, як приховане *temento*, як майже франківський гимн характеру, вольовості і розуму» [6, с. 289]. Як бачимо, Є. Маланюк високо оцінював Мосендза – автора новел, оповідань, есеїв. Літературно-критична оцінка Є. Маланюком творчості Л. Мосендза – це окрема сторінка в українському літературознавстві. Навіть у працях, написаних дещо пізніше, критик залишався переконаним у майстерності митця.

Отже, перші читачі та літературні критики високо оцінили прозові твори Л. Мосендза. Вони аргументовано довели, що «поетична і прозова творчість Леоніда Мосендза свідчить про високу мистецьку ерудицію письменника, про його неабияку обізнаність із європейською історією, культурою, філософією» [7, с. 200]. Творчість Леоніда Мосендза – талановитого письменника, уродженця Поділля – повертається українській нації.

Список використаних джерел:

1. Гординський Я. Рапсоди про Україну / Я. Гординський // Назустріч. – 1938. – Ч. 1. – С. 1-2.
2. Гузар З. Геній юнацтва («Вічний корабель» Леоніда Мосендза) // З. Гузар Лицарі духу. – Дрогобич : Відродження, 1996. – С. 197.
3. Гузар З. Леонід Мосендз – поет: збірка «Зодіак» / З. Гузар // Українське літературознавство. – Випуск 61. – Львів, 1995. – С. 65-67.
4. Гузар З. Сузір'я Леоніда Мосендза (збірка «Зодіак») / З. Гузар. – Львів, 1992. – С. 97-98.

5. Ільницький М. Від «Молодої Музи» до «Празької школи» / М. Ільницький. – Львів, 1995. – 320 с.
6. Маланюк Є. Спізнiле покоління / Леонiд Мосендз та iншi // ХХ столiття: Від модерності до традиції. – Випуск 1. – Вінниця, 2010. – С. 288-294.
7. Набитович І. Леонiд Мосендз – лицар святого Грааля / І.Набитович. – Дрогобич : Відродження, 2001.
8. Неврлий М. Празька поетична школа / М.Неврлий. – Львів, 1995. Т. ССХХІХ. – С. 129-140.
9. Нигрицький Л. [Лужницький Григор] Передмова / Мосендз Леонiд. Людина покiрна. – Львів : Українська Бібліотека, 1937. – С. 4-8.
10. ХХ столiття: Від модерності до традиції. Естетика і поетика Леонiда Мосендза. – Випуск 1. – Вінниця, 2010.

Гейдел А. М.

*викладач вищої категорії кафедри української
лінгвістики, літератури та методики навчання*

Харківський коледж

КЗ «Харківська гуманітарно-педагогічна академія»

Харківської обласної ради

Костюкова Д. А.

*студентка факультету соціально-педагогічних
наук та іноземної філології*

Харківський коледж

КЗ «Харківська гуманітарно-педагогічна академія»

Харківської обласної ради

м. Харків, Україна

ПСИХОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ ФОРМУВАННЯ МОТИВАЦІЇ ДО НАВЧАННЯ НА ЗАНЯТТЯХ ІЗ УКРАЇНСЬКОЇ МОВИ

В умовах трансформації суспільства вивчення проблем мотивації до навчання має важливе теоретичне і практичне значення. Для подальшого розвитку суспільства необхідно формування такої особистості, якій притаманні активність, професійна компетентність, самостійність у прийнятті рішень, відповідальність, здатність до

інтелектуального пошуку і інші якості особистості, які визначаються сучасною реальністю.

Будь-яка людина, що надійшла до вищого навчального закладу, має свої мотиви, свідомі та несвідомі. Але мотивація студентів як до навчання на певній спеціальності, так і до якості засвоєних знань і навичок досить неоднорідна, вона залежить від безлічі факторів: індивідуальних особливостей студентів, характеру його групи, рівнів розвитку студентського колективу і викладацького складу навчального закладу. Створення мотивації до навчання є досить непростий і неоднозначний процес зміни ставлення особистості як до окремого предмету вивчення, так і до всього навчального процесу і себе самої.

Найбільш значущим у психологічному вивченні мотивації особистості, з нашої точки зору, є поняття мотиваційного конфлікту. Це означає, що протягом життя людина має справу з багатьма мотивами, які мають складну структуру, що змінюється та формується у ході діяльності. Будь-який, навіть самий потужний мотив не залишається таким назавжди, може бути втрачений, вступати в протиріччя з іншими мотивами. Тобто вивчати мотиви потрібно у їх динаміці. Відзначимо, що у когнітивної психології особлива роль надається ситуативної мотивації, таким мотивам, які виникають та розвиваються у конкретній ситуації. Джерелом мотивів є «мотиваційне поле» в цілому, яке існує у даному часі, і не є односпрямованим, так як на людину одночасно діє багато об'єктів. Коли людина виконує ті чи інші дії, вона має певні індивідуальні очікування про їх результат, так званий рівень домагань. Рівень прагнень – це цільова установка, що приймається по відношенню до вже знайомого та знов вирішуваному завдання. Він залежить від попередніх досягнень, поставленої мети, чергового досягнення (успіху чи невдачі) та реакції на успіх чи невдачу. У типовій ситуації у випадку успіху людина підвищує домагання, а у випадку невдачі знижує. Це і можна назвати адекватною реакцією, яка виявляє тенденцію прагнення до успіху, прагнення утримувати уявлення про себе на максимально високому рівні. Але існує і інша стратегія, неадекватний рівень домагань – прагнення до запобігання невдачі. Таким чином виділяють дві основні мотиваційні моделі. Перша – це мотив прагнення до успіху, прагнення підвищувати свої здібності та вміння, підтримувати їх на високому рівні у тих видах діяльності, у яких досягнення є обов'язковими. Друга – це мотив запобігання невдачі, відхід від рішення, страх дії. У будь-якій ситуації діють ці дві тенденції, кожна з яких має такі складові: мотив, суб'єктивна вірогідність успіху або невдачі та суб'єктивна значущість успіху або

невдачі. При чому суб'єктивна вірогідність зв'язана з суб'єктивною цінністю зворотною кореляцією: якщо вірогідність невдачі або успіху висока, то цінність низка та навпаки. Найбільш складною є ситуація, коли вірогідність успіху рівна вірогідності невдачі. В цьому випадку і виявляється особистісна мотивація прагнення до успіху або запобігання невдачі.

Експериментальні психологічні дослідження дозволили сформулювати закон оптимальної мотивації. Він полягає у тому, що для легких завдань оптимальною є потужна мотивація, яка використовується у звичних, шаблонних ситуаціях, відноситься до вмінь та знань які вже добре засвоєні. Для складних ситуацій оптимальною є слабка мотивація, так як потужна мотивація. Для вироблення мотивації пропонуємо використовувати різноманітні завдання з QR-кодами на заняттях із української мови. У сучасних умовах ефективність роботи педагога великою мірою залежить від можливості постійно вдосконалювати професійні компетенції, які б відповідали вимогам часу. Найважливішим завданням системи освіти є формування сукупності «універсальних навчальних дій», що забезпечують компетенцію «навчити навчатися», а не тільки опанування студентами конкретними знаннями у межах навчальних дисциплін. Для того, щоб у студентів було бажання навчатися, потрібно організувати освітній процес сучасним та захоплюючим.

Мотивація вивчення української мови на початковому етапі досить велика, але, з часом, зацікавленість знижується. Це не пов'язано з інтелектуальними можливостями студента або його працездатністю, а лише зі зниженням інтересу до навчання, навчальної мотивації. Виникає проблема: як залучити всіх студентів до навчальної діяльності, щоб не залишилося того, кому це не цікаво. Для цього слід проводити нестандартні заняття, на яких можна викликати постійний інтерес до навчання. Нетрадиційні форми заняття розвивають творчу самостійність та навчають роботі з різними джерелами знань. Цікавість до навчання може виникнути, якщо заняття буде проведено в нетрадиційній формі.

QR-коди дозволяють зробити заняття більш захоплюючими та ефективними. З одного боку, студентам зручно зчитувати цікаву інформацію та оперативно зберігати її в пам'яті мобільних пристроїв, з іншого – такий підхід дозволяє задіяти додатковий (тактильний) канал сприйняття інформації.

Гейдел А. М.
*викладач вищої категорії кафедри української
лінгвістики, літератури та методики навчання*
Харківський коледж
КЗ «Харківська гуманітарно-педагогічна академія»
Харківської обласної ради

Котенко А. О.
*студентка факультету соціально-педагогічних
наук та іноземної філології*
Харківський коледж
КЗ «Харківська гуманітарно-педагогічна академія»
Харківської обласної ради
м. Харків, Україна

ОСОБЛИВОСТІ ВПРОВАДЖЕННЯ ДИСТАНЦІЙНИХ КУРСІВ У ПЕДАГОГІЧНИХ НАВЧАЛЬНИХ ЗАКЛАДАХ

Альтернативною формою отримання знань, що набуває зараз широкого розповсюдження в Україні, є дистанційне навчання.

Дистанційне навчання – нова організація освітнього процесу, що ґрунтується на використанні як кращих традиційних методів навчання, так і нових інформаційних та телекомунікаційних технологій, а також на принципах самостійного навчання, призначена для населення незалежно від матеріального забезпечення, місця проживання, стану здоров'я. Дистанційне навчання дає змогу впроваджувати інтерактивні технології викладення матеріалу, здобувати повноцінну освіту. Процес навчання може відбуватися будь-де і будь-коли, єдина умова – доступ до мережі Інтернет. Також дистанційне навчання визначають як «технологію отримання знань за опомогою телекомунікаційних засобів, коли взаємодія того, кого навчають і викладача проходить на відстані».

Якісний, інформаційно наповнений і методично правильний зміст навчальних курсів – запорука успішного навчання студентів. Електронний навчальний курс містить текстову та графічну інформацію, відео та аудіо матеріали, вправи, практикуми. Високий рівень наочності подання навчального матеріалу – одна з найсильніших сторін електронних навчальних матеріалів. Поєднуючи в собі різні способи передачі знань, електронний навчальний контент забезпечує прояв студентів всіх видів навчальної активності. Це

значно покращує розуміння навчального матеріалу й підвищує якість навчання.

Дистанційні курси характеризують: гнучкість – можливість викладення матеріалу курсу з урахуванням підготовки, здібностей студентів; актуальність – можливість упровадження новітніх педагогічних, психологічних, методичних розробок; зручність – можливість навчання у зручний час, у певному місці, відсутність обмежень у часі для засвоєння матеріалу; модульність – розподіл матеріалу на окремі функціонально завершені теми, які вивчаються поступово, з урахуванням рівня засвоєння попереднього матеріалу й відповідають здібностям окремого студента чи групи загалом; економічна ефективність – метод навчання дешевший, ніж традиційні, завдяки ефективному використанню навчальних приміщень, полегшеному коригуванню електронних навчальних матеріалів та мультидоступу до них; можливість одночасного використання великого обсягу навчальної інформації будь-якою кількістю студентів; інтерактивність – активне спілкування між студентами в групі та та викладачем, що значно посилює мотивацію до навчання, поліпшує засвоєння матеріалу; більші можливості контролю якості навчання, які передбачають проведення дискусій, чатів, використання методів самоконтролю; відсутність психологічних бар'єрів; відсутність географічних кордонів для здобуття освіти – різні курси можна вивчати в різних навчальних закладах світу [3; 235].

Оскільки одним із стратегічних напрямів реформування освітньої системи України є активне використання інформаційних та комунікаційних технологій для розвитку дистанційного навчання варто зупинитися на дослідженні застосування платформ дистанційного навчання, без яких організувати дистанційне навчання неможливо. Вибір платформ дистанційного навчання є дуже важливим кроком.

Платформа дистанційного навчання – це програмне забезпечення для підтримки дистанційного навчання, метою якого є створення та управління педагогічним змістом, індивідуалізоване навчання та телетьюторат. Воно включає засоби, необхідні для трьох основних користувачів – викладача, студента, адміністратора.

Тобто платформа дистанційного навчання – це центральний елемент, навколо якого збираються учасники дистанційної освіти [4; 27].

На сьогоднішній день у світі існує значне число e-learning платформ для організації електронного навчання, які поділяються на дві

великі категорії: з закритим кодом (комерційні); відкритим кодом (поширюються безкоштовно).

Аналіз інформаційних ресурсів Інтернету показав, що найбільший інтерес серед таких систем представляє програмно-інструментальна платформа дистанційного навчання Moodle. Це система управління вмістом сайту, спеціально розроблена для створення викладачами якісних онлайн-курсів. Цей програмний продукт використовується більше ніж у 100 країнах світу університетами, школами, компаніями й незалежними викладачами. Такі системи часто називають системами управління навчанням або віртуальними освітніми середовищами. Moodle пропонує широкий спектр можливостей для повноцінної підтримки процесу навчання в дистанційному середовищі – різноманітні способи подання навчального матеріалу, перевірки знань та контролю успішності. Система проектувалась як інструментальний засіб розширення можливостей викладання, а не як безкоштовна заміна розповсюджених комерційних платформ для організації синхронного та асинхронного навчання.

Користувачі інформаційно-освітнього середовища, яке побудоване на основі платформи дистанційного навчання Moodle (розробники курсів, адміністратори, викладачі, учні, слухачі), можуть користуватися нею на робочих місцях без завантаження та інсталяції додаткового програмного забезпечення. Збереження та опрацювання даних на сервері Moodle дає можливість користувачам автоматично відслідковувати усі зміни в межах системи.

Для всіх елементів курсу можливе оцінювання, у тому числі – і довільно створене викладачем. Усі оцінки можна передивитись на сторінці оцінок курсу, яка має налаштування за їх відображенням та групуванням. У курсі існує зручна сторінка перегляду останніх змін, де за обраний проміжок часу викладач може побачити нові повідомлення у форумах, завершені спроби проходження тестування. Крім того, надається можливість детального ознайомлення з діями кожного учасника навчання. Одним із важливих компонентів програмно-інструментальної платформи дистанційного навчання Moodle є комунікативний компонент. Основними засобами, які дозволяють учасникам освітнього процесу спілкуватись між собою є форум, чат та обмін повідомленнями. Форум – це мережевий інструмент, за допомогою якого відбуваються усі обговорення, дискусії. Форуми можуть мати різну структуру і призначені для обміну повідомленнями. Повідомлення форумів можуть відобража-

тися у різних форматах та вмщати прикріплені файли. За необхідності викладач може примусово підписати усіх слухачів на форум.

Отже, можна стверджувати, що процес навчання з використанням програмно-інструментальної платформи дистанційного навчання Moodle, має переваги, які дозволяють реалізовувати основні методичні принципи.

Підсумовуючи вищевикладене, можна стверджувати, що можливості платформи Moodle дозволяють створювати, зокрема, дистанційні курси з української мови як курси, спрямовані на успішне вивчення дисципліни завдяки засобам зберігання, доставки навчальних матеріалів і засобам організації, контролю та обліку навчальної діяльності студентів. При створенні дистанційних курсів з української мови важливо врахувати особливості цільової групи, для якої створюється цей курс, і обрати методику дистанційного навчання з урахуванням особливостей технічного забезпечення студентів. Ефективність дистанційного навчання залежить від якості матеріалів (навчальних курсів), що використовуються, і майстерності педагогів, що беруть участь у цьому процесі. При створенні дистанційних курсів з української мови важливо розуміти, що в процесі навчання головним є самостійна пізнавальна діяльність студента, за якої він сам здобуває знання з різних джерел, працює у зручний для нього час, використовуючи різні способи активної пізнавальної діяльності. Система контролю носить систематичний характер, будується на основі зворотного зв'язку, виконання як творчих, проблемних завдань, так і контрольних тестових завдань.

Список використаних джерел:

1. Андреев А.А. Введение в дистанционное обучение / А. А. Андреев // Компьютеры в учебном процессе. – М. : Интерсоционформ, 1998. – № 2.
2. Басараба Н. Платформа дистанційного навчання Moodle та її використання в організації навчального процесу / Н. Басараба // Нова педагогічна думка. – 2013. – № 2. – С. 63-66. – Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Npd_2013_2_17
3. Биков В.Ю. Технологія створення дистанційного курсу: навч. посіб. / В.Ю. Биков, В.М. Кухаренко, Н.Г. Сиротенко, О.В. Рибалко, Ю.М. Богачков. – К.: Міленіум, 2008.
4. Вишнівський В.В., Гніденко М.П., Гайдур Г.І., Ільїн О.О. Організація дистанційного навчання. Створення електронних навчальних курсів та електронних тестів. – Навчальний посібник. – Київ: ДУТ, 2014. – 140 с.

Гейдел А. М.
*викладач вищої категорії кафедри української
лінгвістики, літератури та методики навчання*
Харківський коледж
КЗ «Харківська гуманітарно-педагогічна академія»
Харківської обласної ради

Шевченко М. В.
*студентка факультету соціально-педагогічних
наук та іноземної філології*
Харківський коледж
КЗ «Харківська гуманітарно-педагогічна академія»
Харківської обласної ради
м. Харків, Україна

ОСОБЛИВОСТІ ВИКОРИСТАННЯ МЕДІА ТЕКСТІВ НА ЗАНЯТТЯХ ІЗ УКРАЇНСЬКОЇ МОВИ

Завданням викладача є розвиток у студента такого типу мислення, який забезпечить йому можливість адекватно оцінювати нові обставини, формувати стратегію подолання перешкод, уможливити пристосування учня до нових ситуацій. Технології для розвитку критичного мислення – це передовсім свідоме ставлення до своїх дій, уміння вибрати з усього об'єму інформації саме те, що необхідно, уміння пояснити свій вибір та сформувати життєву позицію з певного питання [4]. Як виробляти у студентів уміння критично мислити на заняттях української мови? Передусім треба навчити працювати з інформацією, розвивати ті вміння та навички, які допоможуть зорієнтуватися в сучасному інформаційному просторі.

Нинішнє покоління студентів, народжених після 2000 року – «покоління Z», «цифрові люди», бо вони пов'язані між собою за допомогою мережі Інтернет, YouTube, мобільних телефонів, SMS і MP3-плеєрів. Їх цінності знаходяться ще у процесі формування, але психологи відзначають тяжіння до індивідуалізму, самовпевненість і спрямованість до успіху [3]. Враховуючи такий тип сприйняття студента, викладач може мотивувати і аудіалів, і візуалів, і кіноестетиків. Щоб розвинути творче мислення студентів, педагог повинен стати фасилітатором, тобто не керувати процесом, а направляти.

Використання на заняттях української мови медіатекстів сприяє розвитку креативних умінь і творчих навичок студентів, їхньому

прагненню до пізнання наукових істин, навколишнього світу, традицій і звичаїв власного народу, історії, активізує інтелектуальну діяльність під час розв'язання теоретичних і практичних завдань [1]. Медіаосвіта передбачає методіку проведення занять, засновану на проблемних, евристичних, ігрових та інших продуктивних формах навчання, які розвивають індивідуальність студента, самостійність його мислення

[2]. Прикладами медіатекстів, які викладач може використовувати на заняттях української мови є такі: презентація ролика про традиції українського народу; слайд-фільм патріотичної тематики; відеоінтерв'ю відомих діячів культури, народних артистів; візуальні тексти (вірші, записані авторами на відео тощо); рекламні ролики, фотографії, публіцистичні статті, відеорепортажі; інші результати медіапроектів: збірки медіатекстів, блоги, сайти, пости в групах у соціальних мереж, телевізійні шоу, відео з каналів youtube та інших ресурсів.

Із власного досвіду варто виокремити найбільш поширені і дієві інноваційні технології із використанням медіатекстів:

1. Творчі завдання на заняттях української мови з використанням фотографії як найбільш простої із медіатекстів, що відрізняється від картинки своєю «документальністю». Запропонуйте студентам знайти фотографію до тексту, написати оповідання по фотографії, вгадати, про що говорять люди на фото та інсценувати діалог.

2. Творчі завдання під час роботи з аудіозаписами. Запропонуйте прослухати текст та виконати завдання. Слухаючи мелодію, студенти пишуть найемоційніші есе.

3. Окремої уваги заслуговує скрайбінг, метод розповіді чи пояснення, який супроводжується графічною ілюстрацією головного змісту сказаного. Тому для створення яскравої картинки залучаються різноманітні типи зображень – малюнки, піктограми, символи, окремі ключові слова (написи, гасла), схеми, діаграми тощо.

4. Хмара тегів зазвичай використовується для опису ключових слів (тегів) на веб-сайтах, або для представлення неформатованого тексту. Хмари слів можна використати так: в хмару можна записати тему заняття, яку студенти повинні визначити; повторити основні поняття теми, що вивчається.

5. Робота з рекламними продуктами. На різних етапах заняття варто пропонувати створення власних продуктів: текстів для друкованої реклами, постери, слогани, відеоролики, фотоколажі. Результативним прийомом на занятті є редагування продуктів мас-медіа.

6. Закодовані завдання в QR-коди використовують на початку уроку, щоб активізувати роботу студентів, для закріплення матеріалу та отримання нових знань, як випереджувальне завдання, для домашнього виконання, при роботі в парах, групах, як роздатковий матеріал (картки).

Отже, заняття з української мови з використанням медіа – це система, що реалізує різноманітні авторські прийоми, удосконалює та оптимізує використання традиційних методів і засобів навчання, задовольняє вимоги сучасного інформаційного суспільства. Впровадження медіаосвіти сприяє адаптації студентської особистості в умовах інформаційного суспільства.

Список використаних джерел:

1. Іванов В. Ф. Медіаосвіта та медіаграмотність як актуальні тенденції виховання сучасної молоді / В. Ф. Іванов, Т. В. Іванова // Педагогіка і психологія. – 2013. – № 2 (79). – С. 46-55.
2. Концепція впровадження медіа-освіти в Україні: [Схвалено постановою Президії Національної академії педагогічних наук України 20 травня 2010 року, протокол № 1-6-150].
3. Коростіль Л.А. Покоління Z: пошук способів педагогічної взаємодії. [Електронний ресурс]. Режим доступу: https://www.narodnaosvita.kiev.ua/?page_id=5229
4. Критичне мислення на уроках української мови та літератури / Упоряд. Крайня М.І. – Харків «Основа», 2009.

Данильчик А. В.

студентка II курсу

філологічного факультету

КЗВО «Вінницький гуманітарно-педагогічний коледж»

м. Вінниця, Україна

ОСОБЛИВОСТІ ЕПОСУ ЯК ОДНОГО З РОДІВ ЛІТЕРАТУРИ

Однією з найважливіших проблем освітнього процесу опанування літератури є вивчення художнього твору з урахуванням своєрідності його родової та жанрової специфіки. Удосконалення вивчення творів у родовій і жанровій специфіці передбачає розвиток умінь насолоджуватися мистецтвом, сприймати твір у його художній цілісності й неповторності.

Традиція поділу літератури на епос, лірику та драму йде з часів античності, мислителям якої ми завдячуємо першим і до цього часу єдиним традиційно прийнятим розмежуванням словесного мистецтва. Ще Платон, зазначає Олексій Ніколюкін, у третій книзі діалогу «Держава» назвав лірику простою оповіддю, коли поет говорить від себе. На противагу ліриці Платон висуває наслідування, характерне для драматичного роду, де носіями авторської свідомості й активними учасниками подій є безпосередньо герої. У свою чергу епос змішує те й інше [5, с. 452]. Як бачимо, уже в цій ранній схемі епічний рід відзначається найбільшою синкретичністю.

Епос (*грецьке – слово, мова, розповідь*) – один із трьох родів літератури, відмінний за своїми ознаками від лірики та драми. Типологія епосу та його жанрів була розроблена Аристотелем, Лессінгом, Шеллінгом, Гегелем. Головне в їхніх працях – епос розкриває об'єктивну картину навколишньої дійсності. В його основі лежить подія. Кожний епічний твір передає певний випадок або цілу історію життя героя чи героїв. Це не значить, що людські настрої, емоції чи переживання випадають з поля зору письменника. Вони визначають поведінку героїв, спрямовують логіку розвитку людських характерів. Автор епічного твору веде ретельний аналіз дійсності, з'ясовуючи причини та наслідки кожного кроку героїв, подаючи життя у його природному саморусі. Епос використовує в повному обсязі весь можливий арсенал зображувальних засобів (вчинки героїв, портрети, прямі характеристики, діалоги, монологи, полілоги, пейзажі, жести, міміку тощо) [8, с. 258].

Первісно епос розглядався як твори про подвиги легендарних і міфічних героїв, незвичайні пригоди і подорожі. Витоки такого розуміння епосу лежать в усній народній творчості різних народів. Найдавнішими епічними жанрами були міф, казка, легенда, сказання. Пізніше виникає так званий класичний епос. Поступово виробляються прозові форми епосу, посідаючи важливе місце у художній літературі, з'являються епічні жанри, постають їхні різновиди. Епос відмежовується від лірики та драми, виробляє власну образну систему мовних засобів, прагне відтворити довкілля у його об'єктивній сутності, в об'єктивному перебігу подій, сюжетному їх розвитку, неначе поза втручанням автора.

Узагальнено можна стверджувати, що епос – це розповідний дискурс, у якому пересікаються час акту розповіді, розповідний час і час реального життя. Наративна розповідь розкриває життя персонажів (дійових осіб), їхні долі, вчинки, умонастрої, рефлексії, вона сюжетно оформляє висловлювання в епічний ряд (*давнього*).

epos – слово, розповідь). Епос, і саме тут треба шукати його глибини, – це ланцюг словесних повідомлень про те, що відбулося в минулому. У цьому розумінні наративна розповідь завжди подає часову дистанцію між баченням речі і предметом словесних позначень. Аристотель писав: поет розповідає «про подію як щось окреме від себе» [1, с. 62]. Розповідь ведеться ніби збоку і, як правило, має граматичну форму минулого часу. Зображення ведеться від реального чи умовного оповідача, рідше свідка чи учасника подій. Оповідач займає позицію людини, яка згадує про те, що відбулося раніше. Безсумнівна прикмета епосу – дистанція між часом зображеної дії і часом розповіді про неї. У цьому основна істотна риса епічної форми.

Епос використовує різноманітні способи викладу: розповідь, оповідь, діалог, монолог, авторські відступи. У ньому наявне авторське мовлення та мовлення персонажів, на відміну від драми, де застосовується один спосіб викладу – діалог чи монолог. Оповідь або розповідь ведеться переважно у минулому часі, подеколи – у теперішньому, зрідка – у майбутньому від третьої особи (розповідача) чи першої (оповідача). Мова епосу – зображально-пластична, описова, на відміну від лірики, де панує емоційно-експресивна виражальна стихія. Епос має свою систему жанрів, різних за походженням та змістовим значенням у різні історичні епохи [7, с. 118].

Слово «розповідь» (оповідь) має різне застосування стосовно літератури: у вузькому сенсі це розгорнуте позначення словами того, що одного разу відбулося і мало часову протяжність; у ширшому – розповідь та інтеграція нею опису, тобто відтворення словами всього статичного, стабільного або зовсім непорушного (більшість пейзажів), опис побуту, інтер'єру, обстановки, рис зовнішності персонажів, їхніх душевних станів. Описи – це словесні зображення того, що періодично повторюється.

Епічна розповідь збагачується за рахунок висловлювання дійових осіб – їхніх діалогів і монологів, зокрема і внутрішніх, пояснень, доповнень, коректив. Художній текст – це сплав розповідної мови і висловлювання персонажів. В епічних творах розповідь не завжди переважає в кількісній пропорції, вона завжди є началом. Розповідь (*нарація* – лат.) – центральний предмет аналітичних інтерпретацій. Із цього приводу Ж. Женетт висловився так: «Лише рівень розповідного дискурсу піддається безпосередньому текстуальному аналізу; наше знання зображених романістом або новелістом осіб і подій є

лише опосередкованим, все зображене дано нам лише через розповідь» [3, с. 251].

Твори епічного роду, закорінені на розповіді, дивують нас арсеналом художніх засобів, доступних літературі, невимушеним і вільним освоєнням реальності в часі та просторі незалежно від обсягу тексту. Це можуть бути і короткі оповідання, і твори – великі за обсягом, розраховані на тривале читання або ж слухання.

Епічний твір «убирає» в себе широкий спектр характерів, обставин, подій, долей, деталей, що недоступний ні іншим родам літератури, ні іншим видам мистецтва. Розповідна форма дає змогу читачеві глибше проникнути у внутрішній світ людини; епосові, здається, підвладні найскладніші характери, такі, які мають багато рис і властивостей, часом незавершені і суперечливі, явлені в рухові, становленні, розвиткові. Ці можливості епічного роду, зрозуміло, зустрічаються далеко не в усіх творах. Нагадаймо, що зі словом «епос» тісно пов'язані уявлення про художнє втілення життя в його цілісності, про розкриття сутності епохи, про масштабність і монументальність творчого акту. Епічні твори не мають «конкурентів», бо не існує (ні в сфері художнього мистецтва, ні за його межами) інших груп художніх творів, які б так вільно й безпосередньо проникали водночас і в глибину людської свідомості, і у простір буття людей, як це роблять повісті, романи, епопеї [4].

У фокусі епічних творів – фігура оповідача. Оповідач – це особлива, вельми специфічна форма художнього зображення і моделювання людини, посередник між зображеним і читачем, нерідко – свідок і тлумач виведених образів та подій. Текст епічного твору переважно не подає відомостей про долю оповідача, про його взаємини з дійовими особами, про те, коли, де і за яких обставин він веде свою розповідь, про його думки і почуття. Т. Манн характеризував дух розповіді як невагомий, безплотний і всюдисущий, для якого нема поділу на «тут» і «там» [6, с. 213]. Мова оповідача являє нам і зображальний, і виражальний аспекти: вона характеризує не лише об'єкт висловлювання, але й самого оповідача. У будь-якому епічному творі неважко відчутти манеру, притаманну тому, хто розповідає, його бачення світу і спосіб мислення. Можна говорити про правомірність поширеного поняття «образ оповідача», бо він складає вельми істотний аспект епічного твору. Це поняття увійшло в літературознавство завдяки працям Б. Ейхенбаума, В. Виноградова, М. Бахтіна (у 1920-х роках).

О. Білецький писав: «...Образи можуть бути взяті із безпосередніх переживань поета, вражень, одержаних ним із зовнішнього

світу, активно і пасивно, у формі співпереживання, із світу внутрішнього; але вони можуть бути результатами і побічних переживань – чужої розповіді, прочитаної книги, газетного повідомлення, одержання листа... У результаті різноманітної і кропіткої роботи ми одержали б і ряд психограм окремих авторів або схожих авторських груп; так називається зведення в закінчену систему характерних особливостей людини і обставин, від яких вони залежать... Але, безперечно, ми станемо на міцнішу основу, відштовхуючись не від особистості творця, а від результатів цієї творчості, з того моменту, як, закріплені на папері, вони стають реальністю, доступною для спостереження й об'єктивного аналізу» [2, с. 293].

Оповідач якраз і постає на перетині декількох сфер. Він може бути і образом конкретної людини, того, хто зображає, і носієм певної ідеї, принципу, точки зору на зображене. На полюсах епічної форми не лише те, про що розповідається, а й той, хто розповідає, фіксація манери говорити і сприймати світ, а в кінцевому результаті – художнє опредметнення розуму і почуттів оповідача. Образ оповідача виявляє себе не лише в діях, у прямих виливах душі, а і в цілісному оповідному монологові. Він є заручником живого сприймання епічного твору і пильної уваги читача до тієї манери, у якій ведеться розповідь; він – барометр чутливості читача до словесного мистецтва, його уміння бачити у творі не лише повідомлення про життя персонажів, а й відчувати виразно значущий монолог оповідача [4].

Для літератури доступні різні способи ведення розповіді. Найпоширеніший такий тип розповіді, при якому між персонажами і тим, хто розповідає, пролягає дистанція: оповідач розповідає про події з незворушним спокоєм; йому притаманний дар всебачення. Більше того, його образ сприймається як образ істоти, що вознеслася над світом і надає творові колориту максимальної об'єктивності. Ф. Шеллінг писав: в епосі «потрібен оповідач, який незворушністю своєї розповіді постійно відволікався б від надто великої уваги до дійових осіб і увагу слухачів скеровував би на чистий результат: оповідач чужий щодо дійових осіб... він не тільки переважає слухачів своїм урівноваженим спогляданням, а налаштовує своєю розповіддю на цей лад, ніби заступає місце необхідності» [9, с. 399].

На думку представників класичної естетики, епічний рід літератури – це художнє втілення особливого, «епічного» світосприймання, яке позначене максимальною широтою погляду на життя і його спокійним, радісним сприйняттям. Сучасний літературний епос має досить розвинену ієрархію жанрів. Класифікація жанрів,

співвідносних з епічним родом літератури, може ґрунтуватися на різних принципах їх розподілу: за часом виникнення, особливостями мовної організації (прозаїчної чи віршової). Найчастіше епічні жанри групують за ознакою обсягу їхньої тематики, тобто більшої чи меншої повноти охоплення дійсності. Залежно від масштабів зображення подій і доль розрізняють три групи епічних жанрів. До великих жанрів належать епопея (іноді роман-епопея) і роман, до середніх – повість, малі жанри репрезентують новела, оповідання, есе, нарис, фейлетон, памфлет, міф, легенда, притча, казка.

Список використаних джерел:

1. Аристотель. Об искусстве поэзии. Москва, 1957. 183 с.
2. Білецький О. Зібрання праць: у 5 т. Київ, 1965. Т. 3. 607 с.
3. Женетт Ж. Повествовательный дискурс // Фигуры : в 2 т. Москва, 1998. Т. 2. С. 249-264.
4. Категорії літературного роду (теоретичні проблеми генези, еволюції, термінології і поетики) // Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка. Філологічні науки. 2011, Вип. 27. С. 68-72. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Npkpnu_fil_2011_27_17.
5. Литературная энциклопедия терминов и понятий / ред. А. Н. Николюкин. Москва, 2003. 1600 с.
6. Манн Т. Собрание сочинений: в 10 т. Москва, 1960-1961. Т. 6-10.
7. Марко В. П., Клочек Г. Д. І вічна таїна слова: вивчення великого епічного твору. Київ, 1990. 203 с.
8. Теорія літератури: підручник / ред. О. Галича. Київ, 2001. 488 с.
9. Шеллинг Ф. Философия искусства. Москва, 1999. 608 с.

Журавльова С. С.
кандидат філологічних наук, доцент,
докторант кафедри української
та зарубіжної літератури
і порівняльного літературознавства

Бердянський державний педагогічний університет
м. Бердянськ, Запорізька область, Україна

ТИПОЛОГІЯ ПЕРСОНАЖІВ УКРАЇНСЬКИХ ПОЕТИЧНИХ ПАНЕГІРИКІВ ДОБИ БАРОКО

Панегіричний вірш за доби Бароко в Україні був чи не найпопулярнішим поетичним жанром. Чималий перелік поетів, які зверталися до панегіричного віршування, очолюють, насамперед, Герасим Смотрицький, Касіян Сакович, Олесандр Митура, Софроній Почаський, а завершують Лазар Баранович, Іоан Орновський, Стефан Яворський, Іоан Величковський, Феофан Прокопович та ін. Барокова панегірична поезія позначена і розмаїттям жанрів: віршована присвята (афієросис), фунеральний панегірик (лямент, трен, епіцедіон, епітафіон), шлюбний панегірик (епіталама), вітальний панегірик (тезоіменне привітання, генетліакон), панегірик-подяка (евхаристиріон), похвальний вірш (енкоміон, епінікіон) тощо.

Таке жанрове розмаїття зумовлює й широке коло персонажів панегіриків, які водночас були й адресатами цих творів. Відповідно, увесь корпус українських панегіричних віршів к. XVI – XVIII ст. можна поділити на три групи, спираючись на тип персонажа-адресата, що і є метою цієї доповіді.

I група. Вірші, що уславлюють гетьманів та окремих представників української шляхти й козацької старшини, як-от: «Вършѣ на жалосны погреб <...> Петра Конашевича Сагайдачного» Касіяна Саковича, «Theatrum perennis gloriae» Петра Армашенка, «Вірші до Івана Самойловича» Іоана Величковського, «Echo glosu» Стефана Яворського, «Muza roksolańska» та «Bogaty wirydarz» Іоана Орновського, «Alcides rossijski» і «Hippomenes sarmacki» Пилипа Орлика, «De libertate» Григорія Сковороди тощо.

II група. Вірші, що возвеличують представників українського духовенства (наприклад, анонімні «Προσφωνημα», «υμνολογια», «Столп цнот» та «Mnemosyne slawy», «Възерунок цнот» Олександра Митури, «εὐχαριστηριον» Софронія Почаського, «Вірші до Лазаря Барановича» Іоана Величковського, «Redivivus Phoenix» Леонтія

Крщоновича, «Hercules post Athlantem» Стефана Яворського, «Monumentum Perennis Gloriam» Іоана Нарольського тощо).

III група. Вірші на честь польських або російських монархів та їхнього оточення («Naiasnieyszemu у niezwyuczieszonemu Augustowi II» Данила Братковського, «Три вѣнца молитвенные» Варлаама Ясинського, «Sława heroicznycy dzieł <...> Borysa Petrowicza Szeremety» Петра Терлецького, «Божію милостю славу царевичу Алексѣю, велику князю, Петровичу» Іоана Максимовича, «Плач о преставленіи великаго государя Алексея Михайловича» Лазаря Барановича, «Панегірик Анні Іванівні» Митрофана Довгалевського, «Епінікіон» Феофана Прокоповича тощо).

Персонажі *I групи* у візії барокових поетів постають уособленням ідеалізованого образу лицаря-сармата, модель якого сформувалася ще в колі острозьких книжників. Визначальними лицарськими цнотами проголошуються стародавність роду, вірність монарху та православної вірі. Відповідно прототипом українського ідеалу лицаря-сармата постає князь Костянтин Острозький, а найяскравішим втіленням – гетьмани Петро Конашевич-Сагайдачний, Богдан Хмельницький та Іван Мазепа. Серед адресатів панегіриків бачимо й інших українських гетьманів – Іван Брюховецький, Іван Виговський, Данило Апостол, Іван Самойлович, Іван Скоропадський. Українська шляхта представлена іменами князів Острозьких, Вишневецьких, Святополк-Четвертинських, Корецьких, представниками дрібніших шляхетських родів – Балабанів, Желиборських, Голинських. Маємо й панегірики на честь представників козацької старшини – Кочубеїв, Обидовських, Захаржевських.

II група панегіриків уславлює окремих представників українського духовенства як ідеальних пастирів та духовних воїнів. Головною зброєю місійного служіння пастиря є слово, означене архієп. Лазарем Барановичем як «меч духовный» [1, арк. 10 нн.]. Адресатами українських барокових панегіриків постають як церковні ієрархи (митр. Михайло Рогоза, єп. Ієремія Тисаровський, архієп. Ян Прохорницький, єп. Леонтій Карпович, митр. Петро Могила, митр. Афанасій Валеріан, єп. Арсеній Желиборський, митр. Сильвестр Косов, митр. Йосиф Нелюбович-Тукальський, митр. Варлаам Ясинський, архієп. Лазар Баранович, митр. Йоасаф Кроковський, єп. Діонісій Жабокрицький, митр. Рафаїл Заборовський та ін.), так і пресвітери (архим. Єлисей Плетенецький, о. Іоан Васильєвич, архим. Іоаникій Галятівський, архим. Михайло Лежайський та ін.). На думку барокових поетів, ідеальний духовний лідер – це «вож и пастыр, при Христь гетмане» [2, с. 363], здатний консолідувати

українців в умовах політичних та культурно-релігійних конфронтацій. Цікаво, що риси лицаря-сармата часто прикладаються й до осіб духовного чину, зокрема митр. Петра Могили.

У *III зруні* панегіричних віршів часто простежується імагологічний чинник творення образів, зокрема спроба вивести генеалогію московських монархів від киеворуської великокнязівської династії (панегірики авторства Лазаря Барановича, Іоана Армашенка, Іоана Максимовича). До розгортання цього апологетичного імперського міфу долучаються й Пилип Орлик та Феофан Прокопович, порівнюючи царських осіб з непереможними героями античної доби.

Зауважу, що вплив української версії сарматського міфу позначився на усіх згаданих групах віршів. Утім, якщо трактування образів українського гетьмана чи пастиря в контексті сарматської ідеології є цілком природнім, зважаючи на ареал зародження цього міфу, то у віршах на честь іноземних можновладців цей прийом набуває штучного сервілістичного характеру.

Належність персонажа-адресата панегірика до певного суспільного прошарку, політичного чи церковного кола зумовлює і специфіку художнього творення образу, оскільки на це впливає як шкільна риторика барокових часів, так і церемоніальна, вживана при дворах королів / гетьманів / царів. Тож розподіл панегіричних віршів не лише за жанровими ознаками, але й за типом персонажа є цілком логічним. Такий підхід сприятиме детальнішому аналізу панегіричних творів та їхній ролі в контексті суспільно-політичних тенденцій доби Бароко.

Список використаних джерел:

1. Баранович Лазар. Меч духовный. Київ : Друкарня Києво-Печерської лаври, 1666. 15+464+1 арк.
2. Українська поезія: кінець XVI – початок XVII ст. / упор. В.П. Колосова, В.І. Кречотень. Київ : Наукова думка, 1978. 431 с. (Пам'ятки давньої української літератури).

Зінченко Н. І.
кандидат філологічних наук, доцент,
доцент кафедри української літератури
Полтавський національний педагогічний університет
імені В. Г. Короленка
м. Полтава, Україна

СВІТОГЛЯДНІ ПОЗИЦІЇ ГРИГОРІЯ СКОВОРОДИ ТА ІВАНА-НЕЧУЯ ЛЕВИЦЬКОГО: ТИПОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ

У формуванні світоглядних позицій Г. Сковороди та І. Нечуя-Левицького велику роль відіграла Києво-Могилянська академія. Однак, якщо в XVII і в першій половині XVIII століття вона була осередком освіти і культури, центром філософської думки і мала вплив на становлення Григорія Сковороди як поета і мислителя, то за часів І. Нечуя-Левицького давня академія Петра Могили, про яку письменник був високої думки, «служила вже не Україні, не українському народові, а великоруському урядові і його государственным планам» [2, т. 10, с. 14].

На І. Нечуя-Левицького великий вплив мала теорія Сковороди «самопізнання». Під впливом демократичного руху вона осмислювалася не тільки в морально-етичному аспекті, а і в суспільно-політичному. У тісному зв'язку з теорією «самопізнання» є теорія «сродної праці». Ідейно-естетичний ідеал Григорія Сковороди – людина, яка чесно займається «сродною» працею і цим приносить насолоду не тільки собі, а і всьому суспільству. За переконанням Сковороди, праця самою природою призначена супроводжувати життя людини, вона – всеперемагаюча сила, без якої немає загально-людського добра.

У поетичних текстах Сковороди акумулюється думка, що щастя – в пізнанні та самовдосконаленні на основі «сродної» життєвої діяльності. Щастя полягає у гармонійному поєднанні того, що задовольняє внутрішні духовні потреби людини, щастя – «всередині нас самих»:

В серця свого глянь печери!

Глагол у нутрі твоїм – веселий будеш з ним [4, с. 41].

Сковорода доводив, що місце людини в суспільстві повинне визначатися не становим походженням і привілеями, а «сродною» працею, природними нахилами. Ось як Сковорода звертається до свого учня М. Ковалинського, піклуючись, щоб той обрав правиль-

ний шлях у житті: «Збери всередині себе свої думки і в собі самому шукай справжніх благ. Копай всередині себе колодязь тієї води, яка зростить і твій дім і сусідські» [3, т. 2, с. 368]. Такі розмисли про мистецтво жити і пізнавати Сковорода висловлював у душі християнської моралі.

Почуття прекрасного у людини, розуміння нею щастя, свободи, на думку Сковороди, треба виховувати на кращих зразках художньої творчості. У своїх листах до М. Ковалинського поет висловлював чимало цінних порад щодо написання віршів, читання і осмислення прочитаного. Надсилаючи своєму учневі вірш, поет рекомендував: «...Зверни увагу не на вишуканість слів..., а на славу висловлених думок і визначай смак не по шкарлупі, а по ядру» [3, т. 2, с. 297]. Сковорода переконано твердив, що від думок залежить і сила впливу на людей. Часом сказане або написане слово і незначне, але «по силі утаєнного духа... є важливе» [3, т. 2, с. 394].

Про силу поетичного слова говориться в 19-й пісні:

*Добросердечнеє слово коле звірів цих,
Увійти воно готове до думок твоїх [4, 33].*

Теорія «сродної» праці близька Івану Нечую-Левицькому. Закінчивши духовну академію зі званням магістра богослов'я, він, проте, не став священником, а пішов працювати за покликом серця. «Під псевдонімом І. Нечуя він став українським письменником, а як І.С. Левицький, він віддав перевагу посаді педагога світських середніх шкіл» [1, т. 2, с. 103]. Із закликом працювати на повну силу Нечуй-Левицький звертається у листі до Б. Грінченка: «... не треба покидати надії та треба працювати, хоча би й для майбутнього часу, як би воно й не було тяжко працювати для майбутнього...» [2, т. 10, с. 287].

Філософські ідеї Сковороди знайшли художнє втілення у творчій практиці І. Нечуя-Левицького. Так, домінуючим для Сковороди було з'ясування сутності людського щастя, умови і шляхи його досягнення. Темі щастя присвячено чимало віршів, значна частина байок, цикл діалогів. Сковорода доводить, що істинне щастя не існує в готовому вигляді, а виробляється людиною в процесі життя, трудової діяльності.

Герої І. Нечуя-Левицького теж шукають щастя. По-різному борються за нього, приміром, герої повісті «Хмари»: Воздвиженський задовольняється вигідним становищем у суспільстві, Ольга і Катерина стурбовані забезпеченням сімейного добробуту, Павло Радюк бачить щастя у проголошенні ідей про зближення з народом. «Європейська просвіта, європейські ідеї – все те разом

наплило в його голову, зачепило всі його думки. Він разом хотів усе те прикласти до життя свого народу і України» [2, т. 2, с. 131].

Г. Сковорода різко засуджує прагнення до збагачення. Позитивний герой Сковороди – той, чия совість «як чистий криштал». Такої ж думки й І. Нечуй-Левицький. Основним принципом характерології Нечуя-Левицького є контраст, паралелізація – принцип паралельного чи контрастного зіставлення чи протиставлення героїв. В основі зіставлення і популяризації життєвих явищ простежується ідея прогресивного розвитку, руху вперед, протиставлення історично віджилим, патріархальним уявленням нових форм життя. В «Миколі Джері» настанову уособлює Микола, який не може і не хоче миритися із селянською терпимістю, не поділяє покірності свого батька. У «Кайдашеві сім'ї» проти патріархальних поглядів на сім'ю старого Кайдаша протестує Карпо, вступаючись за свою дружину. В історичній драмі «В диму та в полум'ї» гетьманові Івану Виговському протистоїть сотник Остап Золотаренко, захищаючи ідею національної гідності і людського благородства.

Цей принцип зберігає Нечуй-Левицький також у творах, де протиставлення персонажів впливає з їхніх дрібних егоїстичних інтересів, що виявляється на суто побутовому рівні – як, наприклад, суперництво попа Кременецького і прикажчика Коцюбенка у повісті «Поміж ворогами» чи баби Параски і баби Палажки, які своїми нескінченними сварками творять цілу словесну поему.

У повісті «Хмари» протистояння характерів набуває ідеологічного забарвлення через риси героїв, пов'язаних із національним менталітетом та різними ідейними переконаннями. Використовуючи прийом композиційного протиставлення, Нечуй-Левицький створює контрастні характери, що мають, по суті, політичне підґрунтя, – образи двох інтелігентів старшого покоління: Дашковича й Воздвиженського. При цьому за тим чи іншими героєм закріплюється певний спосіб мислення і тип поведінки. Енергійного, але лагідного Дашковича протиставлено різкому, брутальному Воздвиженському. Наполегливість, працьовитість Дашковича допомагають йому здобути авторитет серед студентів. Воздвиженський, байдужий до навчання, здобуває місце а академії лише з користололюбних цілей, намагаючись усякими способами вислужитись перед начальством.

В образах Воздвиженського, пані Високої, генеральші Турман де Пурверсе, письменник розвінчує «чистолобивість», прагнення до наживи.

Г. Сковорода пропагував демократичне трудове виховання, спрямоване на розвиток природних здібностей (притчі «Благородний

Еродій», «Вбогий Жайворонок»). Учитель, вважав Сковорода, повинен знати не тільки природжені здібності своїх вихованців, а й життя народу, його історію й сучасне становище і потреби, а також особливості національного характеру.

Демократичні погляди відстоював й І. Нечуй-Левицький. Про це свідчать статті про народну школу, повісті «Хмари», «Над Чорним морем» та ін. У сатиричному плані відтворює І. Нечуй-Левицький навчання в «інституті благородних дівиць»; майстерно змальовує образ генеральші Турман де Пурверсе («Хмари») з її комічною впевненістю у своїй місії «розносити з центру на далекі країни просвіту».

Глибокий гуманізм і демократизм Григорія Сковороди, його щире вболівання за долю трудівника, обстоювання свободи і соціальної справедливості знайшли продовження у творчості багатьох письменників наступних поколінь і, зокрема, І.С. Нечуя-Левицького.

Список використаних джерел:

1. Білецький О.І. І.С. Левицький (Нечуй) Твори: у 5 т. Т. 2. Київ: Наук думка, 1965. С. 317-367.
2. Нечуй-Левицький І.С. Твори: у 10 т. Т.10. Київ: Наук. думка, 1968. 587 с.
3. Сковорода Г. Твори: у 2 т. К., 1973. Т. 1. 532 с. Т. 2. 576 с.
4. Сковорода Григорій. Твори / упоряд, передм., прим. В.О. Шевчука. К: Веселка. 1996. 271 с.

Кабиш М. Ю.
кандидат філологічних наук, старший викладач
кафедри української мови,
літератури та методика навчання
Глухівський національний педагогічний університет
імені Олександра Довженка
м. Глухів, Сумська область, Україна

ГРАДАЦІЯ ЯК ХУДОЖНІЙ ЗАСІБ ВИРАЗНОСТІ В ПОЕТИЧНОМУ МОВЛЕННІ ЮРІЯ КЛЕНА

Юрій Клен у своїй поетичній творчості використовує градацію, зіставляючи певні мовні одиниці в послідовності поступового наростання чи спаданням їхніх семантичних і (або) емоційно-експресивних властивостей, наприклад: *І кожна в ньому вже **росте, тріпоче, / Сповняє тишу** плюскотом своїм./ І тим вогнем пашать йому вже очі, / Який в моїй душі дає лиш дим* [2, с. 61]; ***Глаголь, вішуй, реви!*** [2, с. 148].

Градація буває висхідна, при якій стилістичний ефект збільшується, наростає і посилюється значення з додаванням кожного наступного компонента фігури [2, с. 435]. Наведемо приклади висхідної градації, що веде до наростання смислової, емоційної ознаки: ***Радій, захоплюйся, палай, гори!*** [2, с. 152]; ***Росте ріка, гуде вода** в ній, / **гуркоче** глухо рокотом років. / В огні і вихорі грядуть часи, / доба жорстока і почварна, / не Метерлінка, а Верхарна* [2, с. 249].

У поезії «Весна» за допомогою градації автор передає весняну тугу ліричного героя – чекання на прихід радості, події чи зустрічі: ***Надіюсь, вірю і чекаю: може, / Вже цього разу збудеться воно, / Що стільки років надить, і тривожить, / І в снах моїх співає, як вино*** [2, с. 67].

Юрій Клен послуговується висхідною градацією, у якій кожне наступне слово містить у собі підсилене інтонаційно-емоційне значення, завдяки чому автор підкреслює картину спустошення рідного краю загарбниками: ***Давайте звіт про те, що ви творили, / що знищили, що зруйнували щент!** / Усім життям владують темні сили, / та їх скеровує момент* [2, с. 325].

Дієслівна висхідна градація не лише сприяє посиленню експресивності твору, а й надає поезії динамізму, зокрема у Юрія Клена читаємо: ***Життя біжить** мінливе і химерне, / **Кипить, шумуючи,** мов катаракт...* [2, с. 134]; *Там діти дружать з вітром молодим, /*

Ізмалку вчить їх рідна мати / Човни із дерева тесати, / Шукати небезпек, любити дим, / А як прийдеться, з усміхом ясним / В лиці суворім умирати [2, с. 40].

Спадна градація, навпаки, характеризується з кожною наступною частиною зменшенням значення, спаданням стилістичного ефекту і враження від нього [2, с. 435]. Наприклад: *Поглянув він – неначе вдарив грім. / І знищена, зів'яла і безсила, / Цариця мовчки голову схилила* [2, с. 33]; *Як не старайсь, щоб той вогонь затух, / Який в мізку нам барвами палає, – / Він жевріє й на мить лиш пригасає. / Але думки нам забрано в полон...* [2, с. 123].

Градація у творах Юрія Клена також охоплює й психічні параметри – наростання чи згасання інтенсивності почуття. Наприклад: *Тікай, тікай і не життя рятує, / А душу, й, вийшовши в простір широкий, / Вітай незнану долю, як сестру, й / Вдихай у себе волі вихор п'яний, / Чужі куці і камені цілуй* [2, с. 79]. У наведеному уривку поет використовує висхідний градаційний ряд, який містить семантично віддалені, різноаспектні слова.

У вірші «Коло життєве» автор за допомогою градації передає тривожний стан ліричного героя та суперечливі почуття, які його охопили: *Всі почуття завили враз, мов звірі, / Накинулись на мене Дотик, Нюх, / І шматували мозок Зрок і Слух. / Мене на часті рвали всі чотири* [2, с. 47].

Стилістичну семантику градації присудків автор пов'язує із зображенням внутрішнього стану персонажа, емоцій, відчуттів. За допомогою цього стилістичного прийому автор майстерно зображує образ Ісуса Христа, його діяння, а також ті страждання, яких він зазнав, наприклад: *На усіх перехрестях його розп'яли, / і помер твій веселий Ісус. / Біле тіло його шматували. / Загинали над ним матюки. / І вовкам на поталу / Розкидали куски* [2, с. 86].

Градація найповніше виявлена в синтаксичних побудовах слів, словосполучень чи ширших утворень, пов'язаних однорідністю. Найчастіше градаційні присудки експресивно увиразнюють абстрактні поняття, наприклад: *Мара укохана віків / Вже прибирала образ зримий, / Що вже яснів, синів, горів, / Та прослизнув марою мимо. / І голубів вночі лиш слід, / Який поволі в небі танув* [2, с. 96].

Градація присудків має експресивне забарвлення під час змалювання страшних подій Другої світової війни: *Там церква, полум'ям пойнята, / тлумила крики гомінки, / і не вгавали вопіяти / в тій церкві матері-жінки. / Гатили-гунали у двері, / троцили об каміння череп; / ковтаючи вогонь і чад, / пестливо лизані і жерті /*

шпарками язиками смерті, / в хустки **вгортали** немовлят [2, с. 265-266].

Поетичній творчості Юрія Клена притаманне вживання синтаксичних конструкцій, у яких градації присудків – дієслів на позначення руху, дій, динамічних ознак – пояснюють логічне завершення образу, наприклад: *Не раз поміж високих, вогких трав / **Вдивляєсь** я в них... **летів і надав** в очі, / В оті озера, ясні та урочи, / **Що їх блакиттю вересень наляв** [2, с. 67]; *І туга, що **співала** в снах, / **Що зріла і росла** роками, / **Що пломінилася** в очах, / Уже доходячи нестями, / **Враз вибухла**, як грім [2, с. 2-29].**

Також яскравим прикладом логічного завершення образу шляхом градації є уривок з поезії «Герцини», у якому автор звертається до сучасника: ***Тікай, тікай і не життя рятуй,** / А душу... [2, с. 79].* Образ душі є ідейною основою поезії.

У поезіях Юрія Клена градація є важливим стилістичним прийомом творення образів. Наприклад, у вірші «Коло життєве» цей художній засіб увиразнює образ старості: *Давно вже сонце юності **зайшло,** / **Пливе** по той бік кулі, десь під сподом, / **І світить** там далеким антиподам, / **Сховавши** їх під матірне крило [2, с. 49].*

У поезії «Лесбія» градація є вдалим прийомом для зображення стану ліричного героя: ***Надіюсь, вірю і чекаю:** може, / **Вже цього разу збудеться** воно, / **Що стільки років надить, і тривожить,** / **І в снах моїх співає,** як вино [2, с. 67].*

У цьому вірші Юрій Клен звертається до поступового наростання дієслів на позначення почуттів ліричного героя, який перебуває в стані очікування свого кохання. В основі поезії лежить сюжет про кохання Катулла до красуні Клодії, сутність якого полягала в такому виразі «ненавиджу і люблю». Проте кохання ліричного героя відрізняється від Катуллового, про що свідчать такі рядки поезії, у яких майстерно використано градацію як стилістичний прийом: *Ніколи, як Катулл, у ніжний спів / **Я не злучу** ненависті з любов'ю / **І не знайду** оте чарівне слово, / **Що перетворює** у **пристрасть** гнів [2, с. 68].*

У вірші «Танець» градація служить для повнішої передачі суті цього виду мистецтва, для відтворення руху: *«Цей **полім!** Ці **підскоки, притопи!** Цей **навприсядки** **взятий розгін!**» [29, с. 84].* Цей прийом забезпечує ілюзію мажорного музичного супроводу, завдяки якому поезія сприймається як динамічна композиція.

У вірші «Ми» градація посилює експресію, увиразнює образ українського народу, сповнює вірою, що українці – нація непереможна: *Та ми татарську чорну кров / **Варязьким** холодом остудим. /*

У такт рокам гуде наш крок./ Ми йдем... ми ростемо... ми будем [2, с. 104]. Ці рядки сповнені впевненістю автора в те, що українська нація буде нацією європейською, вона ще виконає історичну місію.

У поемі «Попіл імперії» градація як стилістичний прийом надає динамічності творові, допомагає авторові зобразити страшні дії, які чинили з населенням німецькі окупанти: *Білили за дніпровим плесом / хати, мов купи печериць./ Звідтіть на царину есеси / зганяли баб і молодиць, / що по-несвітськи голосили; / шикуючись під скоростріли, / малих тримали немовлят. / Кричали діти: «Мамо, де ти?» / Строчили швидко кулемети, / і нищилось по ряді ряд* [2, с. 104].

За допомогою градації Юрій Клен у згаданій поемі реалістично відображає картини нищення маси безневинних людей: *Священних жертв таких немало,/ Бо гестапівський однострій/ Енкаведисти повдягали; / Гудуть, як той джмелиний рій,/ Скрізь українську молодь ловлять,/ І вже пішло тут безголов'я* [2, с. 279].

У поезії «Терцини» градація вмотивована прагненням Юрія Клена осмислити історичні шляхи розвитку України через біблійні образи. У його творчості образ батьківщини невіддільний від образів Бога, Матері Божої, Ісуса Христа. Автор наголошує на тому, що довгий шлях, який сповнений поневірянь і страждань, завершиться обов'язково перемогою над «драконом» – ворогом Батьківщини: *Зостанься безпритульним до сконання, / Блукай та їж недолі хліб і вми, / Як гордий флорентієць, у вигнанні. / Та перед смертю дітям повтори / Ту казку, що лишалась, як спомин / Прадавньої, забуті пори, / Як у грозі, у блискавці і громі / Колись страшну потвору переміг/ Святий Георгій в ясному шоломі.../ І як дракон, звитяжний, поліг* [2, с. 79-80].

Прийом градації допомагає увиразнити образ святого Георгія, який, за легендою, переміг дракона, що символізує перемогу християнської віри. Як Господь воскресив мертвого Лазаря, який спав чотири дні, так і воскресив він Україну від тьми: *Настане день... світ спалахне, й полуда / Тобі спаде з засліплених очей* [2, с. 78].

Градація як стилістичний прийом, що полягає в нанизуванні іменників, у поетичних текстах Юрія Клена посилює експресію *І тільки серце числить рівним стуком / Години, тижні і роки* [2, с. 60]; *Вирощувала ти спізнілі квіти / Жорстокості, героїства і посвяти / І ткала з них собі багрянні шати. / Ніякий чар часу ті не відкличе./ Що ураганом прогули по Січі* [2, с. 95]; *Імперія пажерлива, потужна./ Росла, росла із вогких надр туманів/ Під свист сибірських тайг, під дзвін кайданів,/ Під шум вкраїнських грабів і кашта-*

нів [2, с. 96]; *Слава Тобі, о життя, що не має ні меж, ані краю. / Доля на шальки кладе муки, і щастя, і біль./ Бо, врівноваживши все, премудрий закон обертає / Тугу дочасну, терпку в радість безсмертну в віках* [2, с. 101]; *Свій гордий Рим зневажив тріумвір / І в смертну мить, здолавши все забути, / З розкритих уст востаннє п'є отруту / Хай чорний вир / Ковтає славу, царства і потугу!* [2, с. 32].

З метою посилення емоційно-експресивної напруги Юрій Клен використовує стилістичний прийом *градації*, у якій нанизуються прикметники (дієприкметники) – означення: *У тьмяних ризах з золота старого, / До тебе підійшла, не звівши вії, / Немов легенда тиха, Візантія. / Вона, **свята, облудна і безкрила,** / Тебе цісарським пурпуром покрила* [2, с. 94]; *Роки **неповоротні, невимовні** / у млі повстали видивом живим: / ти знову, пливучи у хиткому човні, / зорши – і тане далеч, як той дим* [2, с. 319]; *Такий **рясний, нечуванний** врожай / ...Якого доти ще не бачив край* [2, с. 116]; *Поле і гори гудуть від брязкоту зброї і крику. / Лізе **строкате, страшне, рябе перемішане** стадо. / Але на чатах стоїть **чуйна, невисипуца** вартя, / знає, що вище за все на великому світі / горді прекрасні Атени і рідна, укохана Спарта* [2, с. 250].

Отже, градація як художній засіб у поетичних творах Юрія Клена посилює експресію поетичного вислову, увиразнює синтаксичну стрункість вірша. За допомогою цієї стилістичної фігури автор відображає ідейний задум своїх поезій, увиразнює створені образи.

Список використаних джерел:

1. Береговская Э. М. Система синтаксических фигур : к проблеме градации / Э. М. Береговская // Вопросы языкознания. – 2003. – № 3. – С. 79–91.
2. Клен Ю. Вибране / Юрій Клен [упоряд., авт. передм. та приміт. Ю.І. Ковалів]. – К. : Дніпро, 1991. – 461 с.
3. Мацько Л. Стилістика української мови: підручник / Л.І. Мацько, О.М. Сидоренко, О.М. Мацько; за ред. Л.І. Мацько. – К. : Вища шк., 2003. – 462 с.

Кармазіна С. В.
учитель української мови та літератури
КЗО «Середня загальноосвітня школа № 114»
Дніпровської міської ради
м. Дніпро, Україна

ФУНКЦІЇ СИМВОЛУ В РОМАНІ Г. ВДОВИЧЕНКО «МАРІУПОЛЬСЬКИЙ ПРОЦЕС»

Філософське осмислення війни, зображення світових проблем людського буття спонукало багатьох письменників минулих століть, а також сучасних, шукати такі засоби художньої виразності, які б якомога краще доносили до читача те, що хотіли висловити автори творів.

Для мовотворчості Галини Вдовиченко характерною є інакомовна зображальність, що ґрунтується на образності та переносному вживанні слів, використанні символіки; таким чином створюється загальний метафоризований образ світу та людей, жахливих картин їхнього життя за часів воєнного лихоліття.

Її творам властиве помітне розширення сфери героїчного, поглиблення цього поняття. Реальні персонажі, події, ситуації в антивоєнних романах авторки стають піднесено-символічними узагальненими образами. Цілком слушними щодо цього є слова В. Астаф'єва: *«Щоб виразити філософію нашого часу, філософію подвигу, людського життя, любові, смерті, – недостатньо лише роздумів на ці теми, літератору необхідно створити «знак», «образ»... [1, с. 222].*

Г. Вдовиченко, українська письменниця сьогодення, використовує у своїх романах різні види умовно-образного відображення дійсності – символ, алегорію – як засоби увиразнення художнього мовлення.

Справді, чим, якщо не глобальністю погляду прозаїка на світ і людину в ньому, породжені ключові, символічно озвучені, піднесені до масштабних узагальнень образи, закріплені в самій назві твору «Маріупольський процес» Галини Вдовиченко. У ній утілені й даль часу, і глибина пізнання його в складному переплетенні гострих соціальних та моральних проблем, і розмаїття характерів, обставин.

Символіка заголовку має за мету подати первісний імпульс, своєрідну установку для читача на сприйняття того, яким змістом наповнюються ці слова; так би мовити, вихідне визначення теми, яке

поступово розвивається, набуваючи нових відтінків, значення, нашарувань їх.

Назва твору Г. Вдовиченко «Маріупольський процес» є символічною. Вона складна й глибока: мешканці Приазов'я для авторки є такими самими українцями, як і жителі Львова, а розбіжності між «донецькими» («сепаратистами») та «українами» є надуманими, спричиненими пропагандою, про що говорить сама письменниця в інтерв'ю, характеризуючи героїню роману, говорячи, що ця дівчина, яка напівжартома називає себе сепаратисткою, а полоненого – «україном», сприймає карту України як живу цілісність... Вона ні себе, ні своєї землі не відділяє від України.

«Маріупольський процес» справді символізує ідею єднання. Письменницю хвилює питання: як мешканцям різних частин України позбутися стереотипів та усвідомити себе громадянами однієї держави, бо те, що відбувається зараз, на її думку, – навіть не стільки боротьба за територію, як за людей, які там живуть. Попри те, що зараз ці землі називають ДНР, ЛНР, вони все одно, як і Крим, є та будуть українськими.

Галина Вдовиченко на актуальному матеріалі вправно розгортає класичний сюжет, не зводячи його до суто психологічної проблематики, а доповнюючи соціальними, національними, політичними та навіть філософськими акцентами. Назва її роману не тільки символічна, а й багата на смисли: це не лише судовий процес, що має відбутися в Маріуполі, подібний до Нюрнберзького (мрія одного з героїв твору – загиблого Валентина), але й процес внутрішнього переродження людини, пошуку нею шляху до справжнього себе, до своєї країни й нації.

У романі «Маріупольський процес» Г. Вдовиченко переносить проблему воєнного конфлікту на площину приватних стосунків, що уможливорює знайти той ракурс, який робить письменницьку оповідь водночас і привабливою, і вартою довіри. Не можна говорити, що війна на Донбасі тут лишається поза кадром, вона є, однак не домінує: основною є love story двох молодих героїв; саме кризь призму цієї історії кохання авторка спостерігає за тим кривавим протистоянням, яке сьогодні терзає нашу Батьківщину. Така символічна інверсія – цілком вдалий прийом для художнього твору. Письменниця свідомо змістила акценти – із війни на людину в час війни: її свідомість та переживання, закономірності й випадковості, боротьбу за виживання, звички, мрії, симпатії та кохання. Мотто, винесене на обкладинку, доволі промовисте: «Він. Вона. Війна»

(слово війна не випадково посідає останнє місце в цій символічній тріаді!).

Вибір місця дії – Приазов'я – це літературно чутлива реакція на те, якого особливого значення й образного звучання набула нині ця територія, адже саме тут відбувалися одночасно найуспішніші та найдраматичніші для України бойові дії – не з першого разу, але повне звільнення Маріуполя, ворожий наступ і припинення його «перед брамою» міста, український контрнаступ, запеклі бої під Широкиним. У Маріуполі, попри очевидну суперечливість позицій місцевого населення, найпомітніше з усіх обпалених війною областей маніфестують патріотичні українські настрої. Регіон постає такою собі альтернативою «глибокому Донбасу». Наскрізним символом-оберегом є Кам'яні могили, які нібито стережуть одвічну тасмницю їхніх захисників-предків, означаючи благодатні терени із сільською людністю, що якимось дає собі раду власною працею на землі.

Земля в романі – поетичний багатозначний образ-символ, який проступає в детальних описах природи та місцевості донецького степу («такі ж українська земля!»). Додають шарму використані авторкою роману колоритні діалектизми на кшталт баргаронів (черешень) чи жерделів (дрібних абрикосів): *«Зірвала (Ольга), потягнувшись, із гілки над головою лискучу ягоду баргарона, розчавила її язиком до піднебіння – смакота... Улюблене заняття – вилізти на дерево й сидіти тут, роздивляючись навсібіч. Особливо у сезон черешень»* [2, с. 3].

Як бачимо, земля в романі – це рідна домівка, степ, Приазов'я, Маріуполь, Донбас, Львів, Україна... Образ Вітчизни – це символ великої людської любові та ідеал краси. Він дорогий авторці не лише минулим, не лише тим, що з ним пов'язане її життя, а й тим, що він увібрив у себе риси прекрасного майбутнього: *«Роман каже: попри все будемо разом. Ми, мовляв, одна країна, один народ... Чого тоді так багато розбіжностей. Чи це не є обов'язковою умовою – схожість? Мабуть, таки не вирішальною. Тоді що об'єднує народ? Спільне минуле? Спільне майбутнє? Що завгодно може об'єднувати і що завгодно – роз'єднувати».* [2, с. 80], або: *«Слухай... Ми після війни заживемо, точно тобі кажу!.. Ми щось придумаємо. Кабінет психологічної допомоги там... Не знаю, що саме. Треба подумати. Це ж подарунок долі! Війна в тобі відкрила прихований талант, по ходу! Треба ним вміло скористатися. Ти сам не зможеш! Без мене ти не зможеш реалізувати свої можливості й*

поставити свій дар на службу людству, а особливо друзям і собі» [2, с. 3].

Особливість твору «Маріупольський процес» Галини Вдовиченко виявляється в тому, що в її поетичному арсеналі є така художня деталь, як дерево – символ життя і смерті, та Смаргл, пєс із крилами, – символ озброєного добра: *«Як називається це світове дерево? Що воно таке? Клен, дуб, береза, вишня?... Що саме?»*

Просто дерево. Дерево життя і смерті. На тому дереві – насіння усіх дерев, усіх рослин. Універсальне дерево. А Смаргл, цей пєс із крилами – символ озброєного добра. До речі, дуже важлива деталь. Озброєного! Бо який ти охоронець без зброї?... Без потреби когось [2, с. 77].

Галина Вдовиченко також створює масштабний образ жінки-матері як символ стійкості й глибокої любові: у її романі простежується еволюція жіночих образів: Ольга – кохана Романа та його мати Анна Андріївна. Їх авторка уводить у текст свого твору для того, щоби сформувані уявлення про жіночу красу й ніжність, людяність та порядність; показати невичерпну силу справжнього материнства, адже вони на відстані відчують одна одну: *«За тисячу триста кілометрів одна від одної, кожна у своїй частині країни одночасно прокидаються мама Романа і Ольга. Ганна Андріївна встає, прочиняє квартиру, пускає до кімнати повітря нічного міста...*

Ольга слухає ніч, відкинувши ковдру, тримаючи руку нижче пупка. Уздовж її сяючого живота проходить світла смуга Чумацького Шляху. Під долонею гаряче. Там починає свій путь Божою дорогою нова зірка галактики. Вона вже існує, крихітна, наче зернятко, вона посилає ледь чутні сигнали й випромінює тепло. Ольга накриває її куполом своєї долоні й прислухається до цього тепла...» [2, с. 140].

Отже, роман Галини Вдовиченко «Маріупольський процес», написаний за непевних і важких часів в історії України (війна на Сході), насичений яскравими художніми образами, що служать як засобами орієнтації людини в безмежному океані дійсності, так і засобом для її творчої перебудови. Цей твір наповнений найрізноманітнішими символами, що мали, мають і матимуть велику суспільно-політичну силу, тому широке використання письменницею фантастичних, символічних елементів є водночас і засобом розширення образних можливостей романістики, і вираженням нового підходу до дослідження найважливіших проблем сьогодення.

Список використаних джерел:

1. Астафьев В. Пересекая рубеж // Вопросы литературы. – 1974. – № 11. – С. 222.
2. Вдовиченко Галина. Маріупольський процес / Галина Вдовиченко. – Харків: КД, 2015. – 141 с.
3. Мацько Л. І., Сидоренко О. М., Мацько О. М. Стилїстика української мови: Підручник / Л. І. Мацько, О. М. Сидоренко, О. М. Мацько; За ред. Л. І. Мацько. – К.: Вища школа, 2003. – 462 с.
4. Чабаненко В. А. Стилїстика експресивних засобів української мови: Монографія. – Запоріжжя.: ЗДУ, 2002. – 351 с.

Ковальчук Ю. А.
аспірант II року навчання
кафедри українського літературознавства
та компаративістики
Житомирський державний університет
імені Івана Франка
м. Житомир, Україна

РОЛЬ ОПИСІВ У НЕОРДИНАРНОМУ КОЛОРИТІ ЗБІРКИ ОПОВІДАНЬ «ЛЕГЕНДИ СТАРОКІЇВСЬКІ» НАТАЛЕНИ КОРОЛЕВОЇ

Е. Золя зауважував, що письменники не турбуються про дотримання загальноприйнятих правил стосовно форми і розвитку літературного твору. Вони керуються своєю поетикою й усе більше нехтують думкою читачів [3, с. 540].

До проблематики ролі описів у художньому творі зверталися такі літературознавці, як: М. Рибников, О. Никифорова, Б. Галантов та інші.

Наталена Королева – неординарна постать в українській літературі, яка своєю творчістю піднесла українську літературу до європейського рівня, оновивши багато літературних жанрів. Часто вдавалася до творчих експериментів, але ніколи не нехтувала думкою читачів. Навпаки, за допомогою створення своєї незвичної «авторської моделі» (Н. Астрахан), створюючи власний «мікрокосмос», «дивосвіт» (О. Мишанич), авторка ніби переносила читачів у

ту епоху, яку змальовувала, зокрема, епоху Київської Русі та часів стародавніх міфів.

Авторка своєю творчістю переносить реципієнтів у інші історичні епохи. Зокрема, збірка оповідань «Легенди старокиївські», яка складається з 25 окремих малих творів, ґрунтується на трьох циклах – скитські легенди, грецькі легенди, старослов'янські легенди. За допомогою вкраплення живопису та описів авторка віртуозно переносить читача у описуваний епізод, дає проникнутись душевними переживаннями, захопленнями героїв, характером певної ситуації.

Талановита письменниця, немов закоренілий пейзажист прагнула відновити прямі контакти з природою, відчутти її повноту й поетичність, водночас просту й божественність. З одного боку – це спонтанні «щасливі» або «трагічні» описи, з іншого – тонко продумані і з віртуозно дібраними метафорами для передачі авторського колориту змальовуваного. Наталена Королева закликає людину і мистецтво (літературу) до повернення до природи, до відновлення життя, простоти і піднесеності.

Авторка у кожному оповіданні збірки «Легенди старокиївські» намагалася передати мінливі зміни, рух природи або спокій та умиротворення.

Письменниця прагнула передати враження від місця перебігу подій, моменту, пори року, часу, що переносить кожного реципієнта вглиб певної інформації, дозволяє сприйняти описуване кожною когнітивною структурою людського організму, за допомогою метафор, алегорій, перенесення.

Наталена Королева у своїй малій прозі розкриває дух, колорит змальовуваних епох за допомогою вкраплення елементів живопису – пейзажу: *«Двічі місяць дозрів і золотим овочем впав у блакить Егейського моря від часу, як гіперборейці призвели на Делос свої чари...»*; *«Двоє невільників, що куняли біля квісти – широкої, довгої алеї, обсаженої кипарисами, розв'язували нанизан на ремінь дзвінки диски... Легкою, пружною ходою віддалялися дискоболі по вибрукованій на початку мармуровими плитами алеї, далі висипаної дрібним, м'яким піском»* («На Делосі») [5, с. 170], портрета: *«Воно – як обличчя молодої гарної жінки, що не пишається своєю уродою, а лише тішиться нею. І усміхається без виклику й без бажання сподобатись. Бо цей усміх – випромінює з неї, як сяйво зі світла. Він не може не сяяти, бо така природа його»* («На Делосі») [5, с. 178], інтер'єру: *«У Софіївському храмі нема іконостаса. Лише кілька низеньких сох-колонн відділяють вівтар від храму. А у вівтарі перед*

престолом – довгастим, мурованим, як гробниця, – світла, світла! – Не свічки – зорі порозквітали вогнистими квітами на високих, срібних стеблинах білих. Дзеленчать розгойдані злotosяїні кадильниці, і не знати: світло чи аромат в'ється з них так, що з радощів сльози на очі набігають, а на устах солодкість рососою осідає» («Три Марії») [5, с. 102–103]. Прагнучи до оригінальності й визнання, шукає та виражає свої уявлення краси. Уводячи описи у оповідання, відтворює невлочиму мить за допомогою кольорових відтінків, навіть поєднання несполучуваного: «На крилах блакитноокатого метелика пролинув Зефір. Рожево перста Еос кропила шлях бога Сонця рососою, розкидаючи по небу пригорці золотисторожевих троянд...» (експериментальний пейзаж) «На Делосі».

Письменниця за допомогою описів учить читача бачити, відчувати й виражати красу [8, с. 413].

Авторка у будь-якій картині прагне виразити насамперед Прекрасне, а тільки потім на Істину [6, с. 109].

Охарактеризувавши кожен форму описів у прозі Наталени Королевої, можна переконатися щодо провідної роль кожного художнього елемента.

Літературний пейзаж – це образ живої і неживої природи у творі, що є змістовим і композиційним елементом, виконує зображувально-виражальні та емоційно-естетичні функції і підпорядкований ідейно-художньому задуму твору.

Художня тканина кожного оповідання збірки «Легенди старокіївські» пронизана даними елементами.

П. Суздальєв зазначав, що від побутового сприймання краси почуття митця відрізняються певною направленістю, програмою чи свідомо філософським ставленням до природи (у даному випадку, у всіх описах збірки Наталени Королевої). Художник, відображаючи той чи інший момент життя, змальовує те, що до нього ніхто інший не бачив, не осмислив чи не відчув, як він. Варто зауважити, що цим принципом і керувалася Наталена Королева, створюючи свої твори. Адже, про Аліпія-іконописця, Григорія-іконописця, князя Володимира, княгиню Ольгу, Анну Царгородську, Софію-Київську, завоювання Херсонеса тощо знає більшість реципієнтів, та авторка всі ці персоналії, історичні пам'ятки та події змальовує зовсім в іншому ракурсі, створюючи свою «інтерпретаційну модель» (П. Білоус).

Для того, щоб виразити своє ставлення, свої думки і почуття авторка підпорядковує зображуване своєму задуму, виділити, підсилити, підкреслити на полотні ті зримі сторони, які в першу

чергу несуть у собі потрібну виразність і в той же час опустити, відкинути чи видозмінити все те, що заважає зображенню, відволікає і розсіює увагу читача. Таким чином, авторка доводить, що робота письменника як художника носить вибірковий характер. Можна стверджувати, що Наталена Королева не просто описує якийсь реальний факт, а творить його заново.

Існує багато художньо-образних засобів організації матеріалу, підпорядкованих законам композиції: художня деталь, портрет, пейзаж, інтер'єр. Ще Арістотель і Платон уявляли композицію як гармонію співвідношення між цілим і його частішим. Гармонія «немовби охоплювала і стягувала ціле своїми скрепами шляхом ритмічного, симетричного поділу його на фрагменти, що відсилали один до другого, другий – до третього у зворотному порядку» (Арістотель «Поетика. Про мистецтво поезії»). Письменник так повинен організувати виклад підібраних для зображення подій, щоб викликати ілюзію безперервності. Часто саме з цією метою використовують пейзаж.

Також він може виконувати роль декоративного тла, на якому розгортаються події.

Картиною природи часто починаються твори. Не виняток і збірка оповідань «Легенди старокиївські» Наталени Королевої, по суті, – це замінює пролог: *«Троянди, сп'янілі від останніх вогнів осені, забули про прищеплену їм рукою садівника красу й укрились рожжевим квітом щирої шипшини. На крильцях баревних метеликів відлетіло у вирій літо. Ах, щорік їх меншає, цих безтурботних істот, що живуть квітами і сонцем. Щорік меншає мрії. Тих, що на зміну метеликам приносить осінь»* (пейзаж) [5, с. 5].

Іноді описи – останні акорди творів (епілог), що відіграє «заспокійливу» функцію для читачів після пережитих подій твору: *«Море тихе, як дитячий сон. Елевтерія призвичаєна до весла, як правдивий мореплавець»* (пейзаж) («Путь спасіння») [5, с. 84]; *«Вгасаючий Аскольдів погляд спинивсь ще на світлій смужці зеленого неба, вритій, мов інкрустація тиркизу в старовину мідь, – до темно-зеленої стіни лісу. Несподіваним холодом раптом облилось вже затихаюче серце»* (пейзаж) «Аскольдова могила» [5, с. 76]; *«Веселий гамір дискоболів помалу затихає. Тиша по святного гаю тулиться до Опіди, обіймає її, як мила подруга. І в серці дівчини стає тихо»* (пейзаж тиші) «На Делосі» [5, с. 166]. Або ж – це епізоди для обрамлення творів: *«Дні довшали. Летіли швидкими скоками, наздоганяючи Весну. Темна Ніч-мати*

роз'яснювала своє обличчя, радіючи, що росте її дитина Сонце» (пейзаж) «На Делосі» [5, с. 160].

В. Симоненко стверджує, що «жоден прозовий твір не обходиться без описів. І вони не є випадковими або другорядними». Часто прозаїки вдаються до описів як засобу створення характерів дійових осіб. Як відомо, описи у художніх творах, передають і глибоку любов письменника до рідної природи, розкриваючи її красу, і служать композиційним засобом для найбільш виразного розкриття характерів і внутрішнього стану герої через контраст або співзвучність їх з почуттями і думками персонажа: *«Як вода – здоровий, як земля – багатий був Радослав... Трандуватий вп'явся гарячковим поглядом каправих, закривавлених очей в біде обличчя ченця. Здавалось, був не так зворушений, як здивований...»* (елементи опису обличчя) *«З повістей времяних літ»*; *«Блюди убо, душе моя, сном не отягчайся, да не смерти предана будеші!... Голос прозорий і легкий, мов димок кадьний, підносить догори, стелиться під склепінням келії, вгинається до відчиненого вікна і вилітає в блакитний простір теплої ночі. А за піснею навздогін лунуть думки»* (настрій ченця-іконописця з елементами опису портрета) *«З повістей времяних літ»* [5, с. 124] переносять реципієнтів у сам центр подій, передаючи їх колорит і важливість.

Наталена Королева, вкраплюючи описи в свої легенди, змальовує все живим і водночас тасмничим, вдаючись до символіки національної, грецької, скитської міфології, демонології, апокрифічних сказань, навіть фантастики.

Список використаних джерел:

1. Астрахан Н. Буття літературного твору: аналітичне та інтерпретаційне моделювання: монографія / Наталія Астрахан. К.: Академвидав, 2014. 432 с.
2. Білоус П. В. Інтерпретація літературного твору/ П.В. Білоус. Житомир: ЖДУ, 2012. 140 с.
3. Золя Э. Эдмон и Жюль де Гонкур; собр. соч.: 26 т. / Э. Золя. Художественная література, 1966. Т. 25., 1966. С. 521–546.
4. Мишанич О. Повернення. 2-е вид., перероб. і доп. К.: АТ «Обереги», 1997. 336 с.
5. Наталена Королева. Легенди старокиївські / Ред. Н.В. Сойко. К.: Школа, 2006. 256 с.
6. Образ художника як вираження естетичного кредо письменника. Яцків Н. Я. // Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Сер.: Філологія. 2015. № 17. Том 1. С. 108–112.

7. Hofman R. Some implications of metaphor for philosophy and psychology of science. In: The ubiquity of metaphor. Amsterdam, 1985. 367 s.
8. Goncourt E. Et J. Manette Salomon / Edmond et Jules de Goncourt / Preface de M. Crouzet / Edition presentee, etablie et annotee par S. Champeau. Paris: Gallimard, 1996. 630 p.

Коржак З. З.

*кандидат філологічних наук, доцент,
доцент кафедри філології та перекладу*

Івано-Франківський національний технічний університет
нафти і газу
м. Івано-Франківськ, Україна

ЕКСПРЕСИВНІ ЕМОЦІЙНО-ОЦІННІ КОНОТАЦІЇ ІНІЦІАЛЬНИХ НОМІНАТИВНИХ РЕЧЕНЬ У ХУДОЖНЬОМУ ТЕКСТІ

У дослідженні розглядається текстотворча функція номінативних речень, які вживаються на початку більш або менш протягнутого тексту, оскільки вони виступають важливою пресупозитивною основою для всього наступного тексту. Завдяки своїй методиці до лаконічності, стислості препозитивні номінативні речення виявляють різний рівень експресивності. У роботі подаються особливості прагматичного значення експресивного мовленнєвого акту (зокрема модифікації сили експресивності) відповідно до мовленнєвої стратегії мовця, де визначальною є роль лексичних одиниць та синтаксичних засобів і їх вплив на прагматичне значення висловлювань. Досліджується комунікативна структура експресивних висловлювань з точки зору домінуючого і допоміжного мовленнєвих актів, визначаються їх функції у процесі мовлення.

С. Ульман розрізняє два види стилістичних явищ: 1) ті, що породжують відгук, або «вроджені», які мають постійний і невід'ємний стилістичний потенціал; 2) експресивні одиниці, які набувають стилістичного потенціалу у контексті [1, с. 96]. Таке ж розуміння стилістичних явищ лежить в основі поняття про інгерентну та адгерентну експресивність. Номінативні речення виділяються серед інших синтаксичних одиниць як своєю формою, так і стилістичною семантикою і тому є інгерентно експресивними.

Характерним є те, що дослідження стилістико-експресивних особливостей номінативних речень поза контекстом неможливе, адже у синтаксичній характеристиці номінативів різноманітні відтінки стилістичної конотації пов'язані з використанням їх у конкретному контекстуальному оточенні, де така форма змістового ядра предикації набуває значення факту стилістичної граматики. Експресивні можливості цих речень якнайповніше розкриваються у межах парадигми, на тлі інших синтаксичних побудов, оскільки «нагромадження самих номінативних структур поза контекстом справляло б враження штучності, випадкового набору слів» [2, с. 177].

Стилістика авторського мовлення передбачає розмаїття початку оповіді, зумовленого не лише художньо-естетичним завданням, але й функціональною спрямованістю твору загалом. У системі ініціальних речень попри їхню структурну неподібність кожен тип підпорядковується не лише власне синтаксичним, але й іншим закономірностям – створенню загальної семантико-синтаксичної організації тексту, забезпеченню його експресивних параметрів, з'ясуванню ситуативних супроводів тощо, тобто початкові препозитивні (констатувальні) ознаки зрештою визначають подальший виклик і, отже, є текстотворчим компонентом.

Серед численних зачинів, що суттєво позначаються на структурванні більш або менш протягнутого тексту, номінативним одиницям належать особливе місце. Ужиті на початку твору, його частини, розділу, номінативні речення створюють специфічний номінативний зачин – тло, на якому розгортається оповідь. Такі речення безпосередньо включають читача(слухача) в загальну ситуацію мовлення, вони насичені значною інформацією, що дає змогу актуалізувати виклад(оповідь). Оскільки кожен номінатив має меншою або більшою мірою експресивні емоційно-оцінні конотації, подібний початок твору безпосередньо вводить співрозмовника к загальний емоційно-експресивний контекст. Ініціальні номінативні утворення як улюблений прийом та стильовий пошук використовують у мові своїх художніх творів багато авторів. Простежимо початкові рядки поезії Ліни Костенко:

Останні квіти.

Перший іней.

Свинцеве листя.

Срібний танок.

На перший погляд, це статичні фіксації явищ довкілля, однак при більш глибокому вчуванні в них простежується своя логіка

розвитку, свої сутності характеристики. Перші елементи цих номінацій – атрибути – перебирають на себе функції предикативів і, таким чином, стають основою пропозиції даних номінативних речень. Накопичення таких прикмет (*срібний, перший, свинцеве, срібний*) забезпечує враження багатобарвності, мінливості, пластичності, образів-деталей в конкретиці їх виявів і водночас створює загальний мінорно-мажорний настрій. До того ж атрибути – узгоджені означення і поза субстантивами вмотивовано пов'язані між собою. Пара атрибутів (*останні – перші*) засвідчує кінець старої і початок нової якості, друга пара (*свинцеве – срібний*) – перехід пригніченого стану в життєствердзувальний. Подібні перепади настроїв і оцінок створюють неповторний колорит, посилену експресію як відображення неспокійної вдачі авторки – невтомної шукачки істини.

За функціями та характером змісту номінативні речення цього типу належать до описово-розповідних, які вживаються як засіб викладу (під час опису подій, вчинків, переживань тощо). У художніх творах зображення подій може здійснюватись по-різному: або наратор виступає в ролі об'єктивного спостерігача, або оповідь ведеться від особи-учасника описуваних подій (цим учасником може бути і сам наратор); або ж відображення подій здійснюється через сприйняття тих чи інших персонажів оповіді, що реалізується за допомогою невластиво-прямої мови. Відомо, що автор (наратор) не може обмежуватися роллю об'єктивного спостерігача, адже завжди у його сприйнятті дійсності буде присутня її об'єктивна оцінка. Наприклад, у Ольги Слоньовської поетичну строфу вірша починають номінативні утворення:

*Сірий день. Сірий світ. Сіре сміття двірничка підпалює.
І димить на квартал мала пригороця бруду й золи.
А порожні автобуси, наче звірі з боками запалими,
Мовчки пруться вперед, обпікаючи поглядом злим
Кожний кут, перехресток, зупинку, шлях засвітлофорений.*

У кожному з цих висловлюваннях повторюється стрижневий компонент *сірий*, що визначає і стан природи, і душевний настрій поетеси (спільна сема – ознака одноманітності, буденності); а звідси автором дається негативна оцінка сірості самого життя. Як бачимо, якщо ініціальні речення починають оповідь, то це робить їх відправним пунктом у самому сприйнятті зображуваної події: подія сприймається ніби крізь призму цих препозитивних номінативних речень.

Речення даного типу вказують на місце, час, оточення, в яких відбувається зображувана подія. Тут можна виділити препозитивні речення, які:

а) вказують на місце події: *Хати, клуні, хліви*. Тихо. *Вугін*. Волость стоїть (А. Тесленко);

б)означають час дії: *Ніч. Весна*. Гримить повінь (М. Хвильовий);

в) окреслюють сферу, в якій відбувається подія, називають умову, оточення (іноді у вигляді перерахування предметів, що містяться навколо) тощо: ... *І знову шлях. Тополі та могили. / Архемівка. Григорівка. Панфили. / Остапівка. Карпилівка. Тишки. / Так і йдемо, крізь горе навпрошки (Л. Костенко)*. Означення сфери дії може здійснюватися також через зазначення часу, якщо атрибути дають характеристику ширшу, ніж уточнення часу: *Веселий, ясний весняний ранок; горить на сході мало не половина неба червоним полум'ям* (С. Васильченко);

г) називають емоційний стан героя, який одночасно створює тло, на якому розгортаються подальші дії, що сприяє їх глибшому розумінню: *Які великі страждання! В яку безодню горя впав мій народ, і скільки горя ще чеде його в майбутньому! Поділять його знову* (О. Довженко);

Отже, ініціальні речення за своєю сутністю та місцем у семантичній структурі тексту є своєрідним пресупозитивним компонентом, вони є цінними не тільки для даного висловлювання, а й виступають важливою пресупозитивною основою для всього наступного тексту, і, таким чином, забезпечується їхня текстотворча функція.

З огляду на багатофункціональність номінативних речень у структурі художнього тексту визначається типологія, побудована на принципах визначення їхнього місця і значення в організації текстового матеріалу. Основними типами, які в свою чергу мають розгорнуту класифікацію й поділяються на групи, виступають ініціальні речення. Оскільки внутрішня диференціація номінативних речень орієнтована насамперед на співвіднесеність змісту повідомлень з дійсністю у плані модальних оцінок відповідних фактів, то на цій підставі традиційно виділяються буттєві, вказівні, емоційно-оцінні номінативні речення [3, с. 384]. Що стосується препозитивних речень, то така їхня класифікація видається недостатньо послідовною, оскільки, по-перше, на буттєвість і вказівність таких речень здебільшого накладається експресивно-емоційний план, по-друге, речення, віднесені до емоційно-оцінних тією чи іншою мірою

передають буттєвість. Отож, такий поділ є умовним, таким, що визначає лише основну функцію речень. Розглянемо приклад: **Блідий осінній ранок.** *Сонце не спішиться на небо. Не цікаво йому. Поля пусті. Чого не забрали люди, те столочили коні й вози. Кругом толока. Куди не глянь – дорога. Скрізь сліди коліс і кінських підков. Тут здохлий кінь, там лежить людський труп. Не позаховували це* (Б. Лепкий. Мазепа: Мотря). Зачинає оповідь номінативне речення **Блідий осінній ранок.** З одного боку, воно кваліфікується як буттєве речення, бо включає значення екзистенції, з іншого боку, виявляється його експресивність, емоційно-оцінний план. Здавалося би це експозиція наступного викладу, яка створює лише ситуацію подальшого мовлення, але дане номінативне речення має експресивний характер, оскільки позначає стан, несприятливий для доброго настрою, визначає елементи суму, смутку, горя. У зв'язку з цим точніше було б щодо буттєвих і вказівних визначити не стільки відмінність від емоційно-оцінних, скільки наявність у їхній структурі різного ступеня експресивності. І тоді дане речення характеризувалося би помірним рівнем експресивності.

Водночас, навіть ті номінативні речення, які вжиті без атрибутів і виражені іменниками, що не мають у своєму лексико-семантичному наповненні семи оцінності, теж містять елемент експресії, але такий, який визначається здебільшого контекстом. Розглянемо приклад: *Сіре небо. Облізлий сніг. **Везжі.** Ворони над ратушею. **Черепиця.** Жовті мури. **Тиша,** десята, ні одинадцята ранку, **п'ятниця,** зимно, високогір'я, високоальп'я, що це?* (Ю. Андрухович. Перверзія). Номінативне речення *Сіре небо* є зачином тексту, далі йде ряд висловлювань, серед них **Везжі, Черепиця, Тиша, п'ятниця,** які виступають свого роду розгортанням попередніх номінативних речень. Дані речення поза контекстом логічно сприймаються як нейтральні стилістичні засоби мови, але в даному випадку, під впливом контекстуальних умов, розглядаються нами як оцінно-знижені, тобто такі, які мають свій рівень експресивності.

Таким чином, досліджуваний матеріал свідчить, що препозитивні номінативні речення є продуктивними у сучасних українських художніх творах, оскільки, по-перше, створюють умови для подальшого викладу, тобто виконують пресупозитивну функцію, по-друге, підпорядковуються загальній семантико-синтаксичній структурі тексту, по-третє, виступають текстотворчим компонентом. Завдяки їхній тенденції до лаконічності, стислості та цілісності синтаксичних конструкцій досягається зображальність, образність, виразність, тобто дані речення виявляють різний рівень експресивності.

Список використаних джерел:

1. St. Ullmann. Semantik. Eine Einführung in die Bedeutungslehre. – Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1973. – 278 s.
2. Пономарів О. Д. Стилїстика сучасної української мови: [підручник] / Олександр Данилович Пономарів. – [3-тє вид., перероб. і допов.]. – Тернопіль: Навчальна книга, 2000. – 248 с.
3. Українська енциклопедія. – К.: Вид-во Укр. Енциклопедія, 2000.

Корольова В. В.

*доктор філологічних наук, доцент,
завідувач кафедри української мови*

Дніпровський національний університет
імені Олеся Гончара
м. Дніпро, Україна

ПОСТКРИПТУМ У ДРАМАТУРГІЙНОМУ ДИСКУРСІ

Постскриптуп (P. S., післялистові дописки) – це характерний елемент епістолярного дискурсу, певинною функцією якого є додавання інформації, що адресант забув подати в тексті листа, або висловлення думки, що не має стосунку до змістовного складника листа. Дослідженням цього структурного елементу побічно присвячено наукові розвідки С. Дем'яненко [1], Л. Кулішенко [2], Ю. Невської [3] та ін.

Наявні постскриптуми й у сучасних електронних листах, де вони не мають первинних функційних підстав. Адже в електронний текст, на відміну від паперового варіанта, можна й додавати нові фрази, й прибирати старі. У цьому разі постскриптуп уживають як усталений з паперового листа елемент, як певну стилізацію.

Зовсім іншу функцію виконує цей «чужий» компонент у драматургійному дискурсі, де традиційною структурою тексту є заголовок, жанровий підзаголовок, список дійових осіб, діалогічне спілкування героїв, ремарки.

Постскриптуп – непродуктивний засіб авторської комунікативної партії в сучасних п'єсах, у якому драматург здебільшого апелює до потенційного читача. Цей структурний компонент, узвичаєний в епістолярному дискурсі, стає потужним засобом впливу на реципієнта п'єси. У постскриптумі драматург намагається виявити найваж-

ливішу проблему твору, розкрити задум п'єси. Наведемо постскрип-тум з п'єси П. Ар'є «Слава героям»:

Р. С.

За вікном хтось кличе Ганю, Ганя підводиться, біжить до вікна, розкриває його навістіж, але цього їй мало, і вона руйнує цілу стіну. Відкривається краєвид на величезне поле, де квітнуть волошки і маки, стіл із білою скатертиною, на столі розкидано вишні, за столом сидять Остап, Андрій, Ірина, Ольга і Петро. Ганя біжить до них. Всі щось обговорюють, їдять вишні, годують одне одного з рук, сміються. Йде сліпий дощ, веселка, до них біжать, бавлячись, молоді солдати, схожі на Остапа і Андрія, у них немає зброї (П. Ар'є «Слава героям»).

П'єса «Слава героям» зображує конфлікт двох ветеранів – бійця УПА та героя Червоної армії. Перебуваючи в лікарні й очікуючи операції на серці, головні дійові особи Андрій та Остап доводять себе суцільними сварками й сутичками до смерті. У цьому разі драматург, уводячи до постскрипту лексеми *немає зброї* й користуючись тактикою авторського авторитету, дає читачеві готову оцінку зображуваним подіям і вчинкам героїв. Читач уявляє собі змальовану картину на сцені, зосереджуючи увагу на останніх словах постскрипту (*немає зброї*).

Драматурги подекуди використовують постскриптом у межах іншого компонента тексту п'єси – переліку дійових осіб. Наприклад:

Маргарита Потапівна – жінка років 55-ти, з солодкавим, повчительськи поставленим голосом.

Руслан – її тридцятип'ятирічний син.

Іра – його колишня дружина, 34 роки, з красивим ніжним голосом.

Ярик – їхній десятирічний син.

Насточка – їхня семирічна донечка.

Дмитро – фахівець з ремонту квартир.

Р. С. Є ще Леонід Іванович – чоловік Маргарити Потапівни, батько Руслана, але він не має права голосу (М. Павленко «Сімейна вечір»).

Згадуючи ім'я *Леоніда Івановича* мимохідь у постскрипті, автор наголошує на його незначущості в п'єсі, моделюючи в такий спосіб оцінне сприйняття цього персонажа читачем.

На пацифістичних настроях драматурга акцентовано в постскрипті до п'єси С. Брама «Свиняча печінка»:

Р. С. Автор забороняє при постановці даної п'єси використовувати частини тіл тварин, їх кров та органи.

Дію п'єси розгорнуто навколо дня народження героя, якому мати щороку робила печінковий торт, через це в тексті постійно наявне згадування про печінку, що потребує під час подальшого сценічного втілення певного театрального реквізиту. Наприклад:

МАМА (зважуючи печінку). Кажеться обважили, кілограма не буде... собаці, шо ту ще скажеш. Але печіночка свіженька, і то добре...

Мама починає інтенсивно рубати печінку ножем на столі (С. Брама «Свиняча печінка»).

У такий спосіб автор намагається вплинути на ймовірного постановника, застерігаючи його від використання небажаних реквізитів на сцені.

Отже, у драматургійному дискурсі постскрипtum звернений безпосередньо до адресата (читача), виконуючи нетрадиційні для цього епістолярного компонента функції для впровадження основної авторської стратегії впливу.

Список використаних джерел:

1. Дем'яненко С. Семантико-лінгвістичні особливості епістолярію як стилістичної системи самовираження. *Українське слово і сучасність*. 2015. № 5. С. 7–16.
2. Кулішенко Л. А. Мовленнєвий етикет епістолярної спадщини українських письменників. *Світогляд – Філософія – Релігія*. Суми: УАБС НБУ, 2012. Вип. 3. С. 213–221.
3. Невська Ю. Дискурсиви в епістолярії М. Куліша: комунікативно-прагматичний вимір. Харків: Харківське історико-філологічне товариство, 2019. 229 с.

Кравцова О. А.
аспірантка кафедри сучасної української мови
Чернівецький національний університет
імені Юрія Федьковича
м. Чернівці, Україна

ДО ПРОБЛЕМИ ВИВЧЕННЯ ПЕРЕПОВІДНОСТІ ЯК КОМПОЗИЦІЙНО-МОВЛЕННЕВОГО СКЛАДНИКА РОЗПОВІДНОГО ТЕКСТУ

Людська взаємодія потребує постійного обміну інформацією. Співрозмовники висловлюють думки, маючи на меті налагодити стосунки, переповісти, вплинути, переконати, зацікавити, спростувати, засвідчити тощо, тобто репрезентувати цілі та настанови, реалізація яких залежить від налаштувань та інтерпретативних можливостей кожного із комунікантів.

Як зазначає Н. Гуйванюк, «переповідати означає переказувати своїми словами почуте або прочитане» [1, с. 291]. Під час спілкування переповідач доволі часто послуговується умовисновками інших осіб. Ретрансляція чужого слова в контексті розповіді дає змогу авторові повідомлення відмежувати своє мовлення, протиставити «я» й «не-я» як «концептуальне начало нейтрально-інформативному фону» [7, с. 154].

Дефініювання категорій розповідності та переповідності як складників розповідного тексту показує їхній прямий зв'язок. За словами О. Гурко, розповідність – це «передусім констатація реального або ірреального факту, передавання повідомлень мовцем про світ» [2, с. 117]. Здійснюючи цей комунікативний процес, творець повідомлення інформує про факти, явища, події, які трапилися з ним чи з іншою особою/особами. Так він передає суб'єктивні концепції та реалізує авторські інтенції. Про це ж мовить і С. Шабат-Савка: «Розповідати – означає знати і повідомляти про це комусь, переказувати, оповідати про щось побачене, почуте, пережите» [8, с. 140]. Відповідно переказати (розповісти, розказати, передати, переповісти, наказати, перефразувати (передати «чийсь слова, змінюючи форму, а часом і зміст висловленого» [8, с. 152]), за словниковим визначенням, – «розповісти, викласти своїми словами щось прочитане чи почуте; розказати знову, ще раз щось уже розказане; розказати все, багато що» [6, с. 95].

Деякі вчені підпорядковують переповідність розповідності. Зокрема М. Каранська констатує, що розповідні речення – це основа

тексту, а переповідні речення, у яких переказано почуте від когось, можна вналежнювати до розповідних стверджувальних речень сумнівної певності [3, с. 14]. Висловлюючи власну позицію, І. Юшук указує, що розповідні речення бувають стверджувальними, переповідними (зі вставними словами *як кажуть, на думку такого-то, за словами такого-то, мовляв, сказав такий-то* тощо), заперечними, ймовірнісними [9, с. 475]. І. Ковалик зауважує, що переказ якихось подій – це також розповідь [4, с. 418].

Як стверджує О. Гурко, розповідні речення вирізняються серед питальних, спонукальних та оптативних своєю функцією передавання повідомлення мовця, описів фактів дійсності та явищ й слугують основним засобом вербалізації ствердження в українській мові [2, с. 110]. За її переконанням, найбільш повно категорію ствердження експлікують саме тексти-розповіді, які передають повідомлення, надають читачеві певну інформацію, а також мають переповідний характер [2, с. 202]. Учена цілком слушно, на нашу думку, пов'язує категорію ствердження з категорією евіденційності, адже, реалізуючи власний комунікативний намір, переповідач посилається на джерела чужої інформації, переосмислює її (інколи привласнюючи), виражає своє ставлення до певної події, констатує факти, тобто виступає в ролі своєрідного співавтора того, про що повідомляє, особливо якщо мовити про нашарування на речення чи текстовий фрагмент переповідних інтенцій.

На думку С. Шабат-Савки, модальні значення переповідності (а також умовності та ймовірності, тобто ті, що можуть накластись на те чи те модально-інтенційне висловлення та видозмінити семантику), варто розглядати «в змістовому діапазоні інформативно наснаженої категорії розповідності» [8, с. 138]. Також учена зазначає, що під час такого переповідного вияву інтенції розповідності переповідач залучає до процесу спілкування інших осіб, які не задіяні безпосередньо, а лише слугують покликанням, апелювативним відсиланням під час передавання інформації, адже їхня думка авторитетна й важлива для мовця. Можна говорити, що в «семантичному плані розповідно-переповідна конструкція звичайно дво-суб'єктна: наявний основний суб'єкт мовлення, який є автором інформативної інтенції, і непрямий суб'єкт...», до якого апелюють й чий думки переказують [8, с. 145–146].

Н. Гуїванюк стверджує, що переповідність та розповідність – основні композиційно-мовленнєві форми структурування тексту (дискурсу), хоча вони мають і відмінні риси: якщо розповідні конструкції безпосередньо пов'язані з оповідачем (тобто автором

повідомлення), то переповідні структури («транспоновані конструкції прямої мови, або «текст у тексті» [1, с. 283]) вводять інших оповідачів (одного чи кількох); переповідність ще вносить певні особливості в манеру оповідання та зокрема стиль того чи того письменника. Дослідниця каже, що про існування категорій розповідності й переповідності «як різновиду монологічно-діалогічного викладу матеріалу згадують учені також у зв'язку з категорією синтаксичної модальності» [1, с. 288–289]. Нам імпонує думка Н. Гуйванюк про те, що речення, яким властива переповідна модальність, становлять «окремий комунікативно-функціональний тип речень поряд із розповідними» [1, с. 289].

Про наближення переповідних та гіпотетичних речень до розповідних (з повнозначними вставленими словами модальної семантики) говорив й О. Мельничук [5, с. 25].

Отже, учені вказують на тісний зв'язок переповідності з категоріями розповідності та евіденційності. Вона, нашаровуючись на розповідний текст, слугує його композиційно-мовленнєвим складником, увиразнюючи суб'єктивні смисли й реалізуючи авторські інтенції.

Список використаних джерел:

1. Гуйванюк Н. В. Слово – Речення – Текст : вибр. праці. Чернівці : Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича, 2009. 663 с.
2. Гурко О. В. Категорія ствердження та її вираження в українській літературній мові : монографія. Дніпро : ЛІРА, 2017. 316 с.
3. Каранська М. У. Синтаксис сучасної української літературної мови : навч. посібник. К. : Либідь, 1995. 312 с.
4. Ковалик І. І. Питання українського і слов'янського мовознавства. Вибрані праці / упоряд. З. Терлак. Львів – Івано-Франківськ, 2008. Частина 2. 496 с.
5. Мельничук О. С. Розвиток структури слов'янського речення. Київ : Наукова думка, 1966. 324 с.
6. Словарь русского языка : в 4-х т. / под ред. А. П. Евгеньевой. М. : Русский язык, 1981–1984. Том 3 : П–Р, 1983.
7. Чолкан В. А. Співвідношення об'єктивної та суб'єктивної модальності в односкладних інфінітивних реченнях. *Структура та семантика мовних одиниць у функціональному аспекті* : збірник наукових праць. Чернівці : Вид-во Чернівецького університету, 1996. С. 152–163.

8. Шабат-Савка С. Т. Категорія комунікативної інтенції в українській мові : монографія. Чернівці : «Букрек», 2014. 412 с.
9. Юшук І. П. Українська мова : підручник. Київ : Либідь, 2005. 640 с.

Майборода Н. Г.
кандидат філологічних наук, доцент,
доцент кафедри української мови
Дніпровський національний університет
імені Олеся Гончара
м. Дніпро, Україна

ДИСЛІВНІ СИНОНІМИ НА ПОЗНАЧЕННЯ РУХУ В ПРОСТОРИ У ДЕТЕКТИВНИХ РОМАНАХ АНДРІЯ КОКОТЮХИ

З'ясувати особливості функціонування лексичних синонімів у творах певного автора – одне з важливих завдань багатоаспектної проблеми теорії синонімії. Лексична синонімія – одна з найбільш вивчених семантичних категорій, проте дослідники знову і знову звертаються до цього мовного феномена. Теоретичні питання лексичної синонімії досить повно висвітлені у працях В. Ільїна [2], В. Ващенка [1], Л. Лисиченко [4], Л. Паламарчука [5], В. Русанівського [6] та інших.

У художньому творі лексичні одиниці виступають важливим текстотвірним і стилетвірним чинником. Лінгвостилістика концентрує свою увагу передусім на вивченні лексичного складу мови письменника, оскільки саме слово посідає центральне місце в мові й тісно пов'язане з іншими мовними рівнями.

Наголошуючи на виборі мовних засобів, організації їх у певний спосіб, використанні в певних обставинах, науковці підкреслюють індивідуальний характер мовного стилю. Це поняття вмщує в собі й індивідуальну манеру окремого письменника, сукупність художніх засобів його творів, і комплекс ідейно-художнього, естетичного напрямку літератури певної доби, характерні риси певного твору, жанру.

Творчість сучасного українського письменника Андрія Кокотюхи літературознавці відносять до масової літератури, тобто такої, що орієнтована на літературні смаки ширшої категорії читачів,

іншими словами – це «популярна, розважальна, тривіальна література, паралітература і белетристика» [7, с. 36]. Творам масової літератури властива категорія читабельності, однак, як зауважує С. Філоненко, не варто зводити її лише до поняття зрозумілості мови та доступності для читача. Показовими у цьому контексті є також «здатність тексту захоплювати, утримувати увагу, що забезпечується яскравим конфліктом, наявністю інтриги, динамічним розгортанням дії» [7, с. 70]. Серед широкого спектру виражальних засобів, здатних задовольнити ці вимоги, помітне місце належить синонімам.

Актуальність обраної теми зумовлена необхідністю подальшого дослідження лексичного фонду української мови на матеріалі творів сучасних письменників, загальною тенденцією сучасних лінгвістичних досліджень до комплексного вивчення особливостей текстів із урахуванням жанрової специфіки, а також відсутністю мовознавчих досліджень творчого доробку Андрія Кокотюхи.

Мета нашого дослідження – проаналізувати особливості використання лексичних синонімів на позначення пересування у просторі у детективних романах для дітей Андрія Кокотюхи. Ці лексеми об'єднуються у синонімічний ряд зі словом-показником «іти». Виявлені синоніми відтворюють найрізноманітніші відтінки здійснення ходи, виражають певну оцінку, вказують на ставлення мовця до неї або до чинника руху. Синоніми, що вказують на процес пересування у просторі, його неповторюваність, чітку спрямованість, представлені такими одиницями: *іти – ходити – рушити – рухатися (у якомусь напрямку) – пройтися ногами – рачкувати – перти – ступати – надати ходи – крокувати – шурувати – чалапати – чвалати – рипати – потупцяти – гуляти – блукати (приблудитися) – вештатися – тинятися – ошиватися – крутитися.*

Синоніми, що вказують на процес пересування у просторі, його неповторюваність, чітку спрямованість, дають об'єктивну характеристику позначуваній дії: «До річки **йшли** пішки» [3, с. 5]; «Богдан сам тоді перелякався і вирішив більше з цієї компанією не **ходити**» [3, с. 31]; «Друзі **рушили** назад» [3, с. 42]; «...Виблизкуючи водною гладдю в променях сонця, яке хоч і сповільна, але все ж **рухалося** до заходу» [3, с. 6]. Таку ж семантику має синонім-словосполучення «пройтися ногами»: «*Пройтися ногами – саме задоволення*» [3, с. 5]. Синонім «рачкувати» вживається у значенні «пересуватися на четвереньках»: «Данило з Богданом, не думаючи про наслідки, швиденько **порачкували** з куців» [3, с. 12]. Стилістичний синонім «перти» характеризує активний рух, який здійснюється навально, незважаючи ні на які перешкоди: «*Страусисько за тобою **поперся**,*

от і маєш...» [7, с. 89]. Останні три дієслова у синонімічному ряду набувають відтінку урочистості, поважності у характері здійснення процесу руху: «Тільки Данило **крокував** упевнено – чудово знав дорогу, і річка відкрилася їм ратово... Від води потягло приємною прохолодою, і друзі, не змовляючись, **надали ходи**» [3, с. 6]; «Зрозумів недругів і Богдан, а тому **ступив** на крок убік...» [3, с. 6].

Негативно забарвлена лексема «шурувати» передає швидкий, енергійний рух: «Я думав, **ввижається** мені від спеки, а так і є – хтось під моїм парканом у бузку **шурує**» [3, с. 106]. Для зображення легкого, непомітного переміщення А. Кокотюха також використовує синонім «потупцяти» – «піти, попрямувати куди-небудь повільно, дрібними кроками»: «Трохи **потупцявши**, за ним вийшов і чоловік у окулярах» [3, с. 76]. Щоб охарактеризувати нешвидку, ліниву ходу, автор використовує синонім «чалапати» – «повільно ступати, човгаючи ногами по землі»: «Почувши ненависне «ціп-ціп»,... **войовничо підстрибнув і знову зачалапав туди-сюди**» [3, с. 14]. Логіко-понятійний синонім «рипати» вживається у значенні «створювати рип»: «...так краще, ніж ходити по хаті, **рипати по підлозі і взагалі шуміти в темряві**» [3, с. 150].

Слово «гуляти» не має конотативного відношення і означає «ходити не поспішаючи»: «Наприклад, назве його хтось куркою – все, пропав. Він кривдника наче дзьобом чує. Серед ночі може біля хати **гуляти**» [3, с. 22].

За своїм первинним значення слово «блукати» є абсолютним синонімом до слова «гуляти», проте А. Кокотюха вибрав такі семми цього поняття: «ходити навмання, не знаючи шляху, напрямку» і «прибитися до чужого двору, дому і т. ін. (про тварину)». Наприклад, «Вулички ці не були аж занадто заплутані, та незнайома людина все одно могла б трошки **поблукати**» [3, с. 5]; «Страус – прибудний, про це Льонька говорив охоче. – Один фермер із тамтого села, – він махнув рукою кудись убік, – вирішив страусів розводити... Кудись поїхав, десь страусів купив, а цей через кілька днів утік. Просто з загону вирвався. І до Галчиного двору **прибудився**» [3, с. 22]. Натрапляємо також на поодинокі вживані розмовні синоніми, такі як «вештатися», «тинятися», «ходити сюди-туди, в різних напрямках, блукати, бродити де-небудь»: «Тільки я міцно обхопла його руками. Пробіг коло по двору, тоді став спокійно. Усе визнав. Тепер, бачте, всюди за мною **вештається**» [3, с. 91]; «Тільки ж Футбол тепер напевне дядька Семена ганяє. Або **тиняється** біля Галчиної хати, терплячи чекаючи на хазяйку» [3, с. 192]. Синоніми «ошиватися», «крутитися» з негативно експресивною забарвленістю

виражають ставлення до неприязної людини і означають «ходячи туди-сюди, постійно перебувати де-небудь, біля когось»: «Він не тутешній, але частенько тут **ошивається**. Люди його Туманом прозвали, бо постійно туману напустить» [3, с. 80]; «Про людодже-ра сильно сказано, але що він задумав якусь капость – це точно. То кажеш, він частенько в цих місцях **крутиться?**» [3, с. 81].

Нейтральним словом у синонімічному ряду «**повертатися** – **відступати** – **позадкувати**» виступає «повертатися» в значенні «йти назад, до недавно залишеного пункту»: «Богдан зі школи **повертався**, коли бачить – на лавці біля під'їзду Данько сидить...» [3, с. 36]. Синонім «відступати» у контексті твору набуває значення «відходити з певних позицій під натиском супротивника»: «Кільце стискалося. Здавалося, що виходу немає. Ще раз спробувати **відступити**, іншими словами – **втекти**, у них не було жодних шансів» [3, с. 18]. За принципом градації синонімічна одиниця «позадкувати» займає останню позицію у ряду і означає «йти задом наперед»: «Друзі мимоволі **позадкували** і нашттовхнулися на облуплену стіну» [3, с. 49].

Різноманітне багатство видозмін бігу автор передає за допомогою однослівних синонімів та синонімічних словосполучень: **бігти** – **тікати** – **рвонутися** – **чкурнутися** – **дремнутися** – **погнатися** – **гайданутися** – **порснутися** – **ноги ледь торкаються землі** – **мчати** – **летіти** – **шугнутися** – **гасати** – **мотати** – **здиміти**. Так, в значенні «прискорено пересуватися на ногах» виступає нейтральне слово «бігати»: «Страус **біг** позаду і наздоганяв» [3, с. 13]. Для позначення раптового руху, різкого початку руху автор використовує лексему «тікати»: «Через те, **тікаючи**, Богдан не так себе рятував, як Данька» [3, с. 10]. Дієслова, що вступають у синонімічне відношення зі словом «тікати», відтворюють багатозначність відтінків у характері здійснення процесу руху: «чкурнути», «рвонутися», «дремнутися», «гайданутися», «ноги ледь торкаються землі» – дуже швидко бігти (у творі вони набувають значення «тікати з переляку, потрапивши в халепу»): «Поб'ють же обох, їх шестеро, по троє на кожного. Краще вже сьогодні **чкурнути**» [3, с. 10]; «..Богдан розвернувся, крикнув Данилові: «Тікаймо!» – і **рвонув** так, аж курява знялася» [3, с. 9]; «Той скочив на ноги і **погнав** назад до берега. Та так **дремнув**, що Богдан ледь устигав за ним ... Данило міг поклястися, що **ноги ледь торкалися землі**» [3, с. 13]; «мчати», «летіти» – пересуватися, перемішатися з великою швидкістю: «На бігу озирнулися – усі шестеро мчали за ними...» [3, с. 10]; «Проте вони обидва не змогли б тепер наздогнати Льончину ватагу, адже гроза

місцевої річки не біг – **летів**. [3, с. 13]; «Шугнути» – швидко пересуватися в різних напрямках, куди-небудь: «Зате на нього налетів Данило, що саме **шугнув** у куці» [3, с. 12]; «гасати» – жваво бігати в різних напрямках: «Довго вони **гасали** полем однеза одним» [3, с. 67]; «мотати» – швидко йти, бігти кудись; зазвичай це слово вживають у наказовій формі, з метою прогнати когось: «Раз так, хлоп'ята, – **мотайте** звідси! – він навіть ляснув себе по стегну долонею» [3, с. 110]; «здиміти» – зникнути, щезнути безслідно: «Двічі повторювати друзям не треба було – миттю **здиміли**» [3, с. 110].

Отже, активне вживання синонімів на позначення пересування в просторі характерне як для мовної системи загалом, так і для жанру детективного роману – для відтворення динаміки подій. Вони є не тільки засобом увиразнення зображуваного, а й відображають особливості світосприйняття автора і світогляду народу.

Список використаних джерел:

1. Ващенко В. С. Мова Тараса Шевченка. Харків: Вид-во Харк. ун-ту, 1963. 251 с.
2. Ільїн В.С. Лексична синоніміка Т.Г. Шевченка // Лексикографічний бюлетень. Київ, 1955. Вип. V. С. 3–27.
3. Кокотюха А. Таємниця козацького скарбу. Детективна повість. Для середнього шкільного віку. Київ: А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2010. 224 с.
4. Лисиченко Л. Лексикологія сучасної української мови (семантична структура слова). Харків: Вища школа, 1976. 113 с.
5. Паламарчук Л. С. Лексична синоніміка художніх творів М. М. Коцюбинського. Київ, 1957. 96 с.
6. Русанівський В. Структура лексичної і граматичної семантики. Київ, 1988. 236 с.
7. Філоненко С. О. Масова література в Україні : дискурс / гендер / жанр : [монографія]. Донецьк: ЛАНДОН–XXI, 2011. 432 с.

Малая А. Р.
студентка I курсу магістратури
Одеський національний університет
імені І. І. Мечникова
м. Одеса, Україна

КУЛЬТУРНИЙ КОД РОМАНУ «ТИГРОЛОВИ»

У статті представлено актуальність дослідження культурного коду у романі «Тигролови» Івана Багряного. Велика увага приділяється етнографічному питанню, культурі, побуту, традиціям рідного народу.

Постановка проблеми. Роман «Тигролови» Івана Багряного містить цілу низку знакових деталей, наповнених символікою родової приналежності до українського світу. Образ України присутній, але змальовано його нетрадиційно. Це друга Україна – «поселенська» – та, де живуть Сірки. Вони на далекій чужині зуміли зберегти устрій українського життя, а саме: одяг, хатне убранство, вірність біленій хаті, вишитим рушникам. Іван Багряний змальовує куточок України, де переселенці зробили все, щоб не відчувати свою відірваність від Батьківщини.

Мета статті. Зосередитись на дослідженні етнографії, культурі, побуту, традиціях народу, символічних образів, знакових деталей, наповнених символікою родової приналежності до українського світу в романі «Тигролови».

Виклад основного матеріалу. Роман «Тигролови» Івана Багряного містить цілу низку знакових деталей, наповнених символікою родової приналежності до українського світу. Зокрема, повністю збережена і дбайливо відтворена в оселі родини Сірків оберегова функція таких значимих складників внутрішнього хатнього простору, як образи, вишиті рушники, розмальована квітами піч, різьблений мисник. У традиціях хати завжди відчувається прояв творчої наснаги, досвіду народу, його характеру, індивідуальності, естетичного смаку. Українська хата, затишна і мальовнича, є елементом усіх форм духовності, одним із провідних втілень національної ментальності. У ході формування свідомості хата виступає спочатку як синкретичне уявлення, далі як образ і знак. Глибоке відчуття своєї хати, правди, сили і волі підводить до ідеї – Матір, Хата, Батьківщина. А це і переконує у великому значенні хати як символу.

Григорій Многогрішний, головний герой «Тигроловів», приходить до тяти в якійсь хаті, чує українську пісню. Рушники, образи, ікона Миколи Чудотворця, мати в очіпку, бистроока дівчина-горлиця – це все символічні образи рідного краю, тихого, сонячного. Родина Сірків керується законами християнства, вірить у Бога, бо він дає їм їжу, промисел. «У кутку рясніли образи, королівськими рушниками прибрані, кропило з васильків за Миколою Чудотворцем. Чорні страстяні хрести напалені на стелі... Він лежить на великому дерев'яному ліжкові, роздягнутий, накритий вовняною ковдрою чи киресю... Пахне васильками... У вікно знадвору зазирає сонце. Мати в очіпку і в рясній стародавній спідниці, посміхаючись, несе тарілки в двері...» [1, с. 67].

Звернемо увагу: отямившись уранці, Григорій уражений виглядом хати Сірків. Це символічна деталь твору, яка нагадує типовий вигляд української хати на Батьківщині, рідної домівки, де все прибрано, опоряджено за старим українським звичаєм. «Чудно йому. Глянув на себе – він у білій мережаній сорочці. Глянув просто себе – рясно на покутті купчаться святі, прибрані королівськими рушниками, та ще такими, які в його бабусі були, там, у Трипіллі. Там, звідки його вигнано. Там... на тій рідній, але, мабуть, навіки втраченій землі. Вщипнуло за серце, але й минулося враз. Справжні королівські рушники на покутті! Різьблений мисник. Піч помальовано квітами, межи квітами – два голуби цілюються. Чи два соколи... Два соколи!» [1, с. 72].

У романі є історичний екскурс у ХХ століття, у той час, коли українці вимушені були заселяти Далекий Схід. Колись рід був великий, нагадував степову родину, але на гірському тлі Закарпаття. Та й козаки верхи, хоча й уссурійські, а все одно ж наші – українські. Тільки видатний художник зміг так майстерно провести паралелі між світами, наповнивши переходи гострими переживаннями. За влучним спостереженням О. Ковальчука, роман «Тигролови» «чарує справжнім шармом пригодницького жанру: динамічним розгортанням подій, благородством поведінки головних героїв, їхнім умінням знаходити вихід із численних екстремальних ситуацій, торжеством справедливості» [2, с. 36].

Передати подібну атмосферу автору допомагає вдало знайдений прийом – він звертається до опису світлин, які завжди свідчили про історію роду в українській хаті. «Цікаві світлини. Дівчата у вишиваних сорочках та в намисті, у чоботях якихось чудних, хутових. Ось дружки весільні. Молодиці – групами і по одній. А ось – ціла родина. Величезна родина! Діди, батьки, онуки й

правнуки, – чоловіка з сорок. Цілий рід! Дід з бабою посередині, решта, згідно з родинним станом, розташувались обабіч і ззаду. Діти рядочками стояли обабіч діда й баби, у парадних кашкетиках і чобітках... І все це на тлі гір. Українська степова родина на гірському тлі. Як десь на Закарпатті. Чудне... Ось хлопці верхи – чоловік з дванадцять – цілий загін з рушницями через плечі, в папахах, оточені зграєю здоровенних гостровухих собак. Коли б не ці мисливські собаки, можна б подумати, що це козацький загін. А таки козацький, бо це ж уссурійські козаки» [1, с. 78].

Автор робить етнографічно-побутові замальовки. У Зеленому Клину живуть українці, колишні втікачі, які були розкуркулені радянською владою. Вони збудували у тайзі нову славу і вільну Україну, зберігаючи побут і традиції свого народу. «Перед хатою цвітуть гвоздики. Насаджені дбайливою дівочою рукою, вони змагаються з пишними тубільними саранками, – червоними, жовтими, фіалковими, що розбіглися ген скрізь по схилу до річки і аж у ліс і перегукуються пишними кольорами серед безлічі інших квітів в морі яскравої зелені, буйної і соковитої. ... Стара, але дебели ще хата, рублена з доброго дерева, з різьбленим ганком і такими ж наличниками коло вікон, крита гонтом, стоїть на схилі сопки і дивиться всіма чотирма вікнами на річечку, що тече вниз, і далі – на синє бескеття Сіхоте-Аліня. Праворуч – дебели комора з омшаником, повітка для коней, корівник, стіжок сіна, обгороджений латами, ще якісь будівлі. Ліворуч – город, теж обгороджений в одну лату. Ще й глечик стирчить на ближнім стовпці. В городі картопля і соняшники, а просто над самою річечкою – якась комірчина: то лазня «по-чорному». Оце і вся господа.» [1, с. 85-86].

Висновки. Таким чином, українська тематика й пов'язана з нею проблема історичної долі українського народу втілюється різнопланово. Особливість поєднання колишнього хліборобського світу зі світом мисливським розгортається у зміні пташиних образів, змальованих на печі (колишні мирні голуби стають соколами) та в документальному свідченні світлин, що зафіксували головну приналежність роду до українського витоку навіть в інших географічних та соціокультурних умовах.

Справжньою художньою знахідкою у романі є опис хати, через який Іван Багряний показує, що українці на чужині створили свій рідний світ, наповнений чистотою і гармонією. Навіть назви вони дали свої, сумуючи за рідним краєм. Родина Сірків дотримувалась народних звичаїв і традицій, заснованих на ментальності українсько-

го народу. Вони зберегли православну віру, рідну мову, побут свого народу.

Список використаних джерел:

1. Багряний І. Тигролови : роман / І. Багряний. – Київ : Велес, 2009. – 192 с.
2. Ковальчук О. «Ми є. Були. І будем ми!» (Вивчення роману І. Багряного «Тигролови») / О. Ковальчук // Дивослово. – 1999. – № 7 – С. 36–41.
3. Шапошникова О. «Іван Багряний» (Знамениті українці). – Харків: Фоліо, 2018. – 121 с.
4. Шерех Ю. Третя сторожа. Література. Мистецтво. Ідеології / Ю. Шерех. – Балтимор ; Торонто : Смолоскип, 1991. – 455 с.

Манжура А. С.
студентка V курсу
напряму підготовки філологія
(українська мова та література)
Дніпровський національний університет
імені Олеся Гончара
м. Дніпро, Україна

**МЕНТАЛЬНІСТЬ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДУ
В ХУДОЖНЬОМУ СЛОВІ Т. Г. ШЕВЧЕНКА**

*Волелюбний дух козаччини, переданий Т. Г. Шевченком
не лише поколінню живих, а й ненароджених,
став головним чинником формування українського
національного менталітету*
Є. Маланюк

Кожний народ у процесі свого історичного буття виробляє своє власне світовідчуття, свій національний характер, свою неповторну душу, свою генетичну пам'ять, які формують на світовій арені особливу сферу нації – ментальну, що зазнає певних трансформацій у процесі культурно-історичного розвитку. Проблема ментальності завжди була актуальною для зарубіжних і вітчизняних дослідників. Уперше термін «ментальність» (від лат. *mens* – пов'язаний з духом, духовністю) у науковому значенні був застосований 1856 року

англійським дослідником Р. Емерсоном, який намагався поєднати метафізичні та психологічні проблеми суспільних настроїв [4, с. 438]. До широкого наукового обігу термін увели французькі історики Л. Февр та М. Блок, які позначали ним колективну психологію суспільств на стадії цивілізації [2, с. 58].

На сьогодні немає єдиного визначення поняття «ментальність». Цей термін можна трактувати як «умонастрій», «мислительну настанову», «колективне уявлення», «уявлення загалом», «склад мислення». На думку І. Грабовської, це «глибинний рівень свідомості нації, на якому формується настанова і схильність відчувати і сприймати світ, мислити і діяти в ім'я утвердження свого місця в цьому світі» [2, с. 60]. Ментальність – це глибинний рівень колективної та індивідуальної свідомості, усталена й водночас динамічна сукупність настанов особистості, демографічної групи в сприйманні залежно від етногенетичної пам'яті, культури тощо [4, с. 438].

Спроби пізнати й схарактеризувати українську ментальність мають давню історію. Ще в Нестора Літописця знаходимо характеристики деяких племен, з яких складався український народ. Загалом, у сучасний період певним аналогом поняття «ментальність» в українській традиції, що склалася в історико-філософських школах, є поняття національної вдачі, або «вдачі народу». Українці від природи схильні до гумору, їм властиві волелюбність, індивідуалізм, гуманність, демократизм, толерантність, миролюбність, милосердність, хазяйновитість [2, с. 63]. Ще однією з багатьох рис української ментальності є любов до рідної землі, до матері. Водночас серед найтиповіших рис відзначають пасивність, нерішучість, що є не природженими, а прищепленими рисами українців, наслідком вікової неволі [1, с. 119]. Ці риси є досить умовними, адже народ постійно розвивається та змінюється, проте важливими для сприйняття специфіки світогляду українського народу.

Україна як історична нація має специфічну, притаманну саме їй ментальну структуру. Мова є одним із виявів ментальності її носіїв та одночасно містить засоби, що дають змогу експліцитно та імпліцитно передавати й називати процеси ментальної сфери. Риси українського національного характеру й світоглядна роздвоєність українського менталітету знайшли своє відбиття в художньому слові Т. Г. Шевченка, який сформував своєрідний код нації, зберіг рушійну силу українства [2, с. 67]. Якщо раніше митця представляли як революціонера-демократа, інтернаціоналіста-русофіла, атеїста, то тепер – як Месію, Українську Душу, символ нації і свободи [6, с. 7]. Постаць Кобзаря для української нації була і є символом народного

духу, нарешті вибореної державності, навіть часом «доказом» її існування. Саме «од часів Шевченка роль письменника почала ототожнюватися в українській свідомості з місією національного порятунку» [3, с. 33]. Метою нашої наукової розвідки є визначення ментальності на мовному рівні саме на матеріалі художніх творів найвидатнішого поета України – Тараса Григоровича Шевченка.

Найбільші можливості для відбиття національної ментальності в поетичних творах Великого Кобзаря мають ключові національно-марковані концепти «серце», «душа», «воля», «доля». Проаналізуємо їх докладніше.

Першим ключовим концептом творчості Тараса Шевченка є «**СЕРЦЕ**». Українське письменство зумовлено глибоко органічними чинниками національної психології з її домінантними емоційно-чуттєвими рисами, виявленими в тонкому ліризмі переживань, мрійництві, одухотвореності, тяжінні до витонченого естетизму, гармонії. У сукупності такі елементи витворюють кордоцентризм, власне основу української душі, її чільний визначальний принцип [4, с. 439]. Яскравими представниками «філософії серця» були Г. Сковорода та П. Юркевич, за визначенням якого серце, на противагу розумові, є принципом, що виокремлює індивідуальність людини; воно неповторне, невичерпне, породжує всі форми душевного життя [5, с. 130]. У творчості Т. Г. Шевченка серце постає уособленням внутрішнього світу людини, своєрідним людським одкровенням та вираженням емоційно-чуттєвих рис національного характеру українців, напр.: *Народ темний, не заріже / Лукавого сина, / Не розіб'є живе **серце** / За свою країну* [7, с. 162]; *Там [в Україні] найдете щире **серце** / І слово ласкаве, / Там найдете щиру правду, / А ще, може, й славу* [7, с. 42]. Через лексему «серце» передається найважливіша риса українців – їхній індивідуалізм, напр.: *І жalem **серце** запеклось, / Що нікому мене згадати* [7, с. 181]; *А де ж твої думи, рожевії квіти, / Доглядані, смілі, викохані діти? / Кому ти їх, друже, кому передав? / Чи, може, навіки в **серці** поховав?* [7, с. 110]. Серце є також уособленням емоційності українців, тому часто у творах Кобзаря постає персоніфікованим образом, напр.: ***Серце** в'яне, нудить світом, / Як пташка без волі* [7, с. 36]; *Чого **серце** хоче, / Чого **серце**, як голубка, / День і ніч воркує* [7, с. 36]; *Чого мені тяжко, чого мені нудно, / Чого **серце** плаче, ридас, кричить, / Мов дитя голодне?* [7, с. 121]. Серце здатне передчувати недобре, напр.: *Чує **серце**, та не скаже, / Яке лихо буде* [7, с. 73]; *Любилася, кохалася, / А **серденько** мліло: / Воно чуло недоленку, / А сказати не вміло* [7, с. 47]. Отже, серце змушує

людей переживати найрізноманітніші почуття, що не піддаються законам мислення та розумового пізнання, у той час, коли розум спить, серце відчуває, напр.: *Дрімає розум, **серце** мліє* [7, с. 110].

Другим ключовим концептом української культури, який представляє собою багатомірну логіко-смыслову сутність, що поєднує сакральну та несакральну ознаки, є концепт «**ДУША**», що у творах Т. Г. Шевченка, як і серце, уособлює духовне єство людини, людську вдачу, напр.: *Запеклюю **душу** злодія не спинить, / Тільки стратить голос, добру не навчить* [7, с. 38]; *Нехай **душі** козацькій / в Україні витають – / Там широко, там весело / Од краю до краю* [7, с. 32]. Значну роль у вираженні концепту відіграють означення до слова «душа», які найчастіше оцінюють її позитивно, напр.: *А до того – **душа щира**, / Козацького роду* [7, с. 63]; *Душа поетова **святая**, / Жива в святих своїх речах, / І ми, читая, оживаєм / І чуєм бога в небесах* [7, с. 295]; *Праведная **душе!** прийми мою мову / Не мудру та щирю* [7, с. 39]. Образне вживання лексеми «душа» допомагає поетові передати широку палітру людських переживань, напр.: *Тоді неси мою **душу** туди / Туди, де мій милий* [7, с. 32]; *А іноді така печаль / Оступить **душу**, аж заплачу* [7, с. 281].

Душевне життя людини у своїй основі зумовлене її серцем, тому вони тісно пов'язані між собою [5, с. 129]. Г. Сковорода подекуди ототожнював серце з душею, спираючись на Біблію, де воно означає душу й дух, шлях до вищої істини, «вище серце», завдяки якому встановлено тасмний гармонійний зв'язок між речами [4, с. 697].

Третім важливим і семантично наповненим концептом є «**ВОЛЯ**». Це наповнення дає змогу уналежнити його до важливих концептів української лінгвокультури. Адже історія споконвічної національно-визвольної боротьби українського народу підтверджує волелюбність українців, їхній могутній внутрішній порив до волі та переконливо свідчить про первинність козацької психіки в українській культурі. Дух козацької доби закріплений як генетичний код народу, що програмував одночасно й мілітарний дух «козацької шаблі», і анархічно-волелюбне начало української ментальності [2, с. 66].

У творчості пророка української нації відтворені традиційні уявлення про волю. Воля це стрижень української етносвідомості, а для поета вона – це «мрія», «бажання», напр.: *Шукати доброго добра, добра святого. / **Волі! Волі, братерства братнього*** [7, с. 224]. В означеному концепті виражений волелюбний козацький дух, мрії про вільну Україну, розкріпачення людського духу, напр.:

Там родилась, гарцювала / Козацькая воля [7, с. 41]; *За честь, за славу, за братерство, / За волю України* [7, с. 123]; *Борітеся – поборете! / Вам бог помагає! / За вас правда, за вас слава / І воля святая* [7, с. 150].

Четвертим важливим концептом є «ДОЛЯ». Усі думки Кобзаря про майбутнє України пов'язані з прагненням змінити її долю, пробудити народ, утвердити в ньому національну свідомість. Доля в поезіях Т. Г. Шевченка переважно безрадісна, нещаслива (сирітська, наймитська, рекрутська), напр.: *Молодеє лихо! якби ти вернулось, / Проміняв би долю, що маю тепер* [7, с. 88]; *Думав доля зустрінеться, – / Спіткалося горе* [7, с. 31]; *В того доля ходить полем, / Колоски збирає; / А моя десь, ледащиця, / За морем блукає* [7, с. 34]; *Шукав долі в чужім полі / Та там і загинув* [7, с. 35]. У його поетичному просторі концепт «доля» набув багатогранного вияву образів надприродної сили. Лексему *доля* в поезіях Тараса Григоровича Шевченка часто охарактеризовано антропоморфними жіночими ознаками, напр.: *Злая доля, може, по тім боці плаче, – / Сироту усюди люди осміють* [7, с. 39]; *Як же тебе не проклинають, / Лукавая доле* [7, с. 67].

Усі аналізовані концепти взаємопов'язані між собою, адже є відбиттям єдиної системи світоглядних уявлень українців. Саме через це вони нерідко трапляються в одному поетичному контексті, напр.: *Я молилась, я плакала, / Серце розривалось, / Сльози сохли, душа мерла* [7, с. 83]; *Не вмирає душа наша, / Не вмирає воля* [7, с. 149]; *Боже! боже! Даєш волю / І розум на світі, / Красу даєш, серце чисте... / Та не даєш жити* [7, с. 187]; *Чи то недоля та неволя, / Чи то літа ті летячи / Розбили душу* [7, с. 300].

Основні ментальні риси українців (тонке відчуття гармонії людини з природою, ліричність, підвищена емоційність, романтизм, сентиментальність) у творах Тараса Шевченка зазначено також вживанням: 1) прислів'їв, напр.: *Бо хто матір забуває, / Того бог карає* [7, с. 159]; 2) етнографізмів, напр.: *Тому к святкам / Злиштвою пошили / Сорочечку. А тій стьожку, / Тій стрічку купили. / Кому шапочку смушеву, / Чобітки шкапові, / Кому свитку* [7, с. 275]; 3) пестливих слів, напр.: *Місяченьку! / Наш голубоньку! / Ходи до нас вечеряти* [7, с. 28]; 4) пісенних елементів: *Літа орел, літа сизий / Попід небесами, / Гуля Максим, гуля батько / Степами, лісами...* [7, с. 68].

Отже, культура, духовність тісно взаємопов'язані з ментальністю у творах українського народу. Ця ментальність знайшла своє втілення у доробку Тараса Григоровича Шевченка – геніального

Пророка української нації, виявивши себе на мовному рівні через ключові національно-марковані концепти, що безпосередньо пов'язані зі світоглядними уявленнями українців і яскраво відбивають риси національного характеру.

Список використаних джерел:

1. Гончаренко М. Життєвість національного. Сучасність. 1993. № 2. С. 116–127.
2. Грабовська І. Проблема засад дослідження українського менталітету та національного характеру. Сучасність. 1998. № 5. С. 58–70.
3. Забужко О. Українство як філософська проблема на сучасному етапі. Слово і час. 1992. № 8. С. 29–35.
4. Літературознавчий словник-довідник / Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін. Київ: Академія, 1997. 752 с.
5. Старовойт І. С. Західноєвропейська і українська ментальність. Львів : Діалог, 1995. 184 с.
6. Шаф О.В. Горизонти розуміння. Статті та роздуми про творчість Тараса Шевченка. Дніпро: Середняк Т.К. 2014. 80 с.
7. Шевченко Т. Г. Кобзар. Київ : Веселка, 1981. 384 с.

Матвієнко В. Е.

аспірантка кафедри української мови і літератури

Сумський державний педагогічний університет

імені А. С. Макаренка

м. Суми, Україна

ЖАНРОВО-КОМПОЗИЦІЙНІ ОСОБЛИВОСТІ ПОВІСТІ БОРИСА ГУМЕНЮКА «ТА, ЩО ПРИБУЛА З НЕБА»

Останнім часом творчість Б. Гуменюка потрапляє в поле досліджень багатьох літературознавців, критиків, журналістів, друзів-письменників, які застосовують різноманітні літературознавчі та літературно-критичні жанри щодо осмислення творчості митця. Проте це стосується здебільшого творів письменника, що присвячені подіям війни на сході України, тому досі мало уваги приділялось фундаментальному аналізу низки окремих творів, зокрема повісті «Та, що прибула з неба».

Відомо, що жанр – це рід твору, що характеризується сукупністю формальних і змістовних особливостей. Поодинокі дослідження жанру твору «Та, що прибула з неба» (І. Андрусак, Т. Дігай) ствержують, що текст є повістю. Погоджуємося із цим визначенням, адже і за обсягом, і за сюжетом, і за композицією твір справді відповідає жанровому визначенню.

Повість має присвяту пам'яті видатного французького письменникові Антуана де Сент-Екзюпері. Як влучно зауважує Т. Дігай: «Приміряти маленького принца можна тільки один раз, перший, все потому виглядатиме примаскованим запозиченням. Але Б. Гуменюк ризикує свідомо – створюючи свій варіант про дівчинку Олесю» [4, с. 88]. І такий ризик є цілком виправданим, адже насправді окрім схожості зовнішніх ознак дівчинки та маленького принца ця повість немає нічого спільного із повістю-казкою Антуана де Сент-Екзюпері.

Авторський заголовок – «Та, що прибула з неба» – образ-перифраз, що несе інформацію про художній задум твору і психологію одного з головних персонажів – дівчинки Олесі, яка раптово з'явилася у кімнаті героя-наратора, змінивши його буття-в-собі та буття-у-світі: «Дівчинка була зовсім маленька, років п'яти-шести і, хоча жодного літального апарату поблизу не було, я знав, що вона прибула з іншої планети» [3, с. 7]. Ця дівчинка запропонувала подивитися на реальний світ очима дитини і «побачити його абсолютним, майже таким, яким він насправді є» [3, с. 11]. Проте сам герой-наратор вважає, що Олеся виникла з його думок і бажань, бо колись в одному із її снів дівчинка проживала його буденне життя – життя дорослої людини, де потрібно «голити бороду», «в'язати краватки», «чистити взуття». Таким чином, текст будується на діалозі дорослого чоловіка з маленькою дівчинкою, коли дитина ставить питання, а чоловік, шукаючи відповіді на них, дивується, як мудро влаштовано світі як із часом багато втраченого з того, що органічно було властиве йому колись у дитинстві.

Інтегральну єдність тексту значною мірою забезпечує його композиційна структура. «основне художнє призначення композиції полягає в тому, щоб підпорядкувати співвіднесеність, взаємозв'язок усіх складових елементів зображення у творі меті послідовного, якомога повнішого і глибшого розкриття його змісту, створення в читача відповідного авторському задумові емоційного враження» [2, с. 241]. Фрагментарна, нелінійна композиція твору «Та, що прибула з неба» відображає процес переосмислення дорослим

чоловіком усталених людських категорій етики (добро, зло, краса, правда тощо).

Зовнішня формальна структура тексту, що втілюється у композиції, за М. Бахтіним, «служить способом фрагментарного поділу смислу за допомогою композиційних одиниць» [1, с. 171]. Таку закономірність спостерігаємо у тексті Б. Гуменюка, визначаючи в повісті межі кожної композиційної одиниці, виділено чотири частини, у яких у хронологічній послідовності (окрім другої частини-сну, де розповідається про життя дівчинки в квітках) за допомогою логічних зв'язків, відповідно до змісту, об'єднуються окремі завершені епізоди-оповідання. Здебільшого це односюжетні епізоди-оповідання з глибоким філософським наповненням «Книги», «Брати Камені», «Акваріумні рибки тощо. Також у повісті використано значну кількість фабульних елементів (портрет, монолог, пейзаж, інтер'єр, назва твору, присвята, вставні епізоди).

Отже, твір Б. Гуменюка «Та, що прибула з неба» за жанром є повістю, інтегральну єдність тексту значною мірою забезпечує його композиційна структура. Композиція повісті виконує організаційну функцію на рівнях її формальної та змістової структур. Завдяки доцільному розташуванню елементів композиції тексту, реалізовується його цілісність і зв'язність.

Список використаних джерел:

1. Бахтин М. М. вопросы литературы и эстетики. М. : Художественная литература, 1975. 504 с.
2. Галич О., Назарець В., Васильєв Є. Теорія літератури : підручник для філолог. спец. вищих навчальних закладів. К. : Либідь, 2001. 488 с.
3. Гуменюк Б. Та, що прибула з неба. К. : Вид-тво С. Пантюка, 2009. 128 с.
4. Дігай, Т. Втеча у дитинство. Літературний Тернопіль. 2010. № 4. С. 88-89.

Москальчук Г. О.
аспірантка
кафедри української мови Інституту філології
Київський університет імені Бориса Грінченка
м. Київ, Україна

СТАРОУКРАЇНСЬКА ЛІТЕРАТУРНА МОВА: ІСТОРІЯ СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТКУ

XVII століття в історії українського народу сповнене драматизму. З одного боку, це відстоювання своєї національної, релігійної і культурної самостійності, з іншого – небачене з часів Київської Русі піднесення національної самосвідомості, розквіт науки, культури, мистецтва.

Наприкінці XVI ст. з ініціативи створених в Україні і в Білорусії братств уклалися перші граматики і словнички тієї мови, яка прийшла на Русь разом із Святим письмом. Великим культурно-освітнім осередком в Україні було, зокрема, Львівське Ставропігійне братство, з якого вийшли такі відомі діячі української науки й культури, як Іван (Іов) Борецький, Лаврентій Зизаній, Захарія Копистенський, Юрій Рогатинець, Памво Беринда. Тут же була зосереджена друкарська діяльність Івана Федорова [7, с. 7]. У документах вищезгаданого братства дуже широко представлені назви понять, пов'язаних з давньою формою організації ремесла: будовничий, мулярь, липарь, сафнянник (той, що виробляє саф'ян), фарбьрь, сьдларь, интреликгатор (палітурник), рьзникь. З'являються слова, пов'язані з виготовленням книжок: друк (з нім. Druck), друкарня, лѣтера (з лат. lit[t]era) тощо. До того ж, варто відзначити, що слова певних семантичних груп і на сьогодні зберегли те саме значення. Зокрема, це стосується дієслів мовлення, слів на позначення житла та його частин, серед яких нерідко трапляються й діалектизми (стрихь, печь, прибудинки), а особливо предметів домашнього вжитку: фляшка, конва, цебрик, скриня, олмария (вмурована в стіні шафа для зберігання дрібних речей), солом'янка (соллом'яна посудина для зберігання зерна), замокъ, ключ[ч], ретязь, лямба, кгноть [6, с. 91-93]. Поряд з побутовими назвами (чоботь, панчошь, коморы) у пам'ятках широко представлені народні назви місцевості, шляхів сполучення, рельєфу (байраковь): понадь яромь, руднѣ, паськи, луки, запесочи около Днѣпра; назви осіб за певною ознакою: брехуна, выродокь, утькачов; назви будівель і транспортних засобів: килько хать, млынъ мучной и ступный млынъ, байдака-

ми и шугалеями, дубовик со збожьємъ, подводь. Активно в цей час поповнюються прислівники й службові слова (серед останніх особливо виділяють складні прийменники): завжды, неоткладнѣ, щоденнѣ, сквапливо, якомога, завчасу, упорожнѣ, гуртомъ, поблизу, змежи [7].

Абстрактна лексика твориться за допомогою давніх іменникових суфіксів -ость, -ство та -ье. Разом із словами, успадкованими з давньокиївської мови, з'являються специфічно українські новотвори (знищення, издырствами), широко представлена народнорозмовна абстрактна лексика (за порадою, повагою, помсту) і запозичення з польської та латинської мов [5].

Староукраїнська мова також наповнюється народною фразеологією, усталеними метафорами типу въ неволническое подданское ярмо запрягли [5].

В цей період розкованості набуває мова юридичних документів і приватного листування урядових осіб, у ній виявляються риси ідіостилів. Так, можна говорити про власний стиль гетьмана І. Мазепи, гетьмана І. Самойловича. Останній широко використовує народжу фразеологію, знаходить виразні слова для відтворення психологічного стану людини, напр.: Уже есте, правѣ, голову намъ пробли, просячи о посылки скорые; также о Яненченку, если оный в Корсунѣ гнѣздитъ собѣ мѣшканье; Хочай холодно и голодно, т до дому далеко, а однакъ; а немаль зъ плачемъ просили насъ, абысмо им тое проступство вибачили [2, с. 158-162].

XVII ст. збагатило українське культурне життя ґрунтовними працями, такими, як «Грамматіки словенское правильное синтаґма» М. Смотрицького (1619 р.) та «Лексіконъ славеноросскій» Памва Беринди (1627 р.). У ґраматичі Смотрицького описані чотири головні мовні складові частини: «Орґоґрафія, Етґмологіа, Сґнтакґіс, Просодіа». Викладаючи правила орфоґрафії, М. Смотрицький уперше регулює написання великої букви: її слід уживати на початку віршованої строфи, після крапки, на початку власних назв, слів на позначення санів, наук, наукових ґатегорій.

Великою лексикоґрафічною працею, яка сприяла піднесенню авторитету як церковнослов'янської, так і тодішньої книжної української мови, був «Лексіконъ славеноросскій и именъ тлькованіє» (1627, Київ). Автор поставив перед собою два завдання, які не суперечили одне одному: зміцнити престиж церковнослов'янської мови шляхом кодифікації її лексики і разом з тим утвердити норми книжної української мови з опорою на народну мову [4].

Словник П. Беринди тривалий час був найповнішою слов'янською лексикографічною працею і справив помітний вплив на розвиток слов'янського словникарства. Для України він мав непересічне значення, оскільки чітко розмежував дві вживані у той час мови: церковнослов'янську і виролу на її основі староукраїнську.

Є. Славинецький автор словника «Леґікон словено-латинський». Його реєстр містить близько 27 тисяч слів. У ньому після латинського слова спершу наводиться церковнослов'янський відповідник, потім староукраїнський, напр.: conclusion, за[к]люченіє, конєць; єтіноґ, пречу, грожу; реієго, клятвопреступаю, ложнь кленуся.

Граматиною староукраїнської мови була рукописна «ГраMATика словенская» І. Ужевича. Текст пам'ятки доводить, що І. Ужевич був знайомий з граMATиками Л. Зизанія і М. Смотрицького. Зокрема, він прийняв поділ слів на вісім частин мови, слідом за М. Смотрицьким виділив чотири відміни іменників, у парадигмах іменних частин мови подав шість відмінків. Проте, очевидним є той факт, що використовуючи український матеріал, автор все ж таки прагнув створити універсальну «словенську» граматику, оскільки він не зафіксував кілька виразних українських граMATичних рис, зокрема закінчення –ови в давальному відмінку однини іменників чоловічого роду, в деяких різновидах відмінювання іменників не наводить ключний відмінок [1; 3].

Отже, в XVII – перші чверті XVIII ст. староукраїнська літературна мова досягла свого розквіту: удосконалився її офіційно-діловий стиль, мова полемічної літератури, набула поширення навчально-проповідницька проза, активізувався розвиток поезії і драматургії, осмислювалась староукраїнською мовою власна історія, але вже намітилися й певні ознаки «втомленості» цієї мови, які стали особливо виразними на середину XVIII століття.

Список використаних джерел:

1. ГраMATика слов'янська І.Ужевича / відп. ред. М. А. Жовтобрюх; уклад. І. К. Білодід, Є. М. Кудрицький; Академія наук Української РСР, Інститут мовознавства ім. О. О. Потебні. – К.: Наукова думка, 1970. – XXVI, 72, 86, 114 с. – (Пам'ятки української мови XVII ст).
2. Ділова мова Волині і Наддніпрянщини XVII ст.: 3б. акт. документів. – К., 1981. – С. 158-162.
3. Німчук В.В. Мовознавство на Україні в XIV – XVII ст. – К.: Наукова думка, 1985. – 221 с.

4. Німчук В.В. Памво Беринда і його «Лексіконъ славеноросскій и именъ тлькованіє» [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://litopys.org.ua/berlex/be01.htm> (дата звернення – 29.01.2020)
5. Русанівський В. Історія української літературної мови [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://litopys.org.ua/rusaniv/ru.htm> (дата звернення – 29.01.2020)
6. Русанівський В.М. Структура українського дієслова. – К.: Наукова думка, 1971. – 315 с.
7. Худаш М.Л. Лексика українських ділових документів кінця XVI – поч. XVII ст. – К.: Вид-во АН УРСР, 1961. – 164 с.

Омелянчик Т. Г.

викладач-методист

КЗВО «Вінницький гуманітарно-педагогічний коледж»
м. Вінниця, Україна

НЕГАСНУЧІ ЗІРКИ В СУЗІР'І МЕЛЬПОМЕНИ

Жорстокі переслідування царським урядом української культури і українського професійного театру (ще, по суті, ненародженого) зокрема, ніяк не змогли припинити розвиток цього потужного річища, води якого життєдайною вологою зростили неперевершені квіти національних талантів. Ні Емський указ Олександра II 1876 року, де було сказано: «Воспретить различные сценичные представления и чтения на малорусском наречии» [2, с. 203], ні указ 1881 року, що забороняв «...устройство специально малорусского театра и формирование трупп для исполнения исключительно малорусских пьес» [2, с. 219], не загнали в глухий кут одержимих, талановитих від природи акторів, котрі у 1882 році під керівництвом Марка Лукича Кропивницького стали біля витоків професійного, постійно діючого українського театру.

Я вважаю, що перші їхні кроки були надважкими. По-перше, цензура відслідковувала дотримання обмежень в тематиці. По-друге, їм заборонялося виступати по селах. По-третє, український театр не мав свого постійного місця перебування, що, безумовно, не лише обмежувало творчі можливості, але й створювало побутові труднощі. Проте, саме завдяки цій перешкоді тодішні театральні трупи об'їздили всю країну, їх знали чи не в усіх культурних центрах Росії, в той час як, за розпорядженням Київського генерал-губернатора

Дрентельна, виступати на території Київщини, Чернігівщини, Волині ті Поділля їм було суворо заборонено.

Корифеї не мирилися зі злом, не сиділи, склавши руки. Микола Садовський, дочекавшись смерті Дрентельна, намагається одержати дозвіл на вистави українського театру у Києві в нового генерал-губернатора Тамари, але чує у відповідь категоричне: «Да что вы! Пора, наконец, кажется, об этом перестать и думать!» [5, с. 87].

Мені здається, що, якою довгою не була б ніч, ранок наступить неодмінно. 1894 року вдалося отримати довгоочікуваний дозвіл від графа Ігнатєва, який, правду кажучи, мало чим відрізнявся від своїх попередників, та все ж дозвіл він дав, і з того часу український театр став виступати не лише у Києві, а й на території усієї губернії.

На той час досить помітним театральним центром стає Одеса. Два, а то й більше разів на рік там гастролювали українські театральні трупи. Знаковим є той факт, що саме в Одесі розпочав свій шлях професійного актора Марко Кропивницький. Що змусило юнака, котрий приїхав вступати до університету, змінити свої життєві плани, а, по суті, долю, прийнявши пропозицію акторів театру графів Моркова і Чернишова, вступити до трупи?.. Саме тут він дебютував у ролі Стецька («Сватання на Гончарівці» Г. Квітки-Основ'яненка) 13 листопада 1871 року [3, с. 22].

Марко Лукич був не лише талановитим актором, не лише неперевершеним керівником та організатором. Коли у 1896 році корифей сцени відзначав 25-тиріччя своєї театральної діяльності, багато не лише українських, але й російських газет словами захоплення висловлювали думки про те, що він є актором нового типу, котрий став художником реальним і правдивим, справжнім борцем за справу народного театру, діяльний та невтомний.

Галицька газета «Зоря» назвала це святкування «...справжньою демонстрацією, протестом проти тих, надзвичайних утисків, що Україна терпить».

На мою думку, головна заслуга М. Кропивницького як режисера полягала, по-перше, в тому, що він створив ансамблево злагоджений театральний колектив. Він умів учити актора, підіймаючи середнього митця до рівня таланту, а талант – до рівня генія. По-друге, він виступав, як тлумач п'єси, як співавтор драматурга, розставляючи в творі свої ідейно-художні акценти, вмюючи надати п'єсі виняткової актуальності, проявляючи все краще, що у ній було.

Марка Кропивницького по праву називають творцем унікальної творчої професійної співдружності на терені мистецького життя України – театру корифеїв.

Я навіть не уявляю, як би розвивалася ця співдружність, якби на її горизонті не з'явилася сім'я Тобілевичів – феноменальне явище в історії світової театральної культури.

Першим варто назвати Івана Карповича Карпенка-Карого, який був не лише видатним драматургом, а й талановитим актором та режисером. Понад усе у своїй грі та режисерських вимогах він керувався принципами найсучаснішого реалізму.

Його брат Микола Карпович Садовський був митцем героїко-романтичного плану. Проте в історію розвитку українського театру він увійшов не лише як талановитий актор, що залюбки виконував ролі козацьких ватажків, гетьманів, полковників. Він був режисером-новатором, керівником театральної трупи. Саме Микола Садовський першим в історії вітчизняного мистецтва зумів створити в 1907 році в Києві український стаціонарний театр, який сам і очолював разом із Марією Заньковецькою.

Панас Карпович Саксаганський – третій із братів Тобілевичів, був, по-справжньому, різнобічним актором, що однаково майстерно грав і ролі героїко-трагедійні, і комічні, і приземлено-побутові.

Я вважаю, що досить цікавою є згадка Всеволода Чаговця про акторську діяльність молодшого з братів: «Починав він у Миколаєві, де грала українська трупа Михайла Старицького. А увесь його шлях позначений цілою галереєю яскравих сценічних образів від Возного... – і до Франца Моора («Розбійники» Шіллера), з потрясаючою яскравістю зіграного ним на сцені Державного народного театру в Києві 1918 року. Саксаганському вже йшов шістдесятій рік. Проте глядач не відчував його похилого віку, а бачив перед собою артиста, повного сили, досвіду і справжнього натхнення. Істинно «щепкінська натура» [6, с. 112].

Усі, хто бачив цього митця на сцені, були переконані, що вона для нього – єдине поприще, на якому успішно розквітав його талант, де він залюбки віддавав усі свої сили на служінню народові.

Творча індивідуальність Саксаганського розкрилася в його мемуарно-теоретичній праці «Моя робота над роллю», в якій автор проаналізував проблеми психології творчості актора.

Поряд із трьома братами в родині Тобілевичів зросла і сестра, також видатна артистка Марія Карпівна Садовська-Барілотті. Надзвичайно талановита, різнобічно обдарована, якій найкраще вдавалися ролі лірико-трагедійного звучання.

Зіркою першої величини називали дружину Миколи Садовського Марію Заньковецьку.

Після святкування 25-тиріччя театральної діяльності актриси 15 січня 1908 року відомий адвокат у політичних справах Микола Платонович Карабчевський згадував: «Ця мініатюрна дівчина з артистичною душею генія і незламною волею героя підняла на свої худенькі плечі театральні відерця в «Наталці-Полтавці», і, зі стогоном образи за свою батьківщину і за жіночу долю, пронесла їх перед очима кволих і сильних...

Так продовжуй свій подвиг! Не залишай своїх відерць доти, коли вже не слізьми відгукнуться на твої сльози мільйони знедолених, як і ті героїні, образи яких ти надіяла плоттю і кров'ю життя, а хвилиною обурення й гніву, і вже не спитають: коли ж кінець цим стражданням, а скажуть: годі!..

Живи й твори, велика Маріє... Твій подвиг не пропаде» [4, с. 26].

На мій погляд, можна сказати без перебільшень, що життя і творчість цієї тендітної жінки були людським, громадським, мистецьким подвигом. Про це свідчать і участь її у політичних демонстраціях під час революції 1905 року, і той вплив, який справила вона на загиблу революціонерку Марію Вітрову, яка в передсмертній записці, адресованій Заньковецькій, пише: «Живи, велика Маріє, і надихай людей на подвиг, на боротьбу».

Проте, всі ми розуміємо, що головний її подвиг – артистична діяльність, повне самозгорання в огні творчості, адже Марія Костянтинівна була багатогранною, поліфонічною артисткою, що вміла передати всю багатющу, розмаїту гаму людських почувань, складність та багатство духовного світу, психологічного складу своїх героїнь [3, с. 27].

В українському театрі корифеїв працювали й такі першорядні таланти, як виконавиця комедійних ролей Ганна Петрівна Затиркевич-Карпинська, талановита драматична актриса Любов Павлівна Ліницька, артисти Максимович, Мова та інші.

На мою думку, досить високу оцінку театрові корифеїв дав у листі до Агатангела Кримського Костянтин Станіславський: «Такі українські актори, як Кропивницький, Заньковецька, Саксаганський, Садовський – блискуча плеяда майстрів української сцени увійшли золотими буквами на скрижалі історії світового мистецтва... Той, хто бачив гру українських акторів, зберіг світлу пам'ять на все життя» [1, с. 198].

Список використаних джерел:

1. Волошина І. О. Корифеї українського театру / І. О. Волошина. – К : Мистецтво, 1982. – 309 с.

2. Марьяненко И. О. Прошлое украинского национального театра / И. О. Марьяненко. – М. : Искусство, 1954. – 248 с.
3. Паньков А. І. Українська драматургія і театр XVI – XX століття / А. І. Паньков. – Одеса : Астропринт, 1995. – 70 с.
4. Прісовський Є. М. Розвиток українського театру в 80-90 роках / Є. М. Прісовський. – Одеса : Астропринт, 1995. – 28 с.
5. Садовський М. К. Мої театральні згадки / М. К. Садовський. – Харків : ДВУ, 1930. – 120 с.
6. Чаговець В. А. Життя і сцена. Нариси про майстрів театру / В. А. Чаговець. – К. : ДВОМ і МЛ, 1956. – 207 с.

Савченко З. В.
кандидат філологічних наук, доцент,
доцент кафедри російської мови, зарубіжної літератури
та методики їх викладання
 Сумський державний педагогічний університет
 імені А. С. Макаренка
 м. Суми, Україна

ВІТАЇСТИЧНА КОНЦЕПЦІЯ ТВОРЧОСТІ МИКОЛИ ХВИЛЬОВОГО

У розмаїтті стильових пошуків української прози початку ХХ століття «романтика вітаїзму» (активний романтизм) була однією з найцікавіших новаторських тенденцій. Це явище виникло як відгук на бурхливі події пореволюційного життя з його чітко окресленою настановою продукувати нове мистецтво, оригінальне за змістом і формою. З цього погляду саме «романтика вітаїзму» з її орієнтованістю на активне ставлення до дійсності в поєднанні з відтворенням ідеалів нового часу чи не найбільше відповідала вимогам доби.

Здійснюючи сміливі художні експерименти, «акроманти» рівнялись на західну естетику. Вони впевнено ламали старі традиції, уводячи у свої твори елементи модерністських течій (імпресіонізму, експресіонізму, символізму тощо). Крім того, ця ж настанова на мистецьку деканонізацію, на свободу творчого мислення спричинювала розмаїття індивідуальних проявів стильових особливостей «романтики вітаїзму» у творчості окремих авторів.

Особливе місце в процесі оновлення української літератури початку ХХ століття належало Миколі Хвильовому. За ним міцно закріпилося звання сміливого реформатора, котрий прагнув неординарної, свіжої, по-справжньому елітарної художньої самореалізації. У складній полеміці між старою та новою мистецькими школами, тобто між народництвом та модернізмом, письменник, відстоюючи переваги останнього, проголосив зародження стилю, що ввібрав у себе і романтику нової доби, і фанатичну віру в майбутнє, і насичену щирим ліризмом закоханість «у синю далечінь», і мрійливість, і життєствердний оптимізм. «Романтика вітаїзму», за М. Хвильовим, мала стати «стилем доби», викликом казенно-бюрократичному підходу до творчості, запереченням культурного епігонства й водночас зразком літератури високохудожньої, керованої злетами авторської думки, а не партійними вказівками та директивами [2, с. 184]. Вітаїстичний романтизм з його окриленістю, духом допитливості, тяжінням до ідеалу в поєднанні з активною авторською позицією в межах декларації чітко визначених світоглядних орієнтирів якнайкраще підходив на цю роль.

Детально окресливши причини необхідності формування нового стилю, М. Хвильовий підтвердив його появу збіркою новел «Сині етюди», з якої, по суті, й розпочався період становлення «романтики вітаїзму». Як і кожне починання, новостворений стиль відзначався елементами пошуку. Тому перший період його існування видається найбільш складним і суперечливим. Спочатку для письменника характерною була настанова на звеличення революційної стихії, насиченої героїко-романтичним пафосом (новели «Кіт у чоботях», «Солонський Яр», «Легенда»). Однак М. Хвильовий досить швидко усвідомив існування трагічних буднів доби соціальних змін і, залишаючись вірним своєму піднесеному ідеалу, переніс сенс існування своїх героїв у вимріяний світ. У такий спосіб окреслилася друга, головна стадія періоду становлення активного романтизму, стилетворчою домінантою якої стала проблема несумісності суперечливої у своїх проявах дійсності з піднесеною мрією про досконалу реальність (новели «Редактор Карк», «На глухім шляху», «Юрко», «Синій листопад» та ін.). З одного боку, письменник прозорливо фіксував усі протиріччя пореволюційного часу, виступав допитливим психологом при зображенні внутрішнього роздвоєння колишніх борців революції, а з іншого – відкривав простір для творення нового життя, що в підсумку й стало ідейною основою «романтики вітаїзму».

Настанова на подолання всього негативного, віра в торжество жаданих ідеалів (навіть під час змалювання душевного неспокою героїв та широко представленого бюрократизму й міщанства) певний час залишалася незмінною домінантою творчої манери М. Хвильового. Цьому сприяв цілий ряд формотворчих прийомів, а саме: асоціативність, використання рефренів, історичні ремінісценції, філософські медитації, безсюжетність деяких новел, порушення стрункості оповіді тощо. Вони задавали типовий для «романтики вітаїзму» тон закоханості в далечінь, схвильованості, відірваності від буденних подій. Перелічені вище елементи індивідуального стилю митця наближали його новели до поезики європейського неоромантизму (в поєднанні з широким використанням імпресіоністичних прийомів). Але, поряд з цим, орієнтація на конкретний соціально значимий ідеал та мотив боротьби з численними перешкодами на шляху до нього видозмінювали неоромантичний порив «у блакить», пов'язували його з чітко визначеною суспільною ситуацією і конкретним історичним середовищем.

Наступним етапом функціонування активного романтизму у творчості М. Хвильового став відхід від нетрадиційних форм на користь інтригуючої сюжетної оповіді. У цей час змінилися світоглядні пріоритети автора, і як наслідок на перший план у його творах виступив мотив повної зневіри в ідеях «загірної комуни» як символу майбутнього. Цей період вважаємо найбільш суперечливим у межах вітаїстичної концепції в цілому. На проблемно-тематичному рівні герої-романтики М. Хвильового опинилися майже в повній ізоляції, потрапивши під нещадний тиск потужної бюрократичної машини (повісті та оповідання 1923-1927 років), їх піднесено-романтичні пориви видавалися абсурдом на загальному сірому тлі, тому письменник з гіркотою іронізував з приводу безгрунтовних мрій. Однак сам факт змалювання самотніх бунтарів, моменти щирого захоплення їхнім упертим бажанням протистояти знеособленому суспільству залишилися свідченням того, що сповідувана автором «романтика вітаїзму» не зникла.

Новим етапом її розвитку став роман М. Хвильового «Вальдшнепи», що своїм смисловим наповненням значно відрізнявся від попередніх творів митця. З одного боку, у ньому письменник засвідчив розчарування в колишніх романтичних ідеалах (образ Дмитрія Карамазова), нещадно оголив основні вади подібної романтики, зокрема надмір фанатизму, сліпе захоплення революційними ілюзіями, невпевненість у собі як результат внутрішнього роздвоєння, відсутність чітких орієнтирів у житті. З іншого –

запропонував «романтику вітаїзму» нового типу, яку творять сильні, вольові особистості (образ Аглаї). У даному випадку вітаїстична концепція М. Хвильового виявилася в першу чергу через нещадну критику паразитуючого суспільства, його псевдоідей та псевдоідеалів. Поряд з цим домінуючим залишилося прагнення змінити ситуацію, але відтепер цю місію, за автором, мали виконати цільні, сповнені кипучої енергії натури, котрі не відчувають сумнівів і не знають вагань.

Підсумовуючи зазначимо, що багатогранна творчість М. Хвильового в контексті розвитку української літератури першої половини ХХ століття найбільш зримо проілюструвала специфіку становлення активного романтизму, що характеризувався постійним пошуком тих художніх прийомів, які змогли б рельєфно виокремити основні домінанти стилю. Прикметною ознакою вітаїстичної концепції митця став конфлікт між ідеалом і дійсністю та прагнення знайти оптимальні шляхи його вирішення – саме ця її риса широким резонансом відгукнулася у творчості багатьох послідовників письменника.

Список використаних джерел:

1. 20-ті роки: літературні дискусії, полеміки : Літературно-критичні статті / [упор. В. Дончик]. – К. : Дніпро, 1991. – 366 с.
2. Агеєва В. Проза М. Хвильового і літературний експресіонізм початку ХХ століття // Українська література в системі літератур Європи і Америки (XIX – ХХ ст.) / В. Агеєва. – К. : Заповіт, 1997. – С. 179-201.
3. Ільницький М. Література українського відродження (напрями та течії в українській літературі 20-х – поч. 30-х рр. ХХ ст.) / М. Ільницький. – Львів : Львівський обласний науково-методичний інститут освіти, 1994. – 72 с.
4. Ковалів Ю. Літературна дискусія 1925-1928 років / Ю. Ковалів. – К. : Знання, 1990. – 48 с.
5. Костюк Г. У світі ідей і образів. Вибране. Критичні та історико-літературні роздуми 1930-1980 / Г. Костюк. – К. : Сучасність, 1983. – 457 с.
6. Наєнко М. Романтичний епос: Лірико-романтична стильова течія в українській радянській прозі / М. Наєнко. – К. : Наукова думка, 1988. – 311 с.

Середницька А. Я.
кандидат філологічних наук, доцент,
доцент кафедри української мови
Національний університет «Львівська політехніка»
м. Львів, Україна

ЧАСТИНИ МОВИ І МОВНА КАРТИНА СВІТУ

Останнім часом активно розвивається когнітивна лінгвістика, що пов'язує мовні явища з пізнавальною діяльністю людини, мисленням, концептуалізацією і категоризацією світу. Якщо раніше мову розглядали як порівняно самодостатню замкнуту систему, підпорядковану внутрішнім законам, то сучасний аспект досліджень є більш антропоцентричним. Тепер дослідники вважають мову формою життєдіяльності людини, способом представлення знань про світ та інструментом людського мислення. Оскільки за допомогою мови люди усвідомлюють дійсність і вербалізують свій досвід, вона стає джерелом інформації про когнітивні структури нашої свідомості й інтелекту [4, с. 57].

Мова є засобом концептуалізації дійсності, тобто зведення людського досвіду до обмеженої групи концептів. Сукупність концептів, або концептосфера, є однією з найважливіших форм існування знань.

Наступним кроком класифікаційної діяльності людини є категоризація, або об'єднання схожих концептів у більш абстрактні категорії [3]. Результат категоризації фіксують «лінгвістичні одиниці, що вживаються в лексичній, морфологічній та синтаксичній системах мови» [7, с. 403]. На думку когнітологів, сама «лінгвістика – це не що інше, як вивчення категорій, тобто того, як мова накладає значення на звуки шляхом категоризації реальності на дискретні одиниці і сукупності одиниць» [9, с. 342].

Хоча досліджувати категоризацію світу можна на матеріалі різних мовних явищ, найбільш вагомими концепти відображає граматики [3]. Те, що граматичні класи відтворюють категоризацію дійсності, помітив ще В. Гумбольдт [1]. Кожна мова має певний тип граматичного мислення, одиницями якого є граматичні поняття [1, с. 240].

Максимально абстрактними результатами узагальнення граматичних значень є частини мови. Вони ділять слова на масштабні класи зі спільними змістовими (когнітологічними), формальними, граматичними, синтаксичними властивостями. З погляду когнітоло-

гії частини мови відображають фундаментальні категорії, за допомогою яких мислить людина. Це предметність (іменник), ознака (прикметник, прислівник), процесуальність (дієслово), число (числівник), дейктичність (займенник), відношення (прийменник), кон'юнкція (сполучник), модальність (частка). Помітно, що мовні категорії є близькими за змістом до філософських.

Категоріями у філософії називають основні ознаки, що відображають загальні властивості й відношення об'єктивної дійсності, універсальні форми мислення й свідомості. Категорії є способом підведення одиничного під загальне, підсумком досвіду й практики всього людства. Це універсальна форма пізнання, що застосовується в будь-якій сфері дійсності [5, с. 524].

Платон виділяв п'ять категорій: сутність, рух, спокій, тотожність та різниця. Арістотель на основі всіх явищ виділяв 10 категорій: субстанцію, кількість, якість, відношення, простір (місце), час, стан, володіння, дію, інерцію [5, с. 89]. Кант виділяв категорії кількості (одиничність, множина, цілісність), якості (реальність, заперечення, обмеження), відношення (субстанція, причина, взаємодія), модальності (можливість, дійсність, необхідність) [2, с. 525]. Р. Джекендофф, роздумуючи про зв'язок між основними категоріями людського мислення та частинами мови, найбільш суттєвими концептами вважає концепт об'єкта і його частин, переміщення, дії, місця, простору, часу, ознаки [3].

Грамматика усіх мов так чи інакше відображає перелічені мисленнєві категорії, однак найближчими до них є частини мови. Звісно, масив частин мови у мовних картинах світу різних народів не завжди збігається. Однак усі вони містять іменники й дієслова, категорії предметності й дії, що свідчить про часткову універсальність людського мислення [6]. Також для більшості мов характерна категорія ознаки, виражена прикметниками або прислівниками, хоча не всі з них диференціюють ці дві частини мови. Українська мова розрізняє прикметник, що вказує на ознаку предмета (*ефективний метод*), і прислівник, що демонструє ознаку дії (*працювати охоче*) або іншої ознаки (*дуже добрий, трохи складно*).

У граматичній системі української мови категоріям предметності, дії, ознаки відповідають іменники, що виражають предметність, дієслова (дію, стан), прикметники (ознаки предметів), прислівники (ознаки дії). Перелічені частини мови займають центральну позицію в граматиці, мають найбільше граматичних форм, представлені великою кількістю лексичних одиниць.

Усі інші частини мови також тісно пов'язані з категоріями предметності, дії, ознаки. Числівник виражає кількість предметів, займенник дублює виражені іншими частинами мови категорії предметності, ознаки, числа; прийменники виражають відношення між предметами, сполучники поєднують назви предметів, дій, ознак. Тільки частка передає модальні та емоційні ознаки, а вигук – емоції.

Отже, частини мови – це масштабні мовні категорії, що об'єднують слова у великі групи на основі когнітологічних, семантичних, граматичних, синтаксичних ознак. Вони тісно пов'язані з когнітивними категоріями, оскільки мислення відбувається за допомогою мови і в її структурі фіксуються його результати. Система частин мови відображає пріоритетні особливості мислення людини і представляє значний інтерес для подальшого вивчення мовної картини світу.

Список використаних джерел:

1. Гумбольдт В. фон. О различии организмов человеческого языка и влияния этого различия на умственное развитие человеческого рода: Введение в всеобщее языкознание. Пер. с нем; предисловие В. Фон Гумбольдта. Изд 2-е. М.: Книжный дом «Либрокон», 2013. 368 с.
2. Кочерган М.П. Вступ до мовознавства: підручник. К.: Видавничий центр «Академія», 2000. 368 с.
3. Кубрякова Е.С. Концептуализация. *Краткий словарь когнитивных терминов*. Под общей редакцией Е.С. Кубряковой. М., 1997: Филол. ф-т МГУ им. М. В. Ломоносова. 245 с.
4. Кубрякова Е.С. Части речи с когнитивной точки зрения. Роль языка в познании мира. Рос. Академия наук. Ин-т языкознания. М.: «Языки славянской культуры», 2004. 560 с.
5. Подольська С. А. *Філософія: підручник*. К.: Фірма «Інкос», Центр навч. літератури, 2006. 704 с.
6. Языкознание. Большой энциклопедический словарь / Гл. ред. В.Н. Ярцева. – 2-е изд. М.: Большая Российская энциклопедия, 2000. 688 с.
7. Яцкевич Л.Г. Грамматический аспект концептуализации. *Проблемы концептуализации действительности и моделирования языковой картины мира: сб. науч. тр.: вып. 5*. Сост., отв. ред. Т.В. Симашко. М.; Архангельск, 2011. С. 239–247.
8. Lillo-Martin D. Syntactic categories in Signed Versus Spoken Language: Handbook of Categorization in Cognitive Science. Elsevier LTD, 2005. P. 401–421.

9. Labov W. The boundaries of words and their meanings. *New Ways of Analysing Variation of English*. Bailey C-J, Shuy R.W. (Eds.) Washington, DC: Georgetown University Press, 1973. P. 340–373.

Скрипник Н. І.
кандидат філологічних наук,
завідувач кафедри української філології
КЗВО «Вінницький гуманітарно-педагогічний коледж»
м. Вінниця, Україна

УДОСКОНАЛЕННЯ ЛЕКСИКОЛОГІЧНОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ СТУДЕНТІВ-СЛОВЕСНИКІВ У ПРОЦЕСІ НАВЧАННЯ УКРАЇНСЬКОЇ МОВИ

Лексика кожної мови являє собою чітко упорядковану систему слів, а їх групування відображає різні підходи до вивчення словникового складу мови. Скільки слів у мові? Як вони виникли? Яке значення слова давніше, а яке з'явилося пізніше? Чому запозичуються слова з інших мов? Як довго живуть слова? Як виникає образне значення слова? Ці та інші питання про життя і роль слова розглядаються в розділі сучасної української літературної мови, який називається лексикологією.

Мова – це сукупність певних поєднань звуків, букв, яким конкретно людською спільнотою (найчастіше – етносом, народом) присвоєно певне значення. *Лексикологія* (від грецького *lexis* – слово, вираз) – це розділ науки про мову, що вивчає лексичний склад мови і слово як основну його одиницю [3, с. 67]. Лексикологія – розділ мовознавчої науки, що вивчає словниковий склад мови, або лексику [2, с. 25]. Терміном «лексика» позначають усю сукупність слів у мові й усю сукупність значень, які закріпились за словами в процесі багатовікового всенародного користування мовою [4, с. 20]. Варто зауважити, що завданням лексикології є також встановлення загальної кількості слів у мові.

Лексика – це сукупність слів певної мови. *Лексичне значення слова* – те, що слово означає. Кожне повнозначне слово може мати одне або кілька лексичних значень. Крім лексичного значення, слово має ще граматичне значення. *Граматичне значення слова* – це відомості про належність цього слова до тієї чи іншої частини мови,

а також про граматичні ознаки цієї частини мови, які змінюють форму слова (*рід, число, відмінок, вид, час* тощо).

Основною одиницею мови, як відомо, є *слово* – це найменша самостійна одиниця мови, це смислова одиниця, яка вільно відтворюється в мовленні для побудови висловлення. Найважливішою особливістю слова є те, що воно не тільки називає предмет або явище об'єктивного світу, а й узагальнює його, тобто виражає поняття про позначуваний предмет, явище [4, с. 20]. Зі слів складаються словосполучення і речення, тільки в слові виявляють своє значення морфеми – корінь, префікс, суфікс, закінчення. Кожне слово є мовним знаком: воно має значення, закріплене за ним у мовній практиці народу.

Наприклад, коли вживаємо слово *весна*, то в свідомості виникає уявлення про пору року, з приходом якої оживає природа після зими, а отже і розуміння значення цього слова, закріплене за ним в українській мові, хоч кожного разу пора весни неоднакова. Також у лексичному значенні потрібно розрізнити власне лексичне та стилістичне значення (слово *скалитися* має те ж лексичне значення, що й слово *усміхатися*, але відрізняється згрубіло-зневажливим стилістичним значенням).

Слово може мати кілька лексичних значень. В українській мові більшість слів належить до багатозначних, тобто є полісемічними. У багатозначних словах одне з його значень є основним, або *прямим*, інші – переносні, або *непрямі*. Так, «Словник української мови» фіксує 30 значень слова *іти* (*йти*), 9 значень іменника *голова* [4, с. 21].

На основі переносного значення виникають *метафора, метонімія* і *синекдоха*. Окрім однозначних та багатозначних слів, за значення слова поділять також на *антоніми, синоніми, омоніми* (*омоформи, омографи, омофони*) та *пароніми*.

Формування лексикологічної компетентності в процесі вивчення тем розділу «Лексикологія», цілком можливе. Наведемо окремі зразки.

Потребує редагування словосполучення

А) копіювальна машина.

Б) змія потайна.

В) опрацьована стаття.

Г) сік із клюкви.

Д) зворушлива розмова.

Позначте словосполучення, що відповідає сучасній літературній нормі

- А) невідкладні справи.
- Б) виписка з протоколу.
- В) старі знайомі.
- Г) кращі студенти.
- Д) запобігти біді.

Прикметник *книжний* / *книжка* може поєднуватися зі словами у рядку

- А) мова.
- Б) полиця.
- В) ринок.
- Г) шафа.
- Д) обкладинка.

Позначте рядок словосполучень, у кожному з яких є слово, вжите в переносному значенні:

- А) золота обручка, стіна дощу.
- Б) лагідний голос, золота душа.
- В) *золоті руки, залізний вузол.*
- Г) море вражень, золотий браслет.
- Д) золота коса, зміїна шкіра.

Яка пара слів випадає з логічного ряду? :

- А) кепський – лепський.
- Б) альтруїстичний – егоїстичний.
- В) *богатир – бідняк.*
- Г) буюти – хиріти.
- Д) поступ – регрес.

Виділене слово вжито в прямому значенні в словосполученнях у рядку:

- А) оживають надії, співає нива, ідуть студенти.
- Б) шумує день, ідуть дощі, гірке життя.
- В) *солоня сіль, золотий перстень, теплий клімат.*
- Г) тепла зустріч, солодке яблуко, солодке життя.
- Д) співають дівчата, лебедина пісня, *золоте серце.*

Лексичну помилку допущено в рядку :

- А) приїду наступного місяця.
- Б) вийду на наступній станції.
- В) *виконати наступним чином.*
- Г) спробуйте наступного разу.
- Д) хай зайде наступний пацієнт [1, с. 34].

Немає лексичної помилки в рядку

- А) *кияни святкують.*
- Б) здійснюю роботу.

В) договори з підприємством.

Г) дитяча коляска.

Д) весільний наряд [5, с. 12].

У реченні *Студентка, ... перевтому, блискуче склала іспит* замість пропуску можуть стояти всі слова, ОКРІМ

А) незважаючи на.

Б) не дивлячись на.

В) забувши про.

Г) подолавши.

Д) попри [5, с. 18].

Грамматичну помилку допущено в реченні

А) *Вийшовши з лісу, нас вразило поле маків.*

Б) Поплававши в річці, ми пішли вечеряти.

В) Не знаючи відповіді, краще зізнайся.

Г) Кидаючи м'яч, сильніше нахилийся [5, с. 25].

Синоніми записано в рядку

А) чемний, чепурний.

Б) *вето, заборона.*

В) ситро, компот.

Г) захід, схід [2, с. 25].

Антоніми записано в рядку

А) *мирний – турботливий.*

Б) мужній – сильний.

В) *журба – радість.*

Г) овочі – фрукти [1, с. 36].

Омоніми є в усіх рядках, ОКРІМ

А) вулканічна лава, дерев'яна лава.

Б) водяна пара, весільна пара.

В) *футбольне поле, пшеничне поле.*

Г) випускний бал, прохідний бал.

Д) антична байка, тепла байка [1, с. 32].

Синонімічним є ряд слів

А) автострада, траса, шосе, шасі, магістраль.

Б) *мужній, хоробрий, безстрашний, сміливий, відчайдушний.*

В) відстоювати, обороняти, боронити, захищати, пересилювати.

Г) заплаканий, смутний, замріяний, опечалений, невеселий.

Д) повсякчас, повік-віки, завжди, постійно, невгамовно [1, с. 30].

Вправа. Складіть речення з кожним значенням багатозначного слова.

Сонце: 1. Центральне небесне світило Сонячної системи, що має форму кулі. 2. Відбиття, відображення чимось або в чомусь цього небесного світила. 3. Світло й тепло, що випромінює це світло. 4. Те, що освітлює шлях, той, хто веде за собою. 5. Про те (того), що (хто) є джерелом життя, утіхи, радості для когось.

6. Що-небудь світле, хороше, прекрасне, людяне. 7. Гімнастична вправа на турніку. Наприклад, у реченні *Земля обертається навкруги Сонця* слово «сонце» означає «центральне небесне світило Сонячної системи»; у реченні *Під променями сонця змінилася вся земля* «сонце» – це вже «світло та тепло, яке випромінює це світило», а у реченні *Сонце моє – прошепотіла Любаша під «сонцем»*, зрозуміло, мається на увазі коханий дівчини на ім'я Любаша.

Вправа. Випишіть однозначні слова.

Переляк, молоко, оса, провід, розетка, мойва, стіна, обід, морозиво, сестра, йогурт, образ, лице, джерело, воля, лялька, марка, синекдоха, лист, вид, міст [1, с. 27]. Моніторинг навчальних досягнень

Використання різних вправ та завдань на заняттях із сучасної української літературної мови не тільки сприяє розвитку зв'язного мовлення, збагачує професійний словник майбутніх педагогів, а й створює умови для формування мовленнєвої компетентності та національно свідомої особистості.

Отже, лексикологічна компетентність майбутніх учителів-філологів формується в результаті, поетапного та цілеспрямованого процесу оволодіння фаховими знаннями, уміннями й навичками, що забезпечують удосконалення мовленнєво-комунікативних якостей учасників освітнього процесу.

Список використаних джерел:

1. Авраменко О. М., Блажко М. Б. Українська мова та література: Довідник. Завдання в тестовій формі: I ч.: 6-е видання; змінене й доповнене. Київ: Грамота, 2016. С. 5; 25–36.
2. Авраменко О. М. Українська мова та література: Збірник завдань у тестовій формі: II ч.: 6-е видання, змінене й доповнене. Київ: Грамота, 2016. С. 25.
3. Мацько Л. І. Українська мова: навчальний посібник. Київ: Либідь, 1998. С. 67–76.
4. Ткачук Т. П. Українська мова: комплексне видання для підготовки до ЗНО і ДПА: Ч. 1: довідник. Вид. 2-ге, переробл. і доповн. Тернопіль: Навчальна книга–Богдан, 2019. С. 20–28.

5. Ткачук Т. П. Українська мова: комплексне видання для підготовки до ЗНО і ДПА: Ч. 2: тести. Вид. 2-ге, переробл. і доповн. Тернопіль: Навчальна книга–Богдан, 2019. С. 12–21.

Теглівець Ю. В.
*кандидат філологічних наук, доцент,
доцент кафедри української мови*
Національний університет «Львівська політехніка»

Теглівець О. В.
*студент Інституту телекомунікацій,
радіоелектроніки та електронної техніки*
Національний університет «Львівська політехніка»
м. Львів, Україна

АСОЦІАТИВНІ ВІДНОШЕННЯ У СТРИЖНЕВОМУ КОМПОНЕНТІ СКЛАДЕНИХ НАЗВ ІЗ СЕМОЮ «ВОДА»

На початковому етапі розвитку та чи інша назва відштовхується від понять побутового мислення. Тому практично у кожній терміносистемі існують спеціальні назви – за своєю генетичною природою – загальнозживані слова. Процес метафоризації складених назв – це не лише розвиток переносних значень, а й формування абстрактних понять, породжених різними асоціаціями. На думку В. Чабаненка, «вся структурна організація лексичної системи мови визначається асоціативними відношеннями, що постійно урізноманітнюються в зв'язку зі змінами у змісті мислення та через збагачення мислення новими якостями і поняттями» [9, с. 135]. Асоціації не завжди вдається визначити з першого погляду, хоча вони часто беруть участь у створенні нових понять. «При утворенні терміна шляхом зміни значення слів порівнюють одне поняття з іншим, тобто здійснюється певна аналогія, уявляється якийсь образ» [4, с. 48].

У складених назвах із семою 'вода' асоціативні відношення спостерігаємо у стрижневому компоненті, який вказує на:

1) процес: *міграція з водою* (*міграція* – «переміщення, перерозподіл яких-небудь елементів» [2, с. 526]), що відображено у складеній назві – «віднесення [винос] водних організмів вниз за течією» [1, с. 27]. Значення терміна *вторгнення морської [соленої]*

води («проникнення морської води у прибережні зони, болота, річки або судноплавні прісноводні канали» [1, с. 223]) зумовлене значенням лексеми *вторгнення* ← *вторгатися* – «те саме, що вдиратися – раптово проникати куди-небудь у значній кількості, сильним струменем і т. ін.» [2, с. 79]. Значення складеної назви *добігання води* («процес руху води по водозбору до отвору, що розглядається і замикає» [5, с. 166]) зумовлене значенням стрижневого компонента *добігання* ← *добігати* – «швидко рухаючись, поширюючись, досягати чого-небудь» [2, с. 229].

2) споруду: переосмислення стрижневого компонента *водопровід* («система труб, нагнітальних установок, фільтрів і т. ін. для подавання води до місць споживання» [7, т. 1, с. 721]) зумовило виникнення складеної назви *водопровід мозку* – «порожнина середнього мозку у вигляді вузького каналу, що сполучає третій і четвертий шлуночки мозку» [8, т. 1. с. 246];

3) форму: така інтегральна сема є у стрижневому компоненті *лінія* («риска, вузька смужка на якій-небудь поверхні» [7, т. 4, с. 518]) терміна *лінія течії*. Аналогічно складені назви *обрис підземного стікання води*, *обрис [профіль] течії*, у яких переосмислено стрижневий компонент *обрис* – «загальний вигляд предмета, окреслений лінією, що обмежує його поверхню; контур, силует» [2, с. 649]; *профіль річки* (*профіль* – «вертикальний (поздовжній або поперечний) переріз чого-небудь» [2, с. 995]);

4) водний простір: значення терміна *озеро слізне* («анатомічний утвір між верхньою і нижньою повіками в присередній частині очної щілини» [8, т. 2, с. 183]) зумовлене значенням стрижневого компонента *озеро* – «природна або штучна *заглибина*, заповнена *водою*» [7, т. 5, с. 653]. Стрижневий компонент *струмок* («невеликий потік, утворений з снігових, дощових вод або з підземних вод, що вийшли на поверхню» [7, т. 9, с. 792]) зумовив виникнення терміна *струмок слізний* – «простір між краєм нижньої повіки і очним яблуком, по якому слізна рідина переміщується до слізного озера» [8, т. 2, с. 511];

5) предмет: значення стрижневого компонента *чаша* («діл з берегами якого-небудь водоймища, заповнений водою; улоговина подібної форми» [2, с. 1372]) впливає на значення складених назв *чаша водойми*, *чаша озера* тощо; *лінза підземних вод* (*лінза* – «поклади, що залягають певними пластами» [2, с. 490]). Значення терміна – «геологічне тіло підземної площі, складене породами насиченим вільною (гравітаційною) водою» [5, с. 252];

6) назву тварин: асоціації за зовнішніми ознакам перенесено зі стрижневого компонента *бик* («велика свійська рогата тварина; // великий казан» [2, с. 48–49]) на складену назву *бик водоскиду*;

7) частину машини: асоціації зі стрижневим компонентом *колесо* (*колесо* – «коло зі спицями або суцільне, що обертається на осі й надає руху екіпажеві та іншим засобам пересування; // деталь машини, механізму чи пристрою у вигляді кола для передачі або регулювання руху» [2, с. 440]) зумовили виникнення складених назв *колесо водяне*, *колесо водочерпальне*;

8) назву частини взуття: переосмислення за зовнішніми ознаками спостерігаємо у стрижневому компоненті складеної назви *підощва хвилі* (*підощва* – «нижня частина взуття, якою ступають по землі, пришити або приклеєна до верху за допомогою устілки; // дно балки, канави, водойми і т. ін.» [2, с. 777]). Відповідно маємо значення терміна – «найнижча точка улоговини хвилі» [6, с. 118];

9) одяг чи його частину: у складених назвах *сорочка водяна*, *сорочка парова* («порожнина в машинах і апаратах, призначена для циркуляції рідин або газу, які охолоджують чи нагрівають щонебудь» [2, с. 1162]), *рукав пожежний водяний* («стандартний відрізок рукава зі з'єднувальними головками на кінцях. Призначений для переміщення води або водних розчинів» [ЦЗ, с. 435]) маємо переосмислення стрижневих компонентів *сорочка* («захисна оболонка чого-небудь [СУМ, т. 9, с. 467]»), *рукав* («пристрій у вигляді труби або кишки для відведення чи передачі рідин, газів, сипких тіл [СУМ, т. 8, с. 905]»);

10) різновид малюнка: складену назву *річковий візерунок* утворено відповідно до значення лексеми *візерунок* – «малюнок, що становить певне поєднання ліній, фігур, кольорів, відтінків і т. ін.» [СУМ, т. 8, с. 298]);

11) назву приміщення: у складених назвах *галерея водозбірна*, *галерея водопровідна* (*галерея* – «критий чи відкритий коридор, що з'єднує два або кілька приміщень» [ВТСУМ, с. 170]) є переосмислений стрижневий компонент *галерея* – «критий чи відкритий коридор, що з'єднує два або кілька приміщень» [СУМ, т. 2, с. 19];

12) назву отвору в приміщенні: значення лексеми *двері* («отвір у стіні для входу і виходу; // стулка, що закриває отвір – вхід і вихід» [ВТСУМ, с. 208]) зумовило виникнення терміна *двері водонепроникні*;

13) назву інструмента: складена назва *дзвін водолазний* утворена на основі стрижневого компонента *дзвін* – «ударний сигнальний підвісний інструмент, звичайно із сталі чи бронзи, у вигляді

порожнистої, зрізаної знизу груші, в середині якої підвішено ударник (серце)» [ВТСУМ, с. 218]);

14) назву птаха: у складеній назві *лебідка водопідіймальна* переосмислення за зовнішніми ознаками відбулося у стрижевому компоненті *лебідка* – «самка лебедя; // машина, пристрій для підймання і переміщення вантажів» [ВТСУМ, с. 482]).

Отже, асоціація як універсальний чинник удосконалює структуру мови, створюючи нові поняття і значення термінологічних одиниць. Сучасна українська мова, вибираючи мотиваційну базу для вербалізації об'єктів науково-технічної сфери, за основу вторинної номінації бере спостережувальну подібність.

Список використаних джерел:

1. Балабан Т. Англійсько-український словник-довідник інженерії довілля: Близько 1500 термінів / Уклад Тимотей Балабан. Львів: Вид-во Державного ун-ту «Львівська політехніка», 2000. 400 с.
2. Великий тлумачний словник сучасної української мови / Уклад. і голов. ред. В.Т. Бусел. К.: Ірпінь: ВТФ «Перун», 2001. 1440 с.
3. Козяр М.М., Шадрін А.А., Кочан І.М. Цивільний захист. Частина перша: Пожежно-рятувальна справа. Ілюстрований словник-довідник. Львів: Сполом, 2006. 552 с.
4. Лотте Д.С. Основы построения научно-технической терминологии. – М.: Наука, 1961. 158 с.
5. Мелиорация: Энциклопедический справочник / [Редкол. И.Б. Шемякин (гл. ред. и др.): Под общ. ред. А.И. Мурашко]. Минск: Белорусская советская энциклопедия, 1984. 567 с.
6. Російсько-український гідротехнічний словник: 13000 термінів / Уклад. Г.І. Швець, М.С. Зільбан, С.Г. Коберник, О.Я. Олійник та ін. К.: Вид-во АН УРСР, 1960. 192 с.
7. Словник української мови: В 11-ти т. К.: Наукова думка, 1970 – 1980.
8. Українсько-латинсько-англійський медичний тлумачний словник / за ред. чл.-кор. АМН України М. Павловського, докт. фарм. наук, проф. Л. Петрух, канд. мед. наук І. Головка. У 2 т. Львів, 1995.
9. Чабаненко В.А. Асоціація як універсальний чинник мовного розвитку // Мовознавство. 2005. № 3 – 4. С. 132–138.

Топчий Л. М.
кандидат філологічних наук,
доцент кафедри української мови та літератури
Ізмаїльський державний гуманітарний університет
м. Ізмаїл, Одеська область, Україна

ВИЯВИ КОЛІРНОЇ ГАМИ У МОВОТВОРЧОСТІ М. КОЦЮБИНСЬКОГО

У мовотворчості кожного митця слова колоративи здатні утворювати якісно і кількісно розвинену лексико-семантичну групу, складовими якої є назви як основних кольорів, так і безліч їх відтінків, які вказують на колірну ознаку предмету, на міру вияву колірної якості, на інтенсивність тону, на символічність, яка тісно пов'язана зі здатністю кольору до мінливості, до варіюванням своїх відтінків. Як частина мовної картини світу колористика розглядалася у різних аспектах: семантико-стилістичному, естетичному, психологічному, соціолінгвістичному та ін.

Колір як забарвлення реалій природного середовища є однією з прикметних ознак творчості визнаних майстрів слова. Мовотворчість М. Коцюбинського, яка є вершиною української прози к. XIX ст. поч. XX ст., – яскраве явище у мові української художньої літератури. М. Коцюбинський створив великі цінності, що цілком відповідають тим суспільним ідеям, яким служив письменник, підсилюючи семантичну глибину і багатогранність, естетичну силу і музикальність української мови [1, с. 214].

В арсеналі мовно-виражальних засобів чільне місце посідають барво лексеми, які виявляють мовну індивідуальність, естетичне кредо автора. М. Коцюбинський як майстер витонченого відтворення особистісних вражень та спостережень, мінливих відчуттів та переживань через колірні позначення добре відчував, навіть розумів барви. У його мовотворчості естетична функція кольорів, світлотіней, передача різних внутрішніх почуттєвих станів домінують над іншими художніми засобами.

Загальновідомо, що семантико-стилістична функція назв кольорів повністю залежить від особистісного бачення творцем реалій життя. Тому в кожного з них існує особистісна кольорова шкала, а також улюблений колір, який домінує у творчості [5, с. 35]. Кольорова палітра М. Коцюбинського представлена такими улюбленими номінаціями, як-от: *зелений, червоний, золотий, жовтий, білий, чорний, сірий, синій, блакитний, голубий, фіолетовий*.

вий, рожевий, які здатні виконувати як характеристичну (позначення кольору, матеріалу, віку), так і естетичну, оцінну функції.

Як свідчить матеріал, домінантним у мовотворчості письменника є хроматичний колір *зелений*, традиційне трактування якого – «оновлення життя, молодості, свіжості, символізуючи надію і радість» [3, с. 343]. Окрім номінативної функції, у художньому дискурсі письменника він не несе ніякого особливого символічного значення, проте стає наскрізним акцентом художньо-естетичної структури прози автора, усимволізуючи Природу, розквіт і буяння рослинного світу, його воскресіння: *зелений серпанок, зелені плавні, зелена хвиля винограду, зелені левади* тощо. Великого емоційно навантаження несуть складні назви *зеленого* кольору: *чорнозелені і жовтозеленості* барви, *яззелені* плавні, *яснозелене* віско тощо. Звернення до складних кольоропозначень пояснюється намаганням художника-імпресіоніста оновити колірну палітру свого художнього дискурсу, розширити коло зображально-виражальних та оцінних засобів. Складні колоронімації, імпліцитно виражаючи авторське ставлення до дійсності, репрезентують якісно-порівняльну характеристику, акцентуючи на позитивній оцінності опоетизованих реалій.

Спостереження над мовою творів М.Коцюбинського уможливають висновок, що найбагатшим на відтінки у кольоровій шкалі стає *червоний* колір, який переломлюється на *вишневий, багрянний, кривавий, злотокривавий, червоно-жовтий, рудий, бронзовий, рожевий*. Оскільки *червоний* «має цілющі властивості, охороняє від «вроків» та чаклунства» [4, с. 159], цей колоратив як постійна ознака природного кольору реалій (маку, троянд, рожі, глоду, шипшини, черешні) домінує над іншими *Козацтво як мак.... Жупан червоний, вус чорний..* [2]. Цей колір регулярно вживається автором у портретних замальовках (колір обличчя, очей, уст, носа), в описах природи, зокрема осіннього вбрання, природних явищ: « *червоне сонце*»; «*червоні, як у кров умочені, черешні*»; «*земля вкрита червоним листом*» [2]. Символізм цього кольору, який залежить від його відтінків, досить багатозначний. « З одного боку – енергетичний, активний, символізує повноту життя, свободу, урочистість, радість, а з іншого – ворожнечу, помсту, війну, агресивність» [4, с. 159]. За народним українським повір'ям, колоронема *червоний* символізує пристрасть, кохання, енергійність, крім того, це ознака святочності, багатства, урочистості. Тому у творах автора цей колір часто використовується у номінаціях як буденного вбрання «*червоне намисто*», « *червоні кісники*», так і виразно постає ознакою святковості у національному: *В червоній хустці, в червоній спідниці*

та білій сорочці...Олександра здавалась велетом-квіткою... [2]. Отже потрактування кольору, в залежності від контексту, може співвідноситися як з позитивною, так із негативною оцінкою. Так, *яскраво-червоні* тони асоціюються із енергією, вогнем, бурхливими пристрастями: *...вогняний язик лизнув по соломі... [2].* У цьому випадку – це позитивна, оптимістична оцінка. У прикладі *кривава смуга обрію* темні тони *червоного*, колір пролітої засохлої крові, здебільшого відбивають песимістичні настрої.

У пейзажних замальовках письменника-імпресіоніста відтінком *червоного* кольору часто виступає *рожевий* колір, символіка якого імпліцитно репрезентує особливі інтенції автора: *хвилі рожевого світла, золоторожеве повітря;рожева імла, мов блискучий рожевий серпанок; , рожеві тіні, рожеве проміння.*

М.Коцюбинський у природних замальовках вдається і до відтінку *жовтого*, колоративу – *золотий*. Загальновідомо, що *золото* як символ Сонця, святості, в біблійні часи символізувало могутність та багатство, у християнстві – чисте світло, Господню енергію, духовний скарб Христа. У мовній тканині письменника ця колороназва лише у поодиноких випадках позначає матеріальну цінність речей (*золотий « ілік»,золотий дукач на шії*). Проте, в-основному, відтворює значення «кольором подібний до золота», або виступає символом-синонімом до слів «рідний», «дорогий», « сонячний», експлікуючи ідею якісної цінності взагалі: *золоті ризи садків, золоті стіжки жита і пшениці, золоті кучері; злото-зелений вогонь; золоті смуги; золоті проміння.* Цей епітет належить до домінантних засобів вираження ідеалізуючого (чистого, прозорого, сонячного) начала, презентує позитивні конотативні семи «тихий, спокійний»: *На заході... стояло здорове золоте сонце. Під його скісним промінням золотом сяяло жовте листя лип та берез [2].* Жовтий колір як засіб прямої номінації реалій не займає визначального місця у кольоровій шкалі письменника: *Долівка була гладенька і жовта, як віск [2].*

Майстерне використання цілої гами кольорів для розкриття сутності особистісних вражень та переживань свідчить про велике знання всіх рівнів мовної системи та виважене ставлення визнаного художника слова до добору мовних засобів. Так, у авторському дискурсі кольоропозначення *блакитний* та *синій* як символ гармонії, спокою, тихого смутку мають ускладнену семантичну структуру:символізують «відкритість», «безкінечність», «вічність». Цей аспект експлікується в описах неба, простору, виднокола: *блакитна високість, блакитне холодне сяйво, блакитний намет неба, синя*

дрімота далеких просторів, синя роса. Для пейзажних замальовків автор послуговується різноманітними відтінками: *сліпучо-блакитний, синявий, бузкові, темно-синій, густо-синій, сіро-блакитний* та ін.

Спостереження свідчать, що як справжній художник-імпресіоніст письменник своєю витонченістю до сприйняття кольору знаходить у природі такі кольорові ефекти, на які не кожен би звернув увагу: *Гори міняли своє блакитне убрання на рожеві з золотим ризи* [2]. Він надає предметам і явищам такі образні характеристик, які реально їм не властиві: *«фіолетові зморшки», «дороги фіолетові», «силветки фіолетові».*

У художньому дискурсі М. Коцюбинського для увиразнення портретних характеристик персонажа (зовнішня ознака або внутрішній стан людини) широко представлений ахроматичний колір *білий* як у прямому, так і в переносному значенні: *на білому, як папір, обличчі; білий як крейда став Гнат* [2]. У всіх культурах світу цей колорономен був сакральним і глибоко символічним. У слов'янській міфології й фольклорній традиції символіка *білого*, національного ідеалу краси і гармонії, обертається навколо понять світла, життя, добра, щастя, чистоти, краси, божества, любові; сакрального для українців кольору житла, одягу та ін.; чогось блискучого, прозорого [4, с. 159]. *Білий* у дискурсі автора – узагальнена позитивна оцінність понять «святість», «чистота»: *біле світло, білий день, білі хмаринки.*

Ахроматичний *чорний* у прозовій тканині стає діаметрально протилежним. Це «практично в усіх етнокультурах – символ темряви, зла, смерті, диявола, пекла, заходу та ін.» [4, с. 161]. Одвічна боротьба добра зі злом, справедливості з несправедливістю, соціальні протистояння окреслили відповідну функціональну роль чорного кольору з негативним конотативним значенням (журба, жаль, зло, ненависть, зрада). Окрім прямої семи кольору, у прозі письменника семантичне наповнення *чорного* пов'язане із широким спектром символічних значень, що бере початок у міфічних уявленнях людини, пов'язаний із народними обрядами, богослужінням, закріплений у фольклорі: *огонь з чорної хмари людської кривди; чорні смереки спускали сум свій* [2].

Як свідчить досліджуваний матеріал, для увиразнення кольорової характеристики зображуваного М. Коцюбинський застосовує прийом протиставлення ахроматизмів, який, в свою чергу, надає тексту додаткової виразної оригінальності: *Чорними ярами покотився білий туман...; І Ярина бачить уже свої білі, випещені руки*

худими, чорними від праці [2]. Наведений спосіб контрастного зіставлення фактів допомагає авторові найяскравіше виділити їх глибину, оскільки, як відомо, на темному тлі чіткіше виділяється ясне. Письменник часто вживає й інші контекстуальні протиставлення, через неповторність яких створюється потрібний авторові настрій, будуються надзвичайно виразні, об'ємні образи, виявляється вся сила й багатогранність стилю майстра художнього слова: *Проти синіх тяжких хмар...здавались вони (дерева) делікатними рожевими тінями; Крізь білий цвіт виднілось синє небо....*[2]. Такі контекстуальні контрасти письменником часто використовуються як засіб конструювання одного розгорнутого образу, використання якого значною мірою зумовлюється особливостями художнього світогляду майстра, його вмiлим прагненням створити і підкреслити гру світла і тіні.

Отже, використання розглянутої колірної гами у мові творів письменника супроводжується функціонально-стилістичним оновленням їх семантики, розширюються межі художнього опису, що засвідчує неперевершену майстерність письменника у відтворенні барв природи і життя. Предметом подальших лінгвістичних студій може стати різноаспектне вивчення самоцвітного слова М. Коцюбинського, яке дає можливість віднайти нові нюанси в семантиці й символіці його колірної лексики.

Список використаних джерел:

1. Білодід І. Мова творів Коцюбинського // Білодід І. Вибрані твори: в 3-х т. / АН СРСР, АН УРСР, Інститут мовознавства ім. О. Потебні. – К.: Наук.думка, 1986. – Т. 3.
2. Коцюбинський М. Твори: В 3 т. – Т. 1. – К, 1947. – 126 с.
3. Мацько Л.І. Стилiстика української мови: підручник / [за заг. ред. Л.І. Мацько]. – К.: Вицц.шк., 2003. – 462 с.
4. Словник символів культури України / [за заг. ред. В.П.Коцура, О.І. Потапенка, М.К. Дмитренко, В.В. Куйбiди]. – К.: Міленіум, 2005. – 352 с.
5. Супрун Л.О. Семантика і прагматика назв кольорів в українському романному тексті середини – другої половини ХХ ст.. (на матеріалі творів О. Гончара, П. Загребельного, М. Стельмаха) [Текст]: автореферат дис. ... канд. філол. наук: 10.02.01 «Українська мова» / Людмила Олександрівна Супрун. – Х., 2009. – 16 с.

НОТАТКИ

НОТАТКИ

НОТАТКИ

МАТЕРІАЛИ МІЖНАРОДНОЇ
НАУКОВО-ПРАКТИЧНОЇ КОНФЕРЕНЦІЇ

«МОВА ТА ЛІТЕРАТУРА
У ПОЛІКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ»

7–8 лютого 2020 р.

м. Львів

ЧАСТИНА II

Видавник – «Наукова філологічна організація «ЛОГОС»

Адреса кореспонденції: 79000, м. Львів, а/с 6153

Електронна пошта: events@logos.lviv.ua

www.logos.lviv.ua, Т: +38 050 824 76 91

Підписано до друку 10.02.2020 р. Здано до друку 11.02.2020 р.

Формат 60x84/16. Папір офсетний. Цифровий друк. Ум.-друк. арк. 7,91.

Тираж 100 прим. Зам. № 1102-20.