МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ АВТОНОМНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«КРЫМСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИМЕНИ В. И. ВЕРНАДСКОГО»

СБОРНИК ТЕЗИСОВ УЧАСТНИКОВ

V научно-практической конференции
профессорско-преподавательского состава,
аспирантов, студентов и молодых ученых

«ДНИ НАУКИ КФУ им. В.И. ВЕРНАДСКОГО»

ТАВРИЧЕСКАЯ АКАДЕМИЯ

СЕКЦИЯ: «ТЕНДЕНЦИИ ДРАМАТИЗАЦИИ И ТЕАТРАЛИЗАЦИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОЦЕССА: ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКИЙ И ЛИНГВОКУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТЫ»

г. Симферополь 2019 год

V научно-практическая конференция профессорско-преподавательского состава, аспирантов, студентов и молодых ученых «Дни науки КФУ им. В.И. Вернадского» / Сборник тезисов участников / Секция «Тенденции драматизации и театрализации художественного процесса: литературоведческий и лингвокультурологический аспекты» // Симферополь, 2019

В сборник включены доклады участников V научно-практической конференции профессорско-преподавательского состава, аспирантов, студентов и молодых ученых «Дни науки КФУ им. В.И. Вернадского», отражающие достижения научных и практических изысканий в сфере естественных, гуманитарных, технических наук и информационных технологий.

Работы публикуются в редакции авторов. Ответственность за достоверность фактов, цитат, собственных имен и других сведений несут авторы.

СЕКЦИЯ «ТЕНДЕНЦИИ ДРАМАТИЗАЦИИ И ТЕАТРАЛИЗАЦИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОЦЕССА: ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКИЙ И ЛИНГВОКУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТЫ»

СОЦРЕАЛІСТИЧНІ КОНЦЕПТИ В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

Багрій М. Г.,
кандидат филологических наук, доцент кафедры украинской филологии факультета славянской филологии и журналистики Таврической академии КФУ имени В. И. Вернадского
yuskiv77@mail.ru

Вступ. Соціалістичний реалізм виходив із традицій російської народницької та пізньоромантичної літератури, яка проповідувала громадянське служіння нижчим класам та ілюстративність, фотографізм життя як принцип; відтак соцреалізм мав явні ознаки культурного імперіалізму в інших радянських національних республіках, оскільки нівелював їхні ментальні і соцікультурні особливості. Ситуація політичного тиску на людину, залежність суспільства від комуністичної агітації, провокаторська й антинаціональна поведінка більшовицької влади спричинили те, що талановитий письменник мусив пристосуватися до ідеологічної лінії влади, щоб не запідозрили в контрреволюційності, поспішно хапався за «потрібні» теми, щоб довести свою лояльність до комуністичного режиму.

Метою є дослідити становлення соцреалізму як пролетарського, революційного мистецтва, з'ясувати, в яких саме художніх формах, естетичних концептах, ідеологічних струменях розвивався соціалістичний реалізм як метод і стиль.

Результати досліджень. Загалом письменників Радянської України першої хвилі, тобто авторів, які переважно творили від 1920 р. починаючи, і прийняли головні вимоги «нового» класового, матеріалістичного за світоглядом мистецтва, можна поділити на такі три основні категорії. Перша категорія – це ті письменники, які вимушено прийняли умови і норми радянської «соціалістичної» літератури з її цензурою, ідеологічною пропагандою, заполітизованістю, загальноприйнятою фальшю і вірнопідданськими вдаваннями, але зберегли свою творчу оригінальність, відразу зайняли позицію внутрішнього несприйняття комуністичного тоталітаризму і морального та естетичного опору до нього. Це насамперед такі автори, як Микола Хвильовий, Микола Куліш, Аркадій Любченко, Марк Йогансен, Микола Зеров, Павло Филипович, Михайло Драй-Хмара, Валеріян Підмогильний, Григорій Косинка, Борис Антоненко-Давидович, Тодось Осьмачка, Володимир Свідзинський та ін. Відповідно, їхня спадщина найгучніше прозвучала в ту добу і зберегла в собі найвищий ступінь творчої та естетичної свободи. Друга категорія письменників – це ті, які довше чи коротше також перебували у стані внутрішнього опору до більшовицького режиму, певний час, або фрагментами (як Володимир Сосюра) творили поза рамками соцреалізму і в реальних новаторських естетичних та ідейних пошуках, однак на якомусь етапі зламалися і включилися у процес творення нової соціалістичної української літератури. До цієї групи належать такі автори, як Максим Рильський, Павло Тичина, Микола Бажан, Олександр Довженко, Юрій Яновський, Михайль Семенко, Гео Шкурупій, Яків Савченко, Дмитро

Загул, Валерій Поліщук, Аркадій Казка, Кость Котко та ін. Зрозуміло, що Володимир Сосюра є яскравим репрезентантом саме цієї категорії письменників і, якщо візьмемо до уваги той факт, що ці автори заклали головні, монументальні камені у фундамент щойно народжуваної літератури соцреалізму, то його можна вважати одним з основоположників соціалістичного стилю і духу творчості, одним із виробників усіх визначальних ідеологем новітньої тоталітаристської літератури.

І третя категорія соціалістичних письменників – це відверті пристосуванці, навіть циніки у своїй ідеології, переважно схильні до графоманії і масовізму в літературі, реальні цькувальники незалежних авторів і активні помічники радянській владі у її розправах із вільною літературою і національним струменем у ній. Сюди можна зарахувати Івана Микитенка, Івана Ле, Івана Кириленка, Павла Усенка, Олександра Корнійчука та ін. Це переважно письменники, які не створили великих ідей та естетичних програм соціалістичного реалізму, а працювали лише як популяризатори найпоширеніших, ходових гасел ідеологічного мистецтва. Власне, ці автори не стільки підвищували, ускладнювали поетику і стилістику літературного соцреалізму, як усереднювали їх.

У цьому сенсі спадщина Володимира Сосюри є особливо цікавою, значущою і важливою для сучасної літературознавчої інтерпретації, яка прагне з'ясувати справжні джерела та національну специфіку соціалістичного (тоталітаристського) мистецтва як явища, продукту прогресистського напрямку розвитку європейської культури, починаючи від перших ідеологем позитивізму (початок XIX ст.). Саме демократична ідеологія прогресу породила у свідомості кількох поколінь європейської інтелігенції візію-програму про можливе ушляхетнення, навчання і стимулювання до активних дій широких суспільних мас. Відтак протягом століття приблизно естетика та ідеологія літератури реалізму вироблялася як програма системного позитивного впливу на свідомість та почуттєвість нижчих верств суспільства (у термінології марксистів: «пролетарів і трудящого селянства»). Так і теорія та критика, і сама художня література увійшли у схему раціонального планування мистецького впливу на маси. Згодом це привело до штучного трафаретування, ідеологізації та соціалізації літератури, особливо в тоталітарних умовах СРСР, де правляча комуністична партія «планово» вимагала від літератури «покращення ефективності виховання трудящих».

Автор приніс у XX ст. низку стереотипів із народницької літератури XIX століття: ліричність зображення, схиляння перед народною стихією, поетизація побуту, соціальні акценти. Усе це Володимир Сосюра «модернізував» агітацією за «владу Рад», «Жовтень», «Комуну», «безсмертного Леніна». На прикладі творів бачимо, як, у якій естетичній парадигмі формувався новий творчий метод – соціалістичний реалізм: на синтезі спрощення елементів народницької літератури та ідеологем аванґардно-соціалістичної агітації в дусі політичного прогресизму. Власне, тут очевидною стає та естетична регресія автора, який поступово відмовляється від художніх ідей неоромантизму. Своїм завданням письменник бачить показ більшовицького наступу, перемоги комуністичних ідей як невідворотної закономірності історії; знаходить безліч емоційно наснажених, романтичних, героїко-піднесених образів і тропів, щоб описати в оптимістичних тонах ходу нової епохи, нових героїв, нових цінностей. І в цьому головний сенс поем раннього періоду творчості: утвердити переконання у читачів, що комуністична ідея і комуністи перемогли з позиції правди і звільнення людини праці. Ось ця історична фальшивість – це головний дисонанс ідейного й естетичного плану у творах митця.

Висновки. Отже, характерними соціокультурними засадами соцреалізму є матеріалізм, прогресизм, революціонізм, космополітизм, культ боротьби і протистояння, класова свідомість і солідарність. Виокремимо також провідні концепти, орієнтуючись на дослідження провідних світових та вітчизняних науковців (В. Агеєва, М. Балина, Н. Бернадська, Ю. Борєв, Є. Добренко, І. Захарчук, В. Кандинська, В. Хархун): культ праці, оптимізм, ідеалізація, колективізм, антидійсність. Соціалістична ідеологія від самих початків свого утвердження в суспільстві виробила систему ідейних пріоритетів, які треба було поширювати у свідомості мас. До таких належали наступні: 1) вірність світоглядній доктрині

філософії марксизму-комунізму; 2) віра у майже сакральну, спасительну місію вождя світового пролетаріату – В. Лєніна; 3) віра у перемогу комунізму у всьому світі; 4) віра у священну, визвольну і керівну роль компартії (своєрідної нової Церкви); 5) строга підпорядкованість інтересам пролетаріату – виразника настроїв та ідеалів усього «простого народу»; 6) підпорядкованість принципам і планам соціально-економічного прогресу; 7) відданість конкретним вождям – представникам компартії, які втілюють безкомпромісно високі ідеали марксизму в життя; 8) вшанування етичного кодексу «будівника комунізму» і т. п. Побудова цієї чіткої ієрархії цінностей допомагала виховувати в радянському суспільстві особливу дисциплінованість, покірність, колективну відповідальність.

КРИМ У ДРАМАТИЧНИХ ТВОРАХ ІВАНА КАРПЕНКА-КАРОГО

Гладкая И. С.,
кандидат филологических наук, доцент кафедры украинской филологии факультета славянской филологии и журналистики Таврической академии КФУ имени В. И. Вернадского
loshadka@mail.ru

Вступ. Серед українських письменників другої половини XIX – початку XX століття, що зверталися до образу Криму, був драматург Іван Карпенко-Карий (Іван Карпович Тобілевич).

Прикметно, що Крим з'являється як у першому драматичному творі автора («Бурлака»), так і в останньому завершеному творі («Житейське море»). Хоча про зв'язок Івана Карпенка-Карого із Кримом уже писали П. М. Киричок і М. С. Киричок, С. О. Кочерга та ін., однак у їх працях переважно йшлося про кримські сторінки творчої біографії драматурга, вистави «театру корифеїв» на півострові. Що ж до Криму як місця дії в окремих творах Івана Карпенка-Карого самостійної розвідки поки не існує.

Мета цієї роботи полягає в дослідженні змісту і функцій образу Криму в драматичних творах Івана Карпенка-Карого. Під час дослідження задіяно описово-аналітичний підхід; використано системно-структурний та порівняльний методи.

Результати дослідження. Загалом в українській літературі XIX століття Крим переважно асоціюється або з образами бранців та козаків (відповідно із темою неволі – визволення), або з образами чумаків та їх нелегкими заробітками. Саме як місце заробітку Крим постає в соціально-побутових п'єсах Івана Карпенка-Карого «Бурлака» та «Чумаки».

У першому драматичному творі Івана Карпенка-Карого «Бурлака» (інші відомі назви твору – «Чабан» та «В пору приїхали») Крим, хоч і не є основним місцем дії, проте має досить вагоме значення в долі головного героя Опанаса Зінченка, адже в Криму він не тільки здобув непогані статки, працюючи чабаном («Та й недурно ходив. Скоро прийшов, зараз хазяйство почав заводити, – грошенята були»), а й «грамоти добре вивчився», що допомогло Опанасові і самому дошукуватися справедливості, і інших навчати захищати свої людські права. Одначе з монологу, який герой виголошує наодинці із собою, випливає його справжнє ставлення до південного краю як місця загубленої долі: «Голово, вже стара голово, де прихилишся? У Крим... Знов перекопські степи... Там всякий кущ і камінець буде нагадувать молодість, що марно, марно пройшла!»

У комедії «Чумаки» теж розкривається двоїста природа кримських заробітків: поруч із можливістю розбагатіти – небезпека від грабіжників (хоча за комедійним сюжетом твору виявляється, що пограбування чумацької валки – це лише чутка, яку поширив Віталій, щоб провчити заможного несправедливого брата Хому).

Як полісемантичний топічний образ Крим змальовано Іваном Карпенко-Карим у багатопроблемній драмі «Житейське море». У Криму, на дачі Марусі Барильченко,

відбувається перша дія твору й відповідно асоціюється із цією жінкою, влаштованим нею родинним затишком та добробутом, своєрідним раєм на землі. На противагу кримському блаженному спокою постає «житейське море» з нещирістю, зрадою й ницістю, у які поринає головний герой твору – Марусин чоловік Іван Барильченко в акторському середовищі у великому місті. Врешті для Івана Барильченка Крим стає загубленим раєм, та й для Марусі перестає бути сімейним гніздом, бо характеризується нею як засіб «задля забезпечення дітей».

Крим у «Житейському морі» має й інші протиставлювані характеристики. Так, з одного боку, цей край сприймається як благодатний курорт (сюди на пораду лікарів вперше в житті вирвався від хазяйства старший із синів Барильченків – Карпо); з іншого – стає зрозумілим, що морський курорт не панацея, а його цілющі властивості характеризуються Карпом промовистим фразеологізмом «як бабі кадило».

Крім того, при згадці Іваном Барильченком свого козацького коріння та жорстокого козацько-турецького воєнного протистоянням простежується ще одна традиційна асоціація із Кримом як недружнім краєм східної культури. З іншого боку, східна тематика розкривається завдяки слузі Махметці, який, незважаючи на стереотипну характеристику золотолюбця, виявляється вірним помічником і заступником для Марусі.

Висновки. Таким чином, у драматичних творах Івана Карпенка-Карого відбилися різні традиційні уявлення про Крим як про місце заробітку, райське місце, курортний край, позначений східним колоритом, кожне з яких виявляє свою амбівалентність.

СТИЛІСТИЧНІ ФУНКЦІЇ ОКАЗІОНАЛІЗМІВ У РОМАНІ ІРЕНИ КАРПИ «ФРОЙД БИ ПЛАКАВ»

Деркач В. В.,
кандидат филологических наук, доцент кафедры украинской филологии факультета славянской филологии и журналистики Таврической академии КФУ имени В. И. Вернадского
ludmilaivanowna2011@mail.ru

Вступ. Мова художнього стилю постає не як сукупність мовних засобів окремих рівнів і не як набір тропів, а як художня цілісність, як текст, який створює особистість автора, його світогляд. З-поміж багатоманіття мовленнєвих засобів реалізації творчих задумів автора увагу дослідників завжди привертають явища, які є інноваційними щодо загальноприйнятого вживання. Естетично виправданими і художньо актуальними фігурують такі мовні засоби, як оказіональні слова. Оказіоналізми сприймаються у тексті як щось чужорідне, майже аномальне. Серед плеяди українських письменників-постмодерністів вирізняється насичений оказіоналізмами яскравий оригінальний індивідуальний стиль відомої письменниці, співачки та журналістки Ірени Карпи.

Мета і завдання дослідження. Оскільки глибоке розуміння тексту передбачає усвідомлення того, чому у кожному конкретному випадку вживається те чи інше слово, той або інший зворот чи синтаксична конструкція, на нашу думку, є доцільним розглянути роман «Фройд би плакав» І. Карпи та дослідити оказіоналізми як одну із стилістичних домінант у її індивідуальному стилі.

Результати дослідження. Оказіоналізми в художньому тексті І. Карпи «Фройд би плакав» створені здебільшого зі стилістичною метою, прагненням не лише донести інформацію, а й здійснити певний вплив на емоції, відчуття, переживання та свідомість читача. Створення оказіональних слів – це здатність автора передавати загальне через одиничне завдяки своїм індивідуальним спостереженням, таланту, майстерності, демонструючи таким чином специфіку особистого мовного відчуття. У романі «Фройд би плакав» І. Карпи нашу увагу привернули оказіональні поєднання слів та графічні

оказіоналізми. Саме вони є домінуючими не лише в зазначеному художньому тексті, а й в індивідуальному стилі письменниці заголом.

Так, наприклад, у реченні «Винахідлива дитина ... змушувала ... батьків-кар'єристів ... перетворити їх сталево-кібернетичний стиль життя на інший» І. Карпа пише не лише про кмітливу дитину, а за допомогою оказіонального сполучення слів передає всесвітню проблему – байдуже ставлення до життя, перетворення з духовної істоти на сталевого бездушного робота. Спостерігаємо відгомін радянської епохи і нелюбові її письменницею у рядку «Піонери суперменського покрою!», де особисте світосприймання авторки тих часів передане за допомогою оказіонального поєднання слів. У наступних реченнях бачимо оказіональне поєднання слів іншомовного походження з українськими, розмовними з літературними: «Їх білозубі посмішки близько не лежали біля філософсько-пофігістичного усміху древньокитайського старця»; «І Марла знову розплела свої софістікейтед-нісенітниці», що підкреслює водночас і притаманну мову письменниці, і стан розвитку сучасної української мови. Виправданим й оригінальним із точки зору реалізації творчого задуму автора є стилістичне функціонування у творі й інших оказіональних словосполучень: «кастрат-політ», «...боялася куріпкових історій ... співробітниць...», «підлога-грати», «альпіністер», «мама-лоліта», «пристаркуватого сонця», «волосяного представництва своєї країни», «червоно-кашкової плямки» тощо.

Пишучи про дівчат-підлітків та студенток, І. Карпа теж вдається до оказіональності, чим підкреслює свою неповторність та епатажність: «Студентки мовних факультетів або відразу професійно приступають до справи, або закомплексовано мовчать і перелякано-зневажливо-гордовито-засоромлено викручують зіницями за годинниковою стрілкою»; «...як у дєвучок-істеричок-п'ятнадцятирічок».

Слід звернути увагу і на іронічне переінакшення письменницею власних назв, зокрема імен. У тексті нами виявлено самі такі зміни: «портрет Дуріана Ґрея». Як пояснює героїня твору, Дуріан – зовсім не ім’я, а назва смердючого жовтого фрукта, який не має нічого спільного з Уайльдівським персонажем Доріаном Греєм та сірим кольором. Не менш цікавим є переосмислення імені сучасного українського письменника Любка Дереша: «Ти ще той скарб, куплений у любка-дереша з Агри, не використала».

Оказіоналізм, утворений поєднанням слів, формує нову семантичну єдність, що відіграє домінуючу роль в індивідуальному стилі І. Карпи. Вона вдало експериментує зі створенням нових слововживань, тим самим підкреслюючи свою незалежність, індивідуальність, несхожість та унікальність.

Висновки. Проаналізований нами фактичний матеріал свідчить про активні та плідні пошуки у сфері оказіональних поєднань слів І. Карпою. Вони відзначаються семантичною різноплановістю, стилістичною виразністю, експресивною наснаженістю і відображають особливості індивідуальної мовно-естетичної картини світу письменниці.

ЛЕКСИКО-СЕМАНТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ДІАЛЕКТНИХ ФРАЗЕОЛОГІЗМІВ У ХУДОЖНІХ ТВОРАХ

Дехтярева Е. В.,
кандидат филологических наук, доцент кафедры украинской филологии факультета славянской филологии и журналистики Таврической академии КФУ имени В. И. Вернадского
dehtiaryova@rambler.ru

Вступ. У системі мовних одиниць діалектні фразеологізми (далі ДФО) існують не ізольовано, вони тісно пов’язані структурно-семантичними відношеннями з фонетичним, лексико-семантичним, морфологічним та синтаксичним мовними рівнями. Порівняно з літературними ДФО мають динамічний компонентний склад, менш стійку й регламентовану

синтаксичну структуру, що виявляється у фонетичній, лексичній, морфологічній і лексико-граматичній варіантності фразеологізмів. Найтісніше ДФО пов'язані з одиницями лексичного-семантичного рівня мови, оскільки виникали в різних сферах людської діяльності як узагальнення життєвого досвіду багатьох поколінь носіїв мови, тому сфера їх уживання – усна розмовна мова та художня література. Найінтенсивніше проникає діалектна фразеологія в літературну мову через твори художньої літератури.

Мета та завдання дослідження. Проаналізувати особливості функціонування діалектних фразеологізмів на лексико-семантичному рівні мови, з'ясувати їх стилістичний потенціал. Матеріалом для дослідження стали ДФО, зафіксовані у творах Леся Мартовича, Василя Стефаника, Гната Хоткевича, Марка Черемшини.

Результати дослідження. Між українською діалектною та літературною фразеологією існують певні відмінності, пов'язані насамперед із тим, що фразеологізми творяться на базі лексичного матеріалу, а він істотно різниться в діалектній і літературній мовах. Лексика, як відомо, безпосередньо відображає життя народу, фіксує зміни, які відбуваються в його житті. Оскільки українська літературна мова обслуговує культурні й господарські потреби всіх верств населення, діалектна лексика широко вливається в її словниковий склад. У свою чергу, художня література завжди орієнтується на джерела народної мови. Уміння письменника правильно і влучно користуватися фразеологічним багатством, уводити фразеологічні одиниці до свого активного словника значною мірою характеризує його загальний рівень володіння мовою. ДФО у мовленні персонажів використовуються з певними художньо-виражальними настановами або набувають того чи іншого емоційного забарвлення.

З-поміж зафіксованих ДФО було визначено такі групи: 1) ДФО, що мають у своєму складі діалектні лексеми-запозичення; 2) ДФО, не засвідчені в академічному фразеологічному словнику української мови або зафіксовані з ремаркою **діал.**; 3) ДФО, що мають семантичні відповідники в літературній мові та не засвідчені в академічному фразеологічному словнику української мови.

1. ДФО, що мають у своєму складі діалектні лексеми-запозичення.

Лексичний склад будь-якого говору української мови генетично строкатий. Крім основної маси лексики говіркової та загальнонародної, в ньому є певний пласт більше чи менше адаптованих запозичень, оскільки будь-яка мова функціонує й розвивається у взаємозв'язках з іншими мовами. На ґрунті таких взаємозв'язків можуть виникати різноманітні явища підсиленої виразності. Протягом багатьох століть на території Західної України відбувалися контакти між українською, румунською, молдавською, угорською, польською, турецькою та німецькою мовами, що становить специфіку словникового складу говірок. Міжмовні контакти не могли не позначитись на розвиткові українських говірок. Оскільки фразеологічна система є незамкненою, то в українські діалекти проникло немало експресивних запозичень, наприклад: ***запри г'ямбу*** – примушувати кого-небудь замовкати, не давати змоги висловитися (польське **gemba** – 'рот'); ***накласти гачі*** – тремтіти від страху, перелякатися (румун. **gace** – 'штани'); ***на вандер*** – ходити без діла, тинятися (нім. **wandern** – 'блукати, мандрувати'). Лексичні запозичення в компонентному складі ДФО засвідчують певну об'єктивну зумовленість і відбивають живомовні зв'язки носіїв української мови з сусідніми народами та їх культурами.

2. ДФО, не засвідчені в академічному фразеологічному словнику української мови або зафіксовані з ремаркою <u>діал</u>. Система мовно-виражальних засобів художнього твору знаходиться в безпосередній залежності від мови народної, а народна мова – у своїй цілості – неоціненний скарб для збагачення мови літературної, наприклад: ***пожити смерти*** – померти. Зазначена ДФО яскраво підкреслює те, що головним героєм досліджуваних творів є безземельний гуцул, який не може вилізти з нужди, бореться з хитрощами, підступністю панів, жандармів. Усіх героїв тисне нужда, темрява і безправ'я: *А ти, Петре, не вбивайси журов, не греби собі глину, бо, аді твій дєдик через страждунок* ***пожив смерти*** *(М. Черемшина).* Характерною особливістю таких ДФО є яскраво виражена образно-

емоційна забарвленість. Вони є істотним компонентом розгортання сюжету, уможливлюють правдиве зображення різних явищ, побуту українських міст і сіл, дають переконливу характеристику дійових осіб, увиразнюють експресивність мовлення: ***дати пуду, давати позір, на кпи брати, [і] світ не видів.***

3) ДФО, що мають семантичні відповідники в літературній мові та не засвідчені в академічному фразеологічному словнику української мови.

Однією з особливостей фразеологічних одиниць, які функціонують у художній літературі, є те, що всі видатні українські письменники кінця XIX – початку XX ст. більшою або меншою мірою в мові своїх творів відображали особливості рідного їм говору. Дбаючи про правдивість зображення, точність і художню довершеність викладу, письменники користувались усіма відомими засобами рідної мови. Саме завдяки їхнім творам усе розмаїття ДФО, що століттями укладалися в народній свідомості, поступово ставали набутком широкої читацької громади. А вдале використання ДФО сприяло збагаченню художньо-зображальних засобів твору.

ДФО, не засвідчені в сучасному академічному фразеологічному словнику української мови, проте активно вживані у досліджуваних творах, мають семантичні відповідники в літературній мові, наприклад: ***уру мати*** (діал. *ура* – гнів, образа): *Єк заступник віта на твого сина* ***уру має,*** *то ти собі Митрику, бійси, кілько хочеш, але села не рунтай, чєліди не полоши* (М. Черемшина) – пор.: літ. *мати зуб* – сердитися, гніватися на кого-небудь. Використані в художніх текстах ДФО звертають на себе більшу увагу, на тлі літературної мови здаються незвичними і від того яскравими. Саме в цьому основна причина того, що вони стилістично досить активні в художній тканині творів.

Висновки. Багатство ДФО, виявлене в художніх творах, ще раз підтверджує відому тезу про те, що художні тексти – це справжня скарбниця фразеологічних ресурсів мови, один із досконалих способів фіксації діалектних перлин, свідчення великої ролі письменників у збереженні й розширенні виражальних можливостей рідного слова. Фразеологічні одиниці з діалектними компонентами через художню літературу та інші способи посередництва збагачують загальноукраїнську фразеологію. Тому дослідження в цьому напрямку необхідно продовжувати.

СОВРЕМЕННАЯ НАУЧНАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ВОСТОЧНОСЛАВЯНСКОГО ОККАЗИОНАЛЬНО-ОБРЯДОВОГО ФОЛЬКЛОРА

Кривенко О. В.,
кандидат филологических наук, ассистент кафедры украинской филологии факультета славянской филологии и журналистики Таврической академии КФУ имени В. И. Вернадского
oksamytova_folk@mail.ru

Введение. Заговор как фольклорный жанр издавна привлекал внимание исследователей, о чем свидетельствуют работы А. Потебни, А. Веселовского, Ф. Буслаева, В. Антоновича, А. Афанасьева, В. Шухевича и прочих известных этнографов, фольклористов, литературоведов. В последнее время среди ученых возрос интерес к «магическому фольклору» в контексте внимания к проблеме сохранения традиционной народной культуры.

Целью данной работы является осмысление заговора как синкретического жанра, выявление особенностей его научно-исследовательской рецепции.

Результаты исследований. XXI век характеризуется всплеском интереса к «магическому фольклору», что подтверждается большим количеством тематических исследований. Фундаментальными в частности являются работы Т. Агапкиной

«Восточнославянские лечебные заговоры в сравнительном освещении. Сюжетика и образ мира» и сборник текстов под редакцией А. Топоркова «Русские заговоры из рукописных источников XVII – первой половины XIX в.». В своей монографии Т. Агапкина рассматривает сюжетные и диалектные варианты лечебных заговоров, исследует процесс создания образов, в особенности временных и пространственных, а также уделяет особое внимание образному осмыслению человека как «компонента» специфической картины мира. В работе А. Топоркова исследованы любовные заговоры, большинство из которых впервые введены в научный оборот. Исследователь представляет «совокупность заговорно-магических текстов» как определенный «континуум», на одном полюсе которого находятся молитвы (канонические и неканонические), а на другом – фольклорно-языческие и «черные» заговоры и заклинательные формулы, причем тексты на этих двух полюсах кардинально отличаются по своей структуре, лексике и т. п. А. Топорков пишет и о необходимости различия в исследованиях заговоров XVII в. и, например, XVIII–XIX в., а также заговоров устных и рукописных, «обвиняя» в их смешении сборники XIX века, в которых записанные современными собирателями тексты размещены вперемешку с более архаичными. Исследователь рассматривает заговорные тексты, распределяя источники по периодам публикации, отдельно выделяя недатированные рукописи, подавая ссылки на варианты текстов.

В исследовании украинских заговоров выделяются несколько работ, среди которых особое место занимает монография И. Гунчика, где он рассматривает данные тексты как «окказионально-обрядовый фольклор», предоставляет историографию XIX–XX в. и формулирует собственное мнение относительно типизации заговорных текстов с позиции нарративных стратегий, обращает внимание на роль диалога в таких текстах, выделяет и анализирует несколько функциональных уровней «магически-сакрального» фольклора.

Исследованию украинских заговоров посвящен ряд диссертаций, в которых данный предмет проанализирован с различных точек зрения. В диссертации В. Антонюк «Замовляння в мовноінтонаційній системі української народної поезії та побутовому вжитку» сделан акцент на музыкальной природе магических текстов и соотношении ее с украинским устным народным творчеством. Значительное внимание уделено различным аспектам функционирования заговоров в быту. В работе О. Павлова «Замовляння як вербальна магія» проанализирован заговор как наиболее архаичный сакральный текст. В диссертационном исследовании О. Остроушко «Семантико-синтаксична структура текстів українських замовлянь» определено, что заговорный текст является сложным семантическим, структурированным по определенным образцам и правилам *языковым* образованием, которое характеризуется информативностью, связностью, целостностью, относительной завершенностью и направлено на выполнение определенного коммуникативного задания. А. Темченко в своей работе «Українські лікувальні замовляння: вербально-акціональні універсалії, символіка та семантика» исследовал мифоритуальную направленность одной из тематических групп украинских заговоров, универсализм их как своеобразных культурных кодов, которые проявляются в формальном и содержательном планах. В диссертации И. Колодюк «Народна медицина у традиційній культурі українців Полісся (остання чверть XX – початок XXI століття)» с исторической точки зрения рассмотрен вопрос развития народной медицины украинцев Полесья, которая занимает одно из главных мест в системе этнокультуры, поскольку определяет социально-гигиенические нормы, бытовую культуру, психологические установки общества. Проанализированы современное состояние и региональная специфика народной медицины Полесья на основе материалов этнографических экспедиций и письменных источников. Автор приводит короткую историографию изучения заговоров в Украине, России и Беларуси (что обусловлено региональной спецификой), пишет об «опасности вторичной фольклоризации текстов». В работе О. Хомик «Український вербальний оберег: семантика і структура» с языковедческой точки зрения комплексно охарактеризованы структура и семантика украинских вербальных оберегов, выявлены их структурно-семантические типы, определены

особенности обереговой лексики, специфика ее мотивации и семантические модели. В диссертации О. Соляр «Українські народні замовляння: питання походження і поетики» сделана попытка системного исследования содержания, поэтики и структуры украинских заговоров. При этом использованы тезисы смежных с фольклористикой наук, в частности современных антропологических исследований, в рамках которых изучались принципы так называемого «магического мышления».

Среди исследований белорусских заговоров следует особо выделить работы С. Вергеенко (С. Вяргеенка) «На моры-акіяне, на востраве Буяне… (лекавыя замовы Гомельшчыны): фальклорна-этнаграфічны зборнік» и др. Значительная часть белорусских заговоров исследована в восточнославянском контексте в корпусе полесских заговоров, что обусловлено наличием материалов многочисленных научно-исследовательских экспедиций в данный регион.

Заключение. В целом фольклористическое исследование заговоров, как видим, имеет значительные достижения. В частности, накоплен значительный эмпирический материал, осмыслен заговор как воплощение вербальной магии, охарактеризована его образная система, ритмомелодика, формульность. Однако вопросы взаимосвязи и соотношения вербальной магии и обрядодействий требует обобщения. Только начато исследование заговора сквозь призму коммуникативной, психологической, антропологической и других гуманитарных парадигм, что должно происходить в тесной связи с характеристикой исполнительской традиции. Вопросы структуры и формульности заговора должны также быть исследованы комплексно. Есть необходимость разработки системы формул, в частности выделения элементов структуры заговорного текста с дальнейшим их кратким обозначением. Недостаточно осмыслена на сегодня эстетика заговора. Прагматика его также требует переосмысления. Требует освещения происхождение системы вербальных изобразительных средств. Собрано и проанализировано недостаточно сведений о контексте бытования магического фольклора. Паспортизация текстов часто имеет значительные пробелы, зачастую и вовсе отсутствует. Исследование произведений данного жанра усложняется отсутствием их полного академического издания.

КУЛЬТУРОМОВНІ ПОШУКИ МАКСИМА РИЛЬСЬКОГО

Пелипась Н. И.,
кандидат филологических наук, доцент кафедры украинской филологии факультета славянской филологии и журналистики Таврическкрй академии КФУ имени В. И. Вернадского
p_shkola@mail.ru

Вступ. Культура мови – це, як відомо, – не лише високий рівень володіння нормами усної і писемної літературної мови, а й свідоме, цілеспрямоване, майстерне використання мовно-виражальних засобів залежно від мети й обставин спілкування. Наука про культуру мови – окрема галузь мовознавства, яка, використовуючи дані історії української літературної мови, граматики, лексикології, стилістики, словотвору, виробляє наукові критерії в оцінці мовних явищ. Важливими складовими частинами культури мови є ортологія, лінгвостилістика (функціональна та експресивна оцінка мовних засобів). Головне завдання культури мови – виховання навичок літературного спілкування, засвоєння й стабільне використання літературних норм у слововжитку, граматичному оформленні мови, у вимові та наголошуванні, неприйняття спотвореної мови або суржику.

Ґрунтовними дослідженнями у царині культури української мови є праці Ю. Яновського, П. Панча, О. Гончара, Б. Харчука, Д. Білоуса та Б. Антоненка-Давидовича, М. Пилинського, О. Тараненка.

Мета роботи – аналіз літературної та наукової спадщини М. Рильського, що має важливе значення для розв'язання нагальних проблем української мови.

Проблематика дослідження зумовлює розв'язання низки конкретних **завдань:** 1) провести дослідження теоретичної і практичної діяльності М. Рильського в галузі культури художньої мови; 2) висвітлити ставлення М. Рильського до різних аспектів нормативних засад і культури художньої мови, до її стилістичних засобів; 3) простежити міркування видатного вченого, щодо численних фактів порушення співаками мовних норм, відступів від оригінального тексту.

Результати досліджень. Глибоке знання як української, так і низки інших мов, обізнаність з досягненнями мовознавства, несхитна переконаність у безмежних можливостях рідної мови й усвідомлення власної причетності до розвитку національної культури – ось ті фактори, які штовхали М. Рильського до активної роботи на ниві мовної культури, до боротьби за її чистоту і правильність. Вчений неодноразово наголошував на тому, що саме робітникам пера вручено коштовний скарб, неоціненний алмаз: народне слово. Тому письменники мають обов'язок – доглядати його, стерегти його, шліфувати його, щоб дедалі більше граней у ньому переливалось і виблискувало, відбиваючи все незрівнянне багатство наших днів. Проте значення мови та її культури полягає не тільки у створенні художніх творів, а й у піднесенні науки, виробництва, освіти, культури всього народу. Адже мова, на думку М. Рильського, могутнє знаряддя і для спілкування людини з людиною, і для наукової та публіцистичної думки, і для ораторського мистецтва, і для поетичної творчості, і для ділового листування, і для дипломатичних переговорів і т. ін. Не тільки поет, прозаїк, драматург, але й фізик чи математик доконче повинні мати до своїх послуг багатий, гнучкий, точний і виразний мовний апарат.

М. Рильський з неослабною увагою стежив за дотриманням норм української мови і критикував відступи від них як у загальнонародному розмовному мовленні, так і в мові художньої літератури на всіх рівнях мовної структури.

Письменник, постійно стежачи за мовою художньої літератури і газетно-журнальної продукції, раз у раз з гіркотою відзначав: «...коли вже зайшло про літературу і пресу, то не можна тут обійтись без гіркого зітхання. Прочитавши кілька номерів першої-ліпшої нашої газети, доконче зустрінеш не тільки усталені вже, узвичаєні, на жаль, а проте помилкові, чужі характерові української мови звороти, вживання слів у невластивому значенні тощо, а й пересвідчишся – і це ще гірше лихо – в бідності лексичного запасу, в жахливій убогості синтаксичних конструкцій, властивих деяким (не всім, звичайно) нашим журналістам. Та й у художній літературі не все гаразд. Мені, наприклад, завдає болю уперте вживання декотрими нашими прозаїками дієслова „нервувати" (що відповідає російському „нервировать") у значенні „нервуватися" (російське „нервничать")». Ставлення письменника до мови художньої літератури та до літературної мови в цілому з однаковою увагою як до змісту, так і до мовного оформлення твору перегукується з ідеями, висловленими раніше О. Потебнею.

Як людина, що одержала різностороннє виховання, закоханий в українську народну пісню, знавець і тонкий цінитель оперного мистецтва, М. Рильський не міг стояти осторонь численних, на жаль, фактів порушення співаками мовних норм, відступів від оригінального тексту і просто неуважності, а то й неповаги до текстової основи музичного твору. Він був змушений констатувати: «Неповага і неувага до словесного тексту – поширене у нас, а проте неприпущенне явище. Саме цією неповагою і неувагою можна пояснити слабеньку дикцію багатьох наших співаків-солістів, ансамблів і хорів. Саме через цю неповагу і неувагу дехто з наших українських оперних співаків так немилосердно перекручує тексти, що виходить мова і не українська, і не російська».

Випадки невправності у звуковому інструментуванні текстів та акцентуаційних відхилень учений відзначає і в іншій статті: «Не тішать мене й окремі наголоси, хоч деякі з них і прищепились у нашій мові: „завжди́", „друга́", „ка́жу", „отама́н", „Полтавщи́на". Нормальною українською мовою „Полта́вщина". Ще більше смутять мене тяжкі збіги приголосних, що трапляються, на жаль, у багатьох товаришів: „шляхом йти", „як любила, так

й тепер кохаю”; „з кожним вдаром”, „травень йде”, „радість й горе”». У статті «Батьки і діти» М. Рильський, аналізуючи перші збірки тепер уже відомих українських поетів М. Вінграновського, І. Драча, В. Коротича, констатує в їхніх творах і факти мовно-стилістичних огріхів (наприклад: «Не курличуть чорногузи, любий Миколо, вони тільки клацають дзьобами. Курличуть інші птахи, що ніколи не гніздяться на хатах, – журавлі...»), а також формальних «викрутасів», нечіткості вираження за допомогою мовних засобів ідеї твору. Письменника обурювали випадки невмотивованих відступів від тексту при виконанні авторських і народних пісень. Так, у відомій пісні на слова М. Старицького з першим рядком «Ніч яка, Господи, місячна, зоряна...» співаки наші, побоюючись «релігійного» звернення «Господи», воліють заміняти його на «зоряна». Хай і так, – хоч релігійності в цьому зверненні стільки ж, як і в щоденному нашому «спасибі» («спаси Бог»). Але як же вони, музикальні люди, не помічають, що, заганяючи слово «зоряна» в середину рядка, а в кінці його ставлячи «ясная», вбивають таку виразну риму: «зоряна – зморена?». Вчений привертає також увагу до можливості й небезпеки міжмовної омонімії в розумінні тих чи інших слів твору.

Чимало недоречностей доводилося спостерігати письменникові в інтерпретаціях співаками перекладних оперних лібрето: це випадки суб’єктивно-невмотивованого втручання виконавців у мовну основу музичних творів, причому співаки нерідко відштовхувалися не від тієї мови, якою мав виконуватися твір, тобто української, а від іншої мови – російської, яка була мовою повсякденного спілкування артистів і яку вони наївно сприймали навіть як оригінальну мову лібрето.

Висновки. Сам блискучий стиліст, М. Рильський лишив свої міркування про культуру художньої мови та мовну природу поетичної майстерності, а також критичні зауваження з приводу порушення стилістичних норм і, як наслідок, збіднення художньої палітри літературного твору в доробку ряду українських письменників, збіднення арсеналу виражально-зображальних засобів у мові публіцистики. Вчений постійно наголошував на значенні культури української мови як для збереження та шліфування краси і самобутності самої мови, так і для розвитку культурно-освітнього рівня мовців. Він привертав увагу до ролі художньої літератури, театру, засобів масової інформації, школи у вихованні в людей навичок культури мовлення.

ЕКЗИСТЕНЦІЙНА ПРОБЛЕМАТИКА ЖИТТЯ БОГЕМИ У ТОПОСІ ЯЛТИ (НА МАТЕРІАЛІ ОПОВІДАННЯ ЛЕСІ УКРАЇНКИ «НАД МОРЕМ»)

Швец В. С.,
кандидат филологических наук, доцент кафедры украинской филологии факультета славянской филологии и журналистики Таврической академии КФУ имени В. И. Вернадского
shvetcvova@mail.ru

Вступ. У художній праткиці Лесі Українки, на певних етапах її творчості фігурують урбаністичні мотиви, образні медитації про взаємовпливи митця та міста. Як стверджують філософи-екзистенціоналісти, людське життя немислиме без онтологічного аналізу. **Актуальність** запропонованої публікації полягає в необхідності дальшого вивчення кримської спадщини Лесі Українки, зокрема й під означеним кутом зору.

Мета роботи – розкрити екзистеційні виміри життя творчої особистості, героїні оповідання «Над морем» у середовищі провінційного містечка.

Результати дослідження. Темі урбанізації в українській літературі присвятили свої літературознавчі дослідження В. Агеєва, Н. Анісімова, В. Фоменко, О. Харлан та інші. Об’єкт нашого дослідження – кримське оповідання Лесі Українки «Над морем». Воно написане 1898 році за враженнями, що залишилися від перебування в Ялті, і має

автобіографічний характер, який виявляється насамперед в образі анонімного оповідача. В оповіданні зображена Ялта кінця XIX століття крізь призму сприйняття головного персонажп. Це оповідання в деякій мірі співзвучне з оповіданням А. П. Чехова «Дама с собачкой».

Увесь розвиток подій в оповіданні по-своєму прогнозує так звана порогова сцена. В ній головна героїня Алла Михайлівна, «щоб не підтримувати розмови», «почала приміряти свою недошиту блузку». Це перша подана авторкою характерна риса постаті зарозозілою панянки, що причислчє себе до «еліти суспільства». І надалі для характеристики образу Алли Михайлівни у тексті здедідьшого фігурує її одяг, який вона не перестає театрально змінювати, намагаючись звернути на себе увагу. Уже на перших сторінках твору вона кожен раз демонструє свій гардероб: спідниці «чорна» і «сіра», блузки «біленька» і «карпата». Про одяг московська паночка може говорити безкінечно, але головною емблемою тогочасної моди є «жокейська шапочка» з «ясними ґудзиками» та «еполетами».

Модний одяг – це засіб характеристики душевної порожнечі головної героїні, маскування яке стає її обличчям, а лукавство – сутністю. Навіть зухвала демонстрація бажання стати об'єктом чоловічої уваги насправді є лише прикрим прагненням маніпулювати чоловіками. У творі є і фраза-емблема, яка однозначно характеризує ставлення Алли Михайлівни до курортного містечка над морем. «У нас в Москве», – так починається чи не кожен монолог Алли Михайлівни, який закінчується вигуком: «Ах. Ваша противная Ялта».

Для оповідачки почуття нудьги інше. Самотність дає їй простір для мислення та роздумів. У тексті оповідання «Над морем» чергується власне проза з поезією у прозі, і остання – царина моря. Море Лесі Українки – живе, рухливе, безмежне – стихія, яка вабить погляд і думки оповідача. Однак в оповіданні «Над морем» авторка не уникає і зображення суші, відтворюючи ялтинські урбаністичні пейзажі. В першу чергу це набережна з її павільйонами, готель «Росія» та сквер над ним, міський сад, околиці Лівадії тощо.

Морські краєвиди в тексті оповідання різні за часом: світанкові, полуденні, надвечірні. Оповідачка абстрагується від вражень дня, вона розчиняється в місцевому краєвиді, шукає гармонію душі в природою. Пейзаж є невід'ємною хартеристикою її душевного стану.

Оповідачка усвідомлює, що в Ялті, окрім нудьгуючого бомонду з «вищого» світу, є ще місцеві мешканці, які дбають про відпочинок гостей, але часом не відчувають до них симпатію. Щодо Алли Михайлівни, то вона вважає, що взимку в Ялті нікого немає, а на зауваження співрозмовниці, що тут «цілий рік живуть люди», недбало додає: «…я про тих не думаю».

Кульмінаційний момент твору – це динамічне змалювання морського пейзажу. Кілька годин перебуває оповідачка на човні під вітрилами, спостерігає за заходом сонця і мальовничим смерканням, аж поки довкілля не переходить в зоряну ніч. Такі хвилини єднання з природою – поширений літературний прийом.

Якщо героїня Лесі Українки прагне вирватися з юрби до моря, то воно дійсно втікає від того, що її лякає і пригнічує, тобто намагається врятувати себе, самоіндентифікуватися.

Висновки. Оповідання «Над морем» належить до найбільш характерних та значимих прозовиз творів Лесі Українки. В цьому творі доволі виразні екзистенційні мотви. Ялта для Лесі Українки – це аж ніяк не санітарна зона, це край, де вкоренився її талант, місто, адресовані якому «огнисті слова» можна і слід почути.

СТРУКТУРНО-СЕМАНТИЧНИЙ АСПЕКТ ДОСЛІДЖЕННЯ ФРАЗЕОЛОГІЧНИХ ОДИНИЦЬ УКРАЇНСЬКОЇ МОВИ НА ПОЗНАЧЕННЯ ГНІВУ ТА РАДОСТІ

Абраменко А. С. [1], Дехтярева Е. В.[2]
[1]*магистрант кафедры украинской филологии факультета славянской филологии и журналистики Таврической академии КФУ имени В. И. Вернадского,*
[2]*кандидат филологических наук, доцент кафедры украинской филологии факультета славянской филологии и журналистики Таврической академии КФУ имени В. И. Вернадского*
abrachka1@rambler.ru

Вступ. Лінгвістика емоцій (емотіологія) – лінгвістична дисципліна, яка зовсім недавно виокремилася з науки про мову. Пильна увага вчених-емотіологів звернена на дослідження особливостей лінгвоемоційної картини світу і способів її мовної концептуалізації.

Цьому питанню було присвячено низку праць таких учених, як В. І. Шаховський, А. Вежбицька, І. В. Зіміна, В. А. Маслова, Г. Х. Шингаров та інші. Найкращий засіб передачі емоційних переживань, які безпосередньо є складовою частиною життя будь-якої людини, – це використання мовних засобів до яких, безперечно, належать і фразеологічні одиниці. Вони характеризуються семантичною, структурною і функціональною різноманітністю; не стільки описують навколишній світ, скільки інтерпретують його, виражаючи суб’єктивне, емоційне ставлення носія мови до дійсності.

Діяльність людини, її поведінка завжди зумовлюють появу певних почуттів: радості, суму, здивування, гніву, сорому тощо.

Радість – це позитивний емоційний стан, який характеризується почуттям впевненості і значущості, відчуттям здатності впоратися з труднощами і насолоджуватися життям. Радість – це почуття, яке виникає при реалізації своїх здібностей, досягненні мети, задоволенні бажань, а гнів – сильна негативна емоція, яка виникає у відповідь на перешкоду в досягненні людиною пристрасно бажаних цілей.

Актуальність теми зумовлена необхідністю вивчення фразеологічних одиниць (далі ФО) на позначення емоційного стану людини, оскільки вони становлять окреме фразеосемантичне поле, яке раніше детально не вивчалося на матеріалі української мови.

Мета та завдання. Дослідити фразеологізми на позначення гніву та радості, розглянути їх семантичні та структурні особливості, визначити лексико-граматичні розряди.

Матеріалом для дослідження стали ФО, відібрані шляхом суцільної вибірки з «Фразеологічного словника української мови» за редакцією В. М. Білоноженко.

Результати дослідження. Предмет дослідження – фразеологізми української мови на позначення гніву та радості. За основу взято класифікацію О. І. Молоткова, яка базується на співвіднесеності ФО з певними частинами мови і передбачає визначення лексико-граматичної природи стрижневого слова: іменні ФО, дієслівні ФО, ад’єктивні ФО, адвербіальні ФО та вигукові ФО.

Зафіксовані фразеологізми були розподілені за значенням та віднесені до п’яти груп на позначення відповідного лексико-граматичного розряду.

1. Іменні ФО. Одним із основних граматичних засобів вираження узагальнено-предметної номінації служить категорія роду субстантивних компонентів, смисловими елементами якої виступають взаємопротиставлені граматичні значення чоловічого та жіночого.

Найбільш поширеною виявилась модель ФО **«прикметник + іменник»:**

- ***чорна злість*** (жін. р.) – дуже велика ненависть, ворожість;
- ***добрий геній*** (чол. р) – людина, яка благотворно впливає на кого-небудь, приносить користь комусь: *Ну, у мене буде сьогодні мій добрий геній, мій шістдесятилітній амур. І я біжу, лечу, щоб приготовитись і по заслузі його стрінути (Г. Хоткевич); Тільки чорну злобу на рідного брата затаїли (Ю. Збанацький).*

2. Дієслівні ФО. Це одиниці з узагальненою семантикою процесуальної ознаки, об'єктивованою в дієслівних граматичних категоріях виду, стану, способу, особи, часу, що виконують у реченні синтаксичну функцію присудка або обставини. Дієслівних ФО зафіксовано значно більше, ніж іменникових.

Основна структурна модель таких одиниць – **«дієслово + іменник»:**

- ***оббити пір'я*** (док. вид) – побити кого-небудь: *Не тинялись з транзисторами по парках до півночі! Бо одне й друге знало: не прийде вчасно додому по м'якишу, – пір'я з нього обіб'ю! А цього, бач, пальцем не торкни! (О. Гончар)*;
- ***душа (серце) співає*** (недок.вид) – хто-небудь перебуває в дуже доброму, радісному настрої: *Батько Дніпро тече собі спокійно, і ліси на горах стоять, як на картині художника, – просто душа співає од такої краси (Ю. Яновський).*

На основі проведеного аналізу було виявлено, що серед дієслівних фразеологізмів на позначення гніву та радості переважають ФО недоконаного виду.

Дієслова-компоненти фразеологічних зворотів передають інтенсивність емоції, її силу, тривалість.

3. Ад'єктивні ФО. Цим одиницям притаманне категорійне значення атрибутивності, здатність виражати статичну ознаку предметів, яка виконує у реченні функцію неузгодженого означення або іменної частини складеного присудка.

Поширена структурна модель – **«прийменник + числівник + іменник»:**

- ***на сьомому небі*** – дуже задоволений, радісний, безмежно щасливий: – *Приїхав додому, місця не знаходжу, мама, правда, радіє, щаслива, на сьомому небі! (О. Гончар).*

4. Адвербіальні ФО. Такі одиниці характеризуються спільним категорійним значенням – прислівниковою семантикою ознаки, тобто якісної характеристики дії.

Структурно переважає модель **«прийменник + прикметник + іменник»:**

- ***під сердиту годину*** – спересердя: *Під сердиту годину, Одна [сестра] смиче за чуприну і товченики кидає (Л. Глібов);*
- ***з [великою] радістю*** – з готовністю, задоволенням, дуже охоче: – *Коли вже певно намірилася йти за кого-небудь, так іди за Миколу. – Піду, таточку, з великою радістю (Г. Квітка-Основ'яненко).*

5. Вигукові ФО виражають різні емоції мовця: захоплення, обурення, схвалення, здивування, осуд тощо, а також психічний і фізичний стан людини, її емоційні реакції на різні факти й явища позамовної дійсності:

- ***щоб тебе Бог покарав*** – уживається як прокляття і виражає побажання невдачі, лиха, всього недоброго: *Щоб вас Господь побив праведним громом! – каже, зумівшись, громада (П. Куліш);*
- ***щоб муха вбрикнула*** – уживається для вираження удаваного незадоволення чого-небудь: – *А щоб же тебе муха вбрикнула, що ти вигадала! – повеселішав Остап (М. Коцюбинський).*

Вигукові ФО відіграють важливу роль завдяки високому рівню експресивності, а емоція гніву чи радості значно підсилюється.

Висновки. Фразеологічні одиниці увібрали історичні події й соціальне життя, вирізняють найменші порухи нашого серця, розказують про неосяжний світ людських почувань, вражають точністю асоціацій між природою, звичністю життєвих фактів і людською поведінкою, нашими емоціями й учинками.

Варто зазначити, що кількісно переважають ФО на позначення гніву. Проте, цей факт не зменшує ролі позитивних емоцій у житті людини. Вважаємо перспективним дослідження поданих одиниць у лінгвокультурологічному та етнокультурному аспектах.

«ЛІСОВА ПІСНЯ» ЛЕСІ УКРАЇНКИ В ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНОМУ ПОЛІ ТВОРІВ ДАРИ КОРНІЙ

Житченко Д. С.,
студентка кафедры украинской филологии факультета славянской филологии и журналистики Таврической академии КФУ имени В. И. Вернадского
Научный руководитель: Гладкая И. С., кандидат филологических наук, доцент кафедры украинской филологии факультета славянской филологии и журналистики Таврической академии КФУ имени В. И. Вернадского
dariabortnovski@gmail.com

Вступ. Драма-феєрія «Лісова пісня» Лесі Українки стала знаковим твором в українській літературі XX століття. За висловом Віри Агеєвої, твір має здатність «зоставатися сучасним і суголосним для нових і нових перепрочитань, відкривати неспостережені смисли й глибини». Думка Віри Агеєвої щодо читацької й наукової інтерпретації «Лісової пісні» справедлива й стосовно інтерпретації мистецької, адже драма-феєрія стала тлом для низки художніх втілень. Так, міфопоетична основа твору сприяла зацікавленню ним авторів фентезійної літератури. Сьогодні фентезі майже обійдене увагою літературознавства, оскільки за ним закріпився статус творів масової літератури, проте очевидна потреба його вивчення, зокрема, зважаючи на популярність в читацькому середовищі. Цей факт, а також помітне зацікавлення науковців інтертекстуальними дослідженнями зумовлюють **актуальність** нашої роботи.

Яскравою представницею фентезійної літератури в сучасній українській літературі є Дара Корній (Мирослава Замойська), в інтертекстуальне поле творів якої органічно вписуються мотиви та образи «Лісової пісні» Лесі Українки. **Мета** нашої роботи полягає у виявленні інтертекстуальних зв'язків «Лісової пісні» із творами сучасної авторки.

Основним **методом**, задіяним у ході дослідження, є метод компаративного аналізу.

Результати дослідження. Серед образів «Лісової пісні» Лесі Українки найбільшого зацікавлення здобув образ головної дійової особи твору – Мавки. За народним повір'ям, мавки – це демонічні створіння, що мстилися людям за свою ранню смерть, тому збивали їх з дороги й топили в болотах; могли й залоскотати до смерті; часто заманювали до себе парубків і вбивали їх, як і русалки. На відміну від традиційного сприйняття, Лесина Мавка є уособленням ніжності й доброти, має багату душу, здатна до самопожертви.

Звернення до драми-феєрії Лесі Українки наявне вже в першому великому творі Дари Корній – фентезійному романі «Гонихмарник». У «Гонихарнику» є пряма вказівка на твір Лесі Українки: «Лісова пісня» – це улюблена книжка героїні Аліни в дитинстві. Крім цього, із драмою-феєрією роман Дари Корній зближує низка алюзій та ремінісценцій. Так, батько в дитинстві називає Аліну Мавкою; прикметний протягом довгого часу зелений колір волосся дівчини і те, що її мати «…виросла в глухому волинському поліському селі», а сама героїня ніби створює казку навколо себе. Проводячи паралелі з Мавкою й зі слабшим духом Лукашем, Дара Корній виписує образ вольової, бунтівної, сильнішої за чоловічу натуру героїні, яка бореться за душу Сашка-гонихмарника. Останнього Аліна характеризує, теж порівнюючи з персонажами «Лісової пісні»: «…я зустріла Того, що Греблі Рве, чи В Скалі Сидить, Перелесника. Я не знаю, як воно називається насправді».

Звернення до образу Мавки засвідчує і назва пізнішого роману Дари Корній – «Щоденник Мавки», який послідовний дослідник творчості авторки А. Гурудз дещо умовно зараховує до містичної любовної романістики. У «Щоденнику Мавки» головна героїня Магда постійно згадує Мавку із твору Лесі Українки. У творі йдеться про історію життя Магдалени (Магди), яку покинув чоловік і вона була вимушена «перенародитися» (порівняно з твором Лесі Українки це переродження є фігуральним). Умовним є і визначення героїнею жінок як Мавок, а чоловіків-донжуанів як Чугайстрів.

Проте образ Мавки у творі Дари Корній не завжди суголосний з Лесиним. У «Лісовій пісні» Мавка прагнула до людського життя, а так звана Мавка у творі Дари Корній навпаки прагне чогось містичного для помсти чоловікам – Чугайстрам. Образ Мавки осмислений як умовна постать жінки, зрадженої чоловіком, і водночас як власне особа основного оповідача, Магди, що себе ідентифікує з особливою крилатою Мавкою – месницею за образи всіх жінок-«Мавок». Тож Мавка з твору Дари Корній ближча до первісного народного сприйняття як дівчина, що мститься, і водночас набуває індивідуально-авторської характеристики – крила, що відсутні в традиційному фольклорно-міфологічному уявленні.

Висновки. Міфопоетична модель світу, створена Лесею Українкою в драмі-феєрії «Лісова пісня», виявилася близькою для авторів сучасного українського фентезі, зокрема для однієї з найвідоміших його авторок – Дари Корній, що активно залучає до своїх творів образи та мотиви претексту. Ці образи позбавлені тотожності з однойменними у «Лісовій пісні» і навіть почасти схильні до протиставлення (саможертовна Мавка «Лісової пісні» – Мавка-месниця «Щоденника Мавки»), та, безперечно, образність драми-феєрії збагачує художній світ сучасних романів.

ЕКСПРЕСИВНО-СТИЛІСТИЧНИЙ ПОТЕНЦІАЛ ФРАЗЕОЛОГІЧНИХ ОДИНИЦЬ У ПОЕТИЧНИХ ТВОРАХ ІВАНА ФРАНКА

Жук Э. А.[1], Дехтярева Е. В.[2]
[1]*студентка кафедры украинской филологии факультета славянской филологии и журналистики Таврической академии КФУ имени В. И. Вернадского*
[2]*кандидат филологических наук, доцент кафедры украинской филологии факультета славянской филологии и журналистики Таврической академии КФУ имени В. И. Вернадского*
alzaraalzara@mail.ru

Вступ. Поетична творчість Івана Франка багатогранна. Проблеми людських відносин поет передає за допомогою реалістичних і символічних образів, вписаних в реальні, міфологічні та казкові ситуації. При цьому текст і контекст будуються паралельно чи переплітаються в окремих строфах і рядках віршів. Торкаючись теми людських відносин, соціальної, національної і політичної організації суспільства та місця людини в ньому, Іван Франко звертається до різних символів, використовує у своїй творчості багато фразеологізмів, які називав окрасою мови і могутнім стилістичним засобом дотепної та експресивної передачі думки. Дослідженням мови художніх творів Івана Франка займалися Іван Ковалик, Лев Полюга, Ярослава Закревська. Окремі праці із дослідження фразеологізмів у творах Франка є у таких вчених, як Лідія Лисиченко, Тетяна Космеда, Василь Ґрещук.

Актуальність дослідження зумовлена недостатньо глибоким та детальним вивченням фразеологічних одиниць та їх функцій, представлених у творах Івана Франка.

Мета та завдання дослідження. Виокремити й проаналізувати фразеологізми зі збірок Івана Франка «Зів'яле листя» та «Semper tiro», з'ясувати їх стилістичні функції.

Результати дослідження. Фразеологічні одиниці української мови мають великий експресивно-стилістичний потенціал і в силу цього активно використовуються в поезії. У віршах фразеологізми включаються в експресивні форми словосполучень, речень і більш протяжних сегментів, сприяючи підвищенню інформативно-образного потенціалу тексту. При цьому вони нерідко піддаються різного роду трансформаціям, є фігурантами стилістичної конвергенції, що розуміється як взаємодія будь-яких стилістичних прийомів, об'єднаних спільним прагматичним завданням.

Розглянемо більш детально прийоми введення фразеологічних одиниць в образну тканину поетичних текстів Франка:

1. У семантиці фразеологізмів обов'язковим і провідним є конотативний компонент. Фразеологічні одиниці створюються не для називання нових явищ, а виникають у зв'язку з необхідністю висловити суб'єктивне ставлення мовця до цих реалій. Вони передають експресію, емоції, оцінки, ставлення до предмета мовлення, до співрозмовника, до ситуації мовлення, наприклад: **б'єшся, мов риба у саку; щемити в душі; серце розриває; остре слово.**

Неси ж мене, коню, по чистому полю, Як вихор, що тутка гуляє, А чень, утечу я від лютого болю, Що ***серце моє розриває*** («Безмежнеє поле в сніжному завою…»).

2. Фразеологічні одиниці, введені до творів Іваном Франком, різноманітні і за лексичним значенням, і за структурою. Фразеологізми у збірках слугують для позначення стосунків між людьми, розкриття різних сторін людського буття. Спираючись на класифікацію Наталії Янчук, можна виділити наступні експресивні характеристики:

– емоційний (психічний) стан: **серце сохне, крається серце, душу розворушує, души кривить, серце надірвала.**

Чого являєшся мені У сні? В житті ти мною згордувала, Моє ти ***серце надірвала****, Із нього визвала Оті риданні голосні – Пісні («Чого являєшся мені…»);*

– рішучість (нерішучість): **серце скріплю, серце здавлю, ламати пута, кінець зробити.**

Я хтів життю ***кінець зробить****, Марну лушпину геть розбить, Хотів зусиллям власних рук Здобути вихід з страшних мук* («Я хтів життю кінець зробить…»);

– почуття страху або хвилювання: **зі сцени зійти, в серці чую, рани серця, змивав би кров'ю, страх бере, душа холоне.**

То разом страх бере, ***душа холоне*** *І сила розпливається в простір* («Тричі мені являлася любов…»).

Окрім фразеологізмів, які передають емоційний стан, Іван Франко використовує фразеологічні одиниці на позначення реалій об'єктивного світу: **ні духу, вік коротать, нічичирк, дав бог, честь зробити, без тями.**

Якби я не дурень, що лиш в думах кисне, Що співа і плаче, як біль серце тисне, Що будуще бачить людське і народне, А в сучаснім блудить, як дитя голодне, Що із неба ловить ***зорі золотії****, Але до дівчини приступить не вміє, – Ідеали бачить геть десь за горами, А живеє щастя* ***з рук пустив без тями*** *І тепер, запізно, плаче і дуріє – Фантастичні думи! Фантастичні мрії!* («Якби знав я чари, що спиняють хмари…»)

У поезіях з аналізованих збірок Івана Франка зафіксовано багато фразеологізмів, складовою частиною яких є соматичні лексеми, тобто ті, які називають частини тіла людини, включаючи жести, міміку, пози, вирази осіб і різноманітні симптоми душевних рухів і станів. Найбільше таких одиниць зафіксовано зі словами *серце і душа*: **серце прагне, серце розриває, серце потяглося, серце сохне, серце тане, крається серце, по серцях ходить, серце затріпоче, в душі озветься, мучить душу, щеміти в душі, віддати душу.**

Душа, за релігійними уявленнями, – безсмертна, нематеріальна основа в людині, що становить сутність її життя; душу треба берегти, це Боже створіння, наприклад:

І враз почув я голос невимовний, Той голос, що його лиш серце зна, Для вуха тихий, але сили повний, Що ***душу розворушує*** *до дна* («Було се три дні перед моїм шлюбом…»)

Серце здавна символізує життя, любов, почуття взагалі, бо коли людина лякається, гнівається, любить, радіє, вона почуває, як **серце сохне, крається серце:**

Вже ж моє ***серце сохне, тане****, Вже ж моя краса в'яне, в'яне* («Ой ти, дубочку, кучерявий»).

Зафіксовано також фразеологізми з іншими соматизмами: **подати руки, не підніметься рука, стрілиш очима, різати вухо** тощо. Якщо компоненти *серце* і *душа* вжито у фразеологічних одиницях, які передають душевний стан, то компоненти **рука, око, вухо** – для підсилення інтенсивної дії.

Висновки. Доречно вжиті фразеологізми впливають на читача, допомагають глибше розкрити думку, роблять твір колоритнішим, емоційнішим, засвідчують індивідуальний стиль автора. За допомогою фразеологізмів різних тематичних груп є можливість більш виразно, емоційно й експресивно відобразити різні явища дійсності. Проаналізувавши збірки поезій Івана Франка, можна зробити висновок, що переважають у творах емоційно-експресивні фразеологізми. Вони виконують експресивно-оцінну та образно-виразову функції, що відповідає змісту збірок.

СТИЛІСТИЧНІ ФУНКЦІЇ ФРАЗЕОЛОГІЗМІВ У РОМАНІ ЄВГЕНА ГУЦАЛА «ПОЗИЧЕНИЙ ЧОЛОВІК»

Кокина И. В. [1], Дехтярева Е. В.[2]
[1]*студентка кафедры украинской филологии факультета славянской филологии и журналистики Таврической академии КФУ имени В. И. Вернадского*
[2]*кандидат филологических наук, доцент кафедры украинской филологии факультета славянской филологии и журналистики Таврической академии КФУ имени В. И. Вернадского*
iruci2000@gmail.com

Вступ. На сучасному етапі інтенсивного розвитку мовознавства особлива увага приділяється функціональному аспекту мовних одиниць. Це стосується й фразеології. Однією з найважливіших проблем таких досліджень є вивчення функціонування фразеологізмів, закономірностей їх мовленнєвого вживання; актуальним є вивчення фразеологізмів як засобів художнього зображення, яким притаманна велика виразність. Саме за допомогою фразеологізмів характеризуються родинні стосунки і вчинки людей, щоденний побут і трудова діяльність, зовнішність особи та її фізіологічні потреби, фізичні вади і моральні засади представників кожного народу, тому вони широко використовуються в художній літературі. Тож не дивно, що фразеологічний склад мови, у тому числі фразеологія словесної художньої творчості здавна привертають до себе постійну увагу науковців (див. праці Л.Г. Авксентьєва, С.П. Александрової, І.К. Білодіда, М.М. Богдана, В.С. Калашника, М.П. Коломійця, А.П. Супрун, В.Д. Ужченка, Л.Ф. Щербачук та ін.).

Актуальність дослідження. Проблема аналізу особливостей функціонування фразеологічних одиниць (далі ФО) у художньому тексті належить до актуальних у сучасній лінгвістиці.

Мета та завдання дослідження. Виявити функціонально-стилістичне навантаження ФО у романі Євгена Гуцала «Позичений чоловік».

Результати дослідження. Художні тексти відрізняються особливим підбором і характером використання мовних засобів, які підпорядковуються основним естетичним, комунікативним, впливовим завданням цих текстів – емоційно, оцінно відтворювати об’єктивну дійсність через художні образи за допомогою мови. Серед зображально-виражальних засобів таку функцію виконують ФО. У тексті вони функціонують не самочинно, а як структурні компоненти. Аналіз конкретних текстів дає можливість визначити стилістичне навантаження ФО.

У романі Євгена Гуцала «Позичений чоловік» фразеологізми виконують найрізноманітніші стилістичні функції: оцінну, емоційно-експресивну, функцію створення сатири й гумору тощо.

Оцінна функція. Фразеологізми викликають у читача певне ставлення до зображуваного, дають йому оцінку – позитивну чи негативну. Прихильність, співчуття викликає ФО ***й на коні не об’їдеш****: Гаразд, усяке поміж чоловіцтвом та жіноцтвом водиться й не переводиться, така доля, а долі й на коні не об’їдеш, не знаєш, звідки й що*

впаде на тебе. Навпаки, несхвальне ставлення, осуд, відразу чи зневагу викликають фразеологізми: ***вертишся, як чорт у баклазі; по вуха***: *Отож і пішла по Яблунівці слава про Хому Прищепу, що він у гріхах, немов у реп'яхах, що він геть із головою заліз по вуха в болото гріхів – і не дивись, що скоро потоне.*

Функція передачі внутрішніх якостей персонажа. Найбільше було виявлено одиниць на позначення внутрішніх якостей людини. Наприклад, головний герой Хома так описує свою дружину Мартоху: *Що в Мартохи на губі – те й на язиці, а як говорить –* ***наче шовком гаптує*** або *Краще дарувати, ніж брати, – не лізла по слово за пазуху*. За фразеологічним словником української мови ФО ***не лізти по слово за пазуху*** має два значення: 1) бути дотепним і влучним у розмові; 2) уміти підтримувати розмову; любити поговорити. Саме такою і постає у романі головна героїня Мартоха.

Описуючи головного героя Хому, автор використовує ФО ***за вухом не свербить,*** яка характеризує Хому як людину, якій все байдуже, і він нічим не переймається.

Функція локанізації мовлення. Для ущільнення художнього мовлення автор видозмінює деякі ФО. Так, Мартоха, описуючи Одарку, її сусідку, якій вона позичила чоловіка: каже: ***спить, а кури бачить***. Цей вислів є частиною прислів'я про лисицю: *лисиця спить, а курей бачить*, що характеризує Одарку як дуже хитру людину.

Емоційно-експресивна функція в тексті простежується в багатьох ФО, ось деякі з них: *Просила, умовляла****, золоті гори обіцяла****.* Звичайно в художньому тексті переважають ФО з відчутним емоційно-експресивним, оцінним значенням, такі одиниці містять компонент оцінки, виражають позитивні чи негативні почуття, характеризують психічний стан мовця, передбачаючи існування додаткового стилістичного колориту: ***кісткою в горлі не стане; бодай здоров був.***

Функція відтворення внутрішнього стану персонажа. Природно, що численні фразеологізми групуються навколо слів, які виражають психічний стан людини, її настрій, переживання та почуття: ***совість гризе –*** хтось страждає, гостро відчуваючи свою провину; ***світити очима*** – дивлячись, виявляти поглядом почуття гніву, роздратування; ***очі на лоб лізуть*** – хтось виявляє велике здивування, дуже вражений чимсь: *Ти ж бач, як совість гризе мого чоловіка, – ну прямісінько без зубів! Казала це Мартоха Хомі, коли йому було соромно йти до Одарки у одязі для похорону. Світить мені очима, наче свічки ставить, тільки не перед Богом, а перед чортом. Полізли очі на лоба. Хома дуже здивувався, коли дізнався, що дружина хоче його позичити.*

Функція портретної характеристики, зображення зовнішнього вигляду людини. Зовнішність людини змальовується дуже розгалуженими спектрами висловів, особливо народними порівняннями, наприклад: ***чорний, мов халява в дьогті.***

Функція характеристики мовлення персонажів. Ось такими ФО автор описує мовлення Мартохи: *Орудує язиком,* ***мов циган пужалном*** – дуже добре*;* ***не лізла по слово за пазуху –*** бути дотепним і метким у розмові, уміти підтримувати розмову*;* любити поговорити. *В неї ж бо язик – таким довгим тільки полумиски лизати. Бо треба ж було по дорозі кожного здибать, кожного язиком своїм зацепить, набалакати, наговорити, натеревенити* ***сім мішків гречаного Гаврила*** (багато зайвого, безглуздого).

А так змальовано мовлення Хоми: *Старий за примовками з****а пазуху не ліз, по кишенях долонями не шастав*** *– ці примовки самі горобцями зривались із його вуст і цвірінчали за нашим столом так, що* ***у вухах лящало,*** де ***[аж] у вухах лящить*** – про сприйняття різких, пронизливих звуків; ***не лізти за словом до кишені (в кишеню)*** – бути метким, дотепним у розмові, жвавим на язик.

Функція створення гумору й сатири. Деякі звороти, народившись у гумористичній душі нашого народу, додають мові неповторного, тільки їй властивого колориту*: Дурний дає, а розумний бере; Що радісно береться, та смутно віддається; Без жінки в хаті не обернешся і в побрехеньці не обійдешся.* Дотепне вживання подібних виразів зумовлене не тільки чуттям автора, а й великим набором їх у загальнонародній фразеології, що уможливлює також і авторський відбір.

Висновки. Дослідження ФО в конкретних мовленнєвих умовах, тобто аналіз конкретних художніх текстів, дає можливість чітко визначити їх стилістичні функції, дозволяє повніше розкрити особливості й самих ФО, і того середовища, в яке вони потрапляють. Роман «Позичений чоловік» Євгена Гуцала є скарбницею фразеологізмів, тому вважаємо актуальним далі вивчати цю тему.

ОКАЗІОНАЛІЗМ ЯК ЕЛЕМЕНТ ЗОБРАЖАЛЬНО-ВИРАЖАЛЬНИХ МОВНИХ ЗАСОБІВ ПОЕЗІЇ ВАСИЛЯ СТУСА

Мельниченко А. Н[1]., Багрій М. Г.[2]
[1]студентка кафеды украинской филологии факультета славянской филологии и журналистики Таврической академии КФУ имени В. И. Вернадского
[2] кандидат филологических наук, доцент кафедры украинской филологии факультета славянской филологии и журналистики Таврической академии КФУ имени В. И. Вернадского
melnichenkoanastasia@mail.ru

Вступ. Василь Стус як мовотворець збагатив українську поезію зокрема та мову в цілому різноманітними способами художнього слововживання й словоперетворення. Неологізми як суттєве джерело наповнення лексичного складу мови були предметом як лінгвістичних, так і літературознавчих досліджень. Однак, навіть попри публікацію низки словників авторських лексичних новотворів (праці Н. Адах, А. Браун, Г. Вокальчук, Н. Гаврилюк, Л. Оліфіренко, І. Цапук та ін.), актуальним залишається вивчення неологізмів та оказіоналізмів саме як елементів зображально-виражальних мовних засобів.

Метою дослідження є виокремлення в поезії Василя Стуса лексичних новотворів як образно-смислових єдностей та їх типологія.

Авторські новотвори добиралися **методом** суцільної вибірки.

Результати досліджень. Вживання словотворчих оказіоналізмів має давні традиції. Ще П. Флоренський неодноразово висловлював думку про словотворення, притаманне народній мові і дитячому мовленню. Творче ставлення до слова відзначаємо в романтиків, символістів, в орнаментальному користуванні словом футуристами та неоавангардистами. Кожна наступна доба опиралася на уже набуте лексичне багатство. Так, Дмитро Стус, говорячи про мову творів батька, пояснює, що Василь Стус спирався на мовні набутки Пантелеймона Куліша, Лесі Українки, Павла Тичини, використав досвід Тараса Шевченка щодо залучення народнопісенної та біблійної образності.

Михайло Хейфец з цього приводу писав: «Василь Стус у своїй ліриці виходив далеко за межі офіційного словника... Василь Стус – прокладач у поезії нових шляхів, творець нових гармоній. Насамперед він розширив межі поетичної мови, для відтворення нової поетичної свідомості він шукає слів у словесних склепах, комірках національної словотворчості». Відомий випадок, коли Василь Стус на прохання Михайла Хейфеца дати почитати його вірші відповів: «У мене складна мова, Мишку. Ти не зрозумієш».

Василь Стус як мовотворець вдавався до поєднання не поєднуваного як здавалося багатьом. Його словоформам притаманна інтонаційна неповторність. Поєднання основ за принципом оксюморона надає різкості, рішучості: *життєсмерть, смертеіснування* («Сховатися од долі не судилось»), *сторч–головий, вороноокий, «ридай–ріка»* («Трени Чернишевського»).

Наведені лексеми утворені поєднанням двох основ слів, здавалось би, протилежних за значенням, які незвично поєднуються разом, але виразно підкреслюють думки й почуття поета. Словоформи, створені шляхом основоскладання з використанням прийому оксюморона, точніше передають задум митця, підкреслюють авторські асоціації, підсилюють гостроту думки (напр.: *І ось ти – все, що снилось, як смертеіснування й життєсмерть.* Чи: *Заради мук і сухозлотних марень. Або: Розлукостріче і непусти і зупини, і вже навіки поверни – бодай мене – мені!*).

Згідно з Енциклопедією української мови «Оказіоналізм (від лат. occasionalis – випадковий) – незвичне, здебільшого експресивно забарвлене слово, утворене з порушенням законів словотворення чи мовної норми й існує лише в певному контексті, в якому воно виникло. Оказіоналізми зіставляються зі словами узуальними, від неологізмів відрізняються тим, що зберігають свою новизну незалежно від реального часу їх утворення. Оказіоналізм створюється авторами літературного твору з певною стилістичною метою. Розрізняють оказіоналізми авторські, дитячі та розмовні, що побутують в усному мовленні, як правило, вони стають фактами загальнонародної мови».

Л. Оліфіренко у 2003 році уклала «Словник поетичної мови Василя Стуса», у якому подано лексичне значення тих слів, що можуть викликати сумнів щодо їхнього розуміння. Наприклад: велеречивий – багатослівний, пишномовний; воловодити – 1) надто повільно робити що-небудь, марнуючи час; 2) водитися, возитися з ким-небудь; кумельогом – у безпорядку, шкереберть, сторчма; щовб – крута вершина гори, стрімка скеля; долонити – торкатися долонями.

Василь Стус був також автором поетичних неологізмів. Наприклад, *раїнна Україна, самолють, стотривожна душа, осклілий день, повнявий жаль, гнів усенищівний, буйнограйні сплески, тороси безберегого чекання, розкрилений літак, як сонях сонце п'є стозлотопелюсткам, розлукостріча.*

Насиченість художніх текстів письменника цими та іншими новотворами зумовлюється його прагненням по-новому, оригінально представити художній світ, намаганням подолати мовний стандарт, штамп, посилити емоційний вплив поетичного тексту на читача, збагатити образну палітру твору. Ці та подібні слововирази здатні до мовно-естетичного функціонування також і поза текстами віршів.

Творив Василь Стус і зовсім нові слова, але їх значення настільки прозорі, настільки влучно підкреслюють думку автора та органічно вплітаються в зміст твору, що сприймаються, як давно відомі. Наприклад: *голубиня, спогадування, протобажання, сніння*.

Індивідуально-авторське моделювання картини світу Василя Стуса виявляється, насамперед, в арсеналі семантико-стилістичних функцій порівнянь, епітетів, повторів, фразеологізмів, метафоричних переосмислень та інших мовних засобів як елементів кодування змісту.

Висновки. Якщо в загальновживаній мові поява новотворів викликана потребою в номінації певних понять, то в мові художніх творів їх виникнення підпорядковане переважно завданням виявлення мовної експресії.

Поетична система Василя Стуса поєднала різноманітні прийоми творення стилістично навантажених мовних одиниць, їхні семантичні модифікації та метаморфози, засвідчила набуття словом нових смислових відтінків із наскрізним підпорядкуванням мовно-естетичного завдання. Новаторська за своєю суттю, поезія Василя Стуса позначена своєрідним сплавом інтелектуалізму з тонким ліризмом, медитативністю, оригінальним та філософським осмисленням буття.

МАГІЧНИЙ РЕАЛІЗМ У РОМАНІ КСЕНІ ХАРЧЕНКО «ІСТОРІЯ»

Хребтович К. А.,
магистрант кафедры украинской филологии факультета славянской филологии и журналистики Таврической академии КФУ имени В. И. Вернадского
Научный руководитель: Гуменюк В. И., доктор филололических наук, профессор кафедры украинской филологии факультета славянской филологии и журналистики Таврической академии КФУ имени В. И. Вернадского
alexmiltonbird1@gmail.com

Вступ. Поняття «магічний реалізм» виникає насамперед в образотворчому мистецтві, а вже опісля входить у контекст літератури й літературної критики. І в зарубіжному, і у вітчизняному літературознавстві поняття «магічний реалізм» так і не стало терміном і все ще знаходиться на шляху до отримання точної дефініції. Багато дослідників вважають, що поняття магічного реалізму набуває доцільності тільки в тому випадку, якщо застосовується відносно конкретного кола творів латиноамериканської літератури ХХ ст. У своїй роботі ми будемо дотримуватися думки, за якою важливим складником магічного реалізму є проникнення в буденне життя, де зустрічаються елементи містики, які присутні в об'єктивній дійсності.

Мета роботи – дослідити явище магічного реалізму в романі Ксені Харченко «Історія». Мета роботи передбачає розв'язання таких **завдань**: опрацювати наукові інтерпретації терміну «магічний реалізм»; віднайти риси магічного реалізму в романі «Історія».

Методи дослідження – описовий, за допомогою якого подається характеристика рис магічного реалізму в аналізованому творі; теоретичне узагальнення отриманих результатів, систематизація, пояснення. Викорстиовується також порівняльнл-зіставний метод, що дозволяє чіткіше окреслити українські зразки магічного реалізму на тлі світового, зокрема латиноамериканського, художнього досвіду.

Результати дослідження. Тенденція до об'єднання реалістичного і надприродного відчутна у романі Ксені Харченко «Історія», де дивовижне й надприродне стають невід'ємними елементами художньої системи. Магічний реалізм доповнює ряд незвичайних подій, що виходять поза межі повсякденного життя, деякі з яких не знаходять будь-якого можливого раціонального пояснення.

Образ головної героїні поступово набуває рис містичної істоти: спосіб народження (поєднання сім'я та яйцеклітини, перебування в землі, а після у мішечку під пахвою діда), анатомія, зовнішній вигляд (вії, що плутаються ночами; червона шерсть на ногах; хвіст).

Найвиразніша ознака аналізованого твору – сюжет у дусі найвідомішого роману латиноамериканського магічного реалізму, «Сто років самотності» Г. Г. Маркеса. Оповідь ведеться від імені головної героїні на ім'я Гликера, яку, за словами її діда, було народжено у незвичний спосіб лише для того, щоб записати історію усієї родини. Гликера ховається від інших мешканців будинку (в першу чергу від батьків), записуючи усе, що бачить на власні очі, та оповідки про минуле своїх родичів, які чує від діда.

Дід Василь сам побудував Виспу, місто на річці, де зараз мешкає уся його родина. Сімейство має особливість: батьки намагаються не народжувати більш ніж одну дитину, бо вірять, що усі діти будуть однакові, адже жінки мають ідентичні яйцеклітини, а чоловіки – сім'я. Так зробив Василь, у якого одна донька, так зробила його донька, Соломія, після зустрічі з майбутнім чоловіком. Дівчина побачила неймовірну схожість чоловіка й батька, тому взагалі відмовилась від ідеї мати дітей (злякалась, що народиться хлопчик, схожий на них).

Магічний реалізм стає невід'ємною частиною усього твору. Історія кожного героя обов'язково містить непояснюваний елемент. Так, прадіда Гликери, Стефана, було паралізовано. Він міг рухати лише язиком, тому для розмови хтось відкривав йому рота, а опісля всі повинні були слідкувати за рухами язика. У роті Стефана був лише один зуб, який доводилося рухати язиком. Одного разу Стефан не втримав зуба, вдавився і помер.

Його донька, Параскева, пам'ятала лише те, що хотіла, бо мала погану пам'ять. Усі спогади довелося зберігати за допомогою запахів у мішечку на грудях. Якось цей мішечок порвався і дівчина забула все на світі. Після цього випадку Параскева злягла й пролежала у ліжку сім років, поки не згнила і не перетворилася на землю для свого чоловіка Василя. Сам Василь після смерті дружини перетворився на дуб, на гіллі якого іноді сиділа Гликера й спостерігала за батьками.

Традиція магічного реалізму передбачає втрату відчуття ідентичності, тому головна героїня та вся її родина схильні до метаморфоз, які ми спостерігаємо під час їхньої смерті. Батько Гликери, Ієремія, пішов з дому, а коли повернувся, перетворився на маленького хлопчика, що потонув у річці. Дружина Соломія поховала його в столі, у риб'ячому хутрі.

Вода для Соломії, матері головної героїні, сповнена особливим змістом, адже дівчина народилась біля води. Вона була настільки чистою, що батьки постійно говорили, ніби вона вийшла не з жінки, з води.

Вода – з найдавніших часів вважалася джерелом всякого життя, але так само вона пов'язана із феноменом смерті (міф про мертву воду). Цю циклічність спостерігаємо й у житті Соломії, яка одного разу перетворилася на рибу й попливла проти течії на захід.

Твір містить низку незрозумілих елементів магічного, тобто дещо таке, чого читач не може пояснити з погляду законів Всесвіту.

Роман не має часових кордонів, але в тексті ми зустрічаємо декілька відповілнпх прикмет, зокрема таких як вік окремих героїв, пори року, довжину подій.

Висновки. Таким чином, розповідь у творі «Історія» Ксенії Харченко об'єднує різні світи і реальності, магічні образи і події пояснюють центральні питання твору. У творі чітко проявляється проблема пошуку самосвідомості, яка осмислюється через зв'язок минулого із сучасним цілої родини.

Особливість твору в тому, що надприродне існує не тільки в якості окремих вкраплень, але й міцно затверджується на сюжетному рівні і носить безумовний характер.

Вважаємо перспективним подальше вивчення впливу магічного реалізму на українську літературу, а також ґрунтовний аналіз схожого та відмінного між магічним еалізмом та українською химерною прозою.

ЛЕГЕНДА ПРО ФОНТАН СЛІЗ В УКРАЇНСЬКІЙ ПОЕЗІЇ XX СТОЛІТТЯ

Цуприк М. И.,
магистрант кафедры украинской филологии факультета славянской филологии и журналистики Таврической академии КФУ имени В. И. Вернадского
Научный руководитель: Гуменюк В. И., доктор фililолических наук, профессор кафедры украинской филологии факультета славянской филологии и журналистики Таврической академии КФУ имени В. И. Вернадского
mari.tsuprik.97@mail.ru

Вступ. Кримська тематика в українській літературі займає значиме місце. Легенди народів, що населяють Кримський півострів, давно відомі й за його межами. Однією з таких знаменитих легенд є «Фонтан сліз». Згадки про неї знаходимо в ряді творів української літератури XX століття.

Актуальність роботи обумовлює необхідність дальшого вивчення функціонування кримських образів і мотивів у світовій літературі, зокрема й українській.

Метою дослідження є з'ясування особливостей творчої інтерпретації відомої кримської легенди про Фонтан сліз в художніх творах українських авторів ХХ століття.

Ця мета передбачає вирішення насамперед таких завдань як виокремлення характерних творів української літератури ХХ століття, в яких фігурують мотиви згаданої легенди, художній аналіз цих творів і здійснення відповідних узагальнень.

Основними **методами**, задіяними в ході дослідження, є описовий, аналітичний та структурно-типологічний, за допомогою яких подається характеристика творчого осмислення легенди про Фонтан сліз українськими поетами ХХ століття.

Результати дослідження. На даний час існують наукові роботи, які підкреслюють значення легенди про Фонтан сліз, зокрема, в російській літературі. Так, Н. П. Іванова у статті «Мотиви сну і в'янення в Бахчисарайському тексті російських поетів XIX–XX ст.» стверджує, що сприйняття Бахчисарая поетами післяпушкінських епох пов'язане із засвоєнням та творчим розвитком образів і мотивів поеми «Бахчисарайський фонтан» О. С. Пушкіна. Завдяки цьому в слов'янському культурному просторі Бахчисарай став сприйматися як місце подій легенди про Фонтан сліз. Ця легенда одухотворяє місце, де спалахують романтичні пристрасті.

У творах українських поетів ХХ століття зустрічається розуміння Бахчисарая саме як «пушкінського місця». Так, Любомир Дмитерко у вірші «Угору рветься мінарет...» вказує, що саме Пушкін зробив у його добу вже напівзабутий усіма Бахчисарайський палац безсмертним на всі часи завдяки увіковіченню легенди про Фонтан сліз: «Недовго побував поет / В принишклому Бахчисараї. / І відтоді на всі віки / Безсмертним стало те подвір'я, / Де заплелися у Вінки / Пісні, легенди і повір'я».

Згадку про Бахчисарай, що асоціюється з подіями поеми «Бахчисарайський фонтан» О. С. Пушкіна, можемо простежити у поетичній творчості Валентини Полинок. У вірші «Бахчисарайський палац» ханська оселя порівнюється з «розкішною труною», де все живе замуровувалось. Це можна порівняти з пушкінським зображенням гарему як темниці, в якій в'яне краса: «В неволі рано / відцвітають рожі, / Нікому зроду-віку / Не даровані. / Немов живцем / У землю замуровані».

Образ легенди про Фонтан сліз, створений О. С. Пушкіним, знаходить відображення і в творі Володимира Базилевського «Я був в Бахчисараї...», який прямо відсилає нас до неї: «А ось і славнозвісній Фонтан сліз, / Сумний витвір араба Омера / Та Олександра Пушкіна ... / (Біла плита, пелюстки квітки, / Марія, Зарема, і кап-кап / з людського ока)».

Поетична легенди українськими авторами сприймається не лише крізь, так би мовити, пушкінську призму. У багатьох творах зустрічаємо згадки легенди про Фонтан сліз у зв'язку з постаттю Адама Міцкевича.

Вірш Марини Павленко «Адамові Міцкевичу» безпосередньо відсилає читача до відомих «Кримських сонетів» великого польського поета, насамперед до присвяченого легенді про Фонтан сліз сонету «Гробниця Потоцької». У творі української автора ліричний герой тужить за Батьківщиною, відчуваючи себе покинутим усіма далеко від дому.

Однак не раз у радянській поезії романтизації легендарної ханської старовини протистоїть зображення нового життя і його реалій. Замість легенд минулого романтизуються вже елементи індустріалізації.

Висновки. В українській поезії ХХ століття знаходимо ряд згадок про кримську легенду «Фонтан сліз», які увиразнюються літературними та історичними персоналіями і реаліями. Насамперед пушкінська, а також і міцкевичівська інтерпретації цієї кримської легенди надихнули багатьох їхніх послідовників, зокрема, в українській літературі, художньо осмислювати й у своїх творах відповідні образи та мотиви.

Найчастіше українські поети ХХ століття представляють легенду про Фонтан сліз, орієнтуючись на традиції романтизму минулого століття.

Саме місто Бахчисарай сприймається деякими авторами як місце дії легенди про Фонтан сліз та літературного паломництва Пушкіна і Міцкевича. Крім цього, в деяких поезіях помітне

певне протиставлення легендарному минулого Бахчисарая радянської дійсності. Вважаємо подальшу роботу в цій галузі перспективною. Наприклад, можливе дослідження інших кримських легенд в літературних інтерпретаціях українських поетів різних епох.

РЕЦЕПЦІЯ ЖАНРОВО-СТИЛЬОВИХ РИС МЕЛОДРАМИ В СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ (НА ПРИКЛАДІ РОМАНУ «КОЛИ ТИ ПОРУЧ» СВІТЛАНИ ТАЛАН)

Шатайло Н. И.[1], Багрій М. Г.[2]
[1] *магистрант кафедры украинской филологии факультета славянской филологии и журналистики Таврической академии КФУ имени В. И. Вернадского*
[2] *кандидат филологических наук, доцент кафедры украинской филологии факультета славянской филологии и журналистики Таврической академии КФУ имени В. И. Вернадского*
shatajlo16@gmail.ru

Вступ. Жанр мелодрами в XXI столітті вже не сприймається винятково як жанр драматургії, цей термін радше використовується для позначення жанрів кіно та масової літератури. Отже, видові ознаки сучасної мелодрами дещо розмиті.

Започаткований у Франції XVII ст., жанр мелодрами набув широкого розповсюдження в Україні на межі XIX–XX ст. Сучасна мелодрама сприймається як типовий масовий продукт, виступає синонімом телевізійної «мильної опери», що розрахована суто на жіночу аудиторію, тому й користується спектром зображально-виражальних засобів, здатних зацікавити потенційних глядачів / читачів.

Жанр мелодрами в українській літературі XXI ст. представлений у творчості Ірен Роздобудько, Люко Дашвар (Ірини Чернової), Світлани Талан, Лариси Денисенко, Галини Вдовиченко, Олени Печорної та ін.

Мета роботи – дослідити жанр мелодрами, виділити та проаналізувати жанрово-стильові риси жанру мелодрами у романі Світлани Талан «Коли ти поруч».

Результати дослідження. У суто поетикальному ключі мелодраматичні елементи постають як несподіваність, випадок, таємниця, підсилена емоційність, емфатичне мовлення, ліризм, трагізм розв’язки. Також серед основних ознак сучасної мелодрами можна виокремити почуттєві надуживання та несподівані, екстремальні, майже фантастичні ситуації, у які потрапляють головні герої. До того ж вони накладаються на провідну філософську проблему: усвідомлення швидкоплинності та цінності людського життя, його неповторності.

На думку Б. Дубіна, жанр мелодрами потрапляє під визначення масової літератури вже з другої чверті XIX ст. Відповідно до концепції американського дослідника Дж. Кавелті, мелодраму слід віднести до так званої формульної літератури. Типовими ознаками такої літератури загалом і мелодрами зокрема виступають: принцип життєподібності, стандартні, легко впізнавані ситуації, проблеми, знайомі й болючі для більшості читачів.

Світлана Талан пише романи у жанрі «реальні історії», які їй підказує саме життя. Усі твори гостросоціальної тематики, однак незмінним залишається одне: головна героїня її книжок – жінка-українка, сильна духом, зворушлива, ніжна, чуттєва, яка іноді помиляється, але її завжди веде за собою кохання: до чоловіка, до дітей, до Батьківщини.

Перед читачем доволі банальна, на перший погляд, історія-розповідь про випадок, що докорінно змінить життя звичайної сільської дівчини, тобто класична мелодраматична сюжетна колізія.

У творі можемо виокремити дві центральні сюжетні лінії: перша – життя Дарини та її сім'ї як особистісна, соціально-психологічна; інша – ставлення суспільства до ВІЛ-

інфікованих людей як соціокультурна. До того ж кожна з них має додаткові лінії, що підсилюють ідейне навантаження основних.

У романі подано весь спектр почуттів, що можуть виникнути між чоловіком і жінкою, від раптового захоплення до страху втрати. Щодо стосунків між людьми, то йдеться не про поодинокий вияв певної чесноти, як-от: доброзичливість, добросусідство, взаємодопомога, чуйність, щедрість, щирість, співчуття чи, як прийнято казати сьогодні, толерантність тощо, а про ставлення до життя, ставлення один до одного в цілому. Зауважимо, що у романі немає відрази та розчарування в стосунках зокрема, та у житті в цілому, письменниця дає надію своїм читачам.

Персонажі роману Світлани Талан «Коли ти поруч» мають свої ціннісні орієнтири, відповідно до яких моделюють власний життєвий простір.

За законами жанру, Даша, як і будь-яка дівчина, мріє вийти заміж за коханого чоловіка, створити сімейний затишок.

До зустрічі зі своєю майбутньою дружиною Віталіною Сергій купався у своєму багатстві й ніжності жінок, нікому не довіряючи до кінця і нікому не даючи ні найменшої змоги зазирнути в потаємний світ своєї душі. Його цілком влаштовувало добровільне самітництво. Однак зустріч із Віталіною докорінно змінила життя персонажа до події, котра у свою чергу кардинально змінила життя Сергія: відрядження до Італії, незахищений секс із віл-інфікованою жінкою.

У творі все докорінно змінює страшний діагноз – СНІД. Цей діагноз став нелегким випробуванням у житті героїні. Зрада подруги дитинства, зречення коханого, нерозуміння з боку найрідніших людей – батьків, які виганяють дочку з хати, ніби прокажену (тут – традиційний, з часів «Катерини» Тараса Шевченка, мотив зречення батьками доньки через страх осуду, людського поговору). Головна героїня – Дарина – переживає символічну смерть, адже, розчарувавшись у коханні, переживши зраду дорогих людей, вона втрачає частку себе, свого єства.

Традиційне кантівське питання «Що я маю робити?» гостро постає перед головною героїнею. Як медичний працівник Дарина розуміє, що в її ситуації смерть невідворотна. А отже, чи є доцільним подальше життя? І що тепер має бути сенсом існування? Героїня обирає нестандартне як для законів жанру вирішення – йде у хоспіс, туди, де панує смерть.

Смерть. Її не можна уникнути, про неї слід пам’ятати, але до неї не варто поспішати. Так, на нашу думку, може думати кожна людина цього закладу. Але нічого вже не зміниш. Люди це усвідомлюють і прагнуть жити так, як не встигли, не вважали за потрібне.

Прагне жити і головна героїня – Дарина. У хоспісі вона поспішає виконувати останні бажання важкохворих. Попри всі закони логіки героїня виходить заміж, живе, наче в казці, створює омріяний сімейний затишок. Її останнє бажання – померти в обіймах коханого. Цікава деталь – наприкінці твору авторка залишає головну героїню живою, а читач отримує відкритий фінал.

Висновки. Загалом у сучасній мелодрамі збереглися такі риси класичної, як конфлікт, що розгортається на основі кохання, родинних стосунків; ефектна, несподівана розв’язка. У композиційному аспекті для жанру сучасної мелодрами характерні динамічна дія, яскраві конфлікти, емоційна мова, наявність таємниці, несподіванки тощо.

Новим є рецепція соціальних та соціокультурних мотивів, часом соціальні перипетії перестають бути тлом та виходять на перший план зображення, стають рушієм сюжету; випадок хоч і відіграє вирішальну роль, але причиново-наслідкові зв’язки в сюжеті посилюються.

ФУНКЦІЇ ВІЗУАЛЬНО-ГРАФІЧНИХ ПРИЙОМІВ У ХУДОЖНЬОМУ ТЕКСТІ (НА ОСНОВІ ТВОРІВ УКРАЇНСЬКОГО ПИСЬМЕННИКА ЮРІЯ ІЗДРИКА)

Шугарова А. В.[1], Багрій М. Г.[2]
[1]*студентка кафедры украинской филологии факультета славянской филологии и журналистики Таврической академии КФУ*
[2] *кандидат филологических наук, доцент кафедры украинской филологии факультета славянской филологии и журналистики Таврической академии КФУ имени В. И. Вернадского*
lady.schugarova@yandex.ru

Вступ. В останні кілька десятків років значно зріс інтерес до питання візуальності в різноманітних сферах життєдіяльності. Для сучасної науки очевидно, що візуальне сприйняття і комунікація за допомогою візуальних образів заслуговують всебічного аналізу. Усвідомлення ролі візуального компонента в побуті, культурі, психології актуалізувало вивчення цього аспекту з теоретичних, методологічних поглядів у різних галузях науки.

На сьогоднішній момент ґрунтовно розроблені питання зорового аспекту віршованого тексту, що стосується вивчення візуального аспекту української прози – очевидна потреба в професійному філологічному аналізі останньої. Усе зазначене вище обумовлює актуальність роботи.

Мета роботи – дослідити візуальний вигляд художньої прози як формально-змістовну категорію.

Матеріалом дослідження стали прозові твори сучасного українського письменника Юрія Іздрика.

Методологічною і теоретичною основою послугували праці філологів з вивчення елементів, що супроводжують письмову мову: А. Е. Анісімової, Н. С. Валгиної, а також роботи теоретиків мистецтва поліграфії А. А. Реформатського, В. М. Ляхова. Застосовані в цьому дослідженні методологічні принципи базуються на структурному аналізі, при якому складний феномен розділяється на рівні; при цьому вивчається не тільки естетична цінність кожного елемента, але і його роль та значення в цілісній структурі тексту.

Результати дослідження. Вперше питання графіки виникає щодо книжкового мистецтва і газетного друку. У сфері віршознавства графіка – це зображення і розміщення поетичного тексту на площі сторінки.

Тільки на початку XXI століття стали з'являтися роботи, присвячені візуальному вигляду прозового тексту, ілюстративним матеріалом яких є твори письменників-постмодерністів, адже саме вони акцентують увагу читача на графічній формі. Так, А. В. Білецька під новою графічною формою постмодерністського художнього твору розуміє «свідоме порушення усталених друкарських, орфографічних і графічних норм в його створенні засобами довільно інтегрованих різнорідних графічних знаків в єдиному нелінійному текстовому просторі з метою цілеспрямованого впливу на реципієнта».

Загальний процес візуалізації прозового тексту розвивався поетапно: від монолітного зовнішнього вигляду поверхні сторінки до тексту розчленованого.

Стандарт звичної для нас щільно заповненої друкарським шрифтом сторінки почав формуватися в XV столітті. Утвердилася естетика однорідної смуги набору. Із появою комп'ютера в черговий раз змінився візуальний простір сторінки. Комп'ютерні технології урізноманітнили візуальні прийоми художнього твору.

Т. Ф. Сем'ян виділяє три типи прийомів візуалізації прози: 1) розміщення текстового матеріалу на площині сторінки, 2) прийом шрифтової акциденції, 3) інтеграція вербального і іконічного компонентів.

Звертаємо увагу на семіотичній функції іконічних і графічних знаків, введення яких до тексту художньої прози утворює змішаний тип тексту (креолізованного), семіотично ускладнений.

Інтенсивність зв'язків між вербальними та іконічними засобами буває різною: елементи обох кодів можуть бути інтегровані один в одний або стояти осторонь. Перший тип зв'язку є семантичною співвіднесеністю вербального та іконічного компонентів. Інший тип – зовнішня співвіднесеність вербального та іконічного компонентів.

У вивчених текстах Юрія Іздрика («АМ^{TM}», «Острів КРК та інші історії», «Подвійний Леон. Istorія хвороби», «Флешка 2-GB») наявний перший тип зв'язку, оскільки між компонентами існує тісна смислова спаяність.

Функції, які виконує іконічний компонент в аналізованих творах Юрія Іздрика, такі: 1) композиційна, створює відчуття реальної присутності автора і його авторського погляду на зображуване; («Флешка 2-GB»: малюнок карти описуваного місця); 2) текстотвірна, тобто демонструє принципи авторської стратегії створення тексту («АМ^{TM}»: шахи як символ побудови твору у вигляді словесної інтелектуальної гри); 3) асоціативна («Флешка 2-GB»: залізна куля, що руйнує все на своєму шляху, уособлює любов, якою її представляє автор); 4) образотворча.

Функції, які виконує нетипове розташування тексту за шириною сторінки: 1) створення відчуття присутності у читача; 2) передача хаотичності думок мовця; 3) естетична. Так, наприклад, в книзі «АМ^{TM}» автор порядково розділяє цілий абзац для того, щоб якомога краще передати відчуття та хаотичность думок героя, який падає з обриву.

Аналіз функцій прийому шрифтової акциденції показав, що шрифтове акцентування є матеріально вираженим знаком інформаційно-інтонаційного характеру і виконує ряд загальних функцій, спрямованих на посилення образотворчого-виразного вигляду слова, і ряд специфічних функцій, пов'язаних зі структурою тесту та смисловим контекстом твору.

В якості загальних функцій відзначаємо:

1) інтонаційну;

2) текстотвірну, що, зокрема проявляється у виділенні важливих для змісту елементів;

3) емоційно-оцінну. Наприклад, курсив зустрічаємо при прямій мові для позначення дій героя на тлі розмови (подібно ремарці в драматичному творі) у книзі «АМ^{TM}». Зауважимо, що марковані іншомовним шрифтом слова сприймаються як зоровий подразник, візуальний знак іншого культурного коду.

Висновки. У XXI столітті виникає нове візуальне мислення, буття втрачає свою логоцентрічність і візуалізується. Поступово дискретність стає основною візуально-графічної тенденцією, а в останні роки можна навіть говорити про деконструкції. Візуально-графічні прийоми виявляють безумовну знакову природу і становлять організовану систему структурних відносин. Візуальний образ прози формується за допомогою: 1) розташування текстового матеріалу на площині сторінки; 2) прийому шрифтової акциденції; 3) інтеграції вербального та іконічного компонентів.

АЛФАВИТНЫЙ УКАЗАТЕЛЬ

А

Абраменко А. С., 15

Б

Багрій М. Г., 3, 22, 27, 29

Г

Гладкая И. С., 5

Д

Деркач В. В., 6
Дехтярева Е. В., 7, 15, 18, 20

Ж

Житченко Д. С., 17
Жук Э. А., 18

К

Кокина И. В., 20
Кривенко О. В., 9

М

Мельниченко А. Н, 22

П

Пелипась Н. И., 11

Х

Хребтович К. А., 24

Ц

Цуприк М. И., 25

Ш

Шатайло Н. И, 27
Швец В. С., 13
Шугарова А. В., 29