

Кримський федеральний університет імені В. І. Вернадського

Інститут філології

Кафедра української філології

**ТВОРЧИСТЬ ЛЕСІ УКРАЇНКИ ТА ІНШИХ  
ПИСЬМЕННИКІВ І МИТЦІВ НОВІТНЬОЇ ДОБИ  
В ПОЛІКУЛЬТУРНОМУ СЕРЕДОВИЩІ**

**Матеріали ХХІІ науково-практичної конференції**

Видавничий дім КФУ

Сімферополь

2024

УДК 821.161.2."19/20"(043.2)  
ББК 83.3(4укр)5-8-Українка  
Т28

*Схвалено до друку вченою радою Інституту філології  
ФДАОЗ ВО «Кримський федеральний університет імені В. І. Вернадського»  
(протокол № 5 від 23.05.2024)*

Рецензенти:

- доктор філологічних наук, доцент **С. О. Кур'янов**  
(ФДАОЗ ВО «Кримський федеральний університет імені В. І. Вернадського»);
- доктор філологічних наук, доцент **Н. Ф. Грозян**  
(ДБОЗВО РК «Кримський інженерно-педагогічний університет імені Февзі Якубова»).

*Матеріали друкуються в авторській редакції. За зміст статей, достовірність цитат, імен, назв і даних відповідальність несуть автори публікацій. Редакційна рада може не поділяти думки авторів.*

**Т28**

**Творчість Лесі Українки та інших письменників і митців новітньої доби в полікультурному середовищі :** матеріали ХХІІ науково-практичної конференції, 25–26 жовтня 2023 р. / наук. ред. М. І. Пелипась. – Сімферополь : Видавничий дім КФУ, 2024. – 180 с.

Основою цього збірника стали статті та тези доповідей учасників щорічної науково-практичної конференції «Творчість Лесі Українки та інших письменників і митців новітньої доби в полікультурному середовищі», яка відбулася в Сімферополі 25–26 жовтня 2023 року.

Наукові праці присвячено сучасному осмисленню творчості Лесі Українки з літературознавчого та лінгвокультурологічного поглядів; мовностильовим і перекладознавчим аспектам дослідження творчості інших митців різних національних літератур; вивченню літератури та фольклору як форм міжкультурної комунікації, а також актуальним проблемам дослідження української та російської мов.

УДК 821.161.2."19/20"(043.2)  
ББК 83.3(4укр)5-8-Українка

**Т28**

**Творчество Леси Украинки и других писателей и деятелей искусства новейшей эпохи в поликультурном пространстве :** материалы ХХІІ научно-практической конференции, 25–26 октября 2023 г. / науч. ред. Н. И. Пелипась. – Симферополь : Издательский дом КФУ, 2024. – 180 с.

УДК 821.161.2."19/20"(043.2)  
ББК 83.3(4укр)5-8-Українка

© Колектив авторів, 2024  
© Пелипась М. І., уклад., редак., 2024

## **ЗМІСТ**

### **ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ ТВОРЧОСТІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ: ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧИЙ ТА ЛІНГВОКУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТИ**

**Багрій М. Г.** Неоромантична концепція особистості як провідний аспект творчості Лесі Українки

**Банах Л. С.** Поэтическое переосмысление мифа в поэме Леси Украинки «Ифигения в Тавриде»

**Гладка І. С., Королева О. В.** Особливості переліку дійових осіб у драматичних творах Лесі Українки

**Грозян Н. Ф.** Формально-граматичні та стилістичні параметри поетичного синтаксису Лесі Українки

**Кривенко О. В.** Фоносемантичні особливості поезії Лесі Українки «Пісня»

**Прудникова Т. І.** Семантико-стилістичні особливості інтер'єктивів у драмі-феєрії Лесі Українки «Лісова пісня»

**Рудницька Л. І.** Мовні коди національної культури в поезії Лесі Українки

**Скокова Т. А.** Поетика концептосфери «природа» у збірках «Кримські спогади» та «Кримські відгуки» Лесі Українки

### **ЛІТЕРАТУРА І ФОЛЬКЛОР ЯК ФОРМИ МІЖКУЛЬТУРНОЇ КОМУНІКАЦІЇ: ТЕКСТ, КОНТЕКСТ, ІНТЕРТЕКСТ**

**Александрова И. В.** Черты романтической поэтики в сборнике Н. Ф. Павлова «Три повести»

**Баранская Е. М.** Поэты в истории России: парадигма Восточной (Крымской) войны 1853–1856 гг.

**Бекмуллаєв В. Д.** Творча співдружність поетів (Юнус Кандим і Микола Мірошніченко)

**Гуменюк О. М.** Художня функція пейзажу в кримськотатарській народній казці

**Джемялова В. В.** Петр I в осмыслении А. Н. Толстого 1930-х гг.

**Королева С. Д.** Типология та функції ремарок у комедії «Паливода XVIII століття» Івана Карпенка-Карого

**Меркулов Б. С.** Своєрідність міфологічного образу Кассандри

**Османова Д. Д.** Экзистенциальное начало «другой прозы»

**Петрунук А. В.** Крим в епістолярній спадщині Михайла Коцюбинського

**Сербу В. В.** Сентиментально-реалістичні повісті Григорія Квітки-Основ'яненка

**Скабара Д. В.** Романтизм як провідний художній напрям європейської культури зламу XVIII–XIX століть

**Стрелкова Є. В.** Образи тварин в українській оказіонально-обрядовій творчості

## **МОВНОСТИЛЬОВІ ТА ПЕРЕКЛАДОЗНАВЧІ АСПЕКТИ ВИВЧЕННЯ ХУДОЖНЬОЇ ТВОРЧОСТІ**

**Андрєєва Т. М.** Семантика та прагматика фразеологічних одиниць на позначення вірувань у повісті Григорія Квітки-Основ'яненка «Конотопська відьма»

**Гутман Д. С.** Значение воссоздания культурных особенностей и национальной идентичности в художественном переводе

**Дехтярьова О. В.** Діалектні фразеологізми в художній літературі як репрезентанти національно-культурних цінностей народу

**Ерохина Т. А.** Варианты номинаций в поэзии М. А. Волошина

**Ерохина Т. А., Арабаджиева С. Т.** Онимная лексика в сравнительных конструкциях в лирике И. Л. Сельвинского

**Ерохина Т. А., Мустафаева Э. Э.** Поэтонимия цикла рассказов В. И. Даля «Картины из быта русских детей»

**Керімова Е. Х.** Зоометафори в поезії Андрія Кузьменка: семантико-стилістичний аспект

**Куряга К. В.** Кольоролексика як складова мовної картини світу в художньому тексті Ліни Костенко

**Нечипоренко В. В.** Внутрішній монолог та діалог як основні функціональні одиниці гендерної мовної картини світу творів Євгенії Кононенко

**Пелипась М. І.** Лексикографічна діяльність Максима Рильського

**Соколова М. С.** Способы номинации лица в рассказе В. И. Даля «Колдунья»

**Фімушкіна А. І.** Загальні найменування осіб жіночої статі в романі «Невеличка драма» Валер'яна Підмогильного

**Хрей Д. В.** Сравнение в романе А. С. Грина «Дорога никуда»

## **АКТУАЛЬНІ АСПЕКТИ ДОСЛІДЖЕННЯ СЛОВ'ЯНСЬКИХ МОВ**

**Ачилов І. М.** Джерела запозичень у давньоукраїнській мові

**Гасанова В. Т.** Лексические процессы в русском языке в XXI веке

**Гумерова А. И.** Мир русских причесок в словаре В. И. Даля

**Зейтуллаев Э. С.** Киты и китобойный промысел в словаре В. И. Даля

**Левченко С. І.** Відображення культу смерті в українській фразеології

**Непомняца А. Р.** Символічні значення компонента *вогонь* у фразеологічних одиницях української мови

**Прадід О. Ю.** Вербалізація кольору: теоретичний і функціональний аспекти

**Пузикова К. Е.** Язык Интернета как социокультурное явление

**Толстолуцька С. В.** Тваринні та рослинні образи-символи у складі фразеологічних одиниць на позначення пороків людини

**Щербачук Л. Ф., Мустафаева Э. Р.** Отражение понятия *граница* в русской фразеологической картине мира

# **ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ ТВОРЧОСТІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ: ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧИЙ ТА ЛІНГВОКУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТИ**

## **НЕОРОМАНТИЧНА КОНЦЕПЦІЯ ОСОБИСТОСТІ ЯК ПРОВІДНИЙ АСПЕКТ ТВОРЧОСТІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ**

**Багрій М. Г.,**

*к. філол. н., доцент кафедри української філології,  
Інститут філології ФДАОЗ ВО «Кримський федеральний університет  
імені В. І. Вернадського»*

Леся Українка – вольова жінка, творчість якої – це не лише поклик душі, а й покликання, вияв незламності духу, створення та пропагування неоромантичних цінностей. Як і подобає неоромантичним героям, вона не належала своїй добі, значно випереджала її в духовно-інтелектуальному рості, у міру своїх можливостей чинила соціокультурний спротив. Так, у листі до брата з Відня, датованому 1891 роком ідеться про її суперечки із студентами-українцями: «...У радикальній громаді тримається напрямок [...] власне, антипоетичний і антиартистичний (a la Чернишевський, Писарев e tutti quanti [...]). Мушу стинатися з “січовиками” за неоромантизмом, за поезії, і вчора таки заставила їх признати, що в літературі мають вартість портрети, а не фотографії (розумієш різницю?), що без “видумки” нема літератури» [4, с. 71–72].

Для широкого загалу поняття «неоромантизм» перш за все асоціюється з німецькою романтичною традицією та символізмом. Щодо останнього, то погоджуємося з твердженням Наталі Майбороди: «...неоромантизм в першу чергу підкреслює самоцінність людської особистості, звертається до її внутрішнього світу і поривань «ins Blaue» (поняття Лесі Українки. – М. Б.), тому символ тут не є константним поняттям» [2, с. 54]. Символізм представлений в українській модерній

літературі як окрема течія модернізму. З німецькою культурною спадщиною український неоромантизм споріднює філософія Фрідріха Ніцше, творами якого захоплювалася певний час Ольга Кобилянська, зокрема його культом надлюдини, котра протистоїть юрбі й прагне влади над собою та своїм життям. Леся Українка як теоретик і практик неоромантизму в українській літературі осмислює його як художній напрям, у якому визначальним є прагнення гармонійної єдності розмаїтих стильових чинників та ознак, скажімо, натуралістичної точності і таємничих поривів «ins Blaue» (у блакить), тобто зверненням до духовно-емоційної, трансцендентної сфери, розкриття внутрішнього світу людини і з'ясування мотивів суспільної психології.

Неоромантична концепція особистості, що ґрунтувалася на духовному пориві, прагненні до ідеалу «цілої людини» («Моя девіза – йти за віком і бути цілим чоловіком», – скаже в 1902 році Микола Вороний), ідеалу «надлюдини» (за Фрідріхом Ніцше) мала компенсувати розлад матерії і духу, реальності й ідеалу, людини і світу. Неоромантики були не першими, хто взявся поновлювати соціокультурну дисгармонію. Джерела цього конфлікту знаходимо ще в антропоцентризмі Ренесансу та постренесансу, що породили безмежну віру в людські можливості, у те, що людина має право і навіть обов'язок перебудувати все довкола і себе саму за своїм розсудом, оскільки є творінням Божим; людина ж є центром Всесвіту. Могутній творчий потенціал цієї ідеї мав зворотний бік: людина залишилася наодинці зі світом і відчула свою безпорадність, розгубилася. Наступав трагічний світоглядний злам. Щодо неоромантичної концепції двох світів – ідеального й реального, мрій та буденности – то вона виявляла себе заглибленням у сферу переживань особистості, спогадів про минуле, у філософських рефлексіях, монологів-рефлексіях із життям, із самим собою, зі смертю, з вічністю.

Неоромантичний герой (не надлюдина) перебуває в конфлікті з оточенням, яке не розуміє його через свою відсталість або консерватизм. При тому все ускладнюється тим, що він не цурається оточення, а намагається співіснувати з буденністю. Він, за визначенням Лесі Українки, зневажає не сам натовп, а той рабський дух, котрий змушує людей знівелювати свою особистість, бути як усі (із незакінченої статті «Новітня суспільна драма», 1901). «Природний неоромантик, – за словами Лесі Українки, – ставиться з презирством не до самої юрби, тобто до осіб, що творять її, а до того рабського духа, котрий спонукає людину добровільно зараховувати себе до натовпу як чогось стихійного, що поглинає, нівелює, замазує індивідуальність і приносить його в жертву інстинктиві отарности» [3, с. 35]. Промовистими прикладами є герої Лесі Українки (Любов Гощинська з «Блакитної троянди», Кассандра з однойменного твору, Оксана з «Боярині», Мавка та Лукаш із «Лісової пісні», Річард Айрон із твору «У пущі», Роберт Брюс із поеми «Роберт Брюс, король шотландський» та ін.), Ольги Кобилянської (Олена Ляуфер з «Людини» та Наталка Веркович з «Царівни», Зоня з «Ніоби», Маня та Нестор Обринські з твору «Через кладку» та ін.), а також Спиридона Черкасенка, Володимира Винниченка, Олександра Олеся, Гната Хоткевича, Богдана Лепкого, Володимира Сосюри, Юрія Яновського, Олександра Довженка. Для неоромантичної творчости цих письменників характерною є виняткова увага до внутрішнього життя особистости – її пристрасних прагнень, багатства переживань і відчуттів. Як правило, маючи вразливу й чутливу душу, ліричний герой тужить через дисгармонію, шукаючи в навколишньому піднесене й прекрасне. До того ж можемо простежити своєрідну еволюцію творення неоромантичного героя в українському письменстві: від міфологічно-феміністичних саможертвних героїв до національно свідомих ватажків. Так, міфологічні героїні Лесі Українки, незважаючи на те що є носіями в серці «того, що не вмирає», приречені на



фізичну та духовну загибель, змушені «кинути високе верховіття» й «ступати дрібними стежками», а трагедія Лукаша є трагедією тих, хто не в змозі відмовитися від матеріального, переступити через узвичаєне, незважаючи на те що їхня душа рветься до прекрасного. (У 1979 році герої Ліни Костенко переживуть трагедію, подібну до подій 1911 року. Маруся Чурай із однойменного твору констатуватиме: «Моя любов чолом сягала неба, а Гриць ходив ногами по землі». Як не парадоксально, але і Лукаш та Гриць, і Мавка та Маруся є неоромантичними героями. Авторки наділили їх надміру вразливим серцем, гордою і мрійливою душею. Їхнє життя є постійним зіткненням зі світом лицемірства, духовної ницости, «здорового глузду». Причиною страждань є саме надмір «здорового глузду» у тих, хто їх оточує. Кожна з авторок по-своєму вирішує, як героям порозумітися із довкіллям, зокрема у Лесі Українки безсмертя людської душі, її внутрішня свобода забезпечується духовною єдністю з природою.) «Аристократки духу» з феміністичними поглядами Ольги Кобилянської зрештою переступають через свої ідеали і значною мірою приземлюють їх, тобто жертвують самими собою. Герої неоромантичних творів Спиридона Черкасенка, Олександра Олеся, Володимира Винниченка, Гната Хоткевича, Володимира Сосюри та інших не лише зацентровані на особистому, а й перейняті громадським, борються зі світом Зла та Несправедливості. Їхні герої – це «зайві люди», котрі своєю інакшістю не стільки дратували, скільки дивували оточення, а подекуди й самих себе. Вони жили, а не існували, їхнє світосприйняття можемо представити тезою: «я повинен це зробити або хоча б спробувати змінити».

Отже, герой-неоромантик – людина, яка перебуває на межі реального, даного й бажаного, уявного, людина, яка прагне втілити в життя омріяне, при тому покладаючись виключно на себе саму. Ці герої, мов смолоскипи, приречені, а від того їхнє діяння набуває прометеївського значення.

На наш погляд, образи Роберта Брюса і Віли-посестри у Лесі Українки увібрали в себе найхарактерніші концептуальні чинники неоромантичного героя. Звернемо увагу на один із промовистих мотивів поеми – вождь і народ, взаємини особистості і середовища, індивіда й соціуму, героя і маси (юрби, народу). У неоромантичній концепції можемо зазначений мотив трактувати як розкриття внутрішнього світу героя і з'ясування мотивів суспільної психології. На пропозицію короля Едварда: *«Люд простий має нам платити податки й десятини, / А лицар буде вільний пан своєї батьківщини»* [5, с. 377], – *«гурт шотландський панський»* пристав. Не на собі подібних, а на простий люд зробив ставку Роберт Брюс і зумів донести до їхнього сприйняття свої прагнення: *«Шотландці! Вчинилася зрада / Нема в нас лицарства, нема в нас панів – / Вони вже англійські піддані; / Та є ще в країні шотландський народ, / Не звик він носити кайдани! /...Розкуймо на зброю плуги! Що орать, / Коли наше поле не вільне?»* [5, с. 378]. Леся Українка залишалася вірною своїм теоретичним положенням неоромантизму, що викладені у вже згаданій нами доповіді «Новітня суспільна драма», де, зокрема, зазначено, що «...романтизм прагнув звільнити особистість, – але тільки унікальну та героїчну, – від натовпу ... неоромантизм намагався звільнити особистість в самому натовпі, розширити її права, дати їй можливість віднайти собі подібних і, якщо вона унікальна і при цьому активна, дати їй можливість піднімати до свого рівня інших, а не знижуватися до їх рівня і не бути в альтернативі вічної моральної самотності...» [1, с. 103]. Зазначимо, що неоромантичний герой зображується безпосередньо в оточенні собі подібних, не відрізняється від них. Проте він прагне оточення рівняти до себе.

Отже, незаперечною передумовою діяльності неоромантичного героя є соціокультурне середовище з його настроями і прагненнями, а також вміння особистості знайти подібних собі людей саме в духовному вимірі. І тут героя може спіткати «дивне диво», як персонажа поеми «Віла-

посестра», що *«не знайшов з ким побрататись ... / а надивав вілу білу в горах»* [5, с. 429], саме в цій гірській русалці знайшов споріднену душу. В образі Віли теж маємо типовий приклад неоромантичного героя. Незважаючи на її нелюдську подобу, їй властиві такі суто людські риси характеру (за певних обставин можемо визнати їхніми вадами), як-от: розсудливість, безкомпромісність, гордість, що межують із відчаєм, безнадією, розгубленістю: *«Потьмаривсь віщий розум з туги, / і померк урочий погляд з горя ...»* [5, с. 431]. Однак, їй не знайоме таке почуття, як безпорадність, на відміну від побратима, який підкорився обставинам, пройнявся жалем до себе та зненавидів і себе, і її, і весь світ: *«Що минуло, те вже не вернеться... / Одбери мені життя, чим хочеш, / аби то була почесна зброя, / поховай десь тіло се стражденне...»* [4, с. 434]. Мужньо перенесла Віла зустріч, лиш *«замерло серце»*, бо *«не юнак лежав там молоденький ... дід старий, як голуб сивий»* і, виконавши волю побратима *«при житті зосталась, / тільки серце кров'ю обкипіло»* [5, с. 436].

Неоромантизм акцентує увагу на відтворенні внутрішнього світу людини в її неповторності та самодостатності, пов'язаної з соціокультурним середовищем, але не знівельованої ним, людини як багатовимірного світу, як індивідуальності.

### Література

1. Історія української літератури кінця ХІХ – початку ХХ ст. / за ред. П. Хропка. – Київ : Вища школа, 1991. – 511 с.
2. Майборода, Н. Традиції європейського романтизму в українській літературі кінця ХІХ – початку ХХ ст. / Н. Майборода // Донецький вісник НТШ. – 2009. – Т. 27. – С. 47–59.
3. Романенчук, Б. Естетичні погляди Лесі Українки / Б. Романенчук // Леся Українка : збірник праць про творчість поетки. – Філадельфія : Світовий комітет для відзначення 100-річчя народження Лесі Українки, 1971–1980. – 400 с.
4. Українка, Леся. Поезії. Поеми. – Київ : Дніпро, 1989. – 501 с.
5. Українка, Леся. Зібрання творів : у 12 т. / Леся Українка. – Київ : Наукова думка, 1978. – Т. 9. – 694 с.

## ПОЭТИЧЕСКОЕ ПЕРЕОСМЫСЛЕНИЕ МИФА В ПОЭМЕ ЛЕСИ УКРАИНКИ «ИФИГЕНИЯ В ТАВРИДЕ»

*Банах Л. С.,*

*к. филол. н., доцент кафедры теории языка, литературы и  
социолингвистики, Институт филологии ФГАОУ ВО «Крымский  
федеральный университет имени В. И. Вернадского»*

Специфическое оформление мифологического образа усиливает фактор субъективного переживания современного мира посредством традиционных мифологических форм. В творчестве Леси Украинки многократно актуализирована античная тематика, образы из древнегреческих трагедий наполнены новым содержанием, соответствующим этическим, идеологическим и эстетическим запросам рубежа XIX–XX веков. Драматическая поэма «Ифигения в Тавриде» является ярким примером переосмысления мифа в художественном наследии Леси Украинки и представляется актуальной для исследования. Целью данной работы стало раскрытие особенностей трансформации Еврипидовского образа Ифигении в поэме Леси Украинки «Ифигения в Тавриде».

Зимой 1897-98 гг. поэтесса жила в Ялте на вилле «Ифигения» доктора Дерезанова. Скорее всего, название виллы и сравнение своей судьбы с судьбой Ифигении подтолкнули Лесю Украинку к написанию «драматической поэмы en style classique» «Ифигения в Тавриде» («Іфігенія в Тавріді»). Как отмечает профессор В. И. Гуменюк, «поэтесса намеревалась создать пьесу в двух действиях, но, так и не продолжив начатый фрагмент, несколько переделала его и с жанровым определением “драматическая сцена” добавила к лирическому циклу “Крымские отзвуки”» [2, с. 24]. Причиной прекращения дальнейшей работы над пьесой, по справедливому замечанию Г. Аврахова, стало то, что Леся Украинка «...собственно не имела нужды возвращаться: замысел был воплощен полностью» [1, с. 162].

Драматизм души Ифигении характерен и для самой поэтессы. В основе поэмы лежит психологический конфликт в душе жрицы Артемиды, чего не было у Еврипида. И потому в обращении к богине Артемиде Лесина Ифигения просит спасти и защитить ее саму от себя: «*Ο Αρτεμίδα, / Ρятуї мене від мене, захисти!*» [3, с. 100]. Здесь также поднимается проблема трагического одиночества героя, попавшего в круговорот истории, но забытого и покинутого после свершения им своей миссии. Эта тема перекликается с темой сущности жизни и смерти, смысла жертвенной смерти ради жизни других людей.

Доминантой образа Ифигении является любовь к Родине. Образ Ифигении благодаря Еврипиду стал для древних греков воплощением беззаветной преданности Родине, и на её примере осуществлялось патриотическое воспитание греческой молодёжи. Ифигения понимает, что ей не пристало ставить свою жизнь превыше других людей и общего блага своей страны. Даже когда Ахилл предлагает тайно бежать с ним, она твердо заявляет о своей готовности умереть за родину:

Ακουσε, μητέρα, τώρα, τι μου μπήκε μέс στο νού"  
Θέλω να πεθάνω άλλ όμως να το πράξω επιθυμώ  
Τιμημένα, σαν αφήσω κάθε αναξιοπρεπεία.  
...Και δεν πρέπει τη ζωή μου να λυπούμαι да πολύ.  
Μ' έκαμες για την Ελλάδα, κι όχι μοναχά για σε [4, с. 54].

*Послушай, мама, сейчас что пришло мне на ум:  
«Я хочу умереть, но я хочу это сделать  
Достоинно, оставив любую слабость.  
...И я не должна очень сожалеть о моей жизни.  
Ты родила меня для Греции, не только для себя»* (перевод мой. – Л. Б.).

Леся Украинка, как и Еврипид, не упоминает в произведении ритуала кровавого жертвоприношения, а переводит его в ранг свободного выбора, основанного на понятиях идеи, долга, чувства, в ранг нравственной

универсальности жертвоприношения. Ифигения абсолютно осознанно пожертвовала собой ради блага Родины, исполняя свой долг гражданина и находя в этом наивысшее удовлетворение. Сохраняя основу мифа, Леся Украинка подчеркивает черты античной героини – патриотизм и покорность. Видимая покорность судьбе включает в себя моральный выбор, чем и определяется сакральность ее жертвенной жизни. Ифигения остаётся невинной и свободной от зла, потому и создается полный контраст с совершённым над ней насилием и её прощением. Для Ифигении вынужденное изгнание – героический подвиг ежедневного служения высшим целям, форма преданности Родине:

*А в серці тільки ти,  
Єдиний мій, коханий рідний краю.  
Все, все, чим красен людський вік короткий,  
Лишила я в тобі, моя Елладо.  
Родина, слава, молодість, кохання  
Зосталися далеко за морями [3, с. 98].*

Леся Украинка переосмысливает миф, не только конкретные детали сюжета, действия, но и видоизменяет поэтический образ Ифигении. Если античная лирика есть лирика хора, лирика перед свидетелями, то у Леси Украинки на первый план выступает монолог героини. Пьеса разделена на две части. В первой, хоровой, не свойственной античной драме, подробно описана вступительная ремарка, кропотливо воссозданы реалии древности. Практически вся поэма Леси Украинки представляет собой монолог главной героини, в котором описывается жестокий ритуал жертвоприношения, звучат воспоминания о членах семьи, о любимом Ахиллесе, передаётся невыносимая тоска Ифигении по родным краям. Развитие конфликта, сопровождаемое горячими размышлениями о человечности и героизме, приводит к кульминации: *«Іфігенія заміряється мечем проти серця, але раптом пускає меч додолю»* [3, с. 104]. Самоубийством она могла бы

доказать силу своей депрессии, уныния, отчаяния, но Леся Украинка, как в своё время Артемида у Еврипида, спасает свою героиню, посылая ей мысль о родстве с Прометеем, до конца выдержавшем испытание ради других людей:

*Ні, се не варт нащадка Прометей!  
Коли хто вмів одважно йти на страту,  
Той мусить все одважно зустрічат! [3, с. 104].*

Как отмечает профессор В. И. Гуменюк: «До Леси Украинки никто из авторов не сравнивал Ифигению с Прометеем и не проводил между ними нить родства» [2, с. 26] («Тяжкий твій спадок, батьку Прометею!» [3, с. 106]). В поэме Ифигения называет себя «потомком Прометей», объясняя этим свой жертвенный героизм. Образ Прометей вдохновляет ее и дальше нести бремя одиночества и ностальгии по далекой и дорогой отчизне. Ифигения наделена прометеевскими чертами жертвенности, эта героиня осознаёт преимущества жизненной борьбы над пассивностью, предпочитая остаться преданной долгу. Душевные переживания героини поэтесса изображает через синтез двух оппозиционных, несовместимых мифологем: воды (кровь) и огня, хоть огонь и вода одинаково принадлежат Верхнему (Небесному) и Нижнему (Хтоническому) началам, сочетая таким образом жизнь и смерть. Сохраняя мифологический традиционный сюжет, Леся Украинка наполняет образ Ифигении содержанием, близким к проблематике начала XX века.

Таким образом, фигура Ифигении у Леси Украинки также, как и у Еврипида, является воплощением самопожертвования и патриотизма. Однако в отличие от древнегреческого трагика Леся Украинка делает акцент на психологическом конфликте в душе жрицы. Кроме того, в поэме украинской писательницы поднимается проблема трагического

одиначства героя, забытого и покинутого после свершения им своей миссии. Этой темы у Еврипида не было.

В драме Еврипида нет и намёка на сравнение Ифигении с Прометеем, это видение самой Леси Украинки. В обоих произведениях не концентрируется внимание на самом ритуале кровавого жертвоприношения, он переводится в ранг свободного выбора, основанного на понятиях идеи, долга, чувства. Сама природа творческого осмысления Лесей Украинкой идей, образов, мифологем античности предстает как диалог, сочетание и взаимопроникновение семантических полей двух культур, греческой и украинской.

### Література

1. Аврахов, Г. Художня майстерність Лесі Українки – лірика. – Київ : Рад. школа, 1964. – 234 с.
2. Гуменюк, В. И. Модерная трансформация античной образности в поэтической драме Леси Украинки (на примере пьесы «Ифигения в Тавриде») // Иностранная филология. Социальная и национальная вариативность языка и литературы : материалы III Международного научного конгресса, Симферополь, 2–20 апреля 2018 г. / ред. Е. В. Полховская. – Симферополь : ИТ «АРИАЛ», 2018. – С. 23–28.
3. Українка, Леся. Кримські відгуки : вірші, оповідання. – Сімферополь : Таврія, 1981. – С. 90–106.
4. Евриπίδης. Ιφιγένεια η εν Ταύροις / μετάφραση Γάσος Ρούσσοσ. – Αθήνα : Κάκτος, 1992. – 166 σ.

## ОСОБЛИВОСТІ ПЕРЕЛІКУ ДІЙОВИХ ОСІБ У ДРАМАТИЧНИХ ТВОРАХ ЛЕСІ УКРАЇНКИ

*Гладка І. С.<sup>1</sup>, Королева О. В.<sup>2</sup>,*

*<sup>1</sup>к. філол. н., доцент кафедри української філології, Інститут філології  
ФДАОЗ ВО «Кримський федеральний університет імені  
В. І. Вернадського»,*

*<sup>2</sup>студентка 1-го курсу, Інститут філології ФДАОЗ ВО «Кримський  
федеральний університет імені В. І. Вернадського»*

Однією зі структурних особливостей драматичного твору є наявність переліку (або списку) дійових осіб, що є складовою паратексту та передує основному тексту драми – реплікам діалогів. У переліку дійових осіб автор



попередньо знайомить читача з героями п'єси та, як правило, розподіляє відповідно до принципів, пов'язаних з ідеєю висунення персонажів за їхньою значимістю для драматичної дії. Протягом історії драми значимість героїв визначається по-різному, що призводить до тих чи інших змін канону системної побудови списку дійових осіб [3, с. 31–32]. Проте в історії літератури можливі і відступи від канону та варіювання принципів побудови списків дійових осіб навіть у творчості одного автора.

Метою цього дослідження є загальна характеристика особливостей переліку дійових осіб у драматичних творах Лесі Українки. Хоча до аналізу цього елементу паратексту в окремих творах або в системному дослідженні драматургії Лесі Українки вже зверталися літературознавці [1; 2 та ін.], і досі залишається потреба його узагальненого огляду на матеріалі усієї драматичної творчості авторки.

Перелік дійових осіб у драмах Лесі Українки виявляється необов'язковим елементом. Так, фіксується відсутність його графічного виділення у творах «Прощання», «Одержима», «Вавилонський полон», «На руїнах», «Осіння казка», «Три хвилини», «В катакомбах», «В дому роботи, в країні неволі», «Айша та Мохаммед», «На полі крові», «Бояриня», «Орфееве чудо». У тих же творах, що мають зазначений структурний елемент, помітні відмінності не лише в його оформленні, а й навіть у називанні: «*дієві люде*» («Блакитна троянда»), «*діячі*» («Кассандра», «У пущі», «Адвокат Мартіан», «Камінний Господар», «Оргія»), «*особи*» («Руфін і Прісцілла», «Йоганна, жінка Хусова»), «*спис діячів*» («Лісова пісня»).

Переліки дійових осіб у драмах Лесі Українки різняться за структурою і розташуванням у тексті. Поряд із традиційним положенням загального переліку на початку твору трапляються й нетипові випадки, як у драмі «Руфін і Прісцілла», де дійові особи називаються перед кожною з п'яти дій. У творі привертає увагу також кількість персонажів, зазначених

у переліках. Так, у п'ятій дії постає найбільша для драматичних творів Лесі Українки кількість – 55 рядочків, які вказують не лише на одиночних осіб, а й на «двох вояк-катів», «ціркову юрбу» та «хор християн-засуджених» [4, т. 2, с. 277] (тут і далі зберігаємо особливості правопису цитованого джерела. – *І. Г., О. К.*).

Оригінальним є і «спис діячів» «Лісової пісні», де також окремо названо персонажів кожної з дій і прологу, щоправда на початку всього твору. Цей список вирізняє, крім того, малослівність у характеристиках дійових осіб – лише декілька загальних назв на позначення родинних відносин (*Дядько Лев, Мати Лукашева, Діти Килинині*), а також принцип розташування героїв – за порядком появи на сцені.

У більшості п'єс Лесі Українки персонажі в списках дійових осіб організовуються за таким принципом: головна дійова особа – особи, що перебувають з нею в родинних відносинах – решта персонажів (переважно залежно від їхньої важливості в дії, приналежності до другорядних чи епізодичних). Якщо у творі йдеться про подружжя, то на першому місці в переліку за традиційною сімейною ієрархією постає чоловік:

*Руфін Емілій – молодий римлянин значного роду.*

*Прісцілла – його жінка, християнка* [4, т. 2, с. 105] («Руфін і Прісцілла»).

Інформація, яку подає Леся Українка про персонажів у вступних списках, варіюється. Окремих дійових осіб авторка називає лише на ім'я, без додаткових характеристик, що зовсім не обов'язково говорить про їхню малу значимість (як, наприклад, *Долорес* з «Камінного господаря»). Хоча інколи навпаки – єдиним означенням персонажа стає вказівка на його соціальний (професійний) статус, без іменної персоналізації (наприклад, *Префект, Прокуратор* в «Орґії»).

В основі опису персонажів можуть лежати лише одна-дві стислі характеристики. За таким принципом організовано, наприклад, перелік

у драматичному етюді «Йоганна, жінка Хусова», де наявні вказівка на статус чи рід діяльності, громадянство, родинні відносини):

*Хуса, або Хузан – приставник Ирода Антипи, тетрарха галілейського.*

*Йоганна – жінка його.*

*Мелхола – мати його.*

*Сабіна – рабиня його.*

*Публій – значний римлянин.*

*Марція – жінка його.*

*Управитель*

*Виночерпець*

*Кравчий*

*Раби*

*Рабині* [4, т. 3, с. 147] (п'ять останніх за традицією графічного маркування другорядних та епізодичних персонажів об'єднано дужкою та окреслено спільною характеристикою «в домі Хусовім»).

Проте можливі й розлогіші презентації персонажів. Так, вирізняється різноманітністю характеристик перелік дійових осіб першої драми Лесі Українки «Блакитна троянда». Спільною всіх героїв є вказівка на вік: чітко визначений («25 літ») чи приблизний («не дуже стара»), прямо названий («молодий лікар», «старий лікар») чи опосередковано прочитуваний («студент кінчаючий»). Крім того, дійових осіб перед появою в дії авторка окреслює за:

– соціальним і родинним статусом («*Любов Олександровна Гоцинська – панна, сирота, 25 літ; Олімпіада Івановна Колчевська – її тітка, стара вдова, живе при ній*»);

– родом діяльності («*Орест Михайлович Груїч – молодий письменець, недавно скінчив університет*»);

– відносинами з головною героїнею («*Олександра Вікторівна (Саня) Крашева – молода панна, учениця музикальної школи, товаришка Любові*»);

– зовнішністю («*Острожин – літератор, журналіст, старіший по виду, ніж по літах*»);

- місцем перебування («*Псіхіатр – молодий лікар на водах*»);
- особливостями поведінки («*Сергій Петрович Милевський – bonvivant, середнього віку, “в часі других молодощів”*») [4, т. 1, с. 39].

Названими вказівками не обмежується варіативність попереднього знайомства з діячами. З інших характеристик героїв драматичних творів Лесі Українки виділяються такі:

- за віросповіданням (*християнин, християнка, християне*);
- за походженням, наприклад, у «*Руфіні та Прісціллі*» («*Руфін Емілій – молодий римлянин значного роду*»; «*Парвус – християнин невідомого роду-племени; Сервілія – римлянка, плебеянка*») [4, т. 2, с. 105];
- за діями, вчинками, спрямованими на них, у «*Руфіні та Прісціллі*» («*Християне і християнки, що були забрані в Руфіновому домі*») [4, т. 2, с. 191];
- за власними діями, вчинками, як от у «*Кассандрі*» («*Гелена – жінка Спартанського царя Менелая, що втекла з Парісом у Трою*»; «*Ономай – царь Лідійський, що сватає Кассандру*») [4, т. 2, с. 9]).

Особливістю драматичних творів Лесі Українки є наявність «зайвої» для сценічної дії інформації. До неї, зокрема, можна зарахувати оцінні характеристики персонажів, як у творі «*Руфін і Прісцілла*»: «*Круста – римлянин, паразит і донощик (delator)*» [4, т. 2, с. 151].

Таким чином, перелік дійових осіб є факультативним елементом у драматичних творах Лесі Українки; може мати як канонічну, так і специфічну авторську форму; відрізняється за розташуванням та за семантичним наповненням; несе інформацію про імена персонажів, їхній родинний чи соціальний статус, вік, особливості поведінки, зовнішності тощо.

### Література

1. Галич, О. А. Перелік дійових осіб як складова паратексту в драматичній поемі Лесі Українки «*Оргія*» // Учені записки Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського. Серія: Філологія. Соціальні комунікації. – 2012. – Т. 25 (64), № 4 (3). – С. 3–6.

2. Гуменюк, В. І. Шлях до «Одержимої»: творче становлення Лесі Українки – драматурга : монографія / В. І. Гуменюк. – Сімферополь : Таврія, 2002. – 229 с.

3. Петрова, Н. Ю. Лингвокогнитивные особенности построения списка действующих лиц (на материале английской драмы) // Вестник МГПУ. Серия: Филология. Теория языка. Языковое образование. – 2009. – № 2. – С. 28–36.

4. Українка, Леся. Повне академічне зібрання творів : у 14 т. / Леся Українка. – Т. 1. Драматичні твори (1896–1906) / ред. Т. Левчук. – Луцьк : ВНУ ім. Лесі Українки, 2021. – 512 с.; Т. 2. Драматичні твори (1907–1908) / ред. М. Моклиця. – Луцьк : ВНУ ім. Лесі Українки, 2021. – 424 с.; Т. 3. Драматичні твори (1909–1911) / ред. Т. Данилюк-Терешук. – Луцьк : ВНУ ім. Лесі Українки, 2021. – 656 с.; Т. 4. Драматичні твори (1912–1913) / ред. С. Кочерга. – Луцьк : ВНУ ім. Лесі Українки, 2021. – 424 с.

## ФОРМАЛЬНО-ГРАМАТИЧНІ ТА СТИЛІСТИЧНІ ПАРАМЕТРИ ПОЕТИЧНОГО СИНТАКСИСУ ЛЕСІ УКРАЇНКИ

*Грозан Н. Ф.,*

*д. філол. н., завідувач кафедри російської та української філології,  
ДБОЗВО РК «Кримський інженерно-педагогічний університет  
імені Февзі Якубова»*

Формально-граматичні, семантичні, комунікативні аспекти синтаксису перебували в центрі уваги С. П. Бевзенка, І. Р. Вихованця, К. Г. Городенської, А. П. Грищенка, М. А. Жовтобрюха, А. П. Загнітка, Н. Л. Іваницької, М. У. Каранської, А. Г. Кващука, В. М. Русанівського, К. Ф. Шульжука та ін. Стилiстичне функціонування синтаксичних одиниць висвітлено в працях Д. Х. Баранника, В. С. Ващенко, Н. Я. Дзюбишиної-Мельник, С. Я. Єрмоленко, А. П. Загнітка, В. І. Кононенка, М. М. Пилинського та ін.

Мета розвідки – проаналізувати синтаксичні засоби в поетичних текстах Лесі Українки.

У поезії Лесі Українки синтаксичні одиниці виступають важливим структурним і змістовим компонентом.

Досліджуваний матеріал переконує, що особливо виразно й компактно вживаються в поезії семантично й синтаксично однотипні однорідні підмети. Наприклад: «Там яснії **зори** і тихії **квіти** / єднаються в дивній розмові» [2, с. 49];

«Знов **весна** і знов **надії** / В серці хворім оживають» [2, с. 118]; «Їм милі **тріумфи**, і **лаври**, і **квіти**» [2, с. 129].

У поетичних текстах звертання формують змістові комплекси, які передають психологічно напружені моменти мовлення, наприклад: «**Зорі**, очі весняної ночі! / **Зорі**, темряви погляди ясні!» [2, с. 50] та ін.

Поезія Лесі Українки насичена означеннями, які надають контексту додаткової експресивності, наприклад: «**Глибока, тиха, нерозважна туга** / Вникає в серце, каменем лягає» [2, с. 76]; «**Вільні співи, гучні, голосні** / В вільнім краї я чути бажую» [2, с. 48] та ін.

Мовній манері Лесі Українки притаманне вживання стилістичних фігур, серед яких особливе місце належить градації. Найповніше в поезії виявлена градація присудків: *Хай серце плаче, б'ється, рветься з туги* [2, с. 74].

Поетична мова Лесі Українки фіксує повтор як важливий засіб мовної експресії. За допомогою повтору увиразнено та підкреслено різні семантично-стилістичні відтінки художнього тексту. Синтаксична організація мови Лесі Українки активізує значну кількість однослівних повторів, наприклад: «**Море, море!** Без краю просторе» [2, с. 95].

Увиразнення словесно-образної теми досягається особливим видом повтору – це так званий кільцевий повтор, який починає певну синтаксичну одиницю й замикає її. Наприклад: «**Мій давній друже!** Мушу я з тобою / Розстатися надовго... Жаль мені! / [...] / Прощай же, **давній, любий друже мій!**» [2, с. 68]. Часто в поетичних творах Лесі Українки трапляється полісиндетон із повторюваними єднальними сполучниками. Наприклад: «Спинилася богиня, **і** за руку / Взяла мене, **і** словом говорила» [2, с. 75]; «Для інших **і** доля, **і** щастя хай буде» [2, с. 78]; «Крізь плач, **і** стогін, **і** ридання, / Несмілі поклики слабі» [2, с. 81]; «**І** квіти, **і** зорі, **й** зеленії віти / Проводять розмови кохані» [2, с. 49].

У поетичній мові Лесі Українки експресивно-емоційне виділення слова в реченні пов'язане інверсією означень. Наприклад: «*На весіллі музика гучна*» [2, с. 64].

На думку С. Я. Єрмоленко, характерно, що більшість експресивно-стилістичних типів словорозташування розподіляються між полюсами поетичності й розмовності, тобто стилістична маркованість порядку слів стає джерелом виникнення додаткових колоритів мовлення [1, с. 121].

У поезії Лесі Українки зафіксовано різні структури із дистанційним розташуванням означення й означуваного іменника, наприклад: «*І ледве струмки задзвеніли співочі, / Пташки заспівали дрібні*» [2, с. 70]; «*Зашарілось обличчя дівчини бліде*» [2, с. 71]; «*В великому місті в розкішну теплицю / Дівчина прийшла молода*» [2, с. 70]; «*Місяць холоднеє кида проміння*» [1, с. 62]. Зміна місця узгодженого означення, віддалення його від означуваного підмета сприяє його увиразненню в тексті, впливає на семантичні домінанти висловленої думки.

Отже, поетичний синтаксис Лесі Українки представлений різними граматичними та стилістичними одиницями, серед яких найбільш виразні такі стилістичні фігури: ампліфікація, градація, повтор, полісиндетон, а також лінійно-динамічні структури з особливим словорозташуванням: інверсія, віддалення узгодженого означення від означуваного іменника та ін.

#### Література

1. Єрмоленко, С. Я. Синтаксис і стилістична семантика / С. Я. Єрмоленко. – Київ : Наук. думка, 1982. – 210 с.
2. Українка, Леся. Зібрання творів : у 12 т. / Леся Українка. – Київ : Наук. думка, 1975. – Т. I. – 447 с.

## ФОНОСЕМАНТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ПОЕЗІЇ ЛЕСІ УКРАЇНКИ «ПІСНЯ»

*Кривенко О. В.,*

*к. філол. н., доцент кафедри української філології,  
Інститут філології ФДАОЗ ВО «Кримський федеральний університет  
імені В. І. Вернадського»*

Фоносемантичні особливості текстів різних функціональних стилів на сьогодні не надто цікавлять дослідників, попри очевидну роль сугестивного впливу звуків на реципієнтів, що, у свою чергу, має вагоме значення для всіх типів/родів людської діяльності, де важливим є переконати людей в чомусь, створити позитивний «особистий бренд», досягти якоїсь іншої мети відповідно до ситуації та контексту спілкування. Це є ґрунтом для актуальності дослідження зазначеного аспекту художнього тексту, що має передусім мету естетичного впливу.

Недаремно люди індоєвропейського ареалу сприймають приголосні звуки як носії інформації, а голосні – як носії емотивного забарвлення. І роблять вони це схоже, незалежно від віку, рівня розвитку, вміння писати (наприклад, про «ефект буба-кікі» [6]). І саме цим «ефектом» процесу людської мовотворчості, імовірно, зумовлений добір тих чи інших звуків для називання предметів чи істот.

Серед усіх функціонально-стильових різновидів текстів найбільше уваги приділено фоносемантичному аспектові художніх текстів. Від фольклору до авторських текстів (всюди!) простежуються – свідомі чи несвідомі – фоностилістичні ефекти (великою мірою фоносемантичні).

Розглянемо поезію Лесі Українки в зазначеному аспекті. Нашу дослідницьку увагу привернув її текст під назвою «Пісня» [5, с. 107].

Заголовок налаштовує реципієнта (зазвичай читача) на фольклорний настрій, водночас обіцяючи особливу ритмомелодику. Позаяк ритмомелодика формується чергуванням пауз та звуковим малюнком, сам



цей малюнок твориться особливим поєднанням звуків. Отже, почнемо з аналізу емоційної складової, тобто з канви, створюваної поєднанням звуків. Спочатку приголосними, потім голосними: за аналогією до сімох білих клавіш для «натуральних» нот кожної октави, що несуть основне інформативне (сислове) навантаження [2] та п'ятох чорних клавіш на позначення голосних-напівтонів на сучасних клавіатурах фортепіано.

Спочатку залишимо тільки приголосні звуки в досліджуваному тексті. При цьому те, що залишиться від букв, які можуть позначати два звуки (я, ю, є, і) будемо записувати у квадратних дужках. Паузи наприкінці кожного поетичного рядка позначимо двома скісними рисками (/). Пом'якшені та м'які звуки позначимо ('). Подовжені та подвоєні – двокрапкою (:). Розділові знаки важливі для інтонації, тому їх теж не прибираємо.

*Псн*

*Ч [й] кр[шч] мж квткм // Т нд всн'н[й]? // Ч [й] в жт': кр[шч] л'т // Т нд млд[й]? // Н всхйт, пшн квт! // Цвтт' хч д лт! // Пждт' лт, дл' прйд, // Н т'кйт з св'т! // Дв'ч' н р'к н'шн' кв'т // Т н прцвт[й]т; // В жт': л'т нйкр[шч] [й] // Дв'ч' н бв[й]т'. // Т [шч] ж кв'т н псхл, // Рт злнн'к, – // Н жрс', д'вчнн'к, // [Шч] ж т млдн'к.*

Бачимо багато шиплячих та м'яких/пом'якшених звуків, завдяки чому створюється враження м'якого шелестіння й тихої розмови. Водночас неможливо розглядати такі первинно інформативні частково повторювані конструкції на фонетичному рівні, як, наприклад, тавтологічні (редупліковані) лексичні конструкції, що мають чітко визначені й науково визнані функції (наприклад, див. [4]).

Спробуємо залишити від досліджуваного твору тільки голосні.

*іа*

*и е аі і іаи // а а еаіі? // и е уу аі іа // а а ооіі? // е іае, іі іу! // іі о о іа! // оі іа, оя іе, // е іае іа! // іі а і іі іу // а е оіау; // уу іа ааіі // іі е уау. // а е іу е ооі, // уа еееа, – // е уіа, ііоо, // е і ооеа.*

У такому варіанті бачимо, що голосні ніби перетікають з одного слова до іншого, створюючи ефект «пісні без співу», або ж внутрішньої наспівності (враження тексту, який сам проситься, щоб його співали).

З точки зору милозвучності текст майже хрестоматійно зразковий. Цікаво, що особливій евфонії сприяють додаткові (інтуїтивно дібрані?..) фонетичні засоби: використання нестягнених форм прикметників у множині, м'які/пом'якшені приголосні у місцях їхнього безпосереднього поєднання з іншими приголосними, традиційна для фольклорних творів «полегшена» ритмомелодика, утворювана поєднанням одно-, дво- та трискладових слів тощо.

Зважаючи на тезу В. Гумбольдта про те, що «у кожній природній мові існує властивий тільки їй погляд на світ», а «різні мови – це не різне позначення того самого предмета; це різне бачення та відображення його» [1], зауважимо, що думка знаходить своє відображення також на фонетичному рівні. Зокрема сприйняття звуків у кожній мові різне і ґрунтується великою мірою на досвіді існування народу в тій чи іншій місцевості. Так, наприклад, для когось звук [ш] сприйматиметься як заспокійливий (схожий на шум моря), а для когось – як загрозливий (схожий на шипіння змії). Крім того, існують індивідуальні особливості синестетичного сприйняття звуків (як-от у поезіях Артюра Рембо про звуки французької мови).

Перспективним, але складним з технічної точки зору, виглядає фоносемантичний аналіз художніх творів за алгоритмом А. Журавльова, для якого зазвичай застосовуються сучасні технічні (програмні) засоби. Ще одним варіантом «оцінки» милозвучності тексту є застосування формули для підрахунку «коефіцієнту прозорості» мови, запропонованого І. Качуровським у книзі «Фоніка» [3] у 1984 році. Для того, щоб вирахувати цей коефіцієнт, з'ясуємо кількісне співвідношення голосних до приголосних (див. таблицю 1).

Таблиця 1

	Голосні	Приголосні	Коефіцієнт прозорості
Пісня	2	3	0,7
Чи є кращі між квітками	8	13	0,6
Та над весняний?	6	8	0,8
Чи є в життю кращі літа	8	11	0,7
Та над молодії?	6	7	0,9
Не всихайте, пишні квіти!	8	12	0,7
Цвітїть хоч до літа!	6	9	0,7
Пождїть літа, доля прийде,	8	12	0,7
Не тікайте з світа!	6	9	0,7
Двічі на рік пишні квіти	8	12	0,7
Та не процвітають;	6	9	0,7
В життю літа найкращії	8	12	0,7
Двічі не бувають.	6	8	0,8
Та ще ж квіти не посохли,	8	12	0,7
Рута зелененька, –	6	7	0,9
Не журися, дівчинонько,	8	10	0,8
Ще ж ти молоденька.	6	9	0,7
	114	163	0,7

Отже, у досліджуваному творі (разом із заголовком, який вважаємо невіддільною частиною художнього твору) нараховано 114 голосних звуків та 163 приголосних. Таким чином, коефіцієнт прозорості зазначеного тексту становить 0,7 (114 / 163). При цьому сам автор цієї «формули» стверджує, що українська мова прагне до коефіцієнту прозорості 1.

Вже під час підрахунку голосних та приголосних впадає у вічі явна і помітна кількісна перевага приголосних над голосними, що підтверджується кінцевим результатом. Це свідчить про прагнення авторки надати інформативності своєму поетичному текстові – на противагу емоційності, адже саме приголосні відповідають за інформативність, а голосні – за емоційність. Таким чином, співвідношенням голосних до приголосних (коефіцієнт прозорості =  $114 / 163 = 0,7$ ) Леся Українка у досліджуваній поезії – свідомо чи несвідомо – багаторазово повторила співвідношення чорних та білих клавіш ( $5 / 7 = 0,7$ ) на сучасних фортепіано. Зважаючи на дворянське

походження поетеси та любов до зазначеного музичного інструменту, засвідчену, наприклад, у вірші-елегії «До мого фортепіано» (1890), можемо стверджувати, що вбачаємо тут синестетичні фоносемантичні стилістичні засоби, що мають безпосереднє значення для сугестивного впливу на реципієнта, що і є основною метою художнього твору.

### Література

1. Гумбольдт, В. Избранные труды по языкознанию / пер. с нем. под ред. и предисл. Г. В. Рамишвили. – Москва : Прогресс, 1984. – 396 с.
2. Іваницький, А. Поетичний паралелізм з погляду еволюції мислення / А. Іваницький // Народна творчість та етнографія. – 2008. – № 3. – С. 4–8.
3. Качуровський, І. Фоніка / І. Качуровський. – Мюнхен : Український Вільний Університет, 1984. – 208 с.
4. Прадид, О. Ю. Тавтологические сочетания как способ выражения концептосферы «человек» / О. Ю. Прадид, Е. Г. Свирская // Русский язык в поликультурном мире : сборник научных статей V Международного симпозиума, включенного в программу Международного фестиваля «Великое русское слово» / отв. ред. Е. Я. Титаренко. – Т. 1. – Симферополь : Крымский федеральный университет им. В. И. Вернадского, 2021. – С. 251–256.
5. Українка, Леся. Повне академічне зібрання творів : у 14 т. / Леся Українка. – Т. 5. Поетичні твори. Ліро-епічні твори. – Луцьк : ВНУ ім. Лесі Українки, 2021. – С. 107.
6. Maurer, D. The shape of boubas: Sound-shape correspondences in toddlers and adults (англ.) / Maurer D., Pathman T., Mondloch C. J. // *Developmental Science : journal.* – 2006. – Vol. 9, no. 3. – P. 316–322.

## СЕМАНТИКО-СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ІНТЕР'ЄКТИВІВ У ДРАМИ-ФЕЄРІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ «ЛІСОВА ПІСНЯ»

***Прудникова Т. І.,***

*к. філол. н., доцент кафедри російської та української філології,  
ДБОЗВО РК «Кримський інженерно-педагогічний університет  
імені Февзі Якубова»*

Перші спроби вивчення вигуків знаходимо в граматиках Л. Зизанія, М. Смотрицького, І. Ужевича, О. Павловського, М. Ломоносова, І. Могильницького, Я. Головацького, Т. Глинського; більш ґрунтовний аналіз цих одиниць з граматичної точки зору подано в працях О. Есперсена, Ф. де Соссюра, В. Гумбольдта, О. Шахматова, М. Стеблін-Каменського, Д. Овсянико-Куликовського, Ф. Фортунатова та інших мовознавців.

Структура та семантика інтер'єктивів були предметом дослідження таких учених, як Ю. Касім, В. Виноградов, А. Уфімцева, О. Блик, А. Германович, А. Колодяжний, М. Жовтобрюх, І. Вихованець. Особливості функціонування вигуків також досліджували Д. Зиблева, Н. Гамзюк, А. Романов (у німецькій мові), А. Бочкова, О. Рак (у французькій), Г. Синєкопова (в англійській), А. Карлова (в італійській). Дослідники другої половини ХХ ст. (О. Германович, В. Косов, А. Колодяжний, К. Городенська) намагаються переважно класифікувати традиційні вигуки, не враховуючи функціонального аспекту досліджуваних одиниць [2]. Л. Мацько розробляє окрему семантичну класифікацію для первинних вигуків [1].

Мета розвідки – простежити семантико-стилістичні особливості інтер'єктивів у драмі-феєрії Лесі Українки «Лісова пісня».

Аналіз мови драми-феєрії Лесі Українки «Лісова пісня» засвідчив, що вигуки в репліках героїв підкреслюють емоційний стан персонажа, додають йому оцінної характеристики, відбивають діалектні особливості місцевих говірок. Приклади пересвідчують, що інтер'єктиви ужиті досить доречно.

Продуктивними в драмі-феєрії Лесі Українки «Лісова пісня» є емоційні вигуки *о*, *ох*, *ой*. Ці вигуки надають емоційного забарвлення всій репліці. Наприклад, інтер'єктив *о* виражає здивування: «*О! тепер вже сиві, як тая хмара...*» [3, с. 256–257]. Вигук *ой* виражає здивування, захоплення: «*Ой! Що се за сопілка? Чари! Чари!*» [3, с. 323)]; смуток, заперечення: «*Ой, не сягає!*» [3, с. 278]. Часто вигук *ой* підсилюється лексемою з негативною конотацією: «*Ой горенько! косо моя! косо моя золотая! Ой лишенько! красо моя! красо моя молодая!..*» [3, с. 292] та ін.

Вигук *ох* у репліках героїв «Лісової пісні» виражає позитивне емоційне забарвлення, виражає задумливість, замріяність: «*Ох!.. Зірка в серце впала*» [3, с. 272]; «*Ох, як я довго спала!*» [3, с. 254] та ін.

Частовживаним у «Лісовій пісні» є заперечний інтер'єктив *ей*. За своїм значенням співвідносний із заперечною часткою «ні», однак

семантика заперечення в ньому виражена слабше, ніж у відповідних часток, вона прихована в контексті та визначається ним. Наприклад: «**Ей**, не пора мені тепера грати!» [3, с. 290].

Досліджуваний матеріал переконує, що вигук *гей* у «Лісовій пісні» вживається біля звертання. Наприклад: «**Гей**, дубоньку, чи будеш ти стояти, як сива голова моя схитнеться?..» [3, с. 298].

Вигук *ну* (*ну-ну*, *ану*) виражає спонукування, заклик до дії: «**Ну**, то хоч раз послухай – не завадить» [3, с. 285]; «**Ну**, не глузуй!» [3, с. 264]. Цей інтер'єктив активно вживається на Західному Поліссі, де народилася Леся Українка.

Вигук *бач* (*ба*, *чи ба*, *ба ні*) використовується для вираження здивування: «**Бач!** умалився!..» [3, с. 268]; «**бач**, вона така суха, і все рипить, все згадує про зиму...» [3, с. 262].

Інтер'єктиви *а*, *ага*, *ай*, *ет*, *овва*, *ого-го* виражають здивування, сумнів, іронію та інші емоції залежно від контексту. Наприклад: «**А**, от ти хто!» [3, с. 256]; «**Ет**, таке питаєш!..» [3, с. 257]; «**Я б то?** боявся в лісі? **Ого-го!** помалу!» [3, с. 299].

Трапляється в драмі-феєрії інтер'єктив *цур-пек*: «Поки дійдем, ще й тая нападе – не тута споминаючи, **цур-пек!**» [3, с. 267]; «Вже знов якась мара? **Цур-пек!** щезай!» [3, с. 279]. Цур і Пек, за язичницькими віруваннями наших предків, були хатніми охоронцями, що захищали від ворогів, допомагали їх спекатися, відцуратися. Тому й уживався вказаний інтер'єктив людиною в небезпечних, на її думку, ситуаціях.

Отже, у художній літературі інтер'єктив часто використовується як стилістичний засіб для підкреслення надмірної чи вдаваної чутливості, манірності, сентиментальності тощо. Аналіз вказаних лексичних одиниць у драмі-феєрії Лесі Українки «Лісова пісня» переконує, що їх використання не є штучним. Інтер'єктиви повніше й глибше відображають переживання, емоції героїв. Характеризуючись такими семантичними ознаками, як

емоційність, оцінність, зображальність, ситуативність, інтер'єктиви виступають одним з основних засобів репрезентації модусу висловлення в драмі-фесрії «Лісова пісня».

#### **Література**

1. Мацько Л. Інтер'єктиви в українській мові: навчальний посібник / Любов Мацько. – Київ : КДПІ, 1981. – 46 с.

2. Мельник, О. Первинні вигуки як об'єкт лінгвістичного дослідження / Олена Мельник // Мова і культура. – 2013. – Вип. 16, т. 5, 3. – С. 196–204.

3. Українка, Леся. Лісова пісня / Леся Українка // Повне академічне зібрання творів : у 14 т. / Леся Українка. – Т. 3. Драматичні твори (1909–1911). – Луцьк : ВНУ ім. Лесі Українки, 2021. – С. 241–329.

### **МОВНІ КОДИ НАЦІОНАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ В ПОЕЗІЇ ЛЕСІ УКРАЇНКИ**

***Рудницька Л. І.,***

*к. філол. н., доцент кафедри російської мови та культури мовлення,  
Інститут філології ФДАОЗ ВО «Кримський федеральний університет  
імені В. І. Вернадського»*

Вчення про символ як категорію пізнання, мислення, мови і художньої творчості має глибокі корені й сягає ще античної філософії та риторики. Загальноприйнятої повної класифікації символів немає. «Намагаючись «впіймати» суть символу, дослідники зосереджували увагу на окремих, найвиразніших типах символів: Г. Сковорода – на біблійних, М. Костомаров – на народних, пісенних, О. Потебня – на слов'янських, які досліджував в основному на українському фольклорному матеріалі [2, с. 307]. Основою філологічних зацікавлень символікою є символи – словесні образи. Це і зумовлює актуальність нашого дослідження.

Мета нашого дослідження – охарактеризувати семантико-функціональні особливості мовних знаків, які є найбільш репрезентативними кодами національного мовомислення в поезії Лесі Українки.

Практично кожен образ поетеси можна вважати відбитком живого народнопісенного слова, його продовженням і розвитком, містким кодом національного мовомислення. Вона активізує глибинний потенціал національної метафорики та символіки.

До типових активно освоєваних у мовостилі Лесі Українки засобів стилізації фольклорної мови передусім належить використання популярних народних символів – фітонімів, орнітонімів, астронімів, що є своєрідними рефlekсами давніх форм міфопоетичного світовідчуття.

Саме рослини є чи не найчастотнішими «наповнювачами» абстрактної моделі простору в поетичній мові й у творчості Лесі Українки зокрема:

– *«Моє кохання то для тебе згуба: / Ти наче дуб високий та міцний, / Я ж наче плющ похилий та смутний»* [3, с. 55]. Дуб символізує силу та могутність, чоловіка, а *плющ* – символ слабкої, беззахисної жінки. У словнику «Знаки української етнокультури» відзначено, що «дуб споконвіку поважний у народі; вірили, що це незвичайне дерево, ... порівнювали з людиною («Міцний як дуб»); ... дерево взагалі багате на народну символіку...» [1, с. 203–204];

– *«...Мій старший, найперший, / Він був мов кедр на верхів'ї гори, негнучкий перед вітром...»* [3, с. 182]. Поетеса використала таке порівняння, мабуть, тому, що *кедр* – «символ сили, могутності, ... дерево, асоційоване з предвічним Світовим деревом» [1, с. 281];

– *«Нам не раз крізь волосся світила зоря, мов горицвіт у темному листі»* [3, с. 148]. Зоря в розумінні Лесі Українки – це невмируща надія на краще, яку вона порівнює з чарівною квіткою – *горицвіт*.

*Хмара* символізує щось лихе, зловісне. Образ хмари поетеса використала, уособлюючи її з чимось поганим, лихим, тим, що приносить багато сліз, застиляючи собою сонце: *«Ох, певне, лихо серцем почувала, / Що на мене, мов хмара грізна, йшло!»* [3, с. 45].



У стилістичній системі української народнопісенної творчості особливо семантично та функціонально навантаженим є орнітономен *чайка*. У поетичних текстах Лесі Українки він вживається як носій традиційної, показової для поезики фольклору семантики смутку, печалі, жалю, нещасливої долі: «*Чайки якось хижо кличуть, злу радість я чую в тім хорі, мов згубу нас вони кличуть...*», «*А від злості та натуги ніжна мова італійська так спотворилась, мов хижих прибережних чайок крик*» [3, с. 13; с. 267].

Одними з найчастотніших традиційно-поетичних прикметникових означень у ліриці Лесі Українки є колоративи *золотий, срібний, білий*. Реалізуючи широкий спектр лексико-семантичної сполучуваності, вони не тільки устійнюють національну поетичну традицію (*в промені злотистім, у молочній білій млі, бджоли золоті, хвилі золотії, срібні, білі стіни, дерева сріблесті, біла хата, крила золоті, срібна річка, срібне сайво* та ін.), але й помітно збагачують та розвивають її в авторських образах. Наприклад: «*Скрізь мінарети й дерева сріблесті, / Мов стережуть сей тихий сонний рай*» [3, с. 70]; «*Грають роєм іскри, мов бджоли золоті*» [3, с. 14]; «*наче сонце, що конає у молочній білій млі...*» [3, с. 167]; «*Мов жайворонка спів, дзвіночком срібним...*» [3, с.140]; «*Блищать, мов срібні, білі стіни в місті...*» [3, с. 63].

Отже, проілюстровані образні вживання переконливо свідчать, що поетеса сприймає і оцінює навколишній світ через народні символи і висловлює своє поетичне бачення через типові фольклорні формули й тропеїчні засоби. Постійно повторювані й щоразу по-новому осмислюванні, вони стають диференційними ознаками її індивідуального авторського мовостиллю, набувають статусу мовних кодів національної культури.

### Література

1. Жайворонок, В. В. Знаки української етнокультури : словник-довідник / В. В. Жайворонок. – Київ : Довіра, 2006. – 703 с.
2. Мацько, Л. І. Стилістика української мови : підручник / Л. І. Мацько, О. М. Сидоренко, О. М. Мацько; за ред. Л. І. Мацько. – Київ : Вища школа, 2003. – 462 с.
3. Українка, Леся. Вибране : для серед. та ст. шк. віку / Леся Українка. – Київ : Школа, 2003. – 367 с.

**ПОЕТИКА КОНЦЕПТОСФЕРИ «ПРИРОДА»  
У ЗБІРКАХ «КРИМСЬКІ СПОГАДИ» ТА «КРИМСЬКІ ВІДГУКИ»  
ЛЕСІ УКРАЇНКИ**

*Скокова Т. А.,*

*студентка 3-го курсу, Інститут філології ФДАОЗ ВО «Кримський  
федеральний університет імені В. І. Вернадського»*

*Науковий керівник: к. філол. н., доцент кафедри української філології  
Багрій М. Г.*

Її життя – це зразок мужності. Її сила духу – взірець для наслідування. Постать Лесі Українки ніби хрестоматійна, і здається, що ми про неї знаємо все. І все ж кожне покоління вчитується у свою Лесю.

Леся Українка – Лариса Петрівна Косач-Квітка (1871, Новоград-Волинський, Волинь, Житомирщина – 1913, Сурамі, Грузія); поетеса, прозаїк, драматург, перекладач, поліглот (знавець англійської, російської, болгарської, латинської, грецької, іспанської, німецької, французької, польської, італійської мов), фольклорист, етнограф (220 народних мелодій записано з її голосу), публіцист, педагог, культурний діяч.

Її улюблений образ – меч, стихія її поезії – битва, готовність до самопожертви в бою без сподівання на те, що могилу борця колись укриють лаври. Однак творчість представлена не лише громадянськими, а й інтимними, медитативними, пейзажними мотивами. Серед творчої спадщини знайшлося місце й кримським мотивам, що зачаровують описом краси природи та роздумами про долю цього краю. Зазначимо, що в 1972 році в Ялта відкрито пам'ятник Лесі Українці стараннями Миколи Охріменка. Згодом з'явиться Ялтинський музеї письменниці. Ялта – одне з небагатьох міст, куди поетеса поверталась неодноразово. Письменниця навіть планувала поселитися тут назавсім, коли вийшла заміж за Климента Квітку, але від цих планів змушена була відмовитись, оскільки лікарі вважали, що клімат Криму їй не підходить і Ларисі Петрівні треба жити в тепліших краях.

Дослідники виділяють три кримські періоди в житті Лариси Косач-Квітки: 1890–1891: Саки – Євпаторія – Севастополь – Бахчисарай – Ялта; 1897–1898: Ялта; 1907–1908: Севастополь – Ялта – Балаклава – Євпаторія. Вперше Леся разом з мамою була в цьому краї в 1890 році. Влітку 1901 року вона лікувалася в Ялті, в Саках, Євпаторії та мала туристичну подорож по всьому Криму. У результаті тих подорожей написала цикл «Кримські спогади». Він увійшов у першу збірку «На крилах пісень». У 1907 році письменниця прожила цілий рік у Ялті. Написала поезії, що склали збірку «Кримські відгуки». У цей час вона побувала з чоловіком у Севастополі, Балаклаві, Євпаторії. У Ялті Лариса Петрівна працювала над драмою «Кассандра». Героїня, сліпа від народження, мала дар провидця, але люди не чули її попередження. У музеї є кілька сторінок із рукописів «Кассандри» та «Іфігенії в Тавриді» (Іфігенія – символ ностальгії за рідним краєм). Після виходу твору письменницю стали називати «українською Іфігенією».

Отже, результатом перебування у «країні світла та злотистої блакиті» стали дві збірки поезій: «Кримські спогади» (1890–1891) та «Кримські відгуки» (1897–1898), кожна з яких презентувала «кримську» тему в українській літературі, зокрема мариністику, та мала значний вплив на розвиток української поезії початку ХХ століття.

Розглянемо тексти поезій із погляду лінгвоконцептології, тобто виокремимо й опишемо концепти, що презентують концептосферу «природа», щодо їхніх лексико- та структурно-семантичних особливостей.

Варто зазначити, що першим у лінгвістиці термін «концепт» у значенні, відмінному від терміна «поняття», використовує С. Аскольдов. Пізніше цю думку розвиває Ю. Степанов: «Концепт та поняття – терміни різних наук; друге використовують головно в логіці та філософії, тоді як перше, концепт, є терміном однієї галузі логіки – математичної логіки, а останнім часом закріпилось також у науці про культуру» [цит. за: 2, с. 41]. В. Жайворонок уважає, що концепт є прерогативою лінгвофілософії, та

зазначає: «Якщо за поняттям стоїть передусім реалія, предметна субстанція, то за концептом – не лише предметна віднесеність, предметний смисл, а й слово – ім'я реалії» [1, с. 25]. В. Колесов визначає такі структурно-змістові елементи концепту, як поняття, образ, символ. С. Воркачов стверджує, що «концепт, який прийшов на зміну уявленню (образу), поняттю та значенню, вміщує їх у редукованому вигляді» [цит. за: 2, с. 41]. Л. Чернейко та В. Долинський зазначають, що «зміст концепту вміщує у собі й зміст наївного поняття, але не вичерпується ним, оскільки охоплює множинність конотативних елементів імені» [цит. за: 2, с. 41]. Якщо виходити із тлумачення концепту, запропонованого О. Кубряковою, яка має на увазі під ним «термін, який служить поясненню одиниць ментальних або психічних ресурсів нашої свідомості і тієї інформаційної структури, яка відображає знання і досвід людини; оперативна змістова одиниця пам'яті, ментального лексикону, концептуальної системи і мови мозку, всієї картини світу, відображеної в людській психіці» [3, с. 90], то можемо зробити висновок, що наше мислення концептуальне. Отже, уявлення людини про світ зумовлені світоглядними концептами, що мають поняттєво-структурне значення та вербалізацію залежно від національно-ментальних чинників.

Таким чином, можемо узагальнити, що в концептах знаходять свій вияв образні, поняттєві та емоційно-ціннісні параметри світосприйняття та світоосвоєння. Люди мислять концептами, суть яких проявляється в мовленнєвій діяльності, наприклад, емоційно-оцінне ставлення до певної особи (*мати, батько, коханий, брат, сестра, подруга* тощо, що вже є концептами) чи події (*зустріч, подорож, сварка* тощо) можна дізнатися виключно з контексту діалогу чи монологу. Саме через мовлення (усне або писемне) особа проявляє своє ставлення до когось/чогось та виявляє себе як особистість. Упорядкована сукупність концептів утворює концептосферу людської свідомості.

Щодо «концептосфери», то це визначення вперше застосував Д. Лихачов за аналогією до ноосфери та біосфери В. Вернадського. Цей термін автор пояснював як «сукупність потенцій, що відкриваються в словниковому запасі окремої людини, як і всієї мови загалом» [4, с. 282]. Згодом З. Попова уточнила дане визначення, зазначивши, що концептосфера – це «сукупність концептів, які перебувають між собою у відносинах перетину, об'єднання тощо» [5, с. 36]. Саме як «сукупність концептів» розглядаємо термін «концептосфера» у нашому дослідженні.

Проаналізуємо концепти «хвиля», «човен» як складові концептосфери «море». Перший вірш Лесі Українки, написаний у Криму, – «Тиша морська» (Євпаторія, 1890, 16 серпня), другий – «Грай, моя пісне!» (Серед моря, 17 серпня) – суголосний першому, увага авторки зосереджена на тому, як море здатне надихати митця, повертати йому жагу праці:

*Плинь, моя пісне, як хвиля хибкая, –  
Вона не питає, куди вона плине,  
Линь, моя пісне, як чайка прудкая, –  
Вона не боїться, що в морі загине* [6, с. 97] (далі вказуватимемо лише номер сторінки. – Т. С.).

Отже, поетеса, яка була вкрай виснажена нестерпним болем, зуміла віднайти в собі сили, щоб продовжити творити, а натхнення черпала у природи. Кримські краєвиди оживили не лише здоров'я фізичне, а й психо-емоційне. Найбільше вразило море.

Море, як зазначено в словнику-довіднику «Знаки української етнокультури» В. Жайворонка, є загальновідомим символом, зокрема, це – «загальнолюдський символ життя з його гріховними пристрастями і бурями (звідси житейське море)» [1]. Саме в цьому контексті – море як людське життя із його лихими і добрими пристрастями – здебільшого можемо пояснювати поезію Лесі Українки із концептом «море» та його складовими:

«хвиля», «чайка», «човен». Промовистими ілюстраціями до нашого твердження будуть такі поетичні рядки: *«тиша в морі... ледве-ледве / Колихає море хвилі»* [88], *«шуми, як той шум, що круг човна вирує»* [89], *«наче хвилі у північ на морі»* [89], *«як таємная хвиля зітхала»* [89], *«вона не боїться, що в морі загине»* [89], *«прислухалась, як море шуміло»* [89], *«вабить хвиля на море податись»* [90], *«хвилі скрізь коло нас коливались»* [91], *«б'ється хвиля, як в лютому горі»* [92], *«Сильне море! зберися на силі!... / Розжени свої буйнії хвилі»* [92], *«море сьогодні вже тихо й лагідно до берега шле свої хвилі»* [201], *«морський човен, розбитий, нужденний»* [92], *«хоче море човна розламати»* [92], *«як розбитий човен безталанний»* [92], *«думки навіває мені тепер Чорнеє море»* [201], *«наче льоди на північному морі»* [202], *«я вчилася пісні з морського прибою»* [208].

До того ж море «асоціюється з великою, часом непереборною відстанню» [1]. У поезіях це – *«за долами розлогими, за морем»* [87], *«пожене геть по темному морю»* [90], *«цілу ніч буде човен блукати»* [90], *«геть далеко в морі кораблі видніють»* [91], *«здає море хвилі золотії»* [94], *«звідси не видно ні моря ясного»* [96], *«з темного моря білявая хвилечка»* [200], *«розмір, неначе химерная хвиля»* [201], *«могутньої хвилі, що такт одбива течії океану»* [201], *«геть понад морем, над хвилями синіми»* [202].

Море також «в багатьох народів зближується з небом» [1]. У Лесі Українки – *«ясне небо, ясне море»* [87].

Море було не лише об'єктом споглядання (*«послухать, як вітер заграє понад морем»* [89], *«глянь, як хвилі від срібла блищаться»* [90]), а й відпочинку. У вірші «На човні» (Євпаторія, 1891 р., 8 липня) поетеса розповідає про подорож у відкритому морі на човні з братом Михайлом:

*На човні нас було тільки двоє.  
Хвилі скрізь вколо нас коливались,  
І такі ми самотні обоє  
Серед того простору здавались* [100].

Цей морський простір став місцем, яке навіки сховало сердечну таємницю та думки героїні, а також *«Тихе море спокою навчило / Невгамовнеє серце моє...»* [100].

Човен – це «символ переправи, з'єднання двох берегів, двох світів; символізує також єднання двох сердець» [1]. У Лесі Українки – *«на човні нас було тільки двоє»* [91], *«править хтось малим човенцем»* [88], *«своє хибке човенце зіпхнути»* [89]. Варто зазначити, що човен авторка описує зменшено-пестливою лексикою, а також він оснащений білими вітрилами: *«на човнах вітрила білі»* [88], *«плине білий човник, хвилечка колише»* [90], *«плине білий човник, вітер ледве дише»* [90]. Як відомо, білий колір уособлює чистоту, незайманість, тут, на наш погляд, підкреслено чистоту прагнень, мрій серед буденності (моря з його хвилями) життя. Човен стає засобом пересування по морю (життю), дає можливість усамітнитися та подумати, помріяти чи навпаки впорядкувати думки.

Так, море зі сторінок збірок Лесі Українки постає різним: від спокійного та привітного до грізного та лихого, як і людське життя, море як живий організм уміє радіти, засмучуватися, чекати чогось/когось: *«рине хвилечка перлиста»* [88], *«шарілося море від сонця вітання»* [208], *«буря грає на Чорному морі»* [92], *«хвилечка гойдає»* [90], *«хвиля несе в подарунок йому»* [201], *«хвилі коханій назустріч»* [201].

Концептосфера «море» значною мірою антропоморфізована, що пояснюється глибинним змістом, зумовленим народними міфологічними уявленнями; фольклорними та літературними традиціями; індивідуально-авторським баченням світу та ідейним задумом. У цілому «кримські тексти» Лесі Українки сповнені позитивної атмосфери, не переобтяжені зображально-виражальними засобами та художніми прийомами. Найчастіше поетеса вдається до порівнянь, епітетів, персоніфікації, увиразнюючи емоційно-оцінні елементи. З особливостей мовомислення поетеси можна навести вміння поєднувати лексеми із семантикою руху

(«плине білий човник», «вітер ледве дише»; «хоч вітер по горах шалено жене сиві хмари»; «шле місяць з неба промені золотисті») з колірною лексикою, що передає мариністичне різнобарв'я. Таким чином, концептосфера «море», що складається із концептів «хвиля», «човен», у поезіях Лесі Українки не лише є словесним вираженням мариністичного пейзажу, а й містить глибокий символічний підтекст. У сукупності концептосфера «море» зображує мариністичний пейзаж «кримських текстів» Лесі Українки, а також відображає символічне значення моря як людського життя, де хвиля – певний життєвий період, човен – те, що рятує і дає змогу пережити певний період. Читач має змогу помилуватися морськими краєвидами і поміркувати над прихованим змістом текстів. Саме це і передбачається концептами, що виражені загальноживаними словами, які можуть трактуватися, за визначенням С. Юлтимірової «як основний осередок культури в ментальному світі людини» [7].

### Література

1. Жайворонок, В. В. Знаки української етнокультури : словник-довідник / В. В. Жайворонок. – Київ : Довіра, 2006. – 703 с.
2. Космеда, Т. Лінгвоконцептологія: мікроконцептосфера СВЯТКИ в українському мовному просторі : монографія / Тетяна Космеда, Наталя Плотнікова. – Львів : ПАІС, 2010. – 408 с.
3. Кубрякова, Е. С. Краткий словарь когнитивных терминов / Е. С. Кубрякова, В. З. Демьянков, Ю. Г. Панкрац, Л. Г. Лузина; под общ. ред. Е. С. Кубряковой. – Москва : Филолог. ф-т МГУ им. М. В. Ломоносова, 1996. – 248 с.
4. Лихачев, Д. С. Концептосфера русского языка / Д. С. Лихачев // Русская словесность. От теории словесности к структуре текста : антология. – Москва : Academia, 1997. – С. 280–287.
5. Попова, З. Д. Очерки по когнитивной лингвистике / З. Д. Попова, И. А. Стернин. – Воронеж : Истоки, 2001. – 191 с.
6. Українка, Леся. Поезії. Поеми / Леся Українка ; упоряд., автор передмови та примітки Р. Радишевський, О. Ставицький. – Київ : Дніпро, 1989. – 501 с.
7. Юлтимірова, С. А. Различные подходы к трактовке термина «концепт» / С. А. Юлтимірова. – URL : [http://www.rusnauka.com/NPM\\_2006/Philologia/3\\_jultimirova.doc.htm](http://www.rusnauka.com/NPM_2006/Philologia/3_jultimirova.doc.htm) (дата звернення : 09.11.2023).



# **ЛИТЕРАТУРА І ФОЛЬКЛОР ЯК ФОРМИ МІЖКУЛЬТУРНОЇ КОМУНІКАЦІЇ: ТЕКСТ, КОНТЕКСТ, ІНТЕРТЕКСТ**

## **ЧЕРТЫ РОМАНТИЧЕСКОЙ ПОЭТИКИ В СБОРНИКЕ Н. Ф. ПАВЛОВА «ТРИ ПОВЕСТИ»**

*Александрова И. В.,*

*д. филол. н., профессор кафедры русской и зарубежной литературы,  
Институт филологии ФГАОУ ВО «Крымский федеральный университет  
имени В. И. Вернадского»*

К творчеству Н. Ф. Павлова (1804–1864) – писателя так называемого «второго» литературного ряда – отечественное литературоведение обращалось достаточно редко. Жизненный путь литератора, тематика и проблематика его произведений, их сюжеты и персонажная система нашли весьма скромное освещение в давней монографии В. П. Вильчинского [1], статьях Л. И. Крупчанова, Н. Л. Степанова, Н. А. Трифонова [3; 6; 7] и др., диссертации Н. М. Зудиной [2]. Отдельные замечания о поэтике повестей содержатся в работах Ю. В. Манна [4], В. Ю. Троицкого [8]. Определяя место писателя в литературном процессе его эпохи, исследователи при этом практически не уделяли внимания вопросу о творческом методе и стиле его произведений. Между тем, научное осмысление данного аспекта способно внести коррективы в устоявшиеся представления о судьбах русского романтизма и его корреляции с иными художественными системами. Эти обстоятельства и обусловили актуальность и новизну исследования.

Цель работы – проанализировать сборник Н. Ф. Павлова «Три повести» (1835) в свете реализации в нем черт поэтики романтизма.

Вошедшие в его состав произведения – «Именины», «Аукцион» и «Ятаган» – это не просто сумма художественных текстов, механически объединенных под одной обложкой, а особый вариант текстового единства,

обусловленный авторским замыслом и демонстрирующий определенную систему внутренних связей. Сюжетную основу каждой из повестей составляет столкновение героя с отторгающей его светской средой. Наряду с этим общим свойством всех структурных компонентов сборника является их романтическая поэтика.

Приверженность Н. Ф. Павлова романтическому способу отражения действительности проявляется прежде всего на уровне сюжетосложения и характерологии. Персонажи сборника наделены сильными страстями, оказываются в исключительных обстоятельствах. Так, главный герой повести «Именины», некий ротмистр С., охарактеризован как «недюжинный человек» [5, с. 8], наделен небывалым самолюбием; в его портрете акцентированы романтические детали: «пламенный взгляд», «рассеченный лоб и подвязанная рука» [5, с. 9]. С. – одаренный плебей, болезненно переносящий свое низкое положение и унижительное обращение к себе дворян. Музыка – высочайшее наслаждение для героя, заставляющее забыть о страданиях, открывающее иной мир, уравнивающее и облагораживающее людей. Напомним, что именно она занимала высшее место в романтической иерархии искусств. «Бунтующее самолюбие» [5, с. 30] руководит и поступками героя повести «Аукцион». Княжна Вера из повести «Ятаган» – типичная романтическая героиня, наделенная пылким воображением, склонным приукрашивать действительность. Ее возлюбленный, Бронин, изображен человеком, в жизнь которого вмешивается жестокий рок. В характеристике полковника – его соперника – акцентированы черты демонизма, в контурах которого традиционно изображался отрицательный романтический герой: «демон», «страшный, огромный» [5, с. 70], «в этом аду дыма <...> сверкали глаза полковника» [5, с. 71], в его гневных криках «было что-то дикое, таинственное, как будто они относились к какому-то призраку» [5, с. 71]; образ обретает смысловые коннотации, связанные со сферой inferнального, живо интересующей романтиков.

Психологические состояния героев передаются с помощью подчеркнута романтических формул, фиксирующих экзальтацию и некую «чрезмерность»: «кровь останавливалась в моих жилах, и туман застилал глаза» [5, с. 21], «вдруг подошел к ятагану, дико стал перед ним и впился в него глазами» [5, с. 76].

В повестях последовательно воплощаются традиционные романтические коллизии: противостояние высокого героя и ничтожной толпы, разлад между мечтой и действительностью, ситуация дуэли, трагическая любовь. В сборнике активно разрабатывается романтический мотив мести: его высокий вариант представлен в «Ятагане», сниженный – в «Аукционе». Напряженность сюжета, стремительность действия, неожиданность развязок также отчетливо корреспондируют с романтической повествовательной техникой.

Романтическая стилистика ощутима в пейзажных зарисовках (образчик типичного руинного пейзажа: «Поздно вечером подъехал он к старинной обители своих предков. Месяц бросал несколько лучей на огромные и ветхие хоромы» [5, с. 38]), описаниях интерьеров («Магические лучи, рассекая мрак комнаты, прокрадывались к картинам и эстампам... Призраки воображения, воплощенные кистью, напоминающие то об аде, то о небе, внезапно показывались и внезапно пропадали» [5, с. 30]).

В каждой из повестей сборника заметна ориентация автора на характерную для романтизма поэтику отрывка. В «Именинах» эта фрагментарность мотивирована: слова рукописи забрызганы чернилами, чем и объясняется отрывочность сведений, однако они легко реконструируются по смыслу. Типологическая близость финала ощущается и во второй повести сборника, «Аукцион», формируя всё то же ощущение недосказанности, незавершенности, обрывочности. В «Ятагане» фрагментарность не только сохраняется, но и оформляется графически – рядами отточий, отделяющих один фрагмент от другого. Использование

подобной дискретности в изложении событий формирует в повестях подтекстовую зону.

Однако следует обратить внимание на то, что, оставаясь в границах романтических сюжетов и характеров, Павлов, вместе с тем, сообщает им подчеркнута социальное звучание. Так, исключительность фигуры героя «Именин» определяется тем, что он крепостной; нормы жизни продажного света обуславливают характер поступков героя «Аукциона»; на романтические чувства Веры к Бронину («Ятаган») роковое влияние оказывает факт его разжалования в солдаты, а совершенное героем убийство предстаёт следствием жестокости, царящей в николаевской армии. Романтические чувства героев сопрягаются с переживаниями, связанными с социальным положением.

Таким образом, сборник Н. Ф. Павлова «Три повести» как один из вариантов индивидуально-авторского текстового единства демонстрирует множественные проявления романтической поэтики (конфликт между мечтой и действительностью, напряженный сюжет, динамичное развёртывание действия, система романтических мотивов, наличие героев, наделенных исключительными страстями). Вместе с тем, к середине 1830-х годов романтизм постепенно утрачивает свои позиции ведущего творческого метода в русской литературе, поэтому симптоматично, что в книге Н. Ф. Павлова проявляются свидетельства ее связи с реалистическими принципами постижения жизни: повышенное тяготение к детальному изображению быта, элементы поэтики физиологического очерка, социальная детерминированность поступков и судеб героев. В диалектическом взаимодействии признаков двух эстетических парадигм – романтизма и реализма, – занимающих важнейшее место в культуре первой половины XIX века, и состоит своеобразие авторского стиля, отчетливо проявившееся в сборнике и формирующее его целостность на стилевом уровне.

### Литература

1. Вильчинский, В. П. Николай Филиппович Павлов. Жизнь и творчество / В. П. Вильчинский. – Ленинград : Наука, 1970. – 182 с.
2. Зудина, Н. М. Н. Ф. Павлов в историко-литературном процессе 30-60-х годов XIX века: дисс. ... канд. филол. наук : 10.01.01 – русская литература. – Москва, 1988. – 209 с.
3. Крупчанов, Л. И. Н. Ф. Павлов / Л. И. Крупчанов // Павлов Н. Ф. Сочинения. – Москва : Советская Россия, 1985. – С. 279–290.
4. Манн, Ю. В. Русская литература XIX века. Эпоха романтизма / Ю. В. Манн. – Москва : РГГУ, 2007. – С. 300–304.
5. Павлов, Н. Ф. Сочинения / сост., авт. послесл. и примеч. Л. И. Крупчанов. – Москва : Советская Россия, 1985. – 304 с.
6. Степанов, Н. Л. Запрещенная книга («Три повести» Н. Ф. Павлова) // Степанов Н. Л. Поэты и прозаики. – Москва : Художественная литература, 1966. – С. 160–179.
7. Трифонов, Н. А. Н. Ф. Павлов / Н. А. Трифонов // Павлов Н. Ф. Повести и стихи. – Москва : Художественная литература, 1957. – С. 3–22.
8. Троицкий, В. Ю. Художественные открытия русской романтической прозы 20-30-х годов XIX века / В. Ю. Троицкий. – Москва : Наука, 1985. – 279 с.

## ПОЭТЫ В ИСТОРИИ РОССИИ: ПАРАДИГМА ВОСТОЧНОЙ (КРЫМСКОЙ) ВОЙНЫ 1853–1856 гг.

**Баранская Е. М.,**

*к. филол. н., доцент кафедры русской и украинской филологии  
ГБОУВО РК «Крымский инженерно-педагогический университет  
имени Февзи Якубова»*

С октября 1853 г. по март 1856 г. Россия – в состоянии войны с коалицией Великобритании, Франции, Турции и Сардинии, вошедшей в историю как Восточная (Крымская). Хотя напряженность военных действий достигает накала в Крыму, война имеет широкую географию: в Дунайских княжествах, на Кавказе, в низовьях Амура и на Камчатке, на Балтийском, Черном, Азовском, Белом, Баренцевом морях. Крымская война 1853–1856 гг. нашла отражение в творчестве литераторов самых разных общественно-политических взглядов и творческих установок.

Цель статьи – пронаблюдать художественное отражение и интерпретацию событий Крымской войны 1853–1856 гг. в поэзии русских литераторов – современников, очевидцев и участников военных действий.

Отклики на военные события 1853–1856 гг. наполняют периодику: газеты «Русский инвалид», «Северная пчела», «Санкт-Петербургские ведомости», «Московские ведомости», «Одесский вестник»; журналы «Современник», «Отечественные записки», «Москвитянин» – печатаются С. П. Шевырев, И. С. Никитин, С. Е. Раич, кн. П. А. Вяземский, Ф. Н. Глинка, Д. П. Ознобишин; поэты и мыслители разных политико-идеологических взглядов: Ф. И. Тютчев, Н. В. Берг, К. К. Павлова (официальная позиция); И. С. Аксаков, А. С. Хомяков, В. Г. Бенедиктов, Я. П. Полонский, А. Н. Плещеев, гр. Л. Н. Толстой (литераторы-либералы); Н. А. Некрасов, В. Р. Зотов, Н. А. Добролюбов, П. Л. Лавров (демократы и леворадикалы) [3, с. 628]. Появляются сборники-антологии стихотворения военной тематики – выделяется «Собрание патриотических стихотворений, написанных разными авторами по случаю военных действий и побед, одержанных российским победоносным воинством» (1854) в 2-х частях, собранное Н. Клячковым (дополнено произведениями гр. Е. П. Ростопчиной, В. М. Жемчужникова, Ф. Б. Миллера, анонимных авторов). Отдельными изданиями выходят книги Ф. Н. Глинки «Ура!» (1854; задает патриотическую тональность крымской поэзии первой волны), П. А. Вяземского «К ружью!» (1854; звучит готовность «русского ратника» сразиться за «Русь Святую»), А. Н. Майкова «1854-й год».

Успехи русского оружия определяют возвышенно-патриотический характер начального периода поэзии Крымской войны (осень 1853 – лето 1854). Русское общество воодушевлено манифестом Николая I «О движении российских войск в Придунайские княжества» (14 июня 1853 г.) и первыми военными достижениями: русская армия вступила на территорию Молдавии (22 июня); эскадра под командованием вице-адмирала П. С. Нахимова одержала победу в Синопском сражении (18 ноября). «Песнь русского ратника» (28 июня 1853 г.) П. А. Вяземского призывает к защите южных славян от гнета Турции; поэт провозглашает: «Нахимов, Бебутов –

победы-близнецы!». Пафосно патриотичен сборник В. Дементьева «С нами Бог! Вперед! Ура!..» (1854). Он объединил поэтов – братьев по вере; его тематика определена хронологией военных событий, предприняты экскурсии в славное прошлое России (суворовские походы, Отечественная война 1812); вошли стихотворения Ф. Н. Глинки, П. А. Вяземского, Ф. И. Тютчева, А. Н. Майкова, С. П. Шевырева, О. Ф. Миллера, С. Е. Раича, Н. А. Арбузова, В. Поедугина, И. Ваненко и др. Направленность сборника религиозна: Россия выступает как хранительница православия [1, с. 96].

Победно-патриотический дух русской поэзии получает философски-идеологическую поддержку мессианской геополитической концепции святой Руси. Славянофилы призывают к «освобождению славян»; взывают к русскому государю короноваться в Царьграде, державной рукой объединить славянские народы. О мессианстве России говорят А. Хомяков («Суд Божий», «К России»), Ф. И. Тютчев («Русская география», «Спиритистическое предсказание» и др.), И. С. Никитин («Война за веру»), гр. Е. П. Ростопчина («Нашим братьям юго-восточным православным»), Ф. Глинка («Пожар России», «Христос воскрес»), С. П. Шевырев («Христос воскрес! (Православным братьям на Востоке)») и др. [3, с. 21–46].

Поэтическая география войны вторит изменившимся военным реалиям (после вступления в войну европейских союзников Турции – Англии и Франции). Так, С. П. Шевырев восхваляет покрывшуюся вечной славой мирную Одессу, подвергшуюся нападению флота союзников в день Великой субботы («Великая суббота в Одессе (10 апреля 1854)») [3, с. 361]. Об этом злодеянии вещают М. М. Стопановский («Страстная суббота в Одессе»), Н. А. Арбузов («Одесса»), М. А. Марков («Страстная суббота»), Е. Ф. Сентимер («На бомбардирование Одессы в страстную субботу») и др. На оборону рубежей Одессы откликаются и кн. П. А. Вяземский («Одесса»), Ф. Н. Глинка («Ура!» («Была чудесная пора...»)) и др. [3, с. 356–370].

С. П. Шевырев возмущен кощунственной бомбардировкой вражеской эскадрой Соловецкого монастыря на Белом море («Соловецкая обитель (7 июля 1854)»). Его праведное негодование разделяют Н. А. Арбузов («По прочтении известия с Белого моря»), В. П. Головина («Чудное спасение Соловецкой обители», «Христианское мужество настоятеля святой Соловецкой обители»), Ф. Шилов («Бомбардирование Соловецкого монастыря») и др. [3, с. 382–391]. В. Г. Бенедиктов не видит людей во вторгшихся в дальневосточные владения Российской империи союзниках Турции, которые «не ведая приличий, / С злостью выехали в свет» и грозят хозяевам камчадалам «огнедышащими орудиями» [3, с. 393] («И туда!»).

Героика обороны Балтики звучит в поэзии Н. А. Арбузова, который предлагает «угощение» завравшимся англичанам, намеренным «Завтракать в Кронштадт придти, / В Петербурге отобедать», но «Только яства не легки: / На горячее – заряды, / На холодное – штыки» («Милости просим хлеба-соли откусать!») [3, с. 372]. Его, в разной тональности, поддерживают К. А. Тимофеев («Благородному сэру Непиру»), кн. П. А. Вяземский («Матросская песня»), Н. А. Некрасов («Великих зрелищ, мировых судеб...»), Ф. Н. Глинка («Голос Кронштадту») и др. [3, с. 372–380]. В Балтийской кампании с 13 февраля 1854 г. участвует А. А. Фет. Однако прямых поэтических свидетельств военных действий мы у него не найдем. Сведения о военной службе содержат мемуары поэта – лирически фрагментарные («Мои воспоминания», 1-я часть, 1890) [5, ч. 1]. Поэт-эстет, А. Фет отрешается от трагедии смертей и крови. Весной-летом 1854 г., в разгар войны, он создает «Приморские стихотворения» – вошли в цикл под названием «Море» (1854): «Вечер у взморья»; «Жди ясного на завтра дня»; «Ночь весенней негой дышит...»; вероятно – «Морской залив» [4, с. 240–242]. Спустя годы, после поездки в Крым осенью 1879 г. [5, ч. 2] поэтическая память А. Фета создаст стихотворение «Севастопольское братское кладбище» (4 июня 1887 г.) –



торжественно-возвышенное, ставшее вечной памятью чистой славе героев, погибших за Отечество: «Рукою набожной сложила здесь отчизна / Священный прах своих сынов» [4, с. 111].

Кровавая оборона Севастополя и трагедия его падения сместила акценты в восприятии Крымской войны. Севастополь обретает сакральный статус святыни земли русской. «Чистой веры свет сиял» в Севастополе, не уstraшенном никакими «союзами», готовым стать «против всех – один!» «Под знаменем попранной веры / И за распятого Христа!» в стихотворении Л. В. Брант «Севастополь» [3, с. 417–418]. Защитники Севастополя – «Божья рать» (С. П. Шевырев, «2-е ноября», 17 ноября 1854) [3, с. 395]. Пред ними «Все мира древнего великие сыны, / <...> Колени преклонить должны!..» (А. Г. Ротчев, «Защитникам Севастополя», февраль 1855) [3, с. 399].

Падение Севастополя обернулось «ужасным бедствием» (Ф. И. Тютчев). Славянофилы ратуют за возрождение «национальной идеи», за политику в интересах России, а не Европы [2, с. 395]. Звучат раскаяния в прежних «увлечениях». Так, А. Н. Майков отвергает в беседе с Я. П. Полонским былое воспевание заслуг Николая I («Коляска», 1854; «Послание в лагерь», 1854; «18 февраля 1855», 1855): «Я был просто дурак, когда видел что-то великое в Николае. Это была моя глупость, но не подлость!» [цит. по: 1, с. 97]. Создается Я. Полонский: «В утешение и я ему сказал, что и я было увлекся после Синопской битвы, но скоро спохватился и, стало быть, верю от души и его увлечениям» [цит. по: 1, с. 97]. Стихотворения Я. П. Полонского «На Черном море» (1855) и «Молитва» (рубеж 1855–1856 гг.) полны боли и растерянности перед реальностью. Отныне в изображении войны в русской поэзии преобладает критический реалистический взгляд: П. Л. Лавров («Русскому народу»), В. Г. Бенедиктов («Воспоминания о Крыме»), А. Н. Плещеев («После чтения газет»), Н. А. Некрасов («Внимая ужасам войны...») и др. [3, с. 540–570].

Восточная (Крымская) война 1853–1856 гг. создала спектр русской поэзии разной географии, разного интонирования (философского, идеологического и эмоционального), но единой отечественной традиции истинного патриотизма.

#### Литература

1. Баранская, Е. М. Лирический герой и литературная личность Я. П. Полонского / Е. М. Баранская. – Симферополь : ИТ «Ариал», 2020. – 184 с.
2. История внешней политики России : в 5 т. – Т. 3. Первая половина XIX века (От войн России против Наполеона до Парижского мира 1856 г.). – Москва : Академический проект; Парадигма, 2018. – 441 с.
3. Крымская война и русская поэзия. Антология патриотических стихотворений 1853–1856 гг. [Электронный ресурс] / сост. К. В. Ратников. – Челябинск : Изд-во Челябинского ун-та, 2011. – 657 с. – URL : <https://lirik-kvr.narod.ru/> (дата обращения : 25.11.2023).
4. Фет, А. А. Полное собрание стихотворений / А. А. Фет. – Ленинград : Советский писатель. – 1959. – 905 с. – (Библиотека поэта).
5. Фет, А. Мои воспоминания. 1848–1889 : в 2 ч. – Москва : Тип. А. И. Мамонтова, 1890. – Ч. 1: 1848–1863. – 452 с.; Ч. 2: 1848–1863. – 402 с.

### ТВОРЧА СПІВДРУЖНІСТЬ ПОЕТІВ (ЮНУС КАНДИМ І МИКОЛА МІРОШНИЧЕНКО)

*Бекмуллаєв В. Д.,*

*аспірант філологічного факультету, ДБОЗВО РК «Кримський інженерно-педагогічний університет імені Февзі Якубова»*

*Науковий керівник: д. філол. н., професор кафедри російської та української філології Гуменюк О. М.*

Юнус Кандим (1959–2005) належить до найвидатніших кримськотатарських письменників другої половини XX – початку XXI ст. У багатогранній творчості автора особливе місце посідає лірична поезія, на що звертають увагу Шакір Селім [8], Фера Сеферова [9] та інші дослідники. Визначний кримськотатарський поет Ш. Селім вже 1990 року відзначив, що Ю. Кандим – це самобутній талановитий автор, котрий є надією національного письменства. Він один з дуже небагатьох представників середнього покоління,

які стали єднальною ланкою між старшими письменниками, котрі заявили про себе ще в довоєнні роки, і зовсім юними представниками літератури кримських татар. Зрештою ці надії справдилися повною мірою і, попри відпущений йому долею надто короткий вік, Ю. Кандим став справжнім класиком новочасної кримськотатарської літератури.

Особлива сторінка життя та діяльності Ю. Кандима – його творча співдружність з українським поетом та перекладачем Миколою Мірошніченком.

Микола Мірошніченко (1947–2009) – самобутній український поет, не лише схильний до витончених стилістичних фігур та колоритної метафорики, він завзятий в освоєнні складних поетичних конструкцій, у відродженні культивованих в українській літературі часів бароко вигадливих віршованих форм, насамперед паліндрому, неабиякий майстер зорової поезії. Це захоплення стало з-поміж усього іншого ще однією ланковою, яка зблизила його з Ю. Кандимом, котрому теж були далеко не чужі подібні експерименти (традиції цих експериментів також простежуються в давній національній літературі, в поезії доби Кримського ханства). Промовисті з цього погляду навіть назви збірок оригінальної поезії М. Мірошніченка – «Рік-осокір» (1984), «Око» (1989), «Узір зрізу» (2000). Ще одним, цього разу вкрай визначальним у творчій співпраці двох поетів, стало захоплення М. Мірошніченка культурою та літературою Сходу. У 1974 році він виїхав до Баку, де впродовж двох років вивчав азербайджанську мову, а 1994 року стажувався на курсах турецької мови в Стамбулі. Відтак поет належить до небагатьох авторів, котрі вправно культивують на українському ґрунті вишукані форми орієнтальної поезії, зокрема такі як ще з ХІХ сторіччя доволі поширені й на Заході – рубаї, газель, а також менш відомі – туюг, пантун, мухтамілат, мураба.

Серед плідних наслідків відповідних зацікавлень М. Мірошніченка – вихід друком двох доволі об'ємних та ґрунтовних антологічних видань. Перше з них – «Брама Сходу: золоті сторінки кримськотатарської поезії у перекладі

Миколи Мірошниченка з додатком статей про її творців» (2004, передмову до цієї книжки написав Ю. Кандим) [1] та «На світло-видноті: авторська антологія перекладача» (2009) [5]. У виданні «На світло-видноті» вміщені переклади з англійської, білоруської, іспанської, литовської, німецької, російської мов. Але найбільш об'ємною частиною цього видання є переклади зі східних мов, зокрема й кримськотатарської. Досить широко тут представлена і лірика Ю. Кандима, зокрема акровірші й паліндроми [5, с. 250–270].

Внаслідок творчої співдружності Ю. Кандима та М. Мірошниченка побачили світ укладені поетами два двомовні, кримськотатарсько-українські антологічні видання. Перше з них – «Кунештен бір парча – Окрушина сонця», книга, що представляє кримськотатарську поезію XIII–XX ст. (2000) [7]. Друге – «Карилгъачлар дуаси – Молитва ластівок», двотомник, присвячений кримськотатарській прозі XIV–XX ст. (2005–2006) [6].

Як відомо, перша поетична збірка Ю. Кандима «Сен денъизге бенъзейсин» («Ти море схожа) вийшла в Ташкенті 1988 року [4]. А його друга і одна з наступних збірок були видані в Києві. Причому так само, як і вищезгадані антології, двомовні видання – лірика Ю. Кандима представлена тут не лише у кримськотатарському оригіналі, а й в українських перекладах М. Мірошниченка. Це книги «Сари анъ – Жовта мить» (1997) [2], «Юрекнен къаплангъан ер – Серцем прикрита земля» (2008) [3]. У цих виданнях М. Мірошниченко як одним з перших дослідників поетичної творчості Ю. Кандима є не тільки перекладачем, але й автором передмов. Примітна назва передмови до книги «Юрекнен къаплагъан ер» – «Поет, що з Богом розмовляв» [3, с. 5–22]. У своїх літературознавчих працях М. Мірошниченко підкреслює нестандартність поетичного мислення кримськотатарського автора, несподівану та впливову метафоричність його художньої мови, багатогранність та вишуканість властивих їй інтонацій, серед яких виразно виділяються, але не превалюють інтонації журливі, елегійні. Звертається увага також на художню філософічність, характерну для ліричного викладу Ю. Кандима.

## Література

1. Брама Сходу: золоті сторінки кримськотатарської поезії у перекладі Миколи Мірошниченка з додатком статей про її творців. – Київ : Головна спец. ред. л-ри мовами нац. меншин України, 2004. – 188 с.
2. Къандым, Ю. Сары ань : шиирлер – Кандим Ю. Жовта мить : вірші / перекл., передмова М. Мірошниченка. – Київ : Головна спец. ред. л-ри мовами нац. меншин України, 1997. – 157 с.
3. Къандым, Ю. Юрекнен къаплагъан ер : шиирлер – Кандим Ю. Серцем прикрита земля : поезії / перекл. з кримськотатарської, вст. ст. Миколи Мірошниченка; упоряд. Сабріє Кандимова. – Київ : Етнос, 2008. – 240 с.
4. Къандымов, Ю. Сен денъизге бенъзейсинъ : шиирлер [Ти на море схожа: вірші] / Юнус Къандымов. – Ташкент, 1988. – 80 с.
5. Мірошниченко, М. На світло-видноті : авторська антологія перекладача / Микола Мірошниченко. – Київ : Етнос, 2009. – 400 с.
6. Молитва ластівок – Къарылгъачлар дуасы: антологія кримськотатарської прози XIV–XX століть – Къырымтатар несиринаинъ антологиясы XIV–XX асырлар : у 2 кн. / упоряд М. Мірошниченко, Ю. Кандим. – Київ : Етнос, 2005–2006.
7. Окрушина сонця – Кунештен бир парча : антологія кримськотатарської поезії XIII–XX століть – Къырымтатар шиириети антологиясы XIII–XX асырлар / упоряд. М. Мірошниченко, Ю. Кандим. – Київ : Головна спец. ред. л-ри мовами нац. меншин України, 2000. – 792 с.
8. Селим, Ш. Осюв ве юкселюв ёлунда [На шляху зростання й піднесення] / Шакир Селим // Достлукъ. – 1990. – Майыс 5. – С. 3.
9. Сеферова, С. А. Юнус Къандым – шаир, публицист ве терджиман [Юнус Кандим – поет, публіцист, перекладач] // Сеферова С. А. Къырымтатар шиириетинде анъаневийлик ве янъылыкъ (XX асырнынъ сонъу – XXI асырнынъ башы) [Традиції та новаторство кримськотатарської поезії кінця XX – початку XXI століття] / С. А. Сеферова. – Акъмесджит, 2011. – С. 155–172.

## ХУДОЖНЯ ФУНКЦІЯ ПЕЙЗАЖУ В КРИМСЬКОТАТАРСЬКІЙ НАРОДНІЙ КАЗЦІ

*Гуменюк О. М.,*

*д. філол. н., професор кафедри російської та української філології,  
ДБОЗВО РК «Кримський інженерно-педагогічний університет  
імені Февзі Якубова»*

Уснопоетична творчість є однією з найсуттєвіших царин традиційної народної культури і духовної культури загалом. Її важливість чудово усвідомлювала Леся Українка, котра разом зі своїм чоловіком, визначним науковцем Климентом Квіткою, зробила вагомий внесок у розвиток української та світової фольклористики [2; 7]. Звернення до міфологічних і

фольклорних образів та мотивів відграє особливу роль у художньому світі Лесі Українки, про що красномовно свідчать навіть назви її окремих творів, таких, наприклад, як «Місячна легенда», «Давня казка», «Лісова пісня». Перебуваючи в Криму, Леся Українка виявляла особливий інтерес до культури й побуту кримськотатарського народу, про що свідчать її численні поетичні й не лише поетичні твори. Відомо, що вона цікавилася кримськотатарським народним орнаментом і змальовувала відповідні узори. Вкрай важливо в контексті взаємозбагачення національних культур розвивати й примножувати відповідні традиції.

Фольклор у кримських татар, як і в інших народів, є оберегом та джерелом утвердження високих морально-етичних та естетичних цінностей. Народна мудрість, закарбована у фольклорі, служить надійним орієнтиром, здатним запобігти загрозливим процесам технократичної нівеляції й дегуманізації суспільства. Вона, зокрема, сприяє гармонізації родинних взаємин, формуванню й духовному зростанню особистості.

В уснопоетичній творчості кримських татар фігурують персонажі загальнотюркського епосу, сюжети і герої, явлені у фольклорних творах як мусульманських, так і християнських народів. У жанровій системі кримськотатарського фольклору виділяються прозові й поетичні, епічні й ліричні, а також синтетичні в родовому й жанровому аспектах твори – приказки й прислів'я, скоромовки й загадки, анекдоти й бувальщини, пісні й речитативи, перекази й епічні оповіді (дестани). До найбільш популярних та поширених зразків фольклорного прозового епосу належать казки і легенди. У багатогранному художньому світі цих творів фігурують історичні постаті: кримські хани Менглі Герай («Казка про блудливого кадія»), Арслан-Герай (легенда «Загибель Гірея»), турецький султан Сулейман Пишний («Казка про Бекрі Мустафу»), фантастичні персонажі: Шайтан (легенда «Чортова лазня»), Аждаха (казка «П'ять грон винограду»), Аджера (казка «Молодший син падишаха»), діють різноманітні тварини:

Тількі – хитрий лис, Кашкир – відважний вовк, Йилан – мудра змія, Акилдане Кірпі – мудрий їжак, Муджизелі Балик – диво-риба та ін. У казках можна знайти мудрі поради, настанови, здобуті в ході тривалого процесу життєвої практики, спостережень над людиною, її звичками і характером.

Дослідники звертають увагу здебільшого на персонажів казок, а от довкілля, середовище, в якому діють ці персонажі, ще вивчене й схарактеризоване далеко недостатньо. Виключно важливу роль відіграють краєвиди, пейзажні деталі, іноді набуваючи особливої ваги в легендах, зокрема таких як «Аю-Даг», «Арзи-киз», «Скелі-близнюки», «Гора-Коваль». Суттєва роль пейзажу і в казках.

Прийнято вважати, що загалом жанру народної казки пейзаж не притаманний. Справді, риси пейзажу в традиційній казці здебільшого не розвинені і ледве промальовані. Відомий російський дослідник В. Н. Новиков зазначає: «Ландшафт, як правило, вписується в казку не окремими компактними і закінченими замальовками, а розрізненими елементами, і загальна типова картина його складається в результаті узагальнення всіх цих частин, які розкидані не в одному, а в комплексі казкових текстів, записаних на певній території. Наприклад, в українських і південноруських казках на першому місці виступає степовий пейзаж, в білоруських і північноруських – лісові хащі, озера, річки, болота» [5]. На важливій ролі образів довкілля у фольклорному казковому епосі наголошує Є. В. Беспалова: «Природні ландшафти є одним із базових компонентів картини світу етносу, в казках вони становлять частину системи просторово-часових координат казкової моделі світу. Природні ландшафти можуть виконувати важливі сюжетотвірні функції або ж бути необхідною умовою розвитку казкової дії: служити перешкодою для героя чи антигероя, тлом їхнього двобою, місцем появи антагоніста, наслідком подолання героєм труднощів, мати реальні й фантастичні риси» [1, с. 51].

Зрозуміло, що в кримськотатарських казках відображається розмаїта природа Криму: море («Казка про сорок голомозих і одного косоокого», «Мудрий їжачок», «Диво-риба»), ліси («На добро не відповідай злом»), гори («Чарівний чарик», «П'ять грон винограду», «Казка про бідного дроворуба і чарівний талісман», «Гульджіан»).

Особлива увага надається пейзажу в казках здебільшого тоді, коли це необхідно для розвитку сюжету. У цьому фольклорному жанрі переважно мало описів природи – декілька виразних, в основному статичних елементів: висока гора, безкрає море, широкий степ, лісова гущавина. І все ж навряд чи випадає говорити про те, що роль пейзажу в казці незначна. Адже саме природа часто постає в казкових творах не тільки тлом, на якому розгортаються бурхливі події, вона не раз виступає як активна дійова сила, втілення вищої справедливості.

У казці «П'ять грон винограду» імпульсом дійового розвитку постає виноградна лоза, що її персонаж посадив біля свого помешкання. Ваговиті й солодкі виноградні грона приваблюють лисицю й таким чином сприяють виникненню зав'язки казкового сюжету. Врешті провідний персонаж виявив непомірну захланність, фактично не пройшов через випробування нечуваним багатством і не дотримав слова, яке дав лисиці. Відтак він (подібно до старої з пушкінської казки про золоту рибку) знову повертається до минулої злиденності, яскравим символом якої, а водночас і символом його підступності, стає вже наполовину всохла лоза того самого винограду біля його колишнього вбогого помешкання.

У деяких казках важливим випробуванням стає розв'язання персонажем складного завдання. У казці «Чарівний чарик» провідний персонаж Касир-Чарик впорався зі, здавалося б, нездійсненним завданням падишаха саме за допомогою чарівних сил природи. Дружина-розумниця радить: «Йди на околицю села, де сонце сходить. Побачиш там три високих пагорби. Вони стоять один за одним, в ряд. Підійди до підніжжя одного,



тупни правою ногою. Тоді верхівка пагорба до неба полетить, і не залишиться там нічого – ні землі, ні каменів – тільки рівне місце. З'являться з-під землі залізні двері, увійдеш в них, і зустрине тебе мала дитина. Поясниш їй все, вона тобі допоможе» [8]. Відомо, що переважна більшість народних казок – це втілення мрії людей про торжество справедливості, про свободу й перемогу добра. У цьому фольклорному творі бачимо, що сприяння природи призводить до покарання відьми, звільнення ув'язнених людей із у підземелля й повалення лихого можновладця. Не випадково герой, кажучи про вільне і щасливе життя, згадує сонце як символ миру і рівноправності людей.

Природа в казках завжди одухотворена. Якщо людина побожна, добра, любить рідний край, поважає народні традиції і не ображає тварин, то природа їй завжди допоможе. Це засвідчують і такі кримськотатарські народні казки як «Мудрий їжачок», «Молодший син падишаха», «Диво-риба» та багато інших [3; 4; 8].

У казковому світі поруч із дійовими особами, персонажами активно функціонують також пейзажі. Краєвид у кримськотатарській народній казці здебільшого пов'язаний з неповторним кримським довкіллям і разом з іншими компонентами сприяє утворенню в ній своєрідного національного колориту. Окреслені в казках сили природи та відповідні пейзажні картини, штрихи, деталі (степові простори, море, скелі, гори, ущелини, виноградна лоза) виконують у художній системі казкового фольклорного твору важливу, часто ключову роль.

### Література

1. Беспалова, Е. В. Природный ландшафт в немецкой народной сказке как элемент национальной языковой картины мира / Е. В. Беспалова // Верхневолжский фольклорный вестник. – 2017. – № 2. – С. 50–54.

2. Битерякова, Е. В. Климент Васильевич Квитка в истории этномузыкологии: к 140-летию со дня рождения / Елена Викторовна Битерякова, Наталья Николаевна Гилярова // Opera musicologica: Научный журнал Санкт-Петербургской консерватории. – 2020. – № 3 (12). – С. 79–108.

3. Библиотека крымскотатарской литературы. Народна творчість: казки, легенди, епоси / уряд. Сабріє Кандимова, Нузет Умеров. – Львів : Світ, 2012. – 640 с.
4. Казки кримських татар / уряд. Леонід Шурко, Лариса Гуманенко. – Київ : Граніт, 2009. – 104 с. – (Серія: Казки народів світу).
5. Новиков, Н. В. Образы восточнославянской волшебной сказки / Н. В. Новиков. – Ленинград : Наука, 1974. – 255 с.
6. Почтовалов, В. П. Пейзаж в русской народной сказке / В. П. Почтовалов // Филологические науки. – 1985. – № 3. – С. 14–19.
7. Українка, Леся. Зібрання творів : у 12 т. / Леся Українка. – Т. 9. Записи народної творчості. Пісні, записані з голосу Лесі Українки. – Київ : Наукова думка, 1977. – 432 с.
8. Чудесный чарык: крымскотатарские народные сказки / перев. Нурия Эмирсуинорва, Фера Сеферова, Нарние Сейдаметова, Майя Абдулганиева; иллюстр. Марьям Садердинова. – Москва : Издательский дом Марджани, 2014. – 96 с. – (Серия: Сказки Великого шелкового пути).

## **ПЕТР I В ОСМЫСЛЕНИИ А. Н. ТОЛСТОГО 1930-х гг.**

*Джелялова В. В.,  
магистрант 2-го курса филологического факультета,  
ГБОУВО РК «Крымский инженерно-педагогический университет  
имени Февзи Якубова»*

*Научный руководитель: к. филол. н., доцент кафедры русской и  
украинской филологии **Баранская Е. М.***

Петр I признан одним из самых влиятельных правителей в истории России. Его правление ознаменовало период значительных преобразований и модернизации для России. Несмотря на достижения, образ Петра Великого не был лишен противоречий. Его авторитарное правление, порой жесткие методы проведения реформ поднимают сложные этические вопросы. Это объясняет стремление писателей исследовать сложности характера и моральных дилемм, связанных с правлением царя. Образ Петра I привлек и А. Н. Толстого, что привело писателя к созданию исторического романа «Петр Первый».

Актуальность данного исследования обусловлена неугасающим интересом к сильной личности, способной повести за собой государство,

сформировать его собственный исторический облик, определить самостоятельный национальный путь развития.

Цель публикации – пронаблюдать эволюцию восприятия личности Петра Первого и воссоздания его художественного облика А. Н. Толстым к 30-м годам XX века.

Исторический роман – жанр художественной литературы, который предполагает включение в повествование исторических событий, обстановку и персонажей соответствующей исторической эпохи; действие исторического романа происходит в прошлом. Исторические романы обычно сочетают в себе художественные элементы с реальными историческими деталями, стремясь дать читателям ощущение изображаемого периода времени.

1920-е годы – время становления советского исторического романа: О. Форш «Одеты камнем» (1924–1925); А. Чапыгин «Разин Степан» (1924–1927); Ю. Тынянов «Кюхля» (1925), «Смерть Вазир-Мухтара» (1929). Следует отметить связь этих произведений с освободительной концепцией истории России и картинами народного движения в недавней революции и гражданской войне [3, с. 143]. А. Н. Толстой, начиная с 1918 г., разрабатывает тему Петра I в произведениях разных жанров: рассказы, пьесы, исторический роман «Петр Первый».

Концепция романа А. Н. Толстого «Петр Первый» вращается вокруг изображения исторической фигуры русского государя Петра Великого и его преобразующего влияния на Россию. Цель романа – дать читателям представление о характере Петра, его достижениях и проблемах, с которыми он столкнулся во время своего правления. В образе Петра Великого А. Н. Толстой подчеркивает энергию, решительность и дальновидность, демонстрируя усилия царя по модернизации России и обеспечению социального, культурного и технологического прогресса.

Автор углубляется в военные кампании, реформы, а также взаимодействие с различными социальными и политическими силами эпохи.

А. Н. Толстой был заинтересован в фигуре Петра Великого в связи со значительным влиянием царя на российскую историю. Петр I правил с 1682 по 1725 г. – превратил Россию в крупную европейскую державу, империю. Тема Петра Великого дала возможность А. Н. Толстому досконально изучить поворотный период российской истории, созвучный революционным преобразованиям XX века. Автор углубился в сложности характера русского царя, затронул препоны на пути петровских преобразований и методы их царского устранения. В автобиографии А. Н. Толстой писал: «С первых же месяцев Февральской революции я обратился к теме Петра Великого. Должно быть, скорее инстинктом художника, чем сознательно, я искал в этой теме разгадки русского народа и русской государственности» [4, т. 1, с. 44].

Следует отметить, что роман «Петр Первый» – не первая работа А. Н. Толстого, связанная с фигурой царя. В автобиографии писатель отмечает: «С Октябрьской революции я снова возвращаюсь к прозе и осуществляю первый набросок “День Петра”» [4, т. 1, с. 44]. В первых рассказах о петровском времени: «Наваждение», «День Петра», «Марта Рабе» – А. Н. Толстой (частично под влиянием трактовки Петра как антихриста Д. Мережковским) создал сложный образ царя. Прежде всего, царя-антихриста, фанатичного и жестокого правителя, силой насаждающего свои реформы. Образ царя, в частности, в «Дне Петра» рисуется нелицеприятным и отталкивающим: «обрюзгшее, большое лицо в колпаке, пряди темных сальных волос и мятую рубаху, расстегнутую на груди» [4, т. 3, с. 27]; «сытый и пьяный, и утешенный всем человеческим» после бала прислушивается, как «поднимается жадная, лихая душа, неуспокоенная, голодная» [4, т. 3, с. 50]. Но одновременно и образ царя-созидателя, строителя: города, флота, самого русского государства.

К 1930-м годам взгляды А. Н. Толстого на личность Петра I эволюционировали. В романе «Петр Первый» фигура царя предстает совершенно иной. Об этапах работы над романом А. Н. Толстой писал: «В 1930 году я написал первую часть романа “Петр I”. <...> Вторую часть “Петра” я закончил в 1934 году» [4, т. 1, с. 46]. Это было время, когда в России укрепилась советская власть, государственная идеология оказывала сильное влияние на культуру (литературу). Можно предположить, что изображение А. Н. Толстым Петра Великого соответствовало политике государства о прославлении русской истории. Правительство стремилось подчеркнуть силу, прогресс и достижения России, особенно во времена правления Петра Великого. Изображение Петра Великого Толстым в его романе подчеркнуло роль царя как реформатора, модернизатора и просвещенного правителя, который осуществил изменения для продвижения России вперед. Теперь «Петр – горяч умом, крепок телесно» [4, т. 7]. Идеино-художественная задача, поставленная А. Н. Толстым, – показать Петра как государственного деятеля, политика которого определялась исторической необходимостью. Петру приходится вести жесточайшую борьбу с противоборствующими ему социальными силами: мятежностью стрельцов, оппозицией «древнего» боярства, сопротивлением основной массы крестьянства» [2, с. 38]. А. В. Алпатов писал, что в романе «многоликая Русь» [1] на пороге эпохальных перемен представлена всеми слоями русского общества конца XVII – начала XVIII века. Современные литературные критики, обращаясь к роману «Петр Первый», характеризуют Петра с разных сторон: и как государственного деятеля, и как обыкновенного человека, который раскрывается психологически, в противоречиях и ошибках.

Так, образ Петра в работах А. Н. Толстого постепенно менялся. Над историческим романом «Петр Первый», который остался незаконченным, А. Н. Толстой работал с 1929 г. до самой смерти. Несмотря на

незавершенність сюжету, характер Петра I обрисован достаточнo повно, прежде всего, как строителя великого государства, что, впрочем, соответствовало задачам литературы социалистического реализма. Петр I, как истинный вождь, действует во имя русского государства, жертвуя ради него не только личным счастьем, но и жизнью, чужой и своей собственной.

#### **Литература**

1. Алпатов, А. В. Алексей Толстой – мастер исторического романа / А. В. Алпатов. – Москва : Советский писатель, 1958. – 356 с.
2. Ломакина, С. А. История русской литературы XX века : 30-е годы : учебно-методическое пособие / С. А. Ломакина. – 2-е изд. – Москва : ФЛИНТА, 2023. – 104 с.
3. Ляпина, А. В. История русской литературы XX века (1890–1940 гг.) : учебно-методическое пособие / А. В. Ляпина, В. И. Хомяков. – Омск : Изд-во Омского гос. ун-та, 2018. – 226 с.
4. Толстой, А. Н. Собрание сочинений : в 10 т. / А. Н. Толстой. – Москва : Художественная литература, 1981–1986.

### **ТИПОЛОГІЯ ТА ФУНКЦІЇ РЕМАРОК У КОМЕДІЇ «ПАЛИВОДА ХVІІІ СТОЛІТТЯ» ІВАНА КАРПЕНКА-КАРОГО**

***Королева С. Д.,***

*студентка 4-го курсу, Інститут філології ФДАОЗ ВО «Кримський  
федеральний університет імені В. І. Вернадського»*

*Науковий керівник: к. філол. н., доцент кафедри української філології  
Гладка І. С.*

У сучасній філологічній науці помітний інтерес до вивчення тексту драми як закінченого структурно-сміслового цілого. Авторська ремарка є одночасно невід’ємним компонентом драматичного тексту та автономним явищем, яке реалізує авторські інтенції, тому її дослідження не втрачає своєї актуальності.

Мета нашого дослідження полягає в з’ясуванні особливостей функціонування ремарки як ключового формального виразника авторського мовлення в драматургії Івана Карпенка-Карого. Матеріалом для аналізу

обраний комедійний твір (за авторським жанровим визначенням – жарт) «Паливода XVIII століття».

Ремарка є найбільш виразною формою авторської присутності в драматичному творі, одним із його сутнісних структурно-семантичних елементів, що становить авторські пояснення, зауваження, коментарі щодо «умов та часу дії, зовнішнього вигляду й поведінки дійових осіб, їх міміки, інтонації, психологічного змісту висловлень тощо», має «настановчий характер для режисерів, акторів та читачів» [3, с. 313].

З огляду на місце ремарок в структурі драматичного твору та функціональне навантаження літературознавці пропонують різні варіанти їхньої класифікації, у тому числі на матеріалі класичної української драми. Так, Дмитро Баранник та Георгій Гай виділяють ремарки, розташовані в межах діалогу: емоційно-тональні, мімічні, кінетично-дійові, обставинні, адресні, – та ремарки, розташовані поза діалогом: просторові, пейзажні, експозиційні, інтер'єрні [1, с. 44–46]. Наталя Слюсар у драматичних творах Івана Карпенка-Карого, Марка Кропивницького та Михайла Старицького пропонує розлогу класифікацію з тринадцяти функціональних типів ремарок [5, с. 7–8]. Кирило Поліщук робить загальний огляд ремарок у п'єсах Івана Карпенка-Карого та пропонує власне бачення поділу ремарок: «1) Ремарки позатекстові (ввідні, або експозиційні, інтер'єрні); 2) внутрішньотекстові, тобто ті, які знаходяться на початку чи всередині репліки, і передають адресата репліки, дію, яку виконує герой тощо; 3) ремарка, яка лежить поза дією, поза основним текстом драми – афіша, або дійові особи (дієві люде)» [4].

Послуговуючись поділом Дмитра Баранника та Георгія Гая, оглянемо ремарки, розташовані в межах діалогу та поза ним у комедії Івана Карпенка-Карого «Паливода XVIII століття».

Ремарки, розташовані поза діалогом (чи позатекстові), в аналізованому творі виконують різні функції. Перша така ремарка,

експозиційна, що відкриває увесь твір, вказує на місцевість, у якій відбувається дія, а також ще раз підкреслює час, зазначений у заголовку твору: *«Діється на Волині, XVIII століття»* [2, с. 5] (далі при цитуванні цього джерела вказуватимемо лише номер сторінки. – С. К.).

Вступні (ввідні) ремарки до дій переважно конкретизують місце дії і є інтер'єрними: *«В палаці у графа. Велика зала, убрана в стилі XVIII століття. Далі видно анфіладу кімнат»* [с. 37].

Ремарки, що відкривають яви, стосуються першого виходу героїв з-за лаштунків. У такий спосіб автор представляє задіяних у яві осіб, наприклад: *«Гавенда і Ледачий, а потім Клим»* [с. 18]; *«Ледачий і циганки»* [с. 21]. Зазначені ремарки можуть доповнюватися стислими характеристиками персонажів щодо їхнього віку (*«Гавенда й дві циганки, одна стара, друга молода»* [с. 17]), зовнішнього вигляду (*«Входе граф, переодягнений»* [с. 48]) тощо. Вступні ремарки до яв вказують також на заняття персонажів до початку діалогу: *«За столом з піднятими чарками всі: “Віват!”...»* [с. 6].

Серед ремарок, розташованих у межах діалогу (внутрішньотекстових), виділяються кінетично-дійові, що дають інформацію стосовно рухів героїв, зокрема під час виголошення репліки, а також ремарки напрямку, що повідомляють про переміщення: *«ГАВЕНДА ... (Йде за ганок)»* [с. 16]; *«ЛЕДАЧИЙ (підходе до графа, за ним слідком підходить Клим)»* [с. 23]; *«ЛЕДАЧИЙ (остовнів, він обводить всіх очима)»* [с. 39]. Ремарки, що вказують на ситуативні дії, допомагають домислити образи дійових осіб, незважаючи на обмаль авторських слів. Так, на початку тексту автор широко вводить ремарки, що характеризують безтурботне холостяцьке життя графа та його оточення: *«ТУРСЬКИЙ (підійма чарку)», «КИЙОК (б'є по столі кулаком)», «ВСІ (хапаються за шаблі)»* [с. 7]. Натомість зміни в поведінці та світовідчутті колишнього гордого графа підкреслюють такі названі в ремарках дії наприкінці твору: *«кланяється», «стає навколішки», «цілує руку Ядвіги»* [с. 49].



Виразними саме для читача є ремарки, що вказують на манеру виконання, наприклад: «ДОМЦЯ (соромливо)» [с. 17]; «ЛЕДАЧИЙ (кричить на все горло)» [с. 29]; «КЛИМ (тоненько)» [с. 36]. Такі ремарки є емоційно-тональними та мають на меті передати емоційний відтінок репліки, не завжди зрозумілий зі слів, формують уявлення про психологічний стан персонажа.

Наступний тип ремарок, до яких Іван Карпенко-Карий вдається у творі, має назву «адресні» та називає адресата репліки, наприклад: «КИЙОК (сусідові)» [с. 10]; «1-й ЮРИСТА (до другого)» [с. 15]; «ЛЕДАЧИЙ (йому вслід)» [с. 22]. Серед цієї групи виокремлюють ремарки, які позначають внутрішнє мовлення героїв, яке не чувають інші персонажі, але чувають глядачі/читачі: «ЛЕДАЧИЙ (набік). Я б і сам випив, бо всередині аж горить, коли ж непристойно» [с. 43].

Таким чином, ремарки є невід'ємною частиною драматичного твору та слугують кращому розумінню окремих нюансів, які не впливають прямо зі слів персонажів. Вони перестають бути лише нейтральною сценічною вказівкою та виконувати суто службову функцію. Ремарки у Івана Карпенка-Карого є суттєвим конструктивним елементом драматичного тексту. Найбільш вагомими для підкреслення сутнісних ідейних складових у комедії «Паливода XVIII століття» є дійові ремарки.

### Література

1. Баранник, Д. Драматичний діалог. Питання мовної композиції / Д. Х. Баранник, Г. М. Гай. – Київ : Вид-во Київського університету, 1961. – 164 с.
2. Карпенко-Карий, І. Твори: в 3 т. – Т. 2 Драматичні твори / І. Карпенко-Карий (І. К. Тобілевич) ; упоряд. П. Киричка та Л. Стеценка. – Київ : Дніпро, 1985. – 351 с.
3. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / [авт.-уклад. Ковалів Ю. І.]. – Київ : Академія, 2007. – Т. 2. – 624 с.
4. Поліщук, К. Поетика ремарки Івана Тобілевича / Кирило Поліщук // Синопис: текст, контекст, медіа. – 2016. – № 1 (13). – URL : [https://www.researchgate.net/publication/328389274\\_POETICS\\_OF\\_REMARK\\_BY\\_IVAN\\_TOBILEVICH](https://www.researchgate.net/publication/328389274_POETICS_OF_REMARK_BY_IVAN_TOBILEVICH) (дата звернення : 12.11.2024).
5. Слюсар, Н. О. Структурно-функціональні особливості драматургічних текстів : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.02.01 – українська мова / Н. О. Слюсар. – Дніпропетровськ, 2004. – 20 с.

## СВОЄРІДНІСТЬ МІФОЛОГІЧНОГО ОБРАЗУ КАССАНДРИ

*Меркулов Б. С.,*

*студент 4-го курсу філологічного факультету, ДБОЗВО РК «Кримський інженерно-педагогічний університет імені Февзі Якубова»*

*Науковий керівник: д. філол. н., професор кафедри російської та української філології Гуменюк О. М.*

Міфологічний образ Кассандри є своєрідним і унікальним з кількох причин. По-перше, Кассандра була дочкою прекрасного троянського царя Пріама і його дружини Гекуби. Вона була відома своєю красою та пророчим обдаруванням, яке отримала від бога Аполлона. Завдяки цьому обдаруванню Кассандра була здатна бачити майбутні події та передбачати результати воєн. Однак друга причина, яка зумовлює своєрідність постаті Кассандри, криється в тому, що її пророчі передбачення сприймалися як прокляття, тож ніхто не вірив їй. Згідно з міфом, після того як Кассандра відмовилася від улесливих домагань бога Аполлона, той прокляв її – і вже ніхто не йняв віри її передбаченням. Саме через це прокляття й невіру оточення Кассандра не змогла належно попередити про прийдешне падіння Трої та кінець Троянської війни. Її попередження виявилися марними й були проігноровані, що принесло гірку долю як їй самій, так і всій Трої.

У давньогрецькій і давньоримській художній культурі Кассандра постає традиційним символом передбачення негараздів, попередження про майбутні трагічні події та нещастя. У мистецтві Кассандра часто зображується з нещасним і загадковим виразом обличчя, оточена символами загибелі, такими як полум'я або зброя. Її постать відображає відчай, спричинений неприйняттям застережливих передбачень.

Образ Кассандри – один із тих, які доволі широко використовуються та інтерпретуються у творах літератури та мистецтва, починаючи з «Іліади» Гомера та творів визначних грецьких трагіків Есхіла, Софокла й Еврипіда, продовжуючи багатьма відомими митцями, зокрема Лесею Українкою, аж

до найновітніших авторів, скажімо, таких як Кріста Вольф (повість «Кассандра», 1984»), Чингіз Айтматов (роман «Тавро Кассандри», 1996), Ліндсей Кларк (роман «Повернення з Трої», 2005), Девід Геммел (трилогія «Троя», 2005–2007), Бернар Вербер (роман «Дзеркало Кассандри», 2009).

Образ Кассандри прислужився не лише художній творчості, а й науковим пошукам. Він, зокрема, використовується в психології деякими фахівцями стосовно людей, які відчувають фізичні та емоційні страждання в результаті порушеного міжособистісного сприйняття і яким не вірять, коли вони намагаються поділитися з іншими причиною своїх страждань. Впливова британська вчена, психоаналітик Мелані Кляйн запропонувала апеляцію до образу Кассандри як репрезентацію моральної свідомості людини, призначеної для застереження. Моральна свідомість в її образі «проорокує прихід хвороби і попереджає, що прийде покарання і підніметься гнів». Потреба Кассандри вказувати на порушення моралі та спричинені цими порушеннями соціальні наслідки зумовлена тим, що М. Кляйн називає «руйнівним впливом жорстокого Супер-Его», яке в грецькому міфі представлене богом Аполлоном, володарем і катом Кассандри. Використовуючи цю метафору, М. Кляйн підкреслює моральну природу деяких прогнозів, яка прагне пробудити в інших «відмову від віри в те, що їм здається істинним і висловлює універсальну тенденцію до заперечення, де заперечення є потужним захистом проти караючої тривоги і провини» [1, с. 233].

У культурній свідомості сучасності найбільш яким, максимально маскуліним є образ Геракла, як і максимально фемінним – образ Афродіти. Якщо ж жіночий образ наділяється чоловічими якостями (цілеспрямованість, войовничість, рішучість), то він неминуче асоціюється з образами амазонок. Міфи як найдавніші моделі людського життя широко досліджуються в психоаналізі. Ця проблема виразно представлена в роботах Джин Шиноди Болен («Богині в кожній жінці. Нова психологія жінки.

Архетипи богинь» і «Боги в кожному чоловікові. Архетипи, що керують життям чоловіків»); Клариси Пінколи Естес («Та, що біжить з вовками. Жіночий архетип у міфах і переказах»). У психоаналізі навіть існує «комплекс Кассандри». Лорі Лейтон Шапіра в книзі «Комплекс Кассандри: сучасний погляд на істерію» зазначає: «Міф про Кассандру проектує на психічний стан жінки, стверджуючи, що загострена жіноча інтуїція може стати джерелом творчості» [7, с. 52].

Образ Кассандри фігурує і в політиці. Термін «ефект Кассандри» набув значного поширення й досить часто зустрічається у сфері ухвалення політичних рішень. Проблема полягає в тому, що складніше своєчасно й адекватно використовувати розвідувальну інформацію, аніж добути її.

Отже, образ Кассандри є надзвичайно своєрідним та багатограним, у ньому закодовані вельми суттєві й складні реалії людського буття. У постаті цієї міфологічної героїні вбачається поєднання пророчих здібностей, краси та страждання від невіри й прокляття. Вона стала символом марних попереджень і нечуваних пророцтв, які не знаходять визнання у людей, що, як наслідок, призводить до трагедії.

### Література

1. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. Марії Зубрицької. – Львів : Літопис, 2018. – 634 с.
2. Білецький, А. Було колись під Іліоном... [передмова] / Андрій Білецький // Гомер. Іліада / перекл. із старогрецької Б. Тен. – Київ : Дніпро, 1978. – С. 5–25.
3. Благовіст, Л. С. Кассандра: історичний та міфологічний образ у давньогрецькій літературі / Л. С. Благовіст // Стародавній світ й його культура. – 2015. – № 1 (23). – С. 7–14.
4. Еврипід. Трагедії / перекл. з давньогрецької А. Содомори та Б. Тена. – Київ : Дніпро, 1993. – 448 с.
5. Есхіл. Трагедії / перекл. з давньогрецької А. Содомори та Б. Тена. – Київ : Дніпро, 1990. – 318 с.
6. Софокл. Трагедії / перекл. з давньогрецької А. Содомори та Б. Тена. – Київ : Дніпро, 1989. – 304 с.
7. Шапіра, Л. Л. Комплекс Кассандры: современный взгляд на истерию / Л. Л. Шапіра. – Москва : Независимая фирма «Класс», 2006. – 176 с.
8. Чехова, Н. Неизвестная Кассандра: жизнь и судьба / Н. Чехова. – Москва : Согласие, 2017. – 864 с.

## ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНОЕ НАЧАЛО «ДРУГОЙ ПРОЗЫ»

*Османо́ва Д. Д.,  
магистрант 2-го курса филологического факультета,  
ГБОУВО РК «Крымский инженерно-педагогический университет  
имени Февзи Якубова»*

*Научный руководитель: к. филол. н., доцент кафедры русской и  
украинской филологии Таймазова Л. Л.*

Экзистенциальное начало художественной литературы XX века вызывает интерес в связи с изменяющимися социальными и культурными реалиями, что в свою очередь способствует появлению новых тем и мотивов в литературе. Многие современные писатели обращаются к эзотерическим, философским и психологическим аспектам человеческого существования, что приводит к возникновению экзистенциального начала в их произведениях [1, с. 123].

Исследование и анализ экзистенциального начала в литературе, особенно в контексте «другой прозы», представляет собой важную задачу, поскольку экзистенциализм оказал значительное влияние на развитие литературы XX века. Экзистенциализм как философское учение подчеркивает свободу выбора, ответственность перед собой и другими, поиски смысла человеческого существования. Так, Мигель де Унамуно, творчество которого принято считать предтечей экзистенциального сознания, предвосхитил своими произведениями наступавший неумолимо тревожный XX век, в котором человек, его борьба со своим внутренним «я», постановка экзистенциальных, онтологических, метафизических вопросов становится главной проблемой художественного сознания. Интересно, что ни сам писатель, ни изображаемый им отец Мануэль в романе «Туман» так не считают. Они испытывают не отвращение к жизни, а самую глубокую печаль ввиду ее несовершенства; печаль, которая не разрушает веру в нее, а открывает какие-то новые перспективы, пока еще не совсем ясные. Именно

поэтому они самоотверженно трудятся, осознавая, что главное – это поддержать тех, кто оказался рядом, не «уйти в себя», в глубины своего экзистенциального одиночества [6, с. 255].

Авторы «другой прозы» экспериментируют с формами и структурами текста, передавая сложность внутреннего мира героев и акцентируя внимание на их духовных поисках. Персонажи сталкиваются с необходимостью принимать трудные решения, осознавая свою ответственность за них.

Сегодня экзистенциализм продолжает оставаться актуальным для современной литературной культуры. В мире, насыщенном технологиями и быстрым темпом жизни, вопросы свободы, выбора, смысла жизни и ответственности перед другими остаются важными для человека. Литература «другой прозы» продолжает занимать свое место в современной культуре, помогая людям понять себя и мир вокруг себя. Например, роман Д. Галковского «Бесконечный тупик» (1997), представляет собой своеобразное «путешествие» по всем эпохам русской истории, сопровождаемое многочисленными комментариями (примечаниями – по определению самого автора). В самой композиции романа заложена экзистенциальная подоплека: индивидуальная ориентация человека в многообразии его бытия. «Возможно, одним из немногих сочинений 90-х годов, в котором соединилась оборванная традиция и драматическая современность, философия и литература, религиозные искания и нигилизм постмодерна, стал “Бесконечный тупик” Д. Галковского, одиноко возвышающийся над другими сочинениями подобного типа» [3, с. 218].

Взаимосвязь между экзистенциальной тематикой и художественными особенностями «другой прозы», на наш взгляд, выражена в следующих аспектах.

1. Структура произведения. «Другая проза» часто характеризуется нетрадиционной структурой, которая может отражать хаотичность и

непредсказуемость человеческого существования. Например, переплетение разных временных планов, нелинейное повествование и т. д.

2. Языковое оформление. Экзистенциальная тематика часто требует особого языкового оформления, которое может отражать внутренние конфликты, эмоциональное напряжение и поиск смысла (использование метафор, символов, повторений, сложных синтаксических конструкций и др.). Например, при описании внешности героя Л. С. Петрушевская зачастую использует такое художественное средство выразительности, как сравнение. Именно оно затем и становится доминантой характеристики персонажа: «Руки её были похожи на лапки ящерицы: короткие, всегда оттопыренные в локтях. Глаза её были прозрачные, как полированное красное дерево. Миша сидел с наушниками. Миша сидел с наушниками, неслышно гребя по клавишам, как курица лапами: поиграет и останавливается, соображая, что получилось» [4, с. 338].

3. Выбор жанра. «Другая проза» часто не подчиняется традиционным жанровым рамкам, что позволяет авторам свободно экспериментировать с формой для выражения экзистенциального опыта. Так, в творческой лаборатории Л. Петрушевской мы находим синтез различных эстетических систем, которые в свою очередь являлись результатом кризисных, переходных эпох. Это и барокко, и сентиментализм, и романтизм, и символизм, и, безусловно, экзистенциализм. Данное обстоятельство прежде всего связано с жанровыми особенностями новеллистики Л. Петрушевской: притча, хроника, реквием, сказка и др. С элементами готики, гротеска, они напоминают то новеллу-гиньоль, то «мениппею» (М. Бахтин), то антиутопию. «Вопрос писательского развития Л. Петрушевской – это вопрос кодирования ею реальности» [2, с. 29].

4. Психологический аспект. Экзистенциальная тематика связана и с внутренним миром персонажей, с исследованием их внутренних конфликтов, страхов, сомнений и поиска смысла. В плане количества

психологических приемов иллюстративен рассказе Л. Петрушевской «Дом с фонтаном». В частности, мотив денег приобретает своеобразную амбивалентность в изображении психологической ситуации (отец хочет вернуть из царства мертвых свою дочь): глубокое отчаяние отца, готового отдать последнее за возможность воскрешения дочери, и огромная роль денег в жизни людей [5].

Таким образом, «другая проза» представляет собой литературу, пропитанную экзистенциализмом. Здесь экзистенциальное начало лишено теоретического наряда и часто не является предметом сознательного осмысления. Оно словно прорастает из обыденности на фоне череды кризисных моментов, находящихся на грани. Главные герои «другой прозы» обретают смысл своего «существования в мире» через призму повседневности. В ежедневных делах и заботах персонаж находит подлинное самопознание.

#### **Литература**

1. Агеносов, В. В. Русская проза конца XX в. / В. В. Агеносов. – Москва : Академия, 2005. – 420 с.
2. Канчуков, Е. Сто строк о новинках. Петрушевская Л. Реквиемы. Песни восточных славян / Е. Канчуков // Лит. обозрение. – 1991. – № 7. – С. 29–30.
3. Кузнецов, П. Русский Феникс, или Что такое философия в России / П. Кузнецов // Звезда. – 2001. – № 5. – С. 216–225.
4. Петрушевская, Л. Два царства / Л. Петрушевская. – Санкт-Петербург : Амфора. – 400 с.
5. Петрушевская, Л. Дом с фонтаном / Л. Петрушевская. – Москва : Вагриус, 2003. – 160 с.
6. Унамуно, М. де. Святой Мануэль Добрый, мученик : роман, повести / М. де Умано ; пер. с испанского А. Косс, В. Симонова, В. Михайлова. – Санкт-Петербург : Симпозиум, 2000. – 559 с.



## КРИМ В ЕПІСТОЛЯРНІЙ СПАДЩИНІ МИХАЙЛА КОЦЮБІНСЬКОГО

*Петрунук А. В.,*

*студентка 4-го курсу філологічного факультету, ДБОЗВО РК «Кримський інженерно-педагогічний університет імені Февзі Якубова»*

*Науковий керівник: д. філол. н., професор кафедри російської та української філології Гуменюк О. М.*

З Кримом пов'язаний життєвий і творчий шлях багатьох письменників Сходу й Заходу, зокрема й слов'янських. Аби переконатися в цьому, досить назвати імена таких уславлених авторів як Адам Міцкевич, Олександр Пушкін, Лев Толстой, Максим Горький, Максим Богданович, Йозеф Сватопулк Махар, Степан Руданський, Леся Українка, Микола Зеров, Остап Вишня. Промовисті також сторінки біографії та твори сучасника Лесі Українки, визначного українського прозаїка доби раннього модернізму Михайла Коцюбинська. Якщо його твори кримської тематики привертають увагу багатьох дослідників, то відповідна епістолярна спадщина ще потребує більш ретельного вивчення.

Як відомо, М. Коцюбинський досить довго працював в Одеській філоксерній комісії, яка займалася наглядом за належним санітарним станом, убезпеченням від комах-шкідників виноградних насаджень, зокрема й у Криму. З обов'язку служби письменник неодноразово й протягом доволі тривалого часу перебував на півострові. Листи письменника розкривають пов'язані з цим перебуванням враження, спостереження, зустрічі, які, як відомо, відобразилися також у художній творчості митця.

1895 року, навесні, М. Коцюбинський уперше прибув до Криму. «Крим, – зазначає він у листі до М. Комарова, – зробив на мене таке сильне враження (краса природи не тільки вразила мене, а й пригнітила), що я ходив тут як уві сні – і тільки тепер, через три тижні, оговтавшись трохи та

звикнувши, зміг взятись за перо, щоб написати Вам кілька слів... Назначено мене в Сімеїз, 18 верстов од Ялти... Робота тут – особливо в порівнянні з гарячковою діяльністю в Бессарабії – видалась мені дуже легкою. Маю чимало вільного часу і поклав покористуватись дозвіллям» [4, с. 101].

Вдруге Михайло Михайлович прибув до Криму 1896 року, цього разу з Вірою Дейшею, з якою нещодавно одружився. Спершу молоде подружжя оселилося в мальовничій Алупці, а в червні 1896 року перебралося до Алушти. Перебуваючи в Алушті, письменник повідомляє Борисові Грінченку: «Живеться нам в Алушті так собі; місця тут гарні, читать є що (московські журнали) – та тільки мені ніколи й читать. Роботи (не так роботи, як ходіння) так багато, що часом ледве дихаю». Письменник, виконуючи обов'язки філоксериста, доволі тяжко працював, не раз проходив протягом дня до тих чи інших виноградників до тридцяти верст під палючим кримським сонцем; за його власними словами, доволі дошкуляла «спека африканська».

Суттєве місце в епістолярній спадщині автора належить його листуванню з Вірою Дейшею (Коцюбинською). У кримських листах М. Коцюбинського до дружини можна спостерегти кілька сюжетів. Насамперед це сюжет інтимний, родинний. Розгорнуті листи, написані на морському узбережжі, містять безліч ласкавих, лагідних слів та виразів із характерними для письменника пестливо-зменшувальними лексичними зворотами та вишукано-ніжними звертаннями. Можна сказати, що це безцінна лексична колекція для закоханих усіх часів: «дитино моя кохана», «лебідочко», «серденьтко моє маленьке», «рибочко моя, доленько моя ясна», «серце моє кохане», «моя ти ясочко, моя квіточко наддесенська» [2].

Письменник в одному з листів до Михайла Мочульського зазначав, що важливою метою його прибуття до Криму в 1904 році стало відвідання тутешнього Козьмо-Дем'янівського монастиря, розташованого в мальовничій гірській місцевості. Михайло Михайлович намірився

поступити в цей монастир послушником, за його словами, «надягти на себе підрясник, ходити до церкви, їсти і спати разом з братією». Він прагнув зібрати матеріал для повісті, задум якої вже визрів і потребував наповнення живими враженнями та спостереженнями. По приїзді М. Коцюбинський з прикрістю дізнався, що на той час цей монастир уже став жіночим.

У листах Михайло Михайлович не раз бере на себе роль, так би мовити, заочного гіда. Письменник доволі детально змальовує те, що спостерігає: повсякденний побут місцевих мешканців, особливості їхніх взаємин, своєрідність вбрання, мінливі морські простори, чи не менш просторі й по-своєму мальовничі виноградники.

Пізніше письменник успішно втілює свої кримські враження у високомистецьких творах. Скажімо, в листі від 5 жовтня 1896 року Михайло Михайлович у зв'язку з цим зазначає: «Ходив теж по Алушті – по самих глухих вуличках, по дахах, заходив до школи татарської, скрізь; нюхався всяких запахів – але задовольнив почасти свою цікавість та записав дещо до записної книжечки. Конче хочеться мені написати дещо з алуштинського життя» [6, с. 26].

Досить прикре враження лишилося в М. Коцюбинського після перебування в селі Шумі, де він хотів посмакувати кавою. Саме в кав'ярні свого квартирного господаря Фадікова автор знаходить сюжети для своїх творів. Наприклад, з опису цієї кав'ярні починається психологічно вишукана новела «На камені», гостро драматичний сюжет якої контрастує з поетично змальованими гірськими й морськими краєвидами.

У творах автора кав'ярня часто виконує об'єднувальну функцію. Це, зокрема, місце для того, аби помилуватись кримським пейзажем: «З одинокої на ціле село кав'ярні дуже добре видно було і море, й сірі піски берега» [5, с. 87]; місце відпочинку: «За столами, на широких, оббитих китайкою ослонах, сиділи татари; в одному місці грали в кості, в другому – в карти, і скрізь стояли малі філіжанки з чорною кавою» [5, с. 148]; місце численних зустрічей.

Були місця, які особливо полонили письменника своєю надзвичайною красою. Тож він прагнув виявити своє захоплення насамперед в листуванні. Наприклад, у листі, написаному 6 жовтня 1896 року, М. Коцюбинський передає своє зачарування неймовірною привабливістю містечка Куру-Узень: «Це гарна місцина над самим морем. Є гарних дімочків чимало...» [6, с. 28]. Схожі описи присутні фактично в кожному творі кримської прози письменника.

Слід зазначити, що місцеві мешканці часто не надто тепло зустрічали членів філоксерної комісії. Це врешті призвело до того, що М. Коцюбинський та його товариші по роботі опинилися в доволі складних життєвих умовах. Вони сприймалися як загроза, їхнім зусиллям у виконанні своїх обов'язків часто перешкоджали, оскільки місцеві жителі вбачали в них ворогів, які прагнули завадити їхнім господарським справам (адже боротьба з філоксерою не раз передбачала знищення виноградників). У листі від 19 жовтня 1896 року Михайло Михайлович висловлює своє невдоволення дружині, нарікаючи на те, що мешканці відмовляються надавати членам комісії їжу чи притулок: «Та, як каже московська приказка: “хоть жить весело, да есть нечемо”. Нині мусили обходитись одним менонітським борщем на обід та яйцями. Дідич тутешній – був колись філоксеристом, і, як ренегат (якого Н. В. вигнано зі служби), сердиться на все, що має спільність з Комітетом нашим». Далі письменник продовжує: «Другий дідич – Княжевич, за дві верстви звідси – великий пан і теж не схоче годувати нас, це вже ми помітили, будши нині у нього. Ну, та наплюєм на них і шукатимемо собі якусь просту жінку, щоб за плату харчувала нас або готувала» [5, с. 50].

Місцеві мешканці з особливою шанобою ставились до «священної рослини» й були готові обороняти свої виноградники. Прикре ставлення до членів філоксерної комісії письменник описує, зокрема, в листі до дружини Віри Устимівни від 25 жовтня 1896 року: «Куховарки не можемо знайти. Гірше горе: не можемо знайти прачки. І я вже не відаю, як обійтись без неї:

особливо хусточки, вони у мене скоро виходять», а через кілька днів написав дружині: «Прачки так таки і не знайшли» [6, с. 57].

Заглиблення в епістолярну спадщину М. Коцюбинського дає можливість чіткіше уявити обставини, у яких виникали задуми авторових творів кримської тематики, а отже, краще зрозуміти і самі твори.

### Література

1. Аблаєва, У. Т. Кримськотатарський світ у художньому нарисі Михайла Коцюбинського «В путях шайтана» / У. Т. Аблаєва // Ученые записки Крымского федерального университета имени В. И. Вернадского. Филологические науки. – 2015. – Т. 1 (67). – № 3. – С. 23–29.
2. Біографія Михайла Коцюбинського [Електронний ресурс]. – URL : <https://library.vspu.edu.ua/inform/kocubin.htm> (дата звернення : 20.12.2023).
3. Калениченко, Н. Л. Українська література кінця XIX – початку XX ст. (Напрями, течії) / Н. Л. Калениченко. – Київ : Наукова думка, 1983. – 255 с.
4. Калениченко, Н. Л. Михайло Коцюбинський / Н. Л. Калениченко // Історія української літератури : у 8 т. – Т. 5. – Київ : Наукова думка, 1968. – С. 148–164.
5. Коцюбинський, М. Твори : в 7 т. / Михайло Коцюбинський. – Т. 2. Повісті та оповідання (1897–1908). – Київ : Наукова думка, 1974. – 382 с.
6. Я так поріднився з тобою / упоряд. О. Єрмоленко та ін. – Київ : Ярославів Вал, 2007. – 392 с.

## СЕНТИМЕНТАЛЬНО-РЕАЛІСТИЧНІ ПОВІСТІ ГРИГОРІЯ КВІТКИ-ОСНОВ'ЯНЕНКА

*Сербу В. В.,*

*магістрантка 2го курсу філологічного факультету,  
ДБОЗВО РК «Кримський інженерно-педагогічний університет  
імені Февзі Якубова»*

*Науковий керівник: д. філол. н., професор кафедри російської та  
української філології Гуменюк О. М.*

Перший прозаїк нової української літератури Григорій Квітка-Основ'яненко (1778–1843) плідно працював у жанрі сентиментально-реалістичної повісті. Помітною подією літературного життя його часу став вихід у Москві написаних українською мовою двох книг прозових творів письменника – «Малороссийские повести, рассказываемые Грыцьком

Основьяненком» (1834, 1837). Низка повістей та оповідань письменника публікується в різноманітних журналах. Повість «Козир-дівка» (1836) виходить у Петербурзі окремим виданням.

Прозу Г. Квітки-Основ'яненка умовно можна поділити на два типи: бурлескні твори і сентиментально-реалістичні повісті. До сентиментальних повістей, у яких тією чи іншою мірою також присутні риси просвітницького реалізму, належать, зокрема, такі твори автора, як «Маруся» (1832), «Сердешна Оксана» (1838), «Щира любов» (1839). Повість «Сердешна Оксана» 1854 року опубліковано в Парижі французькою мовою, твори письменника перекладалися також польською, болгарською, чеською та іншими мовами.

Характерним для творів Г. Квітки-Основ'яненка є те, що в них головна героїня – це здебільшого звичайна сільська дівчина, постать якої трактується як збірний образ ідеальної жінки. Твори письменника ще за його життя набули неабиякої популярності й справили певний вплив на тогочасне освічене українське суспільство. Навіть безграмотний народ, слухаючи читання його повістей, надихався ними. Ніжна та сердешна чутливість і лагідна та щира жартівливість надають творам автора особливої зворушливості.

Повість «Маруся» – це характерний зразок художнього сентименталізму в українській літературі. Автор широко вдається до описів народних обрядів – заручин, весілля, похорону. Тут діють чутливі герої та подаються картини природи, суголосні душевному стану персонажів. Добірна мова «Марусі», як і багатьох інших творів автора, разом з тим доступна й зрозуміла. Сюжет повісті простий, позбавлений особливих драматичних ускладнень. Однак він сприяє образній виразності, емоційній насиченості авторської оповіді. Провідні персонажі повісті, Маруся і Василь, закохалися одне в одного з першого погляду, і все начебто мало би бути прекрасним. Але батько дівчини переймався майбутньою долею дочки й відмовив нареченому, адже його мали забрати в солдати. Василь пішов на службу до купця, аби заробити грошей і найняти когось, хто піде замість нього до війська. Коли Василь повернувся,

його коханої вже не було серед живих, а через деякий час він і сам помер від туги за нею. Це сумна історія кохання.

Сюжет повісті «Сердешна Оксана» дещо складніший та драматично напруженіший. За допомогою вигадливих композиційних засобів автор прагне співчутливо показати, на які необдумані, часто невинні вчинки може штовхнути людину любов. Головна героїня Оксана закохалася в капітана і будь-що хотіла бути з ним. Дівчина пішла з дому в похід з коханим, переодягнувшись чоловіком. Але капітан не сприймав її серйозно, навіть народження дитини не вплинуло на нього. Пройшовши через безліч випробувань, Оксана зрештою обрала роль люблячої мами, а не коханки без майбутнього. Сюжетно твір дещо нагадує шевченківську «Катерину». Невинні душі закохувалися у військових, які обіцяли їм «золоті гори», а насправді просто користувалися їхньою довірою.

Ще більш ускладнений, пов'язаний не лише з нестандартними зовнішніми перипетіями, а й з психологічно проникливим відтворенням внутрішніх конфліктів, розкриттям душевного стану персонажів сюжет повісті «Щира любов». Автор знайомить читачів з Олексієм Таранцем та його донькою – Галочкою. Дівчина була неймовірно красивою, усі хлопці мріяли створити з нею сім'ю, але вона всім відмовляла (батько в це не втручався). Одного дня Олексій познайомився з людиною вищого суспільного стану – офіцером, поміщиком Семеном Івановичем, і той став часто бувати у них вдома. Дівчина закохалася в нового друга батька, але не хотіла афішувати стосунків з ним. Закохані стрічалися таємно, але Галочка, як їй здавалося, прекрасно розуміла, що весілля не буде. Семен поїхав до друзів за порадою. У цей час дівчина вирішила одружитися з іншим чоловіком, з котрим вона буде рівною. Тож, коли Семен Іванович повернувся, його Галочка зустрілася з ним як фактично чужа йому заміжня жінка. Пізніше вона померла з туги.

Особливої гармонійності зовнішній та внутрішній аспекти сюжетної структури набувають у повісті «Козир-дівка», одному з найбільш характерних творів автора. Тут усе підпорядковано не просто окресленню напруженої інтриги, а насамперед поетизації небуденної натури провідної героїні. Вже заголовком твору цю небуденність своєрідно ознаменовано, а зрештою виразно, психологічно переконливо розкрито. У заможного селянина Трохима Макухи було двоє дітей – Ївга та Тимоха. Донька працююча, кмітлива, слухняна, і все на господарство трималося на її плечах. Натомість син – ледачий, до того ж гуляка. Ще один персонаж – наймит Левко, з котрим Ївга збиралася одружитися. Але трапилося лихо – парубка посадили до в'язниці начебто за крадіжку. Ївга, впевнена в чесності й добропорядності коханого, прагнула домогтися справедливості й зверталася за допомогою до писаря, справника, секретаря, навіть до губернатора. Завдяки її зусиллям Левка вирішили повторно допитати й детальніше з'ясувати всі обставини справи. Тим часом дівчина від свого брата Тимохи, котрий був напідпитку, дізналася, що той сам викрав гроші. У результаті все закінчилося щасливо: Левка виправдали, а губернатор навіть дав гроші на весілля молодих.

У вищезгаданих повістях любов здебільшого штовхає персонажів на неправильні, інколи навіть безумні вчинки. Коли почуття беруть гору над розумом, події переважно закінчуються трагічно. Можливо, у повісті «Маруся» кінцівка надмірно жорстока для такої ідеальної пари, як Василь і Маруся, якоюсь мірою навіть суха: просто констатується загибель персонажів, яка не набуває достатнього побутово-психологічного обґрунтування. Утім, це в традиціях сентименталізму. Натомість повість «Сердешна Оксана» має дуже логічний і вмотивований фінал: дівчина, зрозумівши сутність своїх взаємин з брутальним капітаном, думає про самогубство та вбивство дитини, але, почувши вперше сказане малям слово («мама»), жахається своїх думок і пов'язаних з ними намірів, ніби прозирає



та присвячує себе піклуванню про сина. Повість «Щира любов» має сумне, але доволі логічне завершення: за тих часів звичайна дівчина не могла одружитися з офіцером, тому така любов начебто не мала права на існування. Головна героїня твору «Козир дівка», Ївга, вражає своєю рішучістю в час, коли жінка практично не мала права голосу: завдяки її зусиллям історія кохання закінчилася щасливо.

Таким чином, розглянуті повісті Г. Квітки-Основ'яненка – характерні зразки сентименталізму в українській літературі перших десятиліть ХІХ ст.

### **Література**

1. Возняк, М. Історія української літератури : у 2 кн. / М. Возняк. – Кн. 1. – Львів : Світ, 1992. – 693 с.
2. Квітка-Основ'яненко, Г. Повісті та оповідання / Григорій Квітка-Основ'яненко. – Київ : Наукова думка, 1982. – 540 с.
3. Лімборський, І. Сентименталізм в українській літературі / Ігор Лімборський. – Черкаси : Брама-Україна, 2009. – 148 с.
4. Чижевський, Д. Історія української літератури: від початків до доби реалізму / Дмитро Чижевський. – Нью-Йорк : УВАН у США, 1956. – 510 с.
5. Чижевський, Д. Історія української літератури / Дмитро Чижевський. – Київ : ВЦ «Академія», 2003. – 568 с.
6. Яценко, М. Історія української літератури ХІХ століття : у 3 кн. / М. Яценко. – Кн. 1. Перші десятиріччя ХІХ ст. – Київ : Либідь, 1995. – 368 с.

## **РОМАНТИЗМ ЯК ПРОВІДНИЙ ХУДОЖНІЙ НАПРЯМ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ КУЛЬТУРИ ЗЛАМУ ХVІІІ–ХІХ СТОЛІТЬ**

***Скабара Д. В.,***

*магістрант 2-го курсу філологічного факультету, ДБОЗВО РК «Кримський інженерно-педагогічний університет імені Февзі Якубова»*

*Науковий керівник: д. філол. н., професор кафедри російської та української філології **Гуменюк О. М.***

Наприкінці ХVІІІ ст. в Німеччині і на початку ХІХ ст. у Франції, Англії, Польщі, Росії та інших країнах з'являються художні твори та наукові трактати, позначені критицизмом щодо класицистичного раціоналізму та нормативності, яка обмежує різноманітні вияви літературної творчості.

Зокрема німецький учений Фрідріх Шлегель (1772–1829) у «Критичних фрагментах» розвинув концепцію «романтичної іронії», суть якої зводилася до вивищення творчої уяви і фантазії над реальною буденністю. Основним принципом художнього зображення він проголосив романтичний погляд на людину і світ.

Романтизм (франц. *romantisme*) – тип художньої творчості, ґрунтований на суб'єктивно-індивідуальному началі, піднесеному сприйманні світу [1, с. 263]. Термін виник від жанрового означення «роман» (франц. *roman*, від давньофранц. *romans* – оповідь романською мовою). Романтизму притаманні піднесеність у відтворенні дійсності, тяжіння до винятковості та незвичайності зображуваних об'єктів, емоційна наснаженість і сугестивність образів, героїчний пафос, експресивні вияви різноманітних внутрішніх переживань (скорбота, бунт, розчарування, палка віра, зневіра тощо). Сутність романтизму – незвичайні герої у незвичних обставинах [2, с. 31].

Романтизм сформувався на межі XVIII–XIX ст. як заперечення канонів класицизму. Започаткували його німецькі літератори, представники Єнської школи – брати Август Вільгельм та Фрідріх Шлегелі, Людвіг Тік, Новаліс (справжнє ім'я Фрідріх фон Гарденберг), а також Гайдельберзької школи – брати Вільям та Якоб Грімм, Генріх фон Кляйст, Ернст Теодор Амадей Гофман, Йоганн Крістіан Фрідріх Гьольдерлін та ін. Біля джерел романтизму стоять також англійські поети Вільям Вордсворт, Роберт Сауті. Першими теоретиками романтизму були вже згадані німецькі філологи – брати Шлегелі, та акож філософ Фрідріх Вільгельм Йозеф Шеллінг, культуролог Йоганн Готфрід Гердер, французький письменник та естетик Франсуа Рене де Шатобріан, англійський поет і літературний критик Семюел Тейлор Кольридж.

Варто наголосити, що романтизм був не лише літературно-художнім напрямом, який, окрім словесної творчості, владно заявив про себе в музиці,

живописі, архітектурі та інших сфера мистецтва. Це рух, що охопив різні сфери духовної культури свого часу, нерідко проявляючись у них з такою ж широтою та інтенсивністю. Дослідники ведуть мову також про романтичну філософію й історіографію, навіть про романтичну політекономію, правову науку, психологію, медицину тощо. Усе це засвідчує, що в основі романтизму – «глибинний і потужний духовний рух, спільні світоглядні структури, принципи й моделі мислення, які поширювалися на різні сфери духовно-практичної діяльності людини» [4, с. 9].

В українській літературі романтизм яскраво виявив себе у 20–40-і роки ХІХ ст., звертаючись до героїки національної історії, тем, мотивів, образів усної народної творчості. Романтичні тенденції певною мірою відчутні вже у творах першого класика нової української літератури Івана Котляревського, у художньому світі якого простежується увага до неординарних героїв та явищ, дуже суттєвим є звернення до героїчних та елегантних традицій українського фольклору, зокрема народних дум і пісень.

Дослідники виділяють три школи українського літературного романтизму. У 20-х роках ХІХ століття виникає Харківська школа романтиків, представниками якої були переважно викладачі й студенти Харківського університету. Першим романтиком української літератури вважається Левко Боровиковський, автор романтичних балад і ліричних поезій, у яких оживає козацька героїка, також дотепних епіграм, своєрідних переспівів та адекватних перекладів романтичних творів інших письменників-романтиків, зокрема Адама Міцкевича, Василя Жуковського, Олександра Пушкіна. Увагою до національної міфології та історії, орієнтацією на фольклорні традиції, образною виразністю, мальовничістю, мелодійністю відзначаються поетичні твори Амвросія Метлинського, Олександра Афанасьєва-Чужбинського, Семена Писаревського, Віктора Забіли, Михайла Петренка та інших авторів.

Із Львівською (або ж Західноукраїнською) школою романтиків, яка виникає в 30-і роки ХІХ століття, пов'язана діяльність літературного угруповання Руська Трійця, до якого входили Маркіян Шашкевич, Іван Вагилевич та Яків Головацький. Вони, зокрема, уклали збірник власних та фольклорних творів «Русалка Дністрова» (1837). Продовженням започаткованих ними традицій стала в пізніші часи творчість Юрія Федьковича, Івана Франка, Василя Стефаника, Ольги Кобилянської, Богдана Лепкого, інших авторів.

У 40-і роки ХІХ століття виникає Київська школа романтиків. До згаданої вище Харківської школи романтиків належить письменник та історик Микола Костомаров, самобутній поет і прозаїк, а також драматург, автор перших історично-романтичних драматичних творів в українській літературі, зокрема таких як «Сава Чалий» та «Переяславська ніч». Переїхавши з Харкова до Києва, ставши професором Київського університету, М. Костомаров стає також чільним представником Київської школи романтиків, до якої серед інших належать Олександр Навроцький, Пантелеймон Куліш, Тарас Шевченко.

Романтична за пафосом і змістом рання поезія Т. Шевченка, у якій він звертається до мотивів та образів народної лірики і героїчного епосу, шукає в козацькому минулому України ідеали «слави» і волі, протиставляючи їх кріпацькій неволі сучасних йому днів. У ліричних творах, поемах історичної тематики («Тарасова ніч», «Іван Підкова», «Гайдамаки») Т. Шевченко з емоційною щирістю і романтичним піднесенням оспівував рідну землю та її героїв, увиразнюючи зображене індивідуальними почуттями та роздумами [1, с. 263–264].

Романтизм вніс у літературу подих високої поезії, повернув її до народних джерел, представив незвичайних героїв у незвичайних обставинах, яскраво виявив себе в різних жанрах поезії, прози та драматургії.

Романтичні традиції залишаються доволі відчутними в українській літературі також у середині та другій половині XIX століття (цей період доречно означати як добу класичного реалізму або ж позитивізму), що засвідчує творчість Марка Вовчка, Якова Щоголева, Олекси Стороженка, Степана Руданського, Михайла Старицького та інших авторів. Це значною мірою спричинилося до того, що на зламі XIX й XX століть, коли в художній творчості утверджується модернізм, серед низки доволі розмаїтих течій цього напрямку в українській літературі провідною течією стає насамперед неоромантизм, чільною представницею якого переважна більшість сучасних дослідників вважає Лесю Українку.

#### **Література**

1. Білоус, П. В. Вступ до літературознавства : навчальний посібник / П. В. Білоус. – Київ : ВЦ «Академія», 2011. – 336 с.
2. Давиденко, Г. Й. Історія зарубіжної літератури XIX – початку XX століття : навчальний посібник / Й. Г. Давиденко, О. М. Чайка. – Київ : ЦУЛ, 2007. – 400 с.
3. Івашків, В. Українська романтична драма 30–80-х років XIX століття / Василь Івашків. – Київ : Наукова думка, 1990. – 142 с.
4. Наливайко, Д. С. Зарубіжна література XIX сторіччя. Доба романтизму : підручник / Д. С. Наливайко, К. О. Шахова. – Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2001. – 416 с.
5. Харківська школа романтиків : у 3 т. – Т. 3 / укл. А. Шамрай. – Харків : Державне вид-во України, 1930. – 352 с.

## **ОБРАЗИ ТВАРИН В УКРАЇНСЬКІЙ ОКАЗІОНАЛЬНО-ОБРЯДОВІЙ ТВОРЧОСТІ**

***Стрелкова Є. В.,***

*студентка 4-го курсу, Інститут філології ФДАОЗ ВО «Кримський  
федеральний університет імені В. І. Вернадського»*

*Науковий керівник: к. філол. н., доцент кафедри української філології  
Кривенко О. В.*

У роботі розглядаються образи тварин в okazіонально-обрядовій творчості крізь призму стародавніх українських вірувань та обрядів. Актуальність роботи полягає у виокремленні в українському

оказіональному фольклорі текстів із семантикою тваринних образів, що можуть бути досліджені як культурні універсалії та символи.

Метою дослідження є характеристика системи тваринної символіки в контексті okazіонально-обрядової творчості. Така мета зумовила постановку наступних завдань: 1) простежити роль і місце народної символіки в okazіональному фольклорі; 2) схарактеризувати образи та символи тварин з культурологічної (міфологічної, фольклористичної, етнографічної) точки зору.

Okazіонально-обрядовий фольклор є найдавнішим породженням української усної словесності, що містить тексти замовлянь, народних молитов та інших споріднених жанрових утворень. У житті кожного народу обряди завжди посідали важливе місце. Вони формувалися із століття в століття, поступово накопичуючи й нашаровуючи різноманітний досвід багатьох поколінь. Обряди мали ритуально-магічне значення, містили правила поведінки людини в побуті тощо. Обрядодії виконувалися в певні дні року або з відповідного приводу – у важливі моменти родинного й особистого життя, а також під час хвороби, стихійних лих та іншого. Тварини завжди відігравали важливу роль у слов'янській народній символіці. Вони були не просто зображеннями, а символами, що втілювали різні якості та характеристики, відображали світогляд і культуру народу.

У слов'янській міфології тварини посідали центральне місце, і сьогодні вони є невід'ємною частиною культури та народної творчості українців. Кожному з образів тваринного світу в народній культурі відповідає свій сукупний набір характерних ознак, який співвідноситься із конкретним набором ознак, властивим тому чи іншому образу в інтерпретації окремо взятої локальної традиції. Опис тварин за допомогою системи сенсорорізнювальних ознак ставить в один ряд і ніби зрівнює та поєднує в одній площині матеріал різного рівня та характеру (повір'я, обряди, фольклорний, книжковий, мовний, іконографічний матеріал), але

кожне із цих джерел залучається до аналізу лише тією мірою, якою це необхідно для розкриття значення символіки. Досліджуваний предмет розглядається з двох сторін: поряд з класифікацією ознак, що дає уявлення про тваринний світ у цілому, дається аналіз окремих конкретних образів тварин. Це дає можливість виявити специфічні особливості кожного окремого образу та одночасно цілих груп та класів тварин, дозволяє визначити місце окремої тварини у загальній структурі. У системі традиційних народних уявлень про навколишній світ тварини виступають як складові міфологічної картини світу, отже, як особливий різновид міфологічних персонажів, проте водночас вони є об'єктом різного акціонального використання, що поєднує їх із широким колом неживих предметних образів.

Особливо слід сказати про демонологічних персонажів. Це, перш за все, тварини-перевертні, такі як «вовкулака», чорт у вигляді зайця, жаба як «обернена» відьма тощо. З формальної точки зору, це тварини, наділені демонічними властивостями: вони здатні змінювати образ і перетворюватися на людину або демона (людиною стає вовк-перевертень після закінчення терміну закляття, відьма-жаба повертає собі людську подобу), вони можуть походити від людини або демонічної істоти в результаті «оборотництва» (вовкулака – від чаклуна, що прийняв звірячий вигляд, сойка – смерть, що перетворилася на птаха і т. д.). Такі перетворення стоять в одному ряду з іншими метаморфозами або міфологічними гіпотезами про походження тварин: з перетворенням тварини на людину (наприклад, у повір'ях про лелек, що зимують за морем у людському вигляді), з перетворенням тварини на стихію, на іншу тварину, а також з походженням тварини з рослини, речовини або однієї тварини з іншої.

У традиційній культурі образи тварин є одним із засобів вираження уявлень про світ у різних його проявах. Можна говорити про особливий зоологічний код мови культури. Найважливішою сферою застосування

зоологічного коду є уявлення, пов'язані з людиною. Особливо характерне з цього погляду використання назв тварин у мові для передання фізичних властивостей та особливостей характеру людини, наприклад: *осел 'дурненький', ворона 'роззява', навич 'чванна, пихата людина', лисиця 'підлиза'* і т. ін. [4, с. 121]. Через образи тварин передаються людські взаємини в казках про тварин, у пісенному фольклорі – сімейні відносини.

У багатьох фольклорних текстах міфологічна символіка постає в перетвореному вигляді, підкорюючись внутрішнім законам поезики кожного конкретного жанру та використовуючись як матеріал для створення нових образних форм за типовими моделями, характерними для того чи іншого жанру. Особливо це стосується таких фольклорних текстів як замовляння та загадки, які зберігають сліди глибокої архаїки, але вона розкривається не прямо, а з урахуванням магічної функції слова, поетичної алегоричності та метафорики або специфічних механізмів кодування символів, властивих цим жанрам. У текстах замовлянь можна простежити деякі групи значень, що виражають символічні дії: дія на конкретний суб'єкт у просторі та переміщення суб'єкта в просторі. Переміщаючись, головний персонаж їде в просторі: *«Іхав Ісус Христос на сивому коні. Посіяв він рожу, поставив сторожу. Щоб тая рожка не зійшла, щоб ця кров не пішла»* [1, с. 76]. Іноді переміщення відбувається в прохальних або наказових формах, наприклад: *«Йди собі, де собаки не брешуть, де півні не співають, кури не ходять, і християнського голосу не чути»* [1, с. 67]. Варто зазначити, що існує і такий варіант впливу на суб'єкт у просторі: персонажі замовлянь розходяться в різні боки або ж навпаки збираються разом із різних місць (що зображується як неможливе і небажане – або можливе і бажане в «нездійсненних завданнях») [3, с. 286; 5, с. 8], наприклад: *«Звір у полі, риба в морі, хробак у землі. Оце їх три брати як зійдуться всі до міста, будуть їсти, пити, до місяця говорити, тоді в народженій, молитвеній (ім'я) будуть зуби боліти»* [1, с. 122]. Знахарі вважали: для того щоб



позбутися хвороби, треба скористатися мертвим птахом, якого потрібно кинути в річку або глибокий рів, вірячи, що хвороба попливе разом із течією до потойбічного світу. А коклюш, наприклад, лікували, замикаючи павука в шкаралупі волоського горіха. Вважалося, що зі смертю павука піде і хвороба. Як стверджував знахар, сам павук, виткана ним нитка і сітка мають захисні «антидемонічні» властивості. Тому знахар категорично забороняв змітати павутину в хліві або коморі, оскільки вона захищала тварин від псування і появи демона. Павутиння також використовували в пов'язках на рани та при кровотечах.

Таким чином, можна зробити висновок, що образи тварин в українській okazіонально-обрядовій творчості мають велике значення для збереження культурної спадщини. Вони транслюють народні традиції, а також слугують для відображення стосунків людини з іншими людьми, з тваринами та навколишнім світом. Образи тварин відображають розмаїття української культури та її історичну спадщину, яку потрібно зберегти й розвивати для майбутніх поколінь. Міфологічні образи щільно пронизують життя народу у віддзеркаленні передбачень, вірувань, що й досі переплітаються із дійсністю в сучасних реаліях.

### Література

1. Ви, зорі-зориці... Українська народна магічна поезія: (Замовляння) / упоряд. М. Г. Василенка, Т. М. Шевчук ; передм. М. Г. Василенка. – К. : Молодь, 1991. – 336 с.
2. Дмитренко, М. Символи українського фольклору : монографія / Микола Дмитренко. – К. : УЦКД, 2011. – 400 с.
3. Українські замовляння / упор. Н. М. Москаленко ; автор передмови та коментаря М. О. Новикова. – Київ : Дніпро, 1993. – 309 с.
4. Гура, А. В. Символика животных в славянской народной традиции / А. В. Гура. – Москва, 1997. – 912 с.
5. Кривенко, О. В. Замовляння як фольклорний жанр та особливості його літературної рецепції / О. В. Кривенко : автореф. дис. ... к. філол. н. / ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. – Київ, 2015. – 20 с.

# **МОВНОСТИЛЬОВІ ТА ПЕРЕКЛАДОЗНАВЧІ АСПЕКТИ ВИВЧЕННЯ ХУДОЖНЬОЇ ТВОРЧОСТІ**

## **СЕМАНТИКА ТА ПРАГМАТИКА ФРАЗЕОЛОГІЧНИХ ОДИНИЦЬ НА ПОЗНАЧЕННЯ ВІРУВАНЬ У ПОВІСТІ ГРИГОРІЯ КВІТКИ-ОСНОВ'ЯНЕНКА «КОНОТОПСЬКА ВІДЬМА»**

*Андрєєва Т. М.,*

*студентка 4-го курсу, Інститут філології ФДАОЗ ВО «Кримський  
федеральний університет імені В. І. Вернадського»*

*Науковий керівник: к. філол. н., доцент кафедри української філології  
Дехтярьова О. В.*

Мова – це шлях, яким людина проникає не тільки в сучасну ментальність нації, а й у погляди давніх людей на світ, суспільство й самих себе. Уся багатвікова культура народу відбивається в його мові, кожна мова специфічна й унікальна, оскільки по-різному фіксує й відображає діяльність людини. Фразеологія є складовою будь-якої мови.

Відображення моральних і матеріальних цінностей, життєвих настанов, світосприйняття народу визначає його мовну картину світу. Фразеологічні одиниці (далі ФО) є фрагментом мовної картини світу, вони зберігають інформацію щодо історії, етнографії, національної психології, національної поведінки певного народу, відтворюють національно-культурну самобутність мовного колективу, викликану умовами його життя й особливостями історичного розвитку.

Дослідження фразеологічної картини світу слов'янського етносу ґрунтуються на широкому залученні позамовних чинників, пов'язаних з культурним надбанням (див. праці А. Вежицької, В. В. Жайворонка, О. П. Левченко, В. М. Мокієнка, В. А. Маслової, В. М. Телія тощо). У фразеологізмах української мови репрезентовані найрізноманітніші сфери буття народу: вірування, звичаї, обряди тощо.

Мета роботи – дослідити семантичні та функціональні особливості ФО української мови на позначення вірувань у повісті Г. Ф. Квітки-Основ'яненка «Конотопська відьма».

Актуальність дослідження зумовлена сучасними тенденціями поглибленого вивчення ФО на позначення вірувань у мовній картині світу українського народу, з'ясування їхньої ролі в художньому тексті.

Результати відбивають культурні та духовні цінності українського народу та доповнюють фразеологічний лад української мови, що дозволяє зрозуміти релігійний склад мислення слов'янського етносу.

Вірування, як одна з парадигм етнокультури, відображають анімістичні уявлення давніх українців. Дослідження релігійних основ сприйняття світу допомагають визначити духовні цінності слов'янського народу, що глибоко вкоренилися у творчості й мові. Призначення ФО у художньому творі – не просто назвати елемент дійсності, а здійснити вплив на адресата художньої інформації, викликати у нього конкретну реакцію.

У повісті Григорія Квітки-Основ'яненка «Конотопська відьма» зафіксовано активно вживані фразеологізми на позначення вірувань із компонентом «Бог» та «чорт». Зображення у творі поєднання «відьомського» та святої віри в Бога створює елемент надприродного, який безпосередньо пов'язаний із давніми ритуальними діями. Такий взаємозв'язок містить у собі етнокод, що визначає фундаментальне положення вірувань у «світле» та «темне» українського народу, а ФО успішно реалізують прагматичні настанови й точніше виражають ставлення героїв до дійсності, до змісту повідомлення. Досліджувані одиниці передають багату гаму почуттів: віру, надію, гнів, захоплення, роздратування, схвалення тощо.

Звертання до надприродних сил по допомогу – це віра в реалізацію будь-якого бажання, прохання, що породжує магію слова. Ця позиція характеризує людину, що просить у Бога спасіння, утішання, милість тощо,

наприклад: **Бог на поміч** ‘Уживається як побажання кому-небудь успіху в роботі, в якій-небудь справі’ [4, с. 38]: «*Нехай вам бог помага!*» [3]; **дасть Бог** ‘Уживається для вираження сподівання на успішне завершення чогось’ [4, с. 39]: «*Дасть бог світ, дасть і совіт, то й порадимось, що треба робити*» [3]. Зазначені ФО створюють довірливо-добродушний настрій, підсилюють загальнолюдські ціннісні орієнтації, у ці слова вкладається особливий зміст. Вони є свідченням того, що Бог в уяві українця – це той, хто оберігає від усіляких негараздів, від усього лихого. Людина, яка вірить, виконуючи ту чи іншу справу, знає, що все залежить від Бога: **Бог (Господь) милує** ‘Кому-небудь пощастило уникнути чогось неприємного, небажаного, обійшлося’ [4, с. 39]: «*Нехай бог милує, усі люди у усім містечкові повмирали*» [3].

Однак, будь-яка надана допомога вимагає зворотного зв’язку, тому для давніх українців важливим було дякувати Всевишньому: **дякувати Богові** ‘Уживається в значенні: на щастя’ [4, с. 287]: «*Уставши з-за столу, подякував богу і хазяїну, сів на лавці*» [3]. У давньому народному світосприйманні Бог – це Творець, Всевишній, тому образ Бога мав велику цінність не тільки у світогляді, а й у духовному сенсі для слов’ян. ФО відображають смислові відтінки й надають текстові значного емоційно-експресивного забарвлення, посилюючи вплив на читача.

Люди зверталися не тільки до Бога та світлих сил, але й до їхньої протилежності – диявола, чорта. В українській міфології образ чорта пов’язаний з таємничими надприродними силами, які уособлюють зло, гнів тощо. У творі Г. Квітки-Основ’яненка герої згадують чорта, який усе знає та все бачить: **чорт знає** ‘Уживається при вираженні здивування, незадоволення та ін.’ [4, с. 642]: «– *Чортзна-що ви говорите, – загомонів писар на пана сотника*» [3]. Письменник виділяє використання в мовленні образу чорта, як зображення лайки, що підкреслює сільський побут. Окрім того, такі ФО використовуються з метою художнього відтворення розмовної

мови як в авторських текстах, так і в мовних партіях персонажів, сприяючи їхній типізації чи індивідуалізації: **якого чорта** ‘Уживається для вираження незадоволення чим-небудь’ [4, с. 362]: «– *Та що бо ви, пане писарю, якого чорта і досі на мене адом дишете?*» [3].

Загалом для слов’ян важливо було пам’ятати, що в кожному темному кутку або за піччю ховається чорт, який завжди готовий спокусити та притягнути до темних сил. Тому, коли людина залишається вірною собі та світлим силам, не піддається спокусам, говорять **чорт не взяв** ‘З чим-небудь нічого поганого не трапиться, не станеться’ [4, с. 292]: «*Не узяв його чорт!*» [3].

Проаналізовані фразеологізми на позначення вірувань із компонентами «Бог» та «чорт» у повісті Г. Квітки-Основ’яненка «Конотопська відьма» дозволяють зрозуміти, наскільки люди мали глибоку віру, а їхні вірування стали невід’ємною частиною життя та побуту. ФО свідчать про багатий, своєрідний, метафоричний мовний світ українського народу, а аналіз таких одиниць визначає семантичні, функціональні особливості та їхнє місце в мовній картині світу слов’ян.

Таким чином, фразеологічні одиниці на позначення вірувань містять позитивні й негативні конотації та репрезентують уявлення українського народу про навколишній світ та його культуру, виконують важливі стилістичні функції у творі.

### Література

1. Жайворонок, В. В. Знаки української етнокультури : словник-довідник / В. В. Жайворонок. – Київ : Довіра, 2006. – 703 с.
2. Селіванова, О. О. Нариси з української фразеології (психокогнітивний та етнокультурний аспекти) : монографія / О. О. Селіванова. – Київ : Брама, 2004. – 376 с.
3. Квітка-Основ’яненко, Г. Ф. Конотопська відьма : класична проза / Г. Квітка-Основ’яненко. – Харків : Фоліо, 2021. – 208 с. – URL : <https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=1017>
4. Фразеологічний словник української мови : у 2 кн. / уклад. : В. М. Білоноженко та ін. – Київ : Наукова думка, 1993. – 984 с.

## **ЗНАЧЕНИЕ ВОССОЗДАНИЯ КУЛЬТУРНЫХ ОСОБЕННОСТЕЙ И НАЦИОНАЛЬНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ПЕРЕВОДЕ**

*Гутман Д. С.,*

*студент 4-го курса филологического факультета, ГБОУВО РК «Крымский инженерно-педагогический университет имени Февзи Якубова»*

*Научный руководитель: д. филол. н., профессор кафедры русской и украинской филологии **Гуменюк О. Н.***

Язык отражает особенности этнической группы и имеет важное значение в передаче культурных ценностей из поколения в поколение. Роль переводчика состоит в обеспечении обмена информацией и идеями между людьми, говорящими на разных языках.

Сохранение и адекватное воссоздание культурных особенностей и национальной идентичности является существенной задачей переводчика художественного произведения. Он не только переводит текст, но и адаптирует его под целевую аудиторию, учитывая ее языковые и культурные особенности. Переводчик скрупулезно исследует историю, образование и культуру народа, чьи тексты он переводит, чтобы точно передать его уникальные черты и особенности. Он также учитывает социальный контекст и конкретные нормы, чтобы сохранить дух оригинала и уберечь его от искажений.

Благодаря современным технологиям переводчики сегодня имеют доступ к огромным массивам информации, что значительно облегчает процесс сохранения культурных особенностей и национальной идентичности. Они могут проводить исследования, консультироваться с экспертами, пользоваться словарями и базами данных, чтобы подобрать наиболее точное эквивалентное выражение в другом языке. Переводчики также применяют культурно-компетентный подход, который позволяет

им адаптировать перевод под конкретные потребности и предпочтения целевой аудитории.

Если текстовый мир переводного текста принадлежит к культуре, неизвестной читателю, между ним и этим миром устанавливается некая отдаленность: читатель принимает информацию о текстовом мире и оказывается не в состоянии установить непосредственную связь со своим собственным опытом. В данном случае отношения между текстовым миром и реальным миром читателя основываются на сравнении, например, такого характера: «Текстовый мир довольно похож на мой мир (или: довольно отличается от моего мира)». Даже значительное отличие текстового мира от реального мира воспринимается получателем перевода как закономерное явление, так как все люди сознают, что другие народы могут иметь иной образ жизни, иную культуру, особенности которой представлены в тексте в качестве культурных маркеров [7, с. 39].

Таким образом, переводчик выступает «мостом» и «проводником» между культурами. Переводчик позволяет открыть для читателя малоизвестную, даже чуждую ему культуру, расширяя кругозор читателя. Важно отметить, что при адаптации художественной литературы не происходит интеграции и слияния культур. Переводчик может передать национальную атмосферу Японии, используя язык и выражения из родного фольклора. Но при этом в переводах японцы остаются японцами, и японский фольклор не превращается в какой-либо иной.

Отличительной чертой переводчика, способного сохранять культурные особенности и национальную идентичность, является его эмпатия и культурное понимание. Он должен открытым, склонным вникать в сущность культуры и менталитета иного народа, чтобы верно передать его уникальные идеи и переживания. Переводчик должен уметь распознать и почувствовать все тонкости и нюансы оригинального текста, а также уметь принять и осознать различия в культурных нормах и ценностях.

Профессиональные переводчики сохраняют и передают традиции, обычаи и ценности разных народов, помогая преодолеть языковой барьер и строить взаимопонимание между культурами. Они особенно важны при переводе художественной литературы, где авторы часто передают свое видение мира через язык и культуру своего народа. Благодаря переводам люди могут открывать для себя разные литературные шедевры и погружаться в историю и культуру других народов. Сохранение культурных особенностей является важной частью нашей идентичности и наследия.

Один из путей развития языка русской прозы не только художественной, но и научной А. С. Пушкин видел в переводческой перифразе. В этом его взгляды близки взглядам на перевод реформатора французского языка Жака Амио. В письме к И. В. Киреевскому от 1832 г. Пушкин призывал избегать заумных терминов: «Старайтесь их переводить, то есть перефразировать: это будет и приятно неучам и полезно нашему младенчеству языку» [3, с. 139].

Переводы А. С. Пушкина не только обогатили русский язык отдельными словами и словосочетаниями. Они привнесли в русскую культуру и некоторые «крылатые выражения». В контексте приведенных выше рассуждений характерно такое довольно известное изречение: «Переводчики – почтовые лошади просвещения» [3, с. 140].

Сохранение и воссоздание национального колорита, самобытных культурных реалий художественного мира переводимых произведений всегда было в центре внимания Леси Украинки, о чем свидетельствуют осуществленные ею переводы поэзии и драматургии, в частности, таких авторов, как Вильям Шекспир, Джон Гордон Байрон, Генрих Гейне, Герхардт Гауптман, Морис Метерлинк [6]. Это принцип был крайне важен для поэтессы и в ее оригинальном творчестве – при исключительно своеобразной интерпретации различных мифологических и исторических образов и сюжетов.



## Литература

1. Артановский, С. Историческое единство человечества и взаимное влияние культур: философско-методологический анализ современных зарубежных концепций / С. Артановский. – Москва : Знание, 1967. – 316 с.
2. Библер, В. С. Культура. Диалог культур / В. С. Библер // Вопросы философии. – 1989. – № 6. – С. 31–42.
3. Гарбовский, Н. К. Теория перевода: учебник / Н. К. Гарбовский. – Москва : Изд-во Московского ун-та, 2007. – 544 с.
4. Гачев, Г. Д. Ментальности народов мира / Г. Д. Гачев. – Москва : Эксмо, 2008. – 544 с.
5. Гердер, И. Г. Идеи к философии истории человечества / И. Г. Гердер. – Москва : Наука, 1977. – 705 с. – (Серия: Памятники исторической мысли).
6. Косач-Кривинюк, О. Леся Українка: хронологія життя і творчості / Ольга Косач-Кривинюк. – Нью-Йорк : Українська вільна академія наук у США, 1970. – 927 с.
7. Тимко, Н. В. Фактор «культура» в переводе / Н. В. Тимко. – Курск : Курск. гос. ун-т, 2007. – 154 с.
8. «Хай слово мовлене інакше...». Проблеми художнього перекладу: статті з теорії, критики та історії художнього перекладу. – Київ : Дніпро, 1982. – 296 с.

## ДІАЛЕКТНІ ФРАЗЕОЛОГІЗМИ В ХУДОЖНІЙ ЛІТЕРАТУРІ ЯК РЕПРЕЗЕНТАНТИ НАЦІОНАЛЬНО-КУЛЬТУРНИХ ЦІННОСТЕЙ НАРОДУ

*Дехтярєва О. В.,*

*к. філол. н., доцент кафедри української філології, Інститут філології  
ФДАОЗ ВО «Кримський федеральний університет  
імені В. І. Вернадського»*

Одним із напрямків досліджень сучасної лінгвістики є вивчення взаємозв'язку мови, культури та національного менталітету. Вчені розглядають мову як культурний код нації, котрий дозволяє заглибитися в її світогляд.

Фразеологізми – це особливі знаки мови, які відіграють важливу роль для виявлення самобутності культури народу та його мови, що формує національну картину світу. У зв'язку з цим перспективним є вивчення діалектної фразеології, зафіксованої у творах художньої літератури, оскільки вона не тільки передає інформацію про те, що відбувається, але й зберігає в собі культурні семи, стереотипні уявлення про світоустрій, відбиваючи національно-культурні традиції, матеріальну й духовну

культуру, звичаї, побут, вірування тощо. Усе це сприяє виявленню самотнього й неповторного в культурному просторі мови.

Художній текст виступає певною моделлю світу та є невичерпним джерелом інформації про культурно-історичний досвід народу, конденсатом культурної пам'яті, традицій, які відклалися у свідомості етносу. В. В. Маслова зауважує, що «саме текст безпосередньо має зв'язок з культурою, бо він пронизаний безліччю культурних кодів, саме текст зберігає інформацію про історію, етнографію, національну психологію, національну поведінку, тобто про все, що становить зміст культури» [1, с. 87].

Вивчення діалектних фразеологічних одиниць (далі ДФО) у мові художнього тексту дає можливість виявити специфічні риси мовної картини світу української нації, життя якої зумовлене особливостями світосприйняття, системою моральних цінностей, норм і принципів виховання. Саме тому зафіксовано ДФО, які ілюструють риси характеру людини, наприклад, здатність людей кепкувати чи насміхатися з когось: «Дівчата ще дужче сміялися, бабині слова **на кни брали**» [4, с. 36]; «Василь зразу думав, що жовніри **на збитки його страшують**, і для того не боронився, лиш усміхався та допитувався їх, що вони від нього хочуть» [4, с. 169].

ДФО яскраво зображають особливості народного мислення, збагачуючи літературну мову новими виражальними засобами, а саме імперативними вигуківими одиницями: «– **То най го холера зітне, шо мні так збавив, на смерть збавив**» [4, с. 108]; «**А молоденький жовнярочок бере від капітана нагайку і газдині підганяє: – Вйо, каправки, вйо, гадєчки, смага би вас втєла!**» [4, с. 250]. Дослідження семантики ДФО виявило, що на їхнє формування значний вплив мають чинники позамовного характеру, з-поміж яких ключова роль належить соціальному середовищу й сформованим за його звичаями й потребами способам і засобам експресивного мовлення.

З'ясування національної та культурної своєрідності фразеологічних одиниць свідчить, що діалектні фразеологізми в художніх текстах є носієм

різноманітної етнокультурної інформації, пов'язаної з віруваннями, звичаями та традиціями народу: «*Бо дяк був його верствак, і приятель вірний, і пораdnий певний, та й його одинака Петра до хресту тримав*» [4, с. 178] – де ДФО *до хресту тримати* позначає бути хресним батьком чи матір'ю [2, с. 522].

Автори художніх творів, змальовуючи життя героїв, переносять читача в певне соціальне й національне середовище: «*Відколи Тимофій прийшов на ґрунт Параски, то лиш один голій раз прийшлося йому нарікати на стежку*» [2, с. 95] – говорять про чоловіка, що оженився з дівкою задля її ґрунту і увійшов до сім'ї її батька [3, с. 502].

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.

Діалектна фразеологія будь-якої мови – це найцінніша лінгвістична спадщина, у якій відображаються бачення світу, національна культура, звичаї та вірування, фантазія та історія народу, який розмовляє цією мовою. Аналіз сукупності подібних фразеологізмів є необхідною складовою для характеристики й опису національної фразеологічної картини світу.

### Література

1. Маслова, В. А. Лингвокультурология / В. А. Маслова. – Москва : Издательский центр «Академия», 2001. – 208 с.
2. Словник буковинських говірок / за заг. ред. Н. В. Гуйванюк. – Чернівці : Рута, 2005. – 688 с.
3. Франко, І. Я. Галицько-руські народні приповідки : у 3 т. / І. Я. Франко. – Львів : Львівський національний університет, 1901–1910. – Т.1. – В. 2.
4. Черемшина, М. Твори : у 2 т. / Марко Черемшина. – Київ : Наукова думка, 1974. – Т. 1. – 336 с.

## ВАРИАНТЫ НОМИНАЦИЙ В ПОЭЗИИ М. А. ВОЛОШИНА

*Ерохина Т. А.,*

*к. филол. н., доцент кафедры русской и украинской филологии,  
ГБОУВО РК «Крымский инженерно-педагогический университет  
имени Февзи Якубова»*

В поэтических текстах М. А. Волошина один и тот же референт может быть назван различными способами. В том случае, когда варианты сосредоточены в одном произведении, речь идёт об амплификации (от лат. *amplificatio* – расширение), под которой принято понимать «ораторский и стилистический прием нагнетания во фразе эпитетов, образов, синонимов, сравнений и пр. для усиления действия речи на читателя (слушателя)» [4, с. 25]; «фигуру речи, состоящую в накоплении синонимов с нарастанием экспрессивности» [5, с. 360].

Великолепный пример амплификации содержится в венке сонетов «Lunaria». В произведении, в котором поэт собрал «<...> сведения о Луне, почерпнутые им как из научных трудов, так и из мифологий разных народов и оккультных учений» [1, с. 503], Луна отождествлена с богиней Дианой и божеством ночных видений, магии и колдовства Гекатой: «<...> *С какой тоской из влажной глубины / К тебе растут сквозь мглу моих распятий, / К Диане бледной, к яростной Гекате / Змеиные, непрожитые сны*» [1, с. 215]; с лунным божеством Селеной: «*Узывная, изменчивая, – ты / С невинности снимаешь воск печатей, // Внушаешь дрожь лобзаний и объятий, / Томишь тела сознаньем красоты / И к юноше нисходишь с высоты / Селеною, закутанной в гиматий*» [1, с. 208]; с критской богиней плодородия Афеей: «*Вот из-за скал кривится лунный рог, / Спускаясь вниз, аля, багровея... / Двурогая! Трехликая! Афeya!*» [1, с. 211]. Образные именованья Луны способствуют созданию амбивалентного восприятия её образа: она – «жемчужина небесной тишины», «владычица зачатий», «светильник душ», «таинница мечты», «царица вод», «любовница волны»,

«хрустальный ключ певучих медных сфер», «цветок цветов»; и она же – «лик Ужаса в бесстрастности эфира», «кладбище немислимых Химер», «иверень разбитого Потира», «порыв, застывший в гневе яром», «жадный труп отвергнутого мира» [1, с. 208–215]. С. М. Пинаев в работе «Гимническая поэзия М. А. Волошина» отмечал, что поэт «строит свои сонеты-характеристики, исходя из законов конструкции древнего гимна – перечисление множества свойств божественного адресата, нагромождение эпитетов и синонимических рядов, нередко противоречащих друг другу» [6, с. 180].

Варианты номинаций представлены в произведении «Станет солнце в огненном притине...», в котором поэт воспел Аполлона. В виде призывной формулы орфических гимнов прозвучали заключительные строки стихотворения, где античный бог обозначен рядом номинаций, указывающих на сферу его божественной деятельности. Поэт написал: *«Ты, Ликей! Ты, Фойбос! Здесь ты, близко! / Знойный гнев, Эойос, твой велик! / Отрок-бог! Из солнечного диска / Мне яви сверкающий свой лик»* [1, с. 105].

Тема, заявленная в стихотворении «Станет солнце в огненном притине...», была продолжена в произведении «Κλητιχοι». Могущественный Аполлон в поэтическом тексте обозначен онимными и апеллятивными номинациями, характеризующими его в разных ипостасях. Он Кифаред, Ликодатель, Ликей, «зарный бог», «бог сил», «целитель», «даятель», «отвратитель тусклых бед», «гневный мститель», «насылатель черных язв и знойных лет», «златокудрий, огнеликий, сребролукий бог зари», [1, с. 106–107].

Стихотворение «Небо запуталось звёздными крыльями...» имеет посвящение – «Ол. Серг. Муромцевой» [1, с. 37]. С Ольгой, дочерью известного правоведа С. А. Муромцева, М. А. Волошин познакомился в Париже в 1902 году. Молодой поэт был влюблён в девушку, он посвятил ей произведение, где она была именована с помощью перифраз, в числе

которых те, что отсылают к образу вечно юной богини Артемиды: *«Грустная девочка – бледная, страстная. / Складки туники... струи серебра... / Это ли ночи богиня прекрасная – / Гордого Феба сестра?»* [1, с. 37]. Собственное имя *Феб* (одно из имён бога Аполлона, означающее ‘лучезарный’, ‘сияющий’) согласовано со стилистически возвышенным эпитетом, что придало образу античного бога особую поэтическую яркость и выразительность. Это, в свою очередь, оказало существенное влияние и на восприятие образа его сестры, с которой и отождествил Ольгу Муромцеву поэт.

Большой интерес представляют синонимичные поэтонимы, упомянутые в разных произведениях. К референту Феодосия в поэтических текстах М. А. Волошина отсылают 4 собственных имени. Одно из них упомянуто в стихотворении «Созвездия». Поэт написал: *«И, ставя сеть у древних стен Хавона, / В тиши ночной видали рыбаки / Алмазный торс гиганта Ориона, / Ловца зверей, любовника зари»* [1, с. 115]. Собственное имя *Орион* со словами-распространителями «алмазный торс» указывает на одноимённое экваториальное созвездие. Созвучным для имени стал *Хавон*. М. С. Цетлина в письме к М. А. Волошину недоумевала: «Что такое за “стены Хавона” в “Созвездьях”? Ни в одном словаре мы его не нашли» [1, с. 473]. Составители собрания сочинений поэта так комментируют это название: «*Хавон*. По-видимому, имеется в виду название Феодосии в древности» [1, с. 473]. В энциклопедическом словаре Брокгауза и Ефрона отмечено, что Феодосия, как торговое поселение «<...> существовала еще в глубокой древности: анонимный автор одного из периплов Черного моря сообщает, что тавро-скифы вели торговлю с Индией и на мѣстѣ нынѣшней Феодосии имѣли город Ардавду (т. е. город семи богов), быть может онъ же назывался и Хавономъ» [7, с. 918].

Поэтонимы *Феодосия* и *Ардавда* также встречаются в стихотворениях. Собственное имя *Феодосия* упомянуто 3 раза в заголовках

(«Феодосия (1918)», «Бойня (Феодосия, декабрь 1920)», «Молитва о городе (Феодосия – весной 1918 г.)») и 70 раз как место написания произведения. Непосредственно в текстах поэт 4 раза использовал старинное название *Ардавда*. Например, на экземплярах стихотворных сборников, подаренных феодосийцам К. Ф. Богаевскому и А. М. Петровой, есть поэтические строки: «*Киммериян печальная страна / Тебя в стенах Ардавды возрастала*» [2, с. 402]; «*Тысячелетнего сердца семь раз воскресавшей Ардавды / Вещий глухой перебой, вещая, слушаешь ты!*» [2, с. 402].

В стихотворении «Феодосия (1918)» город обозначен именем «*Богом дан*» (так с греческого языка переводится название Феодосия): «*Сей древний град – богоспасаем / (Ему же имя «Богом дан») – / В те дни был социальным раем / Из дальних черноморских стран / Солдаты навезли товару / И бойко продавали тут / Орехи – сто рублей за пуд, / Турчанок – пятьдесят за пару – / На том же рынке, где рабов / Славянских продавал татарин*» [1, с. 323]. Произведение было создано под впечатлением пребывания поэта в городе весной 1918 года. О событиях, происходивших там, М. А. Волошин сообщил в письме Ю. Л. Оболенской: «<...> все Черное море теперь полно транспортами <...>, на которых скитаются и бегут самые неожиданные племена, народы, расы... Всех судьба гонит преимущественно в Феодосию. Армяне – беженцы из Трапезунта, русские солдаты из Анатолии, армянские ударники с Кавказа, румынские большевики из Констанцы, остатки Сербского легиона из Одессы. Не Феодосия, а Карфаген времен мятежа наемников...» [3, с. 89].

В поэтическом тексте церковно-торжественный эпитет города «богоспасаем» резко контрастирует с понятием «социальный рай». Это приводит к контекстной омонимии: поэт говорит о двух разных городах, один из которых – «древний град», созданный Богом и находящийся под его покровительством, другой – город времён гражданской войны, «Карфаген времен мятежа наемников», в котором: «*Мелькали бурки и халаты, /*

*И пулеметы и штыки, / Румынские большевики / И трапезундские солдаты, / «Семерки», «Тройки», «Румчерод», / И «Центрослух», и «Центрофлот», / Толпы одесских анархистов, / И анархистов-коммунистов, / И анархистов-террористов...» [1, с. 323].*

Таким образом, город Феодосия в поэтических текстах – *Хавон*, когда того требует рифма, *Ардава*, когда речь идёт о любимом, благословенном городе, и «*Богом дан*», когда этимологическая аллюзия представляется поэту более уместной, чем официальное название.

Можем заключить, что использование различных номинаций для обозначения одного лица или объекта было характерной чертой идиостилия М. А. Волошина. Помимо личного имени, референт может быть назван аллюзивным онимом, перифразой, именем, образованным сложением основ, апеллятивной номинацией, старинным названием. Номинации, упомянутые в одном произведении, являются контекстуальными синонимами, единство семантики которых формируют целостное представление о поэтическом образе.

#### Литература

1. Волошин, М. А. Собрание сочинений : в 13 т. (17 кн.). – Т. 1. Стихотворения и поэмы 1899–1926 / М. А. Волошин ; сост. и подгот. текста В. П. Купченко, А. В. Лаврова ; коммент. В. П. Купченко. – Москва : Эллис Лак, 2000, 2003. – 608 с.
2. Волошин, М. А. Собрание сочинений : в 13 т. (17 кн.). – Т. 2. Стихотворения и поэмы 1891–1931 / М. А. Волошин ; сост. и подгот. текста В. П. Купченко, А. В. Лаврова ; коммент. В. П. Купченко. – Москва : Эллис Лак, 2000, 2004. – 768 с.
3. Волошин, М. А. Собрание сочинений : в 13 т. (17 кн.). – Т. 12. Письма 1918–1924. М. А. Волошин ; сост. А. В. Лавров, подгот. текста Н. В. Котрелева, А. В. Лаврова, Г. В. Петровой, Р. П. Хрулевой ; коммент. А. В. Лаврова и Г. В. Петровой. – Москва : Эллис Лак, 2013. – 992 с.
4. Квятковский, А. П. Поэтический словарь / А. П. Квятковский. – Москва : Советская энциклопедия, 1966. – 376 с.
5. Калинин, В. М. Поэтика онима / В. М. Калинин. – Донецк : Юго-Восток, 1999. – 408 с.
6. Пинаев, С. М. Гимническая поэзия М. А. Волошин / С. М. Пинаев // М. А. Волошин – поэт и мыслитель : материалы X международной научной конференции. – Симферополь, 2000. – С. 178–186.
7. Энциклопедический словарь. – Т. XLI / изд. Ф. А. Брокгаузъ, И. А. Ефронъ. – Санкт-Петербург, 1904. – 957 с.



## ОНИМНАЯ ЛЕКСИКА В СРАВНИТЕЛЬНЫХ КОНСТРУКЦИЯХ В ЛИРИКЕ И. Л. СЕЛЬВИНСКОГО

*Ерохина Т. А.<sup>1</sup>, Арабаджиева С. Т.<sup>2</sup>,*

*<sup>1</sup>к. филол. н., доцент кафедры русской и украинской филологии,  
ГБОУВО РК «Крымский инженерно-педагогический университет  
имени Февзи Якубова»,*

*<sup>2</sup>магистрант 1-го курса филологического факультета,  
ГБОУВО РК «Крымский инженерно-педагогический университет  
имени Февзи Якубова»*

Конструкции, передающие сравнительные отношения, являются одним из наиболее распространённых приёмов создания образности в художественном произведении. Под сравнением понимается «образное выражение, построенное на сопоставлении двух предметов, понятий или состояний, обладающих общим признаком» [2, с. 280]. При этом сравнение «указывает на подобие одного объекта другому, независимо от того, является оно постоянным или преходящим, действительным или кажущимся, ограниченным одним аспектом или глобальным» [1, с. 27]. Для построения сравнения необходимы три обязательных компонента: «1) то, что сравнивается, или “предмет”; 2) то, с чем сравнивается, “образ”, и 3) то, на основании чего сравнивается одно с другим, просто “признак”» [6, с. 204].

Особое место в ряду сравнительных конструкций занимают те, в которых отношения переданы с участием имён собственных. Эта тема стала предметом исследования в работах В. М. Калинин, Н. А. Луценко, Н. В. Мудровой, А. В. Петрова и др.

В поэтическом наследии И. Л. Сельвинского широко представлены конструкции с показателем сравнения «как», «точно», «словно». С помощью собственного имени может быть представлен объект сравнения. В произведении «Кто мы?», написанном в Кёнигсберге в 1945 году, объектом сравнения стала *Россия*: «Как эти танки заняли дороги, / Так и

*уйдут, когда увидим прок. / Ещё не все подведены итоги, / Но к вам пришла Россия как пророк!»* [3, с. 422]. В «Космической сонате», написанной 12 апреля 1961 года, поэт сравнил нашу планету с девушкой, которая пленит влюблённого в неё юношу Сириуса: *«Где-нибудь в районе Сириуса / выберет она орбиту / и станет кружиться вокруг, / а Сириус, / обмирая от счастья, / будет / обогревать ее, Землю, / пленительную, как девушка, / в лилиях своих и снегах»* [3, с. 639]. В стихотворении «Ленин» персонаж получил одновременно два сравнения: *«Политик не тот, кто зычно командует ротой, / Не тот, кто усвоил маневренное мастерство, – / Ленин, как врач, / слушал сердце народа / И, как поэт, / слышал дыханье его»* [3, с. 556].

Для идиостиля И. Л. Сельвинского было характерным создание образа с помощью развёрнутых сравнительных конструкций. В стихотворении «Крым» в развёрнутом сравнении участвует имя, вынесенное в заглавие произведения: *«Как бой барабана, как голос картечи, / Звучит это грозное имя – “Крым”. / Взрывом оно отзовется у Керчи, / У Качи трещаньем крыл, / Конским рыском по бездорожью, / Криком / пехотных / атак, / Горным эхом, степною дрожью, / В которых сливаются пушка и танк»* [3, с. 407]. Отметим также, что собственное имя определило и аллитерацию поэтического текста.

Собственными именами могут быть представлены одновременно объект и образ сравнения. В романе-эпопее «Арктика» ледоколу «Остров Грумант», ставшему прототипом парохода «Челюскин», в плавании которого в 1933–1934 годах принимал участие поэт, посвящены такие строки: *«А впрочем, судно ли «Остров Грумант»? / Это скорее отель: / «Лунной сонатой» концертный инструмент / Вплывает в полярную параллель»* [5, с. 169]. Л. И. Дайнеко, долгие годы бывшая директором и бесконечно преданной хранительницей «Дома-музея Ильи Сельвинского», прокомментировала эти строки: «Торжественно и фантастично, подобно

концертному роялю, исполняющему “Лунную сонату”, всплывает “Остров Грумант” в море Баренца. “Лунная соната” великого композитора Людвиг ван Бетховена является одним из ярчайших произведений всей мировой музыки. Марсель Робинсон создал её переложение для гитары; Glenn Миллер – аранжировку для джазового оркестра; Илья Сельвинский – поэтический образ корабля, плывущего среди льдов».

В сравнительных оборотах с помощью собственного имени может быть представлен образ сравнения. В стихотворении «Сирень» поэт написал: *«Так и живу, неся в груди / Самое дорогое, / И вдруг во весь пейзаж впереди / Вижу возможность мрачную, как Гойя: / <...>»* [3, с. 141]. Очевидно, что основанием для сравнения послужил не сам живописец, а серия его фресок под названием «Мрачные картины». В «Записках поэта» образом сравнения выступил образ композитора Ференца Листа (его фамилия в поэтическом тексте была срифмована с омонимичным ей нарицательным словом): *«Клён жуужжит, звонит и сыплет / Чёрно-пурпурную зямать. / Вот появится косы плетъ / И возьмёт себе на память / Самый алый, самый сильный, / Червой вырезанный лист, / Звонкий и сухой, как Лист»* [4, с. 189]. Собственное имя ещё одного композитора – Георга Генделя – прозвучало в сравнительной конструкции в произведении «Охота на тигра»: *«Но миг – и он снова пред нами, как миф, / Раскатом нас огромив, / И вслед за октавой глубокой, как Гендель, / Харкнув на нас горячо, / Он ушел в туман. Величавой легендой»* [3, с. 258]. В произведении «Я это видел!» образы сравнения выражены именами поэтов Данте Алигьери и Овидия: *«Ты видишь, как пулею бронебойной / Дробили нас палачи, / Так загреми же, как Дант, как Овидий, / Пусть зарыдает природа сама, / Если / все это / сам ты / видел / И не сошел с ума»* [3, с. 354]. В стихотворении «Конь» поэт обратился к бронзовому изваянию со словами, в которых прозвучало имя древнеримского философа: *«Конь быстролётный, отлитый из чёрной и звончатой бронзы, / Ты – мой единый*

*товарищ, тебе моя грубая песнь. / Весь ты прекрасен и мощен, как стих  
звонкопевный Марона, / Все твои слажены члены, что кованых латы  
доспехов»* [3, с. 64]. В поэтическом тексте «Памяти Хемингуэя» образ  
сравнения обозначен коннотативным собственным именем, которое имеет  
созначение ‘скряга, скупердяй’: *«Вселенная в одном щедра, / В другом скупа,  
как Плюшкин, / А потому ты повторим»* [3, с. 568].

Таким образом, характерной чертой идиостиля И. Л. Сельвинского  
было использование собственных имён в сравнительных конструкциях в  
качестве объекта сравнения. Такой приём способствует расширению  
семантического потенциала именованного объекта, даёт возможность для  
более ёмкого, разностороннего его представления. Кроме того, собственное  
имя может выполнять роль образа сравнения. Как правило, это широко  
известное имя, отсылающее к культурным, литературным, историческим  
фактам.

#### Литература

1. Арутюнова, Н. Д. Метафора и дискурс / Н. Д. Арутюнова // Теория метафоры : сборник / вступ. ст. и сост. Н. Д. Арутюновой ; общ. ред. Н. Д. Арутюновой и М. А. Журиной. – Москва, 1990. – С. 5–33.
2. Квятковский, А. П. Поэтический словарь / А. П. Квятковский. – Москва : Советская энциклопедия, 1966. – 376 с.
3. Сельвинский, И. Л. Собрание сочинений : в 6 т. / ред. коллегия : В. А. Косолапов, А. А. Михайлов, С. С. Наровчатов и др. ; вступит. статья и примеч. О. С. Резника. – Москва : Худож. Лит., 1971. – Т. 1. Стихотворения. – 703 с.
4. Сельвинский, И. Л. Собрание сочинений : в 6 т. / ред. коллегия : В. А. Косолапов, А. А. Михайлов, С. С. Наровчатов и др. ; примеч. О. С. Резника. – Москва : Худож. лит., 1971. – Т. 2. Поэмы. – 399 с.
5. Сельвинский, И. Л. Собрание сочинений : в 6 т. / ред. коллегия : В. А. Косолапов, А. А. Михайлов, С. С. Наровчатов и др. ; примеч. О. С. Резника. – Москва : Худож. лит., 1973. – Т. 4. Путешествие по Камчатке. Умка Белый Медведь. Арктика. – 416 с.
6. Томашевский, Б. В. Стилистика : учебн. пособие / Б. В. Томашевский. – 2-е изд., исправ. и доп. – Ленинград : Изд-во Ленинградского университета, 1983. – 288 с.

## ПОЭТОНИМИЯ ЦИКЛА РАССКАЗОВ В. И. ДАЛЯ «КАРТИНЫ ИЗ БЫТА РУССКИХ ДЕТЕЙ»

*Ерохина Т. А.<sup>1</sup>, Мустафаева Э. Э.<sup>2</sup>,*

*<sup>1</sup>к. филол. н., доцент кафедры русской и украинской филологии,  
ГБОУВО РК «Крымский инженерно-педагогический университет  
имени Февзи Якубова»,*

*<sup>2</sup>магистрант 2-го курса филологического факультета,  
ГБОУВО РК «Крымский инженерно-педагогический университет  
имени Февзи Якубова»*

Центральными онимными разрядами являются антропоэтонимы и топопоэтонимы. Работа литератора над именами своих персонажей представляет собой сложный и трудоёмкий процесс, поскольку имя не только служит именованим героя, но и несёт особую смысловую нагрузку, служит раскрытию образа персонажа. Онимные номинации могут содержать целый комплекс информации, определяющей такие характеристики, как внешность персонажа, его поведение, национальные и социальные особенности, взаимоотношения между действующими лицами. Не менее важная роль отводится в художественном тексте названиям географических объектов. Так, С. Б. Аюпова, проанализировав роль топонимов в языковой художественной картине мира прозы И. С. Тургенева, выделила следующие их функции: миромоделирующую, мистифицирующую, ориентационную, поэтическую, сюжетообразующую, символическую и биографическую [1]. Тем самым собственные имена являются важной составляющей образной системы произведения. Кроме того, они отражают специфику и уникальность авторского мировидения. На этом основании изучение поэтонимов представляет большой интерес не только для ономастики, но и для филологии в целом.

Собственным именам в творчестве В. И. Даля посвящён ряд работ (О. П. Альдингер, Т. И. Вострикова, И. Б. Маслова, Л. Ф. Фомина, А. Т. Хроленко, Т. В. Чикова), однако все они, за редким исключением,

освещают функционирование онимов в сборнике «Пословицы русского народа». Между тем именами богаты и литературно-художественные произведения В. И. Даля.

Исследование собственных имён в наследии конкретного автора необходимо начинать с простой фиксации онимной лексики с последующим распределением имён по разрядам и тематическим группам. В нашей работе представлены результаты такой работы. Она была выполнена на материале цикла рассказов В. И. Даля «Картины из быта русских детей» (1874) [2].

В 18 произведениях цикла («Детские сумерки», «Бог пути правит», «Крещенский сочельник», «Личинка и мотылек», «Крестины», «Зерно на добрую почву», «Будничная жизнь», «Первый сборный рабочий день», «Второй сборный рабочий день», «Третий рабочий день», «Четвертый рабочий день», «Прощеный день», «Шестинедельное заключение», «Кукольный вечер», «Вчерашняя обида», «Утро вечера мудренее», «Святки», «Милостыня») было зафиксировано 178 собственных имён. Наибольшее их количество относится к именам людей.

Антропоэтонимы можно условно разделить на четыре группы: имена персонажей, библейские имена, имена известных личностей, имена литературных героев других авторов.

Собственные имена персонажей представлены большим разнообразием антропоформул. Они могут быть выражены:

1) личным именем в краткой или полной форме (*Миша, Лили, Поля, Лина, Алеша, Вася, Анфиса, Оля, Маша, Зинаида, Михайло, Аля, Зина, Вера, Луи, Эмилия, Эдуард, Сася, Мальхен, Алексей, Володя, Коко, Митрий* и др.);

2) отчеством (*Матвеевна, Яковлевна, Николаевна, Петрович*);

3) именем и отчеством (*Михаил Павлович, Лизавета Петровна, Нина Марковна, Зинаида Петровна, Анфиса Яковлевна, Иван Васильевич, Карп Тимофеевич, Софья Васильевна, Марья Александровна, Эдуард Иванович*,

*Эмилия Фёдоровна, Федосья Ивановна, Алексей Романович, Анна Карловна, Александра Михайловна, Анна Степановна, Настасья Петровна и др.);*

4) именем и фамилией (*Вера Посошкова, Петр Ракушкин, Матюша Мизгирев*);

5) фамилией (*Муромская, Муромский*);

6) полной антропонимной формулой (*Нина Марковна Муромская*).

Рядом с именем может находиться «идентификатор» в виде несогласованного определения, которое указывает на возраст персонажа (*малютка Мери, старушка Анхен, подросточек Зина, старик Порфирий*), национальную принадлежность (*чухонка Анхен*), родство (*дядя Сережа, дяденька Сергей Романович, тетка Марья Романовна, тетька Ольга Борисовна*), социальный статус (*т-те Срисри, боярин Максим Абрамович*). Слово-идентификатор может содержать оценочную характеристику (*Софа дуручка, Люба душка, шалунья Варя, душечка Фанни Ивановна*) и др.

Поэтоним нередко сопровождается согласованным определением, которое также добавляет в семантику имени новые грани. Определение может отмечать возраст действующего лица (*десятилетняя Лиза, маленький Муромский, маленькая Софочка, старая Анхен*), характеризовать внешность (*толстая Марфуша*), физическое и эмоциональное состояние (*полубольная Лиза, умирающая Лили, счастливая Лина, сердитый Миша, плаксивая Анюта, обиженная Зина, гневная Ниночка, радостная Саша, гневная Мери*), выражать оценку, высказанную другим персонажем (*противный Володя, Аля хорошая*).

В рассказах фигурирует большое количество онимов со значением субъективной оценки, как правило, положительной. Они образованы от полной формы имени или от его сокращённого варианта с помощью следующих формантов:

-нька: *Сашенька, Сашинька, Сереженька, Варенька, Варинька, Досенька, Васинька, Меринька, Лизанька, Митянька, Полинька;*

-чка: *Любочка, Ниночка, Софочка, Линочка, Алечка, Аличка, Аничка;*  
-шка: *Аннушка, Ванюшка, Кокошка, Дормидошка;*  
-тка: *Мишутка, Васютка;*  
-рка: *Ванюрка;*  
-ка: *Фомка;*  
-ша: *Митроша, Марфуша;*  
-нок: *Лизенок;*  
-ночек: *Полизеночек.*

В произведении «Святки» есть номинация *Фалалей*. Она прозвучала в следующих контекстах: «Фалалей ты эдакой», «пра, Фалалей, повторил медведь, скидая тулуп» [2, с. 273]. Имя образовано от нарицательного слова *фа́ля*, которое, согласно «Толковому словарю живого великорусского языка» В. И. Даля, означает «простак, простофиля, разиня; пошляк, самодовольный невежа» [3, с. 516].

В рассказах упомянуты также имена, указывающие на живописца (*Иванов*), короля Франции (*Людовик XV*), французского востоковеда, основателя египтологии (*Шамполион*), литераторов (*Андерсен, Гоголь*), персонажей литературных произведений (*Робинзон, Пятница*).

К библейским именам, зафиксированным в текстах, относятся номинации, указывающие на Иисуса Христа (*Иисус Христос, Христос, Спаситель, Чудотворец, Господь, Учитель, Милосердный*), Богородицу (*Божья Матерь, Мать Пресвятая Богородица*), Марию Магдалину (*Мария, Магдалина, Мария Магдалина, Св. Мария Магдалина*), Иоанна Крестителя (*Иоанн, Иоанн Креститель*), евангелистов (*Матфей, Марк, Лука, Иоанн*), других библейских персонажей (*Авраам, Иаков, Израиль, Иосиф, Лазарь, Мария, Мария Египетская, Моисей, Петр, Пилат, царь Давид* и др.).

Библейские имена прозвучали в рассказах для детей о происхождении христианских праздников, в историях об Иисусе Христе, о Марии Магдалине. Сюжетно с этими антропонимами связаны упомянутые в



рассказах названия праздников (*Воскресенье, Воскресение Христа, Рождество Христово, день Св. Марии Магдалины*), названия произведений живописи (*Магдалина кающаяся* (прим. название дано в тексте курсивом и без кавычек), *Явление Господа народу* (прим. имеется в виду картина русского живописца А. А. Иванова «Явление Христа народу»), название христианской книги (*Евангелие*), географические названия (*Тевериадское озеро, земля Галилейская, Магдала, Галилея, Самария, Иудея, Назарет, гора Елеонская, Рим, Эфес, Константинополь, Вифания, Иерусалим* и др.).

Несколько имён указывает на внутригородские объекты Москвы – *Воробьевы горы, Столешников переулок, Марьино роща*. Упомянуты в произведении также Кремль и храм-колокольня «Иван Великий». В. И. Даль написал: «Затем въехали они, глядя на серые узорчатые башни, в *Кремль*, и стали неподалеку *Ивана Великого*, подле ворот, где стояли четвероместные сани, в коих сидела целая семья: двое взрослых, да двое детей.

– Батюшка ты мой, Михаил Павлович, святыня-то, святыня-то какая, – крестясь, говорила старуха в санях, указывая на решетчатые окна, где теплились неугасаемые лампы и тускло освещали позолоту образов и внутренние украшения соборов» [2, с. 18–19].

Есть в рассказах и строки, посвященные Москве:

«– Ну уж *Москва!* – сказала удивленная старуха, покачивая головой. – Чего-то, чего в ней нет! – Она стала оглядываться кругом на освещенные месяцем белые соборы и золотые их маковицы. – Недаром, прошептала она, зовут *Москву* нашу *белокаменную, златоверхую*» [2, с. 19].

В заключение отметим, что всего в рассматриваемом цикле рассказов В. И. Даля было зафиксировано 178 собственных имён, в числе которых 137 антропонимов, 29 топопонимов, 10 идеопонимов и 2 зоопонима. Личные имена героев (101 единица) представлены большим разнообразием антропоформул. Следующая по количеству группа

ім'єн людей (27) отсылаєт к библейским персонажам. В произведениях упомянуты также имена известных личностей (7) и имена литературных героев других авторов (2). Топоэтонимы указывают на реальные топографические объекты. В числе идеопэтонимов – 5 названий праздников, 3 названия литературных произведений и 2 названия произведений живописных. Рассказы цикла рисуют широкую картину русской действительности XIX века и повествуют о духовно-нравственном воспитании детей в семье.

#### **Литература**

1. Аюпова, С. Б. Функции топономов в языковой художественной картине мира прозы И. С. Тургенева / С. Б. Аюпова // Филологические науки. Вестник ЧитГУ. – 2010. – № 5 (62) – С. 23–27.
2. Даль, В. И. Картины из быта русских детей / В. И. Даль. – Санкт-Петербург, Москва : М. О. Вольф, 1874. – 293 с.
3. Даль, В. И. Толковый словарь живого великорусского языка : в 4 т. / В. И. Даль. – Т. 4. Р – Я. – Москва : РИПОЛ классик, 2006. – 672 с.
4. Ковалев, Г. Ф. Библиография ономастики русской литературы по 2010 год / Г. Ф. Ковалев ; ВГУ. – Воронеж : Издательско-полиграфический центр «Научная книга», 2014. – 346 с.

### **ЗООМЕТАФОРИ В ПОЕЗІЇ АНДРІЯ КУЗЬМЕНКА: СЕМАНТИКО-СТИЛІСТИЧНИЙ АСПЕКТ**

***Керімова Е. Х.,***

*магістрантка 2-го курсу, Інститут філології ФДАОЗ ВО «Кримський  
федеральний університет імені В. І. Вернадського»*

*Науковий керівник: к. філол. н., доцент кафедри української філології  
Гладка І. С.*

Одним з найбільш поширених образних засобів мови є метафора, що здатна акцентувати найістотніші ознаки предметів та явищ і якнайкраще підкреслює специфіку ідіостилю окремого автора. Саме тому метафора, що зазнала різнобічного дослідження в різних сферах гуманітарного знання, і досі постійно перебуває в центрі дослідницьких інтересів лінгвістів.

Мовознавці пропонують різні варіанти класифікацій метафори, серед яких досить поширеною є семантична класифікація, за якою розрізняють антропометафори, зоометафори, ботанометафори, метафори-опредмечування, метафори-синестезії.

Метою цієї роботи є систематизація зоометафор у поетичних творах Андрія Кузьменка, що в більшості своїй відомі як пісні гурту «Скрябін».

Зазвичай лінгвісти зоометафору (в інших класифікаціях зооморфну чи анімалістичну) тлумачать досить широко та зараховують до неї випадки перенесення найменування та образу тварини на людину (хоча такі перенесення можливі і на предмети, ознаки та явища). Як зазначає А. П. Чудінов, образу тварини приписуються антропоморфні властивості, тобто риси характеру, поведінки, способу життя людини. З іншого боку, цей образ проектується на людину, якій приписуються зооморфні характеристики (звички, характер, зовнішній вигляд тварини) [3, с. 111].

Ґрунтовну семантико-стилістичну класифікацію метафор запропонувала Т. А. Єщенко [1]; на її основі представимо різноманіття метафор з ключовими словами з тваринною семантикою в поезії Андрія Кузьменка.

1. Зоометафори з ключовими словами – назвами динамічної сфери життєдіяльності тварин.

Метафори цієї групи у творах Андрія Кузьменка належать як до загальнономовних (наприклад, метафоричного перенесення зазнає слово *літати* чи зневажливе щодо людини *ржати*: «*Влітаєш у кафе, готовий з'їсти слона*» [2, с. 414], «*А ми сіли покурили і поржали*» [2, с. 377], так і до індивідуально-авторських (наприклад, порівнюючи слова з птахами, автор називає дію птахів, що традиційно віщує нещастя: «*Слова твої бились о скло / І падали вниз, ніби мертві птахи*» [2, с. 333].

2. Зоометафори, які містять назви тварин.

Цю групу можуть репрезентувати слова – найменування різних представників тваринного світу – звірів, птахів, плазунів, комах, риб. Проте

у творах Андрія Кузьменка такі номінації трапляються переважно у складі іншого образного засобу – порівняння, зокрема фразеологізованого: «*І я лечу, як метелик, забігаю в гонделик*» [2, с. 399], «*У офісі перерва, ти голодний, як пес*» [2, с. 414], «*Які нас, як собак, по колу водять*» [2, с. 430], «*Він собі як вільний птах*» [2, с. 305].

Зоометафори з назвами тварин нечисленні. Це, наприклад, загальне найменування *звір*, посилене суфіксом з негативною семантикою *-юк-* («*За що ти із мене звірюку зробила?*» [2, с. 305], а також назва диких птахів – *ворон*, що асоціюються з недобррозичливцями: «*Хай шукає щастя інший хто-небудь / Посеред ворон, які тебе клюють...*» [2, с. 390].

3. Зоометафори, які охоплюють слова – конкретизатори індивідуальних властивостей тварин.

Серед конкретизаторів індивідуальних властивостей тварин найчастіше трапляється метафоризований епітет *дикий*, що в аналізованій поетичній творчості стосується людини («*То дикі люди, злі, як миші*» [2, с. 275]), її почуттів, станів («*Крилами шуміли, / Наганяли дикий страх*» [2, с. 329], «*Менше з тим я маю всередині дикий вогонь*» [2, с. 365]).

4. Зоометафори, до складу яких входять слова на означення частин тіла тварин.

Найбільш уживаною частиною тіла тварин, в поезії Андрія Кузьменка є крила, які традиційно асоціюються з високим, духовним на протиположність до мирському, тілесному: «*Так легко зламати крила / Мене ніби щось накрило*» [2, с. 385], «*Я – грішний дух свого тіла, / Сплюю крила...*» [2, с. 280].

Таким чином, поетична творчість Андрія Кузьменка репрезентує різні варіанти зоометафор, ключовими словами яких є найменування тварин або слова, що характеризують їхні постійні властивості, поведінку чи зовнішній вигляд. У більшості випадків риси тварин переносяться на людину, а метафори мають негативно-оцінну семантику.

### Література

1. Єщенко, Т. Семантико-стилістичні типи метафор: теоретичний аспект / Тетяна Єщенко // Донецький вісник Наукового товариства ім. Шевченка. – 2010. – Т. 28. – С. 224–239.
2. Скрябін, Кузьма. Повне зібрання творів / Кузьма Скрябін. – Харків: Фоліо, 2019. – 448 с.
3. Чудинов, А. П. Структурный и когнитивный аспекты исследования метафорического моделирования // Лингвистика: Бюллетень Уральского лингвистического общества. – Екатеринбург, 2004. – Т. 6. – С. 108–116.

## КОЛЬОРОЛЕКСИКА ЯК СКЛАДОВА МОВНОЇ КАРТИНИ СВІТУ В ХУДОЖНЬОМУ ТЕКСТІ ЛІНИ КОСТЕНКО

*Курята К. В.,*

*магістрантка 2-го курсу, Інститут філології ФДАОЗ ВО «Кримський  
федеральний університет імені В. І. Вернадського»*

*Науковий керівник: к. філол. н., доцент кафедри української філології  
Багрій М. Г.*

Поетична творчість як особлива єдність етнолінгвістичних феноменів, що зумовлюють її своєрідність, є одним із шаблів багатоаспектного ставлення до світу, аксіологічно орієнтованого здатністю людини за допомогою трансцендентної чутливості пізнавати реальність. Уявлення людини про об'єкт дійсності та колір, який із ним асоціюється, є важливим елементом формування цілісного образу Всесвіту як універсуму. Завдяки іманентній багатозначності обраного об'єкта, його практичній невичерпності кожен із науковців знаходив власну нішу, залучаючись до нескінченного полілогу про творчість Ліни Костенко. Тому, навіть узагальнивши проблематику більшості досліджень, яка включає майже весь спектр можливих філологічних зацікавлень, щоразу, звернувшись до творчості Ліни Костенко, матимемо можливість пересвідчитися в тому, що простір для нових наукових студій невичерпний, як, зокрема, феномен функціонування кольористичної лексики в художньому творі, чим і зумовлена актуальність обраної теми.

Мета дослідження полягає у вивченні кольористичної парадигми поезії Ліни Костенко, семантики й символіки кольоративів, а також специфіки індивідуально-авторсько барвопису.

Вивчення кольоролексики – предмет багатьох розвідок із виокремленням різних дефініцій розуміння поняття, як-от: ім'я кольору, назва кольору, кольороназва (Н. Адах, І. Бабій, А. Критенко, Н. Науменко), кольоропозначення (І. Ковальська, А. Улянич), колірний термін або термін кольору (Б. Берлін, С. Кантемір, П. Кей), кольоратив (А. Швець), кольоронім (О. Паливода), слово-кольоратив (Т. Семашко), кольористична лексика (Ю. Чебан), найменування з колірним компонентом, кольоронайменування, прикметник зі значенням кольору, колірний прикметник (О. Кучерук, Т. Пастушенко, Л. Піскозуб, М. Чікало), кольористичний епітет (С. Шуляк), колірний епітет (І. Бабій, Л. Качева, А. Панкратова, С. Соловйова), символи-кольоративи (О. Куцик), хроматизми (О. Базик, С. Форманова) тощо. Кольоролексика вивчається в різних аспектах: порівняльне мовознавство (О. Коваль-Костинська, Н. Пелевіна), історична та описова лексикологія (Н. Баліхіна, В. Мурянов, М. Чікало), словотвір (Н. Клименко), семасіологія (Р. Алімпієва, А. Брагіна, А. Василевич, О. Вербицька, О. Дзівак, А. Кириченко), етнолінгвістика (А. Вежбицька, Г. Яворська), психолінгвістика (С. Григоруk, Л. Лисиченко, Т. Ковальова, Г. Яворська), перекладознавство (І. Ковальська) та інші. Мовна або мовленнєва одиниця, що містить в собі кореневий морф, етимологічно та семантично пов'язаний із кольором і трактуванням кольору – це кольоратив. Кількість виділених груп кольоративів та їхній склад варіюються у різних авторів: І. В. Макеєнко поділяє кольоративи на основні, до яких належать ахроматичні кольори (білий, чорний, сірий), кольори веселки, коричневий і рожевий [3, с. 154]. Підтримує виділення 12 основних кольорів Р. М. Фрумкіна, виділяючи також у ході психолінгвістичного експерименту 32 «базові» назви кольорів, 68 відомих

всім носіям певної мови (червоний, вишневий, малиновий, морквяний та ін.) [4, с. 64–85]. У сучасній українській мові назви кольорів утворюють кількісно багате і якісно різноманітне лексико-семантичне поле, домінантними одиницями якого є червоний, жовтий, синій, зелений, білий, чорний, сірий, що відображають основні колірні уявлення людини і належать до констант духовно-матеріальної культури.

У поетичному доробку Ліни Костенко кольоролексеми є структурним елементом індивідуально-мистецької картини дійсності, увиразнюють та формують концептуально навантажені образи, вияскравлюють символічність мовної картини світу. Як відомо, символіка кольорів формувалася поступово, адже кожне покоління пропонує щось своє, новий сенс у вже відоме трактування кольору, деякі символи були запозичені у сусідніх народів, тому одному і тому ж кольору надаються не тільки близькі значення, але часто навіть протилежні. Так, етнолінгвістична колірна палітра українців представлена, за В. Войтовичем, таким чином: «Червоний – колір крові та вогню, символізує красу, радість та любов до життя, мстивість та розруху; білий означає чистоту, невинність, радість, пов'язаний з денний світом, а, отже, й з життям і зі смертю; чорний – ночі, смерті, трауру та горя; жовтий – колір сонця, золота, опалого листя та зрілого жита, що означає смерть, тобто життя у потойбічному світі; синій – неба й вічності, символізує чесність, добру славу та вірність, викликає почуття холоду та нагадує про тінь; зелений – весни, краси природи, символізує перемогу над злими силами та торжество воскресіння, надію та радість, однак інколи наводить тугу. Поєднання червоного та блакитного означає вірність та кохання, жовтий з червоним – недовір'я, білий з червоним – нагорода і повага, пурпуровий із зеленим – мудрість, обережність і пересторога» [1, с. 160–161].

Барвопис поетеси дає можливість говорити про те, що вона застосовує сталу для української традиції колірну лексику: кольори райдужного спектра (червоний, жовтогарячий, жовтий, зелений, блакитний, синій,

фіолетовий), а також рожевий, коричневий, чорний, білий, сірий. Кольоративи реалізуються та найповніше розкриваються як складова тропу. Саме в тропях втілена домінантна функція кольоративів: образна, характеризувальна, експресивна, емоційно-оцінна.

Письменниця вживає кольоролексеми у складі метафори, перифраза, як епітет, порівняння, а також як образ-символ. Розглядаючи деривацію кольоролексики, необхідно зазначити, що структура авторських кольоративів може повністю відповідати структурі узуальних слів, матеріалізуючи собою словотвірні можливості продуктивного словотвірного типу, і виявляти своєрідність. Для точного усвідомлення та ідентифікації кольоративів у поетичному тексті необхідно знати, що структурно вони поділяються на прості та складні, а також можуть виражатися різними частинами мови.

Прості кольоративи в поезії Ліни Костенко найчастіше утворені від іменникових основ за допомогою суфіксів: -ов- (*буриштин – буриштиновий; барвінок – барвінковий*); -ев- (*перкаль – перкалевий*); -н- (*срібло – срібний*); -ист- (*промінь – променистий*); -ав-; -яв- (*іржа – іржавий, кров – кривавий*) та прикметникових основ із додаванням суфіксів: -ав- (*золотий – золотавий*); -яв- (*смаглий – смаглявий*); -аст-; -яст- (*срібний – сріблястий*); -еньк- (*жовтий – жовтенський*); -ов- (*пурпурний – пурпуровий*) [2].

Лексико-семантична група кольоративів активно поповнюється за рахунок складних найменувань, таких як: назви, утворені від не ускладнених афіксами прикметникових основ, що передають колір та відтінок, або ж два різних кольори (*червоно-жовті, чорно-сині*); кольороназви, що складаються із прикметникових основ, одна з яких означає колір або відтінок, а друга передає якісну ознаку (*далі неосяжно-голубі*); кольоропозначення, утворені повторенням однієї і тієї ж прикметникової основи, ускладненої або неускладненої афіксами (*білий-білий кінь*) та ін.



Оказіоналізми-кольоративи в поезії Ліни Костенко часто використовуються з метою номінації, опису, оцінки зображуваних подій, виконують емотивно-аксіологічну функцію. У номінативній функції постають індивідуальні новотвори, створені поетесою для позначення нового сенсу або явища, яке в мові має лише описову форму вираження. Неолексеми зазвичай наділені емоційно-оцінним та експресивним значенням, що обумовлює їхню здатність виконувати роль стилістично значущих контекстуальних одиниць, більшість з яких реалізують своє значення лише в контексті.

### **Література**

1. Войтович, В. Міфи та легенди давньої України / В. Войтович. – Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2011. – 392 с.
2. Костенко, Л. В. Триста поезій. Вибране / Л. В. Костенко. – Київ : Видавництво Івана Малковича «А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА», 2017. – 415 с.
3. Макеєнко, И. В. Семантика цвета в разноструктурных языках: универсальное и национальное : дис. ... канд. филол. наук : 10.02.19 – общее языкознание, социолингвистика, психолингвистика / И. В. Макеєнко. – Саратов, 1999. – 153 с.
4. Фрумкина, Р. М. Психолингвистика : учебник для студентов вузов / Р. М. Фрумкина. – Москва : Academia, 2001. – 315 с.

## **ВНУТРІШНІЙ МОНОЛОГ ТА ДІАЛОГ ЯК ОСНОВНІ ФУНКЦІОНАЛЬНІ ОДИНИЦІ ГЕНДЕРНОЇ МОВНОЇ КАРТИНИ СВІТУ ТВОРІВ ЄВГЕНІЇ КОНОНЕНКО**

***Нечипоренко В. В.***

*студентка 2-го курсу, Інститут філології ФДАОЗ ВО «Кримський  
федеральний університет імені В. І. Вернадського»*

*Науковий керівник: к. філол. н., доцент кафедри української філології  
Багрій М. Г.*

Лінгвісти підкреслюють, що мова – це насамперед забезпечення потреб соціуму в комунікації та соціалізації. Комунікація, зрештою, є однією з основних функцій мови. Окреслимо поняття, яке має безліч визначень як серед мовознавців, так і серед культурологів. Ідеться про

мовну картину світу. За словами Галини Лукаш, це «спосіб відбиття реальності у свідомості людини, що полягає у сприйнятті цієї реальності крізь призму мовних та культурно-національних особливостей, притаманних певному мовному колективу, інтерпретація навколишнього світу за національними концептуально-структурними канонами» [8].

Початки тези про мовну картину світу належать В. Гумбольту, який стверджував, що «в кожній природній мові є характерний тільки для неї огляд світу» [8]. Погляди В. Гумбольта сприйняли та розвинули неогумбольдтіанці (Л. Вайсгербер, Е. Сепір, Б. Уорф). Саме Л. Вайсгербер увів поняття «мовна картина світу» до наукової термінологічної системи [2, с. 57]. Отже, мовна картина світу кожного з нас – це унікальне явище, це спосіб самопрезентації, що його можна проілюструвати відомим висловом Сократа: «Заговори, щоб я тебе побачив». Мовлення є тим засобом, що дозволяє людині заявити про себе як мовця. У художньому творі, як і у реальному житті, автор презентує мовну картину світу героїв через мовлення.

У Літературній енциклопедії зазначено, що «Персонаж, або Герой літературного твору. 1. Постаць людини, зображена письменником у художньому творі, загальна назва будь-якої дійової особи кожного літературного жанру. 2. Олюднені, оживлені образи речей, явищ природи, звірів у казках, байках, притчах та деяких інших жанрах» [7]. Отже, поняття «персонаж» є сукупністю засобів зображення, як-от портрет, мова, вчинки, характеристика як авторська, так і з погляду інших персонажів. Однак характер героя найкраще за все розкривається у мовленні: діалозі та монолозі. Детально про ці види мовлення йдеться в підручнику В. А. Кухаренко «Інтерпретація тексту», де зокрема зазначено, що «головна функція діалогу полягає у відображенні безпосереднього спілкування людей...» [5, с. 157]. Розглянемо внутрішній монолог та діалог як основні функціональні одиниці гендерної мовної картини світу творів Євгенії

Кононенко на прикладі оповідання «Тридцять третя соната», що увійшло до збірки «Повії теж виходять заміж».

Зауважимо, що гендерні дослідження в галузі лінгвістики дають змогу цілісно представити мовну картину світу певного мовця. Під тендером розуміємо сукупність соціально зумовлених аспектів поведінки жінок і чоловіків. Дотримуємося думки Ю. В. Андрійченко, що «гендерні дослідження з'явилися з метою встановлення розбіжностей між біологічними чинниками, що роблять різними чоловіків і жінок, і гендерними чинниками, які є продуктом культури» [1, с. 92]. Не будемо зупинятися на трактуванні ключових понять гендеру – фемінності та маскуліності, а представимо монологічне та діалогічне мовлення як засоби, якими оперує мова для гендерної характеристики мовців. Проілюструємо вище сказане на прикладі мовної картини світу персонажів оповідання «Тридцять третя соната».

У першій частині «Любов і смерть» зазначеного твору мова йде про життя Олесі – викладачки музики в музичній школі. Вона живе з хворим батьком, який вважає, що дочка хоче його вбити. Сама ж дівчина добра, молода та красива: *«Олеся була гарна, як сонечко. Завжди з посмішкою, з дитячим сяйвом ув очах. Всі, чий погляд зустрічався з Олесиним, мимоволі посміхались їй у відповідь. І чоловіки, й жінки, її всі любили, цю дівчину-дитину з ямочками на щічках, якій було вже більше тридцяти»* [4]. Така авторська характеристика-опис привертає увагу до героїні. Читач мимоволі проймається симпатією. Далі дізнаємося, що, незважаючи зовнішню привабливість і освіченість, героїня до тридцяти років так і не вийшла заміж, хоча у неї було двоє наречених (Іван та Володимир). Як бачимо, авторка акцентує увагу на гендерному стереотипі – обов'язкове одруження до певного віку. Стереотипним для українського суспільства було також уявлення про жінку як таку, що легко поступається, на відміну від завязаного чоловіка [3, с. 53]. Однак із перших рядків твору Олеся проявляє

непоступливість у своєму бажанні допомогти обдарованій дитині. Діалог між завучем та викладачкою промовисто розкриває несподівані як для жінок моделі поведінки – розрахунок, рішучість:

*– У нас не благодійний заклад, Олесю Олексіївно. Ми не маємо пільгових тарифів для убогих. Тим більше, наша плата невелика.*

*– Дозвольте хоча б сьогодні, Рито Гаврилівно, – Олеся просить, як школярка... [4].*

За допомогою недовгого діалогу авторка показує кардинально протилежні характери та моральні цінності двох жінок. Репліка Рити Григорівни презентує жінку-керівницю з холодним розумом та раціональним світосприйняттям. Репліка Олесі дозволяє зробити припущення, що вона керується більше почуттями, ніж розумом. Її бажання допомогти – це природна людська поведінка, до того ж допомоги потребує дитина.

Наступний діалог між цією обдарованою Марусею та викладачкою Олесею дещо несподіваний.

*– У вас хтось помер? – кивнула вона на чорний платок своєї вчительки.*

*– Батько.*

*– То можна прийти на ваш рояль? [4].*

З одного боку, таке прямолінійне, відверте питання є нетактовним, з іншого – дівчинка дивиться на світ як прагматик, вона не навчена проявляти турботу, бо про неї ніхто не піклується. Зауважимо, що авторського ставлення немає, тобто читач зробить власні висновки про героїв залежно вже від свого світосприйняття та життєвих цінностей.

Як бачимо, освічену, чуттєву Олесю в основному оточують люди, протилежні як за соціальними ролями, так і за рисами характеру. Втіленням прямолінійності, безцеремонності, навіть нахабства є подруга Яна, дівчина з гарячою вдачею, лагідним та сильним характером водночас.

- *Ти повинна сьогодні приїхати до мене.*
- *Я не можу, у мене хворий батько.*
- *Тим більше. Тобі треба розв'язатися.*
- *Яно, він дуже хворий.*
- *Я знаю [4].*

Із реплік бачимо, що Яні байдуже на виправдання подруги, у неї є мета – зустрітися з Олесею. Задля цієї мети вона не бачить жодних перешкод. У другій частині твору Яна зухвало буде поводити себе із чоловіком, навмисно провокуючи сварку.

– *Ти знаєш, скільки ти мені коштуєш?! – кричав Роже, абсолютно не переймаючись приїздом друга.*

– *Що розбити сьогодні – супницю твоєї матінки чи настільну лампу татка? – кричала у відповідь Яна. [...]*

– *Це французьке жлобство мене вже дістає, – коментує Роже Яна, – Як я ненавиджу цих буржуа! Але і в скромних чарах буржуазії щось-таки є! [4].*

Яна не переймається, що чоловік у неї француз, їй байдуже, що своїми репліками вона може його образити. Цей сімейний скандал варто прокоментувати словами Дебора Таннена: «під час конфлікту чоловік підтримує універсальну думку і використовує мову, щоб викликати повагу до себе. [...] Чоловіки використовують логіку та раціональність у спробі вирішити конфлікт» [9, с. 145–238]. Проте текст Євгенії Кононенко спростовує думку представника диферентної теорії гендерних лінгвістичних досліджень: Роже поводить надто емоційно, не раціонально, він розпалює конфлікт, отже не бажає поступитися почуттями заради злагоди в родині. Використання сленгу – «дістає» – жінкою руйнує стереотип про жіноче мовлення як нормативне та народнопоетичне, навіть попри жіночу сварливість. Героїня Євгенії Кононенко – представниця свого часу з його мовленнєвою поведінкою, через соціолекти авторка, на наш погляд, передає відчуття, створює потрібний, відповідний до ситуації настрій.

Стосунки Олесі та Жан-Марка – це інша модель поведінки з відповідно протилежною мовною картиною. Читач заочно знайомиться із цим французом зі слів Яни: *«Жан-Марк – це просто золотко! Це твій стиль! ... розумний, трохи романтичний, проте вмiє рахувати грошi! У нього власне дiло, i добре йде! А мiй капiталiст працює на дядька!»* [4]. Ця фраза не так представляє Жан-Марка, як Яну, яка дозволяє собі вирішувати за подругу, а також образити свого чоловіка і похвалити чужого. Зрештою, типова фемінна мовна картина світу, яку можна окреслити, на наш погляд, такою моделлю: «я все вирішила і за тебе, подруго, подбала, а от мені не зовсім пощастило». Далі виявиться, що розрахунок Яни був хибним, Жан-Марк втратить бізнес, його звинуватять у шахрайстві. Отже, він не такий освічений, як говорилося, також зникає його так звана «романтичність», яка закінчилася відразу, як тільки у нього почалися проблеми (з його ж власної вини), до того ж він суперечить своїм же висловлюванням, змінюючи їх у потрібний йому момент на свою користь: *«Кохання сильніше за смерть. Але грошi сильніші за кохання»* [4]. Читача ж, припустимо, вражає швидка мовна реакція та кмітливість Олесі. Ця природна здібність дає їй змогу вірно характеризувати вчинки та поведінку інших персонажів, а потім висловлювати своє ставлення до них.

Окрім чоловіка-француза, Євгенія Кононенко подає мовний портрет чоловіка-українця. Як мовці вони цілковита протилежність: експресивні Роже та Жан-Марк та небагатослівний, спокійний Івась.

– *Я хотів запитати тебе, Олесю, тоді, у той рік... у тебе не було проблем?..*

– *Яких проблем, Івасю?*

– *Ну, жіночих...*

– *Що ти маєш на увазі? Чи не страждала я за тобою? Дуже страждала.*

– *Я розумію, але я не про те...*

– *А про що?*

- Ну... чи не було в тобі... ну... невже ти не розумієш?
- Ні, не було. Я дуже хотіла, щоби було. Думала, тоді б і твій батько... з того світу дозволив би тобі... Ні, не було.
- Я й зараз увесь час думаю про тебе, Олесю.
- А я перестала. Довго згадувала. А тепер перестала. Життя йде [4].

Івасеві обірвані слова-речення, недомовленість чи то через сором'язливість, чи то через тактовність неочікувано презентують чоловіка нерішучого, залежного. Навіть подальша його пропозиція допомоги не сприяє позитивному ставленню до нього. Натомість лаконічні, влучні, прямолінійні, чесні репліки жінки характеризують її з іншого боку: це вже не та ніжна та турботлива Олеся, вона постає досвідченою, загартованою. Отже, Олеся відрізняється і від Яни з її імпульсивністю, відвертістю, і від чоловіків. Як і в мовленні, так і у вчинках вона рішуча та послідовна, перевершує чоловіків і за силою почуттів, і за жертовністю та готовністю боротися за свою любов. Продає квартиру, аби допомогти коханому, не зневіряється та шукає вихід. Вона не кидається гучними словами про кохання, а робить все, щоб бути разом з коханим. Слід зазначити важливість внутрішніх монологів. Олеся іноді має сумніви щодо правильності прийнятого нею рішення, як, наприклад, після розлуки з Жан-Марком: *«Вона ходила великими порожніми кімнатами свого помешкання, іноді сідала до рояля і не знала, чи сумує вона за Жан-Марком, чи між ними прірва, якої не перелетіти. А Жан-Марк зник. Не було ні листів, ні телефонних дзвоників. Може воно й на краще, – думала Олеся, але Жан-Марк все одно не озивався і вона почала сумувати»* [4]. Щирість дівчини вражає, бо вона не зневірюється в людях, а тверезо оцінює ситуацію. Через мовлення створюється словесний портрет головної героїні: щирість, кмітливість, доброзичливість, тактовність, вразливість, швидка реакція.

Отже, функції мовлення як вираження мовної картини світу полягають у гендерній характеристиці персонажа, а також є засобом його

портретної характеристики в цілому. Дотримуємося думки Т. Ю. Лисиченко про те, що «через зміну мовленнєвої характеристики персонажа можливо показати зміни в характері й способі життя героя, розкрити його емоційний стан, тобто вона стає важливим засобом типізації та індивідуалізації персонажа» [6, с. 108]. Щодо діалогічного мовлення, то погоджуємося із В. А. Кухаренко, що «незалежно від смислового змісту репліки, вона багатоаспектно характеризує мовця, виявляючи його освіченість, загальну культуру, соціальний статус, професійну належність, а всі репліки персонажа складають його мовленнєву партію» [5, с. 156]. Діалог дає інформацію про стиль спілкування, комунікативну поведінку людини. У діалозі відображено різні сфери життя: когнітивну – знання, настанови мовця; позиційну – соціальні ролі; акціональну – дії та активність; соматичну – фізичні та психічні стани, також персонаж отримує можливість самовираження та самоствердження.

### Література

1. Андрійченко, Ю. В. Особливості виникнення гендерних досліджень у лінгвістиці на сучасному етапі / Ю. В. Андрійченко // Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія: Філологія. – 2020. – № 44. – С. 92–95.
2. Вайсгербер, Й. Родной язык и формирование Духа / Й. Вайсгербер. – Москва [б. и.], 2004. – 232 с.
3. Говорун, Т. Гендерна психологія : посібник / Т. Говорун, О. Кікінеджи. – Київ : Академія, 2004. – 307 с.
4. Кононенко, Є. Повії теж виходять заміж : збірка оповідань / Євгенія Кононенко. – URL : <https://www.rulit.me/books/povii-tezh-vihodyat-zamizh-read-95894-1.html> (дата звернення : 24.10.2023).
5. Кухаренко, В. А. Інтерпретація тексту / В. А. Кухаренко. – 3-е изд., испр. – Одеса : Латстар, 2002. – 292 с.
6. Лисиченко, Т. Ю. Мовленнєвий паспорт особистості як основа творення художнього образу: граматики та поетики помилок / Т. Ю. Лисиченко // Лінгвістичні дослідження : зб. наук. праць ХНПУ ім. Г. С. Сковороди. – 2017. – Вип. 46. – С. 107–118.
7. Літературна енциклопедія. – URL : <https://www.ukrlib.com.ua/dic/show.php?w=48> (дата звернення : 24.10.2023).
8. Лукаш, Г. П. Картина світу як об'єкт вивчення лінгвокультурології / Г. П. Лукаш. – URL : [https://ntsa-efon-npu.at.ua/blog/kartina\\_svitu\\_jak\\_ob\\_ekt\\_vivchennja\\_lingvokulturologiji/2010-11-15-186](https://ntsa-efon-npu.at.ua/blog/kartina_svitu_jak_ob_ekt_vivchennja_lingvokulturologiji/2010-11-15-186) (дата звернення : 24.10.2023).
9. Таннен, Д. Ты меня не понимаешь!: Почему женщины и мужчины не понимают друг друга : [пер. с англ.] / Д. Таннен. – Москва : Вече, 1996. – 429 с.



## ЛЕКСИКОГРАФІЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ МАКСИМА РИЛЬСЬКОГО

*Пелипась М. І.,*

*к. філол. н., завідувач кафедри української філології,  
Інститут філології ФДАОЗ ВО «Кримський федеральний університет  
імені В. І. Вернадського»*

Глибокий знавець як української, так і низки інших мов, зокрема російської, польської, а також французької, Максим Рильський залишив численні спостереження, зауваги, практичні поради в галузі перекладної лексикографії, спрямовані на вдосконалення лексикографічної техніки та перекладацької майстерності, на підвищення загальних засад культури української мови.

Метою цієї роботи є аналіз лексикографічної діяльності вченого-мовознавця, насамперед показ його практичної діяльності, що має значення для вирішення злободенних проблем лексикографії. Основним завданням є характеристика теоретичної та практичної діяльності Максима Рильського як вченого-лексикографа.

З метою розвитку української літературної мови, прагнучи піднесення культурно-освітнього рівня мовців, Максим Рильський постійно працював у галузі розробок теоретичних засад лексикографії та переймався практичною лексикографічною діяльністю, як ніхто інший, «розуміючи, що величезну кількість слів сучасної української мови, як і інших розвинених мов світу, “утримати в голові” неможливо, дослідник вітав створення та появу нових словників, своєрідних мовних крамниць» [1, с. 48]. Він долучився до створення кількох фундаментальних словників української мови середини ХХ століття, що посіли чільне місце у розвитку української лексикографії, були на свій час найповнішими за реєстром і зберегли своє культурно-мовне значення й дотепер.

Найбільшу особисту причетність Максим Рильський мав до створення РУС-48 (Російсько-український словник / гол. ред. М. Я. Калинович. –

Москва : ОГІЗ, 1948. – 800 с.) – словника, який здобув сьогодні дуже суперечливі, аж до цілком протилежних, оцінки. Він закликав до об'єктивного оцінювання цього словника з урахуванням тих конкретних суспільно-історичних умов, у яких тривала робота над цією працею, її кадрового забезпечення, а також тогочасного рівня української лексикографії та розвитку літературної мови, болісно переживаючи за його далеко не завжди справедливу критику. Як член редколегії РУС-48, УРС-6 (Українсько-російський словник : в 6 т. / за ред. І. М. Кириченка. – Київ : Вид-во АН УРСР, 1953–1963), СУМ-11 (Словник української мови : в 11 т. / АН УРСР. Інститут мовознавства ; за ред. І. К. Білодіда. – Київ : Наукова думка, 1970–1980) Максим Тадейович зробив вагомий внесок не лише у вироблення їхніх загальних принципів, але й в опрацювання конкретних словникових статей.

Максим Рильський доклав значних зусиль у розроблення теоретичних питань української лексикографії. Найбільше лексикографічних та лексикологічних спостережень, роздумів і узагальнень зробив Максим Рильський на ниві двомовної (перекладної) лексикографії, насамперед російсько-української та українсько-російської. Вчений, усвідомлюючи незадовільний стан українського словникарства на тлі лексикографії ряду інших європейських народів, бачив перспективи його розвитку в розширенні жанрової різноманітності словників, у збільшенні їхніх типів.

Коло зацікавлень ученого-лексикографа було надзвичайно широким. Він переймався не лише типами словників та їхнім призначенням, але й обсягом уміщеної в ньому лексики, обсягом і перекладом фразеології, побудовою словникових статей, способами передання значення слова засобами іншої мови в перекладному словнику, стилістичною характеристикою слів і питаннями їхньої нормативності, синонімічним наповненням словника і т. ін. Він усіляко підтримував якнайповніше

подання в словниках лексики і фразеології національної мови, у тому числі й різних категорій рідковживаних слів.

Вчений був не проти наявності у нормативних словниках різного роду обмежувальних і рекомендаційних стилістичних ремарок, проте повсякчас наголошував, по-перше, на необхідності їхнього адекватного застосування, а по-друге, на неприпустимості їхніх зловживань з боку, зокрема, «літературних редакторів» [2, т. 16, с. 379–380]. Критично важливою, на думку лексикографа, була й правильна подача ілюстративної частини словникової статті.

### Література

1. Пелипась, М. І. Максим Рильський про особливості лексичної стилістики й виражально-зображальних засобів української мови / М. І. Пелипась // Художній текст у полікультурному комунікативному просторі: традиції та сучасність : збірник наукових праць / наук. ред. М. І. Пелипась. – Сімферополь : Видавничий дім КФУ, 2022. – С. 48–50.
2. Рильський, М. Т. Твори : в 20 т. / М. Т. Рильський. – Київ : Наукова думка, 1987.
3. Тараненко, О. О. Лексикографія / О. О. Тараненко // Українська мова: Енциклопедія. – Київ : Українська енциклопедія імені М. П. Бажана, 2004. – С. 300–305.

## СПОСОБЫ НОМИНАЦИИ ЛИЦА В РАССКАЗЕ В. И. ДАЛЯ «КОЛДУНЬЯ»

*Соколова М. С.,*

*студентка 3-го курса филологического факультета, ГБОУВО РК «Крымский инженерно-педагогический университет имени Февзи Якубова»*

*Научный руководитель: к. филол. н., доцент кафедры русской и украинской филологии **Ерохина Т. А.***

В современной лингвистике проблемы номинации исследуются достаточно активно. Рассматриваются как общие проблемы номинации (В. Г. Гак, Н. Д. Арутюнова, А. А. Уфимцева, Э. С. Азнаурова, Ю. С. Степанов, В. Н. Телия, Е. С. Кубрякова, Т. А. Боброва, Л. Н. Мурзин), так и частные вопросы – номинации лиц по профессиональной деятельности (А. И. Моисеев, Е. В. Кашпур, И. Б. Котеняткина), по гендерным различиям (Г. Н. Абреимова,

В. В. Демичева, О. И. Еременко), по словообразовательным характеристикам (О. А. Габинская, Е. А. Зайцева) и др. Большое внимание учёные уделяют изучению номинаций персонажей художественных произведений. Наряду с работами, посвящёнными именам собственным, широко представлены исследования, в которых рассмотрено функционирование нарицательных номинаций (Н. Х. Али, С. С. Гусева, О. Н. Гуцалюк, О. И. Зворыгина, О. А. Кувшинникова, И. А. Маринина, Е. В. Соловьёва, Г. В. Сулейманова).

Цель нашей работы – рассмотреть номинации персонажей рассказа В. И. Даля «Колдунья».

Рассказ был впервые опубликован в журнале «Отечественные записки» в 1848 году. В эпиграфе к произведению В. И. Даль отметил: «Разсказъ этотъ полученъ мною почти въ томъ видѣ, какъ онъ есть» [1]. В произведении повествуется о том, как зимней холодной ночью некий барин, утомившись долгой дорогой, находит небольшую деревню и решает остановиться там на ночлег в одной из избушек. Хозяин дома с радостью принимает гостя и рассказывает историю о колдунье *Авдотье*, которая когда-то давно жила со своей дочкой *Акулькой* в соседнем селе.

Имена всех персонажей повествования имеют разговорную форму. Об имени главной героини в «Словаре русских личных имён» А. Н. Петровского сказано, что оно является народной формой имени Евдокия [6, с. 121]. Собственное имя *Акулька* (Акулина) имеет латинское происхождение и означает «орлица, орлиная». Однако в рассказе девушка с таким именем была «поджаренькая, подслѣпенькая, такъ вотъ и вся-то съ курицу» [1], за что односельчане прозвали её «мокрая галка».

К *Акульке* сватался юноша по имени *Гарасим* («Гарасим, -а, м. Разг. к Герасим» [6, с. 95]). В переводе с древнегреческого Герасим означает «уважаемый», «почтенный», что вполне соответствует той характеристике, которую дал ему автор: «*Гаранька* парень важный, дородный, бѣлый да румяный, и дѣвушки отъ него не прочь, и отцы-матери не прочь» [1]. Имя

этого персонажа звучит в рассказе и в других вариациях: *Гаранька, Гаранька, Гарана, Гаранько*.

Про отца *Гарасима* в произведении сказано: «Туть въ старину жильбыль мужичокъ, по имени *Маркель*, а по отзыву *Ворохъ*» [1]; «Вотъ, батюшка ты мой, *Ворохъ* былъ мужикъ богатый» [1]. Ответить на вопрос, почему *Маркела* называли *Ворохом*, затруднительно. В Словаре В. И. Даля отмечено, что слово «ворох» имеет три значения: «Ворох м. куча, груда, горка чего сыпучого или сваленного в рыхлую кучу; сгребенный лопатою горкой, молоченный, еще не веянный хлеб». || *Яросл.* муравейник, муравейная куча. || *Арх.* мешок, который вешается над горящей лучиной от копоти» [2, с. 309]. Само имя *Маркел*, как и имена всех упомянутых выше персонажей, является разговорной формой («Маркел, -а, м. Разг. к Маркелл» [6, с. 190]).

В рассказе есть имя *Иван* с определением «летний»: «Вотъ, отецъ ты мой, въ ночи на *лѣтняго Ивана*, что живетъ въ Петровки, Авдотья моя и пропала...» [1]. Так автор обозначил народный праздник восточных славян Иван Купала (Иванов день, Купала), отмечаемый 24 июня (7 июля). Важно обратить внимание и на собственное имя *Петровки*. В Словаре В. И. Даля сказано: «*Петровки, петровицы, петровщина, петровщины* ж. (мн.) пост перед Петровым днем» [3, с. 104]. Петров день (праздник святых апостолов Петра и Павла) отмечают 29 июня (12 июля). Таким образом, в рассказе речь идёт о празднике Иван Купала, который проходил во время Петровского поста.

Широко представлены в рассказе апеллятивные номинации. Они могут указывать на родственные связи – *дочка, дочь, мать, хозяин* (муж), *хозяйка* (жена), *тетка, сын, отец, дедушка, братенник* (двоюродный брат), *меньшак* (младший сын или брат), на принадлежность к христианской культуре – *крещенный человек, миряне*; обозначать группы людей – *мужики, девки, народ, старики, люди, добрые люди*. Нередко собственное имя упомянуто одновременно с нарицательным словом – *сынок Гарасим, вдова Авдотья, дочка Акулька, дядя Маркел, дедушка Карп*.

Рассказчик на протяжении своего повествования обращается к барину словами «ваша милость», «батюшка ты мой», «сударик ты мой», «отец ты мой», «сударь ты мой» и др.

В произведении много номинаций, связанных со свадебным обрядом, – *невеста, жених, зять, молодые, молодая, сват, сваха, свашенька, дружка, бояре, поезжане*. Значения этих слов находим в «Толковом словаре живого великорусского языка» В. И. Даля, например: «*Сват* м. кто идет сватать невесту, по порученью жениха или родителей его, бол. в Малороссии, а у нас делает это *сваха, свашенька*» [4, с. 146]; «*Дружка* м. второй свадебный чин со стороны жениха (первый: старший боярин, *тысячник*), женатый молодец, главный распорядитель, бойкий, знающий весь обряд, говорун, общий увеселитель и затейник» [2, с. 553]; «*Бояре*, на свадьбах, все гости, все поезжане, а молодые: *князь и княгиня*» [2, с. 187]. Сказано в Словаре В. И. Даля и про свадебный поезд, который упомянут в рассказе: «*Свадебный поезд*, вообще всех *поезжан, поезжанных, поезжатых* или *поезжих*, должностных лиц и званых гостей свадьбы, с молодыми, как едут они в церковь и из церкви. *Женихов поезд* состоит из 12-ти непременно лиц: 1. молодой, князь, жених; 2. тысяцкий, он же расходчик; 3. большой боярин; 4. меньшей; 5, 6. простые бояре; 7, 8. свахи; 9. их повозник, кучер; 10. лагунник, угощающий встречных; 11. дружка; 12. поддружье, полдружье. На пути из церкви оба поезда соединяются» [3, с. 216].

Таким образом, в рассказе «Колдунья» представлена широкая картина жизни русского народа в XIX веке. Анализ произведения ещё раз подтвердил мысль исследователей о том, что при изучении литературно-художественного творчества В. И. Даля в своих изысканиях необходимо руководствоваться принципом «от прозаического текста к Словарю и от Словаря к тексту» [5, с. 199].

### Литература

1. Даль, В. И. Колунья / В. И. Даль // Lib.ru. – URL : [http://az.lib.ru/d/dalx\\_w\\_i/text\\_1848\\_11\\_05\\_kartiny\\_olderfoshtml.shtml?ysclid=lsbriqs41d362757680](http://az.lib.ru/d/dalx_w_i/text_1848_11_05_kartiny_olderfoshtml.shtml?ysclid=lsbriqs41d362757680) (дата обращения : 21.10.2023).
2. Даль, В. И. Толковый словарь живого великорусского языка : в 4 т. / В. И. Даль. – Т. 1. А – З. – Москва : РИПОЛ классик, 2006. – 752 с. – (Золотая коллекция).
3. Даль, В. И. Толковый словарь живого великорусского языка : в 4 т. / В. И. Даль. – Т. 3. П. – Москва : РИПОЛ классик, 2006. – 544 с. – (Золотая коллекция).
4. Даль, В. И. Толковый словарь живого великорусского языка : в 4 т. / В. И. Даль. – Т. 4. Р – Я. – Москва : РИПОЛ классик, 2006. – 672 с. – (Золотая коллекция).
5. Петров, А. В. Словарь ↔ текст (на материале произведения В. И. Даля «Январь») // Далевские чтения – 2016: В. И. Даль и Русский мир: материалы Международной конференции / отв. ред. Ю. П. Фесенко. – Луганск : Изд-во ЛНУ им. В. Даля, 2016. – С. 199–203.
6. Петровский, Н. А. Словарь русских личных имен / Н. А. Петровский. – 6-е изд., стереотип. – Москва : Русские словари : Астрель : АСТ, 2005. – 477 с.

## ЗАГАЛЬНІ НАЙМЕНУВАННЯ ОСІБ ЖІНОЧОЇ СТАТІ В РОМАНІ «НЕВЕЛИЧКА ДРАМА» ВАЛЕР'ЯНА ПІДМОГИЛЬНОГО

**Фімушкіна А. І.,**

*магістрантка 2-го курсу, Інститут філології ФДАОЗ ВО «Кримський  
федеральний університет імені В. І. Вернадського»*

*Науковий керівник: к. філол. н., доцент кафедри української філології  
Гладка І. С.*

Сучасні лінгвістичні дослідження свідчать про різноманітні підходи до виділення лексико-семантичних розрядів (груп, підгруп) найменувань осіб жіночої статі. «Матеріалом для аналізу найчастіше стають тексти реклами та засобів масової інформації, дописи в соціальних мережах та лексикографічні джерела, проте все частіше філологи звертаються і до творів художньої літератури» [1, с. 125]. Наприклад, А. Мифтахова та Т. Галєєв, аналізуючи сучасну російську прозу, виділяють: 1) загальні найменування осіб жіночої статі; 2) найменування, що характеризують зовнішність; 3) найменування, що характеризують внутрішні якості; 4) найменування, що мають вікові характеристики; 5) найменування, що характеризують соціальну функцію і

стан [2]. Метою цієї роботи є аналіз лексико-семантичної групи «Загальні найменування осіб жіночої статі» на прикладі художнього твору, автором якого є чоловік. Матеріалом для аналізу став роман «Невеличка драма» українського прозаїка першої половини ХХ століття – Валер'яна Підмогильного.

Однією з проблем, що їх розкриває Валер'ян Підмогильний у романі «Невеличка драма», є проблема ролі жінки в суспільстві, її самовизначення та самореалізації. Тож, не дивно, що автор вживає низку найрізноманітніших найменувань осіб жіночої статі. Серед загальних найменувань частотно найбільш представленою є лексема *жінка (жінки)*, що у творі стосується осіб різного віку, соціального статусу, національності тощо.

Так, наприклад, віднайдено найрізноманітніші контексти зі вживанням найменування *жінка*, що характеризують зовнішній вигляд: «Тетяна Ничипорівна, *жінка заокруглених форм* у своїй побудові, була до байдужості спокійна» [3, с. 22]; «Літня *жінка* в чорній сукні, *суха й висока, на вигляд дуже старовинна*» [3, с. 35].

Загальним словом *жінка* автором окреслено осіб з різними, навіть протилежними характерами чи ставленням до життя та оточення: «*жінка затишку, симетрії, рівноваги*» [3, с. 22]; «*лагідна жінка сушила собі голову нездійсненими планами помсти*» [3, с. 155]; «*буржуазна жінка*» – «*пролетарська жінка*» [3, с. 192].

Вікові характеристики осіб, поійменованих автором загальним найменуванням *жінка*, також відрізняються різноманітністю: «*Якась молода жінка хотіла зіскочити з трамваю під час руху...*» [3, с. 118]; «*Літня жінка в чорній сукні, суха й висока, на вигляд дуже старовинна...*» [3, с. 35].

Вживається зазначена лексема на позначення як конкретних персонажів, чий характер, дії та вчинки розкрито у творі, так і жіноцтва загалом, до того ж часто у зіставленні/протиставленні із чоловіками:



«Чоловіки можуть сумувати, це в них, бачите, вищі пориви, а **жінці** треба тільки закохатись, і все буде гаразді!» [3, с. 26].

Синонімічним до слова **жінка** і теж позбавленим оцінності у творі постає суржикована лексема **женщина**: «Це для того, що **женщині** тепер така путь, щоб служити, робити нарівні, щоб було рівноправіє і звільнення **жінки**» [3, с. 165].

Контекстуальними антонімом до слова **жінка** у творі постають лексеми **панна** та **дівчина**, протиставляючись не стільки за віком, скільки за характеристиками досвідченості/недосвідченості: «Незважаючи на всі пригоди, вона вернулася **зрівноваженою, досвідченою жінкою**, що тільки зовні зберегла подібність із колишньою **ажурною панною**» [3, с. 37]; «Я не **дівчина**, я доросла **жінка**, і що ж мені – зітхати та тужити на самоті!» [3, с. 129].

Друге за частотністю загальне найменування – **пані** – теж стосується жінок різного віку, але обов'язково заміжніх: «Ти заразив мене цим словом, – сумно промовила **пані професорова**, хитаючи головою» [3, с. 121]; «Можливо, що я щось і забув – ти знаєш, **пані Сліповська** – це ціла злива, це кулетет! Коли чоловік її був хворий, я заборонив їй розмовляти з ним...» [3, с. 124].

Зазначений семантичний розряд жіночих найменувань розширено автором введенням іншомовних слів – **мадам** та **дама**. Ідеться у таких випадках про витончених поважних жінок: «...**мадам Іванчук** лагідно відповіла» [3, с. 22]; «...її привітно зустріла поважна **дама**» [3, с. 183].

З нейтральних найменувань жінок у творі трапляється також лексема **особа**: «І саме те, що Ліна вдалася до неї, **особи** цілком сторонньої, підказувало їй, що вони мають загс за порожню формальність» [3, с. 21].

Певного стилістичного забарвлення набуває у творі слово **людина** на позначення жінки, вказуючи на особливе поважне ставлення до неї: «І ніхто не думав за тебе, як за **людину**. Співали тобі про кохання, може, ще й вічне, але шаг ціна тим словам» [3, с. 80].

Таким чином, аналіз лексико-семантичної групи «Загальні найменування осіб жіночої статі» в романі «Невеличка драма» Валер'яна

Підмогильного показав досить обмежений склад найменувань. Закономірно, що найбільш частотною є лексема *жінка*, що вживається на позначення осіб різного віку, соціального статусу тощо. Більшість лексем є стилістично нейтральними, проте в контекстах можуть набувати стилістичної маркованості, як от *ажурна панна, людина*.

### Література

1. Гладка, І. С. Найменування осіб жіночої статі за літературно-творчою та культурно-мистецькою діяльністю в романі «Зів'ялі квіти викидають» Ірен Роздобудько / І. С. Гладка, Ю. С. Люта // Творчість Лесі Українки та інших письменників і митців новітньої доби в полікультурному середовищі : збірник наукових праць (матеріали і тези конференції) / наук. ред. М.І.Пелипась. – Сімферополь : Видавничий дім КФУ, 2023. – С. 125–128.

2. Мифтахова, А. Оценочные наименования лица женского пола в «женской прозе» (на материале произведений В. Токаревой и Л. Улицкой) / Алия Мифтахова, Тимур Галеев // Вестник ТГГПУ. – 2017. – № 1 (47). – С. 62–67.

3. Підмогильний, В. П. Невеличка драма : роман, повісті / Валер'ян Підмогильний. – Дніпропетровськ : Промінь, 1990. – 326 с.

## СРАВНЕНИЕ В РОМАНЕ А. С. ГРИНА «ДОРОГА НИКУДА»

*Хрей Д. В.,*

*студентка 3-го курса филологического факультета, ГБОУВО РК «Крымский инженерно-педагогический университет имени Февзи Якубова»*

*Научный руководитель: к. филол. н., доцент кафедры русской и украинской филологии Ерохина Т. А.*

Писатель и киносценарист Д. А. Гранин утверждал: «Грин – один из немногих, кого следует иметь в походной аптечке против ожирения сердца и усталости. С ним можно ехать в Арктику и на целину и идти на свидание, он поэтичен, он мужествен» [цит. по: 3, с. 25]. И действительно, произведения А. С. Грина отличаются уникальным стилем, особым взглядом на мир. С первой страницы любого его литературного произведения простирается дорога в необыкновенный художественный мир.

В качестве поэтических инструментов для создания ярких и выразительных образов и насыщенного описания предметов, явлений и героев писатель использовал различные языковые средства выразительности, одним из которых было сравнение.

Рассмотрим сравнительные обороты в романе А. С. Грина «Дорога никуда». Всего в произведении присутствует около 130 сравнительных конструкций. В некоторых случаях это условно-предположительное сравнение «как если бы», которое усиливает представление о происходящем в романе, например: «*Заметив жильца, Губерманы дернулись встать, но удержались, воззрясь на Тиррея так пристально, как если б он шел по канату*» [1, с. 60]. Автор психологически воздействует на эмоции читателя с помощью гиперболы. Сразу представляется Тиррей, который идёт по тонкому канату, и появляется волнение за чувства и даже за жизнь героя.

К гиперболе писатель обращался и в других сравнениях: «*Кое-как он подвел отца к кушетке и уложил его, причем Франк грузно повалился, как мертвый, и Тиррею пришлось поднимать ему ноги*» [1, с. 73]; «*Клянусь, Лаура, когда я захвачу обезьянку, вы будете играть золотом, как песком!*» [1, с. 103].

В романе можно встретить сравнительные конструкции, где в качестве образа сравнения выступают животные, например: «*Гордон так богат, что играет, как лев, и ему адски везет*» [1, с. 77]. Лев в переносном значении – человек, обладающий приписываемыми животному свойствами (благородством, достоинством, храбростью, силой и др.). И хотя сложно представить льва – бесподобного игрока в карты, но легко вообразить его величественность и стойкость, которыми автор наделяет Гордона.

Образом сравнения могут стать предметы быта, например: «*Давенант находился в таком беспомощном состоянии, что жили только его глаза, бессмысленные, как блеск чайных ложек*» [1, с. 231]. Сравнение глаз с блеском ложек не только поэтично, но и понятно читателю, который, быть может, простой человек, далёкий от мира высокой поэтической образности.

Оригинальны сравнения, где в качестве образа сравнения упомянуты пищевые продукты, например: *«Не теряя времени, четыре заговорщика – Галеран, Ботредж, Стомадор и Дан Тергенс, черноволосый, с круглым лицом, спокойный, как сыр, человек, – взялись за трудную работу соединения двора лавки с двором тюрьмы узкой траншеей»* [1, с. 192]. Удивительно, но не лицо у Дана Тергенса круглое, как сыр, а сам герой – спокойный, как сыр. И разве кто-нибудь может оспорить тот факт, что сыр спокойный? Он невозмутимо лежит на столе или в холодильнике – куда положат, там и лежит. Вот и Тергенс всегда спокойный, как сыр, – делает то, что ему скажут, и не возмущается. И снова мы видим невероятно простое и в то же время невероятно образное сравнение.

В романе можно встретить и сравнения, оформленные в свойственной для того времени форме, однако очень схожие с современными устойчивыми словосочетаниями, например: *«С первого взгляда Туррей заметил, что отец пьян, как стелька, и, вероятно, не спал»* [1, с. 70]. Стелькой в старину называли не только подстилку внутри обуви, но и «мертвецки пьяного человека, лежащего враспяжку» [2, с. 324], возможно, на том основании, что пьяный лежит неподвижно на земле, подобно тому, как лежит стелька. Появилось позднее выражение «пьяный в стельку».

В романе есть сравнительные обороты, которые связывают сюжетные линии. Например, герой говорит: *«Я так потрясен, что уже не могу стать таким бойким, как когда встретил вас»* [1, с. 221]. Здесь с помощью сравнения автор возвращает читателя к началу сюжета. Любопытен и следующий пример: *«Еще ничего не случилось, но кафе “Отвращение” с его посвистывающими стенными часами и полом, бывшим ниже улицы на три ступени, уже томило Давенанта, как скучное воспоминание»* [1, с. 16]. И действительно, сравнение автора, приведённое в начале романа, становится реальностью для главного героя в продолжении повествования.

С помощью сравнений могут быть противопоставлены персонажи произведения, например: *«Давенант чувствовал себя не свободно, стараясь скрыть замешательство. У него не было естественно-развязных манер, лакированных туфель, как на Гонзаке и Тортоне; его костюм, казалось ему, имел надпись: “Подарок Футроза”»* [1, с. 43].

Образ сравнения может быть обозначен широко известным именем, например: *«Ну, я вам скажу, что если эта штука пройдет, начальник тюрьмы сядет в яму и, как Иов древний какой-нибудь, высыплет себе на голову тонну золы или песку, не знаю точно, что употребляется в таких случаях»* [1, с. 183]. Иов – имя библейского праведника. Согласно Священному Писанию, этот непорочный, справедливый, богобоязненный человек подвергся страшным испытаниям и гонениям. Автор не сравнивает продажного начальника тюрьмы с многострадальным Иовом, а просто предвещает ему похожий конец. И делает это писатель в ироническом, насмешливом тоне, чему способствует использование рядом с именем святого неопределённого местоимения «какой-то», одно из значений которого имеет помету «разговорное» и используется с оттенком пренебрежительности.

Сравнительные конструкции могут звучать в репликах персонажей, беседующих друг с другом. Например, герой говорит: *«Вы рассуждаете, как министр»* [1, с. 169], ему отвечают: *«Увы! Как шантажист. Я предпринимаю шантаж, это вам скажет простой судейский рассыльный»* [1, с. 169]. Или ещё пример. Сёстры беседуют с отцом, одна из них говорит: *«– О да, папа! – грустно сказала Рой, опуская глаза. – Ты можешь быть совершенно спокоен. Так спокоен, как тихая вода горных озер»* [1, с. 21]. Другая девушка добавляет: *«Как энциклопедия на древнеегипетском языке, – успокоила отца Элли, печально глядя рукав»* [1, с. 21].

Несколько сравнений могут прозвучать в одном эпизоде, например: *«Ничего не видя, как только отверстие, охваченный холодным, как сверкающий лед, восторгом и в совершенной уверенности, делающейся мучительной,*

*как при чуде, Давенант выпустил остальные пули одна за другой, ловя лишь то сечение момента, в котором слышалось “так”, и, ничего не сознавая, пошел к мишени, дыша, как после схватки, с внезапным сердцебиением»* [1, с. 56]. Удивительно сравнение «мучительной уверенности» с «чудом».

Некоторые сравнительные обороты описывают ситуации, в которых бывал, пожалуй, каждый человек, тем самым чувства, которые испытывает герой, становятся особенно понятны читателю, например: *«Гемас, ухмыляясь, водил по столу пальцем в лужице пролитого вина, а Франк Давенант задумчиво набивал трубку, иногда внезапно взглядывая на сына, который в свою очередь рассматривал его так, как смотрят на упавшую и разбитую вещь»* [1, с. 68]; *«По-видимому, его осмеяли и бросили, как бросают обжегшее пальцы горячее, казавшееся безобидным на взгляд железо»* [1, с. 122–123]. Каждый из нас прикасался к чему-то горячему и резко отстранял пальцы назад, каждый разбивал дорогую ему вещь и потом долго, с сожалением, смотрел на осколки.

Роман А. С. Грина «Дорога никуда» – произведение, богатое яркими средствами выразительности, отражающими индивидуальность и исключительность стиля писателя. Сравнительные обороты, которые в достаточной мере насыщают художественный текст, способствуют созданию образов героев, служат связующим звеном между эпизодами повествования, воздействуют на чувства читателя.

### Литература

1. Грин, А. С. Собрание сочинений : в 6 т. – Т. 6 / А. С. Грин ; под общ. ред. Вл. Россельса ; сост. В. Ковского и др. – Москва : Правда, 1980. – 494 с.
2. Даль, В. И. Толковый словарь живого великорусского языка : в 4 т. / В. И. Даль. – Т. 4. Р – Я. – Москва : РИПОЛ классик, 2006. – 672 с. – (Золотая коллекция).
3. Удивительный мир Александра Грина: литературное путешествие по «Гринландии» (к 140-летию со дня рождения А. С. Грина) / сост. Н. С. Кузнецова. – Челябинск : Государственное казенное учреждение культуры «Челябинская областная библиотека для молодежи», 2020. – 30 с. – (Литературный бомонд. Вып. 7).

# **АКТУАЛЬНІ АСПЕКТИ ДОСЛІДЖЕННЯ СЛОВ'ЯНСЬКИХ МОВ**

## **ДЖЕРЕЛА ЗАПОЗИЧЕНЬ У ДАВНЬОУКРАЇНСЬКІЙ МОВІ**

***Ачилов І. М.,***

*магістрант 2 курсу, Інститут філології ФДАОЗ ВО «Кримський  
федеральний університет імені В. І. Вернадського»*

*Науковий керівник: к. філол. н., завідувач кафедри української філології  
Пелипась М. І.*

У процесі становлення словникового складу давньоукраїнської мови значну роль (разом зі словотвором власними мовними засобами) відігравали запозичення іншомовних лексичних одиниць. Потреба в них визначалася необхідністю номінації нових реалій та понять, що постійно виникали під впливом розвитку громадсько-політичного, господарсько-економічного та науково-культурного життя народу. Крім того, деякі назви ставали неактуальними через суспільний прогрес й виходили з ужитку, вимагаючи заміни.

Як відомо, запозичення є природним процесом в історії кожної мови. Лексичні запозичення викликані потребами суспільства і залежать від інтенсивності соціальних, економічних та культурних зрушень. Їхня поява зумовлена внутрішніми потребами мовного розвитку і є проявом прагнення збагачення засобів вираження. Актуальність дослідження полягає в необхідності всебічного осмислення лексичних змін у мові на різних історичних етапах.

Метою роботи є визначення й аналіз основних зовнішніх джерел поповнення лексичної системи давньоукраїнської мови.

Запозичені лексеми доповнювали майже всі семантичні шари давньоукраїнської мови. Усебічне лінгвістичне дослідження цих мовних

одиниць має велике значення для розуміння загальних процесів формування давньоукраїнської лексичної системи.

В українському словнику XV–XVII ст. зафіксовано лексичні запозичення, що потрапляли із західних слов'янських та неслов'янських мов – польської, чеської, латини, німецької та ін. Проникненню іншомовних лексем із заходу сприяло вже саме географічне положення України, адже українські землі входили до складу Великого князівства Литовського, яке безпосередньо межувало із західними країнами, що також створювало умови для проникнення іншомовної лексики (переважно німецької та польської).

Інтенсивний вплив польської мови розпочався вже в XIV ст., коли зміцнився політичний та військовий союз Великого князівства Литовського та Польщі [1]. Особливо інтенсивно польська та європейська лексика потрапляла до давньоукраїнської мови в другій половині XVI ст., після Люблінської унії 1569 р., внаслідок якої українські землі, як і все Князівство Литовське, опинилися у складі Речі Посполитої.

Активному проникненню громадсько-політичних термінів західного походження до давньоукраїнського словника сприяли як вплив на них насиченої латинізмами та західноєвропейськими польської офіційної мови, так і безпосередні контакти українців з представниками сусідніх країн.

Оскільки юридична структура та судово-виконавча справа у Великому князівстві Литовському формувалися за польським зразком, цілком природно, що для позначення судових понять, аналогічних польським, використовували готові лексичні засоби [2]. У такий спосіб на давньоукраїнський ґрунт потрапило багато слів західноєвропейського походження, зокрема латинізмів та німецьких лексем.

Через те що давньоукраїнська канцелярська лексика, як і подібна термінологія багатьох європейських народів, формувалася під впливом



латини, у цій групі спостерігаємо багато латинізмів, що потрапляли за польським посередництвом, оскільки поляки вже мали досвід її використання.

Поповнення соціально-економічної термінології відбувалося за рахунок запозичень, що стали наслідком зміцнення економічних та торговельних контактів. Оскільки найтісніші економічні зв'язки підтримувалися протягом XV–XVII ст. з Польщею, то природно, що основа частина цих запозичень ішла з польської мови, де вона була досконалішою, бо ввібрала в себе спеціальні терміни з латинської, німецької та романських мов.

Отже, в період XV–XVII ст. давньоукраїнською мовою запозичено найбільше лексем з польської мови. На другому місці в кількісному вимірі постають лексеми латинського походження, на третьому – німецького, запозичені переважно через польське посередництво. Ця лексика, відповідаючи потребам давньоукраїнської мови, збагатила лексичну систему та разом із власне українськими словами виконувала активні комунікативні функції.

#### **Література**

1. Вінценз, А. До проблеми українсько-польських контактів / А. Вінценз // Мовознавство. – 1991. – № 5. – С. 37–41.
2. Словарь иностранных слов. Полонизм // Словари и энциклопедии на Академикe. – URL : [http://dic.academic.ru/dic.nsf/dic\\_fwords/ПОЛЛОНИЗМ](http://dic.academic.ru/dic.nsf/dic_fwords/ПОЛЛОНИЗМ)

## **ЛЕКСИЧЕСКИЕ ПРОЦЕССЫ В РУССКОМ ЯЗЫКЕ В XXI ВЕКЕ**

***Гасанова В. Т.,***

*к. филол. н., доцент кафедры гуманитарных и социально-экономических дисциплин, Крымский филиал ФГБОУ ВО «Российский государственный университет правосудия»*

Язык как явление социальное всегда шел в ногу со временем, никогда не существовал вне общества; его развитие всегда зависело от развития общественных процессов и внутренних законов.

Начало XXI века – период с интенсивно протекающими процессами в общественно-политической, экономической, культурной жизни, которые отражаются на развитии многих отраслей науки, экономики, культуры, а также на языке. В речевом «арсенале» появляется все больше заимствованных слов, вытесняя часть устаревшей лексики. Выходят из активного употребления многие слова, называющие экономические реалии советского времени, идеологическая лексика. В активное употребление возвращается религиозная лексика, из специальной сферы в общеупотребительную переходят многие экономические и правовые термины.

Русский язык начала XXI века характеризуется рядом речевых тенденций, отличительной особенностью которых является неоднозначность, двойственность, противоположность и комплементарность. Языковые «метаморфозы в лексике происходят постоянно, часто не всегда заметны в течение жизни одного поколения. Демократизация и либерализация языка современных носителей граничит с вульгаризацией и криминализацией, креативность со стереотипностью, динамичность с небрежностью в использовании языковых единиц, интеллектуальность – с общим снижением языковой культуры. Свобода слова – это не свобода языка» [6, с. 28].

К наиболее важным изменениям двух последних десятилетий относят:

- проникновение сниженной, жаргонной лексики в СМИ, печать;
- интенсивные семантические преобразования;
- лавинообразный характер словообразования;
- массовое вхождение в русский язык заимствований.

Сегодня ученые-лингвисты фиксируют неблагоприятную «экологию» речевой среды. Ненормативная лексика заполонила общение. Интенсивная демократизация привела к тому, что жаргонизация речи стала характерной не только для молодежи, но и для людей старшего возраста, а нецензурная лексика вышла за пределы устной бытовой речи и буквально «затопила» все жанры, требующие экспрессии: публицистические выступления, различные

репортажи и т. д. Кроме того, язык криминализируется: подобные выражения можно услышать в сериалах, телепередачах, в речи политиков и известных людей. В обществе заметно снизился культурный уровень владения как устной, так и письменной речью.

Лексические процессы, как правило, сопровождаются трансформацией в семантике слова, его сочетаемости, а также его стилистической переориентации. Семантические преобразования в лексике способствуют положительному явлению – обогащению и расширению словарного состава слова.

В разные исторические периоды накапливается определенный набор слов и выражений, которые становятся модными и имеют широкий и разнообразный спектр употребления. Подобное явление лингвисты называют «массовой болезнью века». Употребление таких слов составляет незначительный процент, но они весьма навязчивы в речи: *беспредел, тусовка, раскрутка, крутой, прикид, разборка, обвал* и т. д. [3, с. 205].

Следующее проявление языковых инноваций – массовое вхождение в русский язык заимствований (преимущественно англицизмов): *брифинг, киллер, имидж, рейтинг, бестселлер, бекиситтер, мерчендайзер, имиджмейкер* и множество других. В современный русский язык заимствования проникают из речи журналистов, представителей СМИ, PR, из речи современной молодежи, которая заимствованное слово пытается еще и трансформировать. Заимствованные слова все шире используются не только в рекламе и названиях торговых организаций, но также и в бытовом общении, в выступлениях общественных и политических деятелей. В то же время при использовании иностранных слов не должен забываться о многообразии и красоте родного языка. Русский язык подвижен, способен приспособлять речь к конкретным ситуациям общения, совершать речевые поступки. Не каждая личность может по достоинству оценить весомое, яркое, страстное русское слово [4, с. 95].

Складывается впечатление, что язык сегодня находится в «свободном плавании». Чувствуются неуважение, пренебрежительное отношение к гуманитарной науке, влияние неграмотной речи лиц, имеющих авторитет в обществе. При этом каждое последующее поколение, совершенствуясь в технологическом, экономическом плане, отдаляется от понимания языковых чувств и речевой культуры.

Русский писатель, филолог, литературовед А. С. Шишков говорил: «Хочешь погубить народ – истреби его язык». Язык – это мозг народа, от которого зависит его настоящее и будущее [5, с. 32]. Язык отражает внутренний мир человека, его культуру. В слове не менее жизни, чем в человеке. Важнейшая функция языка заключается в том, что он хранит культуру и передает ее из поколения в поколение. Именно поэтому язык играет важную роль в формировании личности, национального характера, этнической общности, народа нации. Мы обязаны хранить, то, что досталось нам по наследству – язык, речевую культуру. Необходимо постоянно совершенствовать родной язык, а речевую культуру довести до совершенства [1, с. 53].

Важно помнить, что культура языка – составная часть национальной культуры, духовное достояние, святыня народа. Это его сила и оружие, его мудрость и вдохновение, его национальная гордость.

### Литература

1. Валгина, Н. С. Активные процессы в современном русском языке : учебное пособие для студентов вузов / Н. С. Валгина. – Москва : Логос, 2003. – 304 с.
2. Введенская, Л. А. Русский язык и культура речи : учебное пособие для вузов / Л. А. Введенская и др. – 12-е изд. – Ростов-на-Дону : Феникс, 2005. – 544 с.
3. Долбина, И. А. Русский язык и культура речи : учебное пособие / И. А. Долбина и др. – Кемерово : КузГТУ имени Т.Ф. Горбачева, 2015. – 73 с.
4. Русский язык сегодня : сборник статей / Российская акад. наук, Ин-т рус. яз. им. В. В. Виноградова ; отв. ред. Л. П. Крысин. – Москва : Азбуковник, 2015. – 380 с.
5. Скляревская, Г. Н. Русский язык конца XX века: Версия Лексикографического описания // Словарь. Грамматика. Текст. – Москва : ИРЯ, 1996. – 472 с.
6. Сиротинина, О. Б. Культура русской речи / О. Б. Сиротинина. – Москва : Ленанд, 2017. – 272 с.

## МИР РУССКИХ ПРИЧЕСОК В СЛОВАРЕ В. И. ДАЛЯ

*Гумерова А. И.,*

*студентка 3-го курса факультета истории, искусств и крымскотатарского языка и литературы, ГБОУВО РК «Крымский инженерно-педагогический университет имени Февзи Якубова»*

*Научный руководитель: к. филол. н., доцент кафедры русской и украинской филологии Машикова Е. Е.*

Если тезис, что портрет является важнейшим средством характеристики персонажа, сомнений не вызывает, то о такой значимой составляющей портрета, как прическа, говорится нечасто. Между тем, «кудри черные до плеч» вернувшегося из Германии Ленского, – явно неслучайно подмеченная Пушкиным деталь: такой прической Ленский словно манифестирует свободу мысли и творческого поиска. В прологе повести А. И. Герцена «Сорока-воровка» прическа становится своеобразным маркером общественно-политических взглядов героев. Один из них острижен под гребенку (западник), другой – в кружок (славянофил), а третий – вовсе не стриженный (либерального толка).

«Толковый словарь живого великорусского языка» В. И. Даля может стать тем инструментом, который детальней и глубже позволит понять мир причесок России середины XIX века, сделает восприятие литературных героев более многогранным.

Под словом *причесывать* Даль понимает «убрать голову, расчесать волосы нарядно», под *прической* значится «уборка, убор волос, головы» [2, с. 710]. Прическа, по В. И. Далю, может быть *гладкая, высокая, взбитая, завитая*.

*Стричь* в словаре значит «срезывать ножницами концы, верхи, мохры, волоса, шерсть». Даль фиксирует различные варианты этого глагола (*стричь, стригнуть, стригать*) и даже приводит популярный, очевидно, каламбур о сложности выбора в речи правильной формы (*Мусье при детях*,

входя и взбивая хохол, сказал: Фу, я сегодня стригался! Все захохотали: стригнуса, поправила его, покачивая головой, мадам) [2, с. 629–630].

Показательно, что стрижки в России, по свидетельству Даля, – исключительно мужская прерогатива: «Женщины, обычно, не стригут волос, не стригутся»; «Остричь девку, отрезать косу считается позором»; «Не успеет стриженная девка косы заплести» [Там же].

В отличие от причесок, упомянутые в словаре стрижки менее разнообразны. А. И. Герцен отдает дань натуральной школе, верно подмечая, что стригли под гребенку и в кружок.

Под *гребенкой* у Даля понимается *гребень, гребешок* – «снаряд с зубьями, для различного употребления» [2, с. 191–192]. Гребень, по Далю, может быть редким, с далеко отстоящими друг от друга зубьями, и частым. Редкие гребни назывались *тупейными* (от французского слова *tourpet* – чуб), они использовались при начесе волос (*тупей* – «взбитый хохол на голове» [2, с. 660]). Парикмахеров (вспомним рассказ Н. С. Лескова) называли тупейными художниками. *Косной гребень* – роговой или черепаховый – служил для поддержания и украшения косы или висков.

Гребенкой пользовались и при стрижках. *Выстричь кого-то под гребенку* значило остричь волосы «плотно, сколько можно захватить» [2, с. 191–192]. К слову, под гребенку в юности стригся сам А. И. Герцен.

*Стрижка в кружок* – «стрижка вокруг всей головы обрубом» – по-другому называлась *айдаром*, или *казачья* [2, с. 351]. В статье об айдаре любопытно замечание о том, что в нижних губерниях по Волге маковки (макушки), вопреки обычаю, не стригли [2, с. 13].

Айдару (ардару) Даль противопоставляет стрижку *в скобку* – «обрубом, но на лбу короче», «обрубом на лбу, но другим обрубом под ухо, вокруг головы» – называя такую стрижку *великорусской, русской* – распространенной по всей России [2, с. 351, с. 593].

В 1840-е годы в среде славянофилов стрижки в кружок и в скобку обрели особую популярность и в силу их народности, русскости, стали идеологически маркированными. Именно так острижен исповедующий идею патриархальной России герой Герцена в повести «Сорока-воровка». Его стрижку в кружок оттеняют рассуждения о том, что истинная Россия – в глухих деревнях, где «бедность, смиренная и трудолюбивая, выше самодовольного богатства»; где разрушительное влияние западной цивилизации не коснулось еще «нашего семейного, отеческого распорядка ни в избе, где отец-глава, ни в целом селе, где глава общины – отец» [2, с. 328]. В рассказе западно ориентированного И. С. Тургенева «Однодворец Овсянников» из цикла «Записки охотника» не без иронии описывается заглавный герой, исповедующий славянофильскую русскость: его кучер был острижен в скобку. У Тургенева, однако, такое показное следование национальным устоям близко позерству, пустой позе.

Таким образом, как видим, будучи значимой частью портрета литературного героя, прическа многое говорит о нем внимательному читателю, а «Толковый словарь живого великорусского языка» В. И. Даля представляется важнейшим источником отраженной в языковой традиции важной культурологической информации о мире причесок современной лексикографу России.

#### **Литература**

1. Герцен, А. И. Сорока-воровка / А. И. Герцен // Герцен А. И. Сочинения : в 9 т. – Москва : Гослитиздат, 1955–1958 / А. И. Герцен. – Т. 1. Художественные произведения. 1838–1851 / [подготовка текста и примеч. В. А. Путинцева и Л. Я. Гинзбург]. – 1955–1958. – С. 327–347.

2. Даль, В. И. Толковый словарь русского языка: современная версия / В. И. Даль. – Москва : Эксмо, 2012. – 736 с.

## КИТЫ И КИТОБОЙНЫЙ ПРОМЫСЕЛ В СЛОВАРЕ В. И. ДАЛЯ

*Зейтуллаев Э. С.,*

*студент 3-го курса филологического факультета, ГБОУВО РК «Крымский инженерно-педагогический университет имени Февзи Якубова»*

*Научный руководитель: к. филол. н., доцент кафедры русской и украинской филологии **Машкова Е. Е.***

Разноаспектное изучение народной таксономии – обиходных, бытующих в народе названий растений и животных – входит в число приоритетных задач современной лексикологии, лингвокультурологии и этнолингвистики. «Толковый словарь живого великорусского языка» В. И. Даля позволяет изучать подобные названия не только в синхроническом, но и в диахроническом аспектах.

Цель предлагаемой статьи – описать научные и обиходные названия китов в Словаре В. И. Даля.

Один из героев романа Германа Мелвилла «Моби Дик» вспоминает историю древнего правителя Прокопия, который оставил письменные свидетельства того, что «в годы его префектуры близ Константинополя из глубин Пропонтиды, иначе Мраморного моря, было выловлено огромное морское чудовище, которое больше пятидесяти лет топило корабли в прибрежных водах» [3, с. 214]. По-гречески морское чудовище именовалось *kitos*. Примечательно, что киты – излюбленные объекты наблюдений экотуристов в современной Исландии и Норвегии, востребованные художниками и дизайнерами – исторически буквально назывались *морскими чудовищами*.

В. И. Даль, посвящая отдельную статью китам, помимо указанного исконно греческого (у Дале еще и по-латыни – *Cete*), приводит и другие названия вида: *лежас* (с пометкой «церковное») и *кулёма* (с пометкой «камчатское»).

В «Полном церковнославянском словаре» протоиерея Григория Дьяченко со ссылкой на «Лексикон» Фр. Миклошича, *кит, большое морское*



*животное* именуется *лежась, лежах, лежага* [2, с. 281]: очевидно, эти номинации восходят к слову *лежать* и обусловлены ветхозаветной историей об Ионе, пробывшем (*пролежавшем?*) три дня во чреве кита (Мф 12:40–41).

Зафиксированное Далем диалектное название кита – *кулёма* – неслучайно широко употреблялось именно на Камчатке. Начало отечественного китобойного промысла на Дальнем Востоке России относится к 1850 году, когда была основана «Российско-Финляндская компания». В последующие годы китовый промысел в дальневосточных водах производился иностранными компаниями. По свидетельству Н. В. Слюнина, у берегов Приморской области, в состав которой входила Камчатка, ещё в 1889 году было добыто китового жира и уса на сумму 1 280 000 рублей.

В словаре Даля *кулёма* толкуется как *ловушка на мелких зверьков* [1, с. 355], тогда как кит, согласно Далю, – «*огромнейшее* (курсив наш. – Э. З.) из всех нынешних животных» [1, с. 320]. Почему же тогда *огромного* кита (а весом киты, действительно, могут достигать 100–120 тонн) в северо-восточных регионах России называли *кулёмой* – сродни *небольшой* по размеру ловушке? С одной стороны, думается, это можно объяснить бытовавшим в среде охотников еще со времен архаики принципом – «обхитрить» зверя и рок. Сознательно снижая уровень исходящей от животного опасности, приуменьшая его интеллект, его мощь и скорость реакции, охотники словно прогнозировали удачный исход охоты на него.

С другой стороны, такое наименование могло возникнуть по причине схожего механизма устройства ловушек – *кулёмок* – и добычи кита. В *кулёмках* творило – верхняя переключина – падало на пойманного в ловушку зверя; на кита так же, сверху, обрушивался гарпун.

В статье о ките Даль приводит зоологическую классификацию вида. Кит классифицируется как *молочное* животное (в словаре термин «молочное», «млечное» и «млекопитающее» употребляются как синонимы).

К роду, или семейству, *китовиков (китовидных)* у Даля отнесены следующие виды:

1) *кит настоящий, ловецкий, Balaena mustecutus* «до десяти сажень длиною, китовый ус у него застилает небо поперек, и охватывается нижнею челюстию»;

2) *гибарь (современное название – Горбатый кит, Горбач, Длиннорукий полосатик)*: «тончавее кита, пласт (перо) по хребту»;

3) *головач (современное название – Кашалот)* и 4) *роквал*: «поменьше»;

5) *кашалот, Physester*: «башка треть туловища»;

6) *кит плевач, Phys. macrocephalus (современное название – Синий кит)*: «не меньше кита».

Сегодня к семейству китов также относят финвалов, зубатых китов.

Приводя наименования *китобой, китобоец, китолов – китовых промышленников и судов, снаряженных для этого промысла – китобойства, китоловства (ловли, боя китов)*, Даль указывает на торговый продукт этого промысла:

– *китовый ус* – «роговые десны или небо кита, упругие пластинки»;

– *китовина* – «китовое мясо, ворвань, жир»;

– *жировоск*;

– *амбра* – «благовонное вещество, находимое комьями по взморью, как полагают, из кишок китов (кашалотов)» [1, с. 16] и китов плевачей.

В России особо востребован был китовый ус. Из него шили дамские корсеты, изготавливали каркасы для зонтов, производили кисти и щётки. Долгое время это был основной предмет китобойного промысла – продажа одного только китового уса покрывала расходы на снаряжение целой экспедиции.

На Западе основную ценность представлял китовый жир. Один из героев Германа Мелвилла в романе «Моби Дик» говорил о цене, которая была заплачена при его добыче: «Бога ради, будьте поэкономнее со своими

лампами и свечами! Помните, что за каждый сожженный вами галлон была пролита по крайней мере одна капля человеческой крови» [3, с. 214]. Сегодня эти слова могли бы звучать иначе: за каждой изящной безделицей из китового уса – убитое, затравленное, погубленное животное. Согласно исследованиям Национального университета Кенгпук, первые попытки охоты на китов были сделаны в 6000 году до н. э. Сегодня отдельные виды китов занесены в «Красную книгу» мира и России. Между тем, киты – важнейшая часть всемирной экосистемы: они выводят из атмосферы углекислый газ и обеспечивают охлаждение Земли.

В словарной статье Даль приводит поговорку: «Земля на трех китах стоит». Даже без одного из них наш мир будет точно неполным.

#### Литература

1. Даль, В. И. Толковый словарь русского языка: современная версия / В. И. Даль. – Москва : Эксмо, 2012. – 736 с.
2. Дьяченко, Г. Полный церковно-славянский словарь / Священник Г. Дьяченко. – Москва, 1890. – XXXVIII+1120 с.
3. Мелвилл, Г. Моби Дик, или Белый Кит : роман / Герман Мелвилл ; пер. с англ. И. Бернштейн. – Санкт-Петербург : Азбука, Азбука-Аттикус, 2022. – 576 с.

## ВІДОБРАЖЕННЯ КУЛЬТУ СМЕРТІ В УКРАЇНСЬКІЙ ФРАЗЕОЛОГІЇ

*Левченко С. І.,*

*магістрантка 1-го курсу кафедри слов'янської філології, Інститут  
філології ФДБОЗ ВО «Санкт-Петербурзький державний університет»*

*Науковий керівник: к. філол. н., доцент кафедри слов'янської філології  
Раїна О. В.*

На сьогоднішній день антропоцентрична парадигма є провідною в наукових дослідженнях. Предметом постійної уваги лінгвістів стає тема людини, її психологічних, фізичних, душевних особливостей, ставлення до

різних явищ дійсності, що репрезентуються в мові, тож цілком актуальним є дослідження вербалізації культу смерті.

Мета роботи – дослідити українські фразеологізми, що відображають ставлення людей до смерті.

До смерті завжди ставилися з повагою, шанобливо та зі страхом, адже вона сприймалася не тільки як біологічний стан організму, а ще і як перехід душі в інший світ. Таке уявлення про смерть мали люди споконвіку. У такому випадку смерть не можна вивчати тільки з погляду біології, адже віра та культура людей акумулюються в наївних абстрактних образах, що дає змогу розглянути смерть як лінгвокультурологічне явище.

Якщо ідея смерті зближувалася в доісторичну епоху з поняттям про ніч і морок, то так само природно було зблизити її і з поняттям про сон. Сон нероздільний з часом ночі, а той, хто спить, нагадує померлого. Подібно мерцю, він закриває свої очі та стає недоступним для зовнішніх вражень. У сучасній мові вічний сон залишається метафоричною назвою смерті, що відображається в такому прикладі з фразеологізмом: *Йому здалося, що Оксаночка поруч із ним, що блукають вони удвох, натомлені денною працею, та думають, хто тут спить вічним сном, у цих стародавніх могилах* [3, с. 853].

Слов'яни уявляли, що сонце, яке заходить ввечері, не тільки засинає, але й вмирає, тому іноді про смерть людини говорили як про сонце, яке сідає, що ілюструється у фразеологічній одиниці (далі ФО) *зайшло сонце навіки* [3, с. 843].

Смерть визнавалася у слов'ян живою істотою. Було повір'я: якщо у хворого починають тремтіти повіки, то до нього приходять Смерть, стає біля ліжка та заглядає в очі. Перед людським страхом смерть набуває особливостей персоніфікованого явища: вона ходить, знищує, забирає і т. ін., тобто виконує дії живого створіння, що репрезентується у ФО *забула смерть: Забула десь і тая смерть про мене* [3, с. 833].

Персоніфіковане явище смерті розглядалося як демонічний вияв потойбічного світу, тому часто Смерть уособлювалася в моторошних образах, що сполучає в собі подоби людського і звіриного. Люди вважали, що смерть має свої прилади для вбивства, тому часто зображували її блідою, кістлявою та з косою або пилою. Це уявлення відображається у фразеологізмах *мов з косою пройшла смерть, смерть косить, смерть занесла гостру косу, смерть стоїть з косою за плечима* [3, с. 834].

У давнину, коли християни були ближче і до своїх язичницьких коренів, і до одкровення у Христі і через нього – до Живого Бога, про смерть говорили як про народження в вічне життя. Смерть сприймалася не як кінець, не як остаточна поразка, а як початок. Життя сприймалося як шлях до вічності, увійти в яку можна було через відкриті ворота смерті [2]. Звідси розуміння життя як дороги, яка може бути як тяжкою, так і легкою. Це уявлення відображається у ФО *іти в далеку дорогу* [3, с. 352].

У християнській релігії, для якої характерне гостре переживання неповторності буття кожної окремої особистості, віра в загробне життя (воскресіння) певною мірою звільняла людину від страху смерті, заміщаючи його страхом перед покаранням (карою) за вчинені за життя гріхи. Подібний підхід до розуміння смерті містить у собі підставу моральної оцінки вчинків людини, розрізнення добра і зла, культивує почуття відповідальності перед обличчям смерті за скоєні вчинки [1, с. 449].

Християнський обряд погребіння померлого відображається у ФО *іти (лягти) в (сиру) землю* [3, с. 353], коли померлого закопують у землю, тобто віддають його землі. У християнському світі таке поховання вважається найбільш правильним, оскільки воно ближче до біблійної традиції та віри в тілесне воскресіння померлого.

Християнин вірить в те, що смерті як повного і остаточного зникнення людини не існує. Згідно з християнським віровченням, всі люди будуть жити вічно, і саме безсмертя є справжньою метою людського життя, а день

смерті одночасно є днем його народження для нового життя. Після смерті тіла душа вирушає в дорогу назустріч до свого Творця. Це уявлення акумулюється у фразеологізмі *розлука з душею* [3, с. 753].

У лінгвокультурології смерть вивчається не з погляду щезнення тіла, як це робиться в біології, а з погляду нового «життя» після смерті. Смерть сприймається не як страшний кінець, а як початок чогось нового; подібне бачення знаходимо також у релігійних та філософських працях.

Смерть у свідомості носіїв мови є однією з найважливіших тем табу. Страх перед нею та віра в потойбіччя акумулюються в сталих виразах.

### **Література**

1. Большая медицинская энциклопедия : в 30 т. / гл. ред. Б. В. Петровский. – 3-е изд. – Т. 23. – Москва : Советская энциклопедия, 1984. – 544 с.
2. Радоница // Жизнь. Болезнь. Смерть / Митрополит Сурожский Антоний. – URL : <http://www.verav.ru/common/mpublic.php?num=43> (дата звернення : 01.12.2023).
3. Фразеологічний словник української мови : у 2 кн. / уклад. : В. М. Білоноженко та ін. – Київ : Наукова думка, 1993. – 984 с.

## **СИМВОЛІЧНІ ЗНАЧЕННЯ КОМПОНЕНТА *ВОГОНЬ* У ФРАЗЕОЛОГІЧНИХ ОДИНИЦЯХ УКРАЇНСЬКОЇ МОВИ**

***Непомняща А. Р.,***

*студентка 4-го курсу філологічного факультету, ДБОЗВО РК «Кримський інженерно-педагогічний університет імені Февзі Якубова»*

*Науковий керівник: д. філол. н., завідувач кафедри російської та української філології Грозян Н. Ф.*

Помітно активізуються дисертаційні дослідження різних аспектів фразеології: місце фразеології в системі мови, фраземіка в системі ідіостилю, фразеологічна ідеографія, фразеологізовані речення, культурно-національна конотація, прагматика, фразеологія як вираження національного менталітету й джерело народознавства, модифікація фразеологічних одиниць (ФО), фразеологічні інновації, компоненти у складі ФО, семантика і динаміка окремих тематичних груп та ін. Актуальність

теми дослідження пояснюється важливістю виявлення структурних і семантичних особливостей ФО з компонентами-символами; відсутністю цілісного уявлення про загальні характеристики зворотів названого типу, їхню роль у мовній картині світу українського народу. Мета статті – розглянути характерні вияви реалізації символічних значень компонента – назви стихії *вогонь* у ФО української мови.

**Вогонь** – розжарені гази, що виділяються під час горіння й світяться сліпучим світлом – за найдавнішими космогонічними уявленнями слов'ян, це первісна матерія чоловічої статі, могутня і незрозуміла стихія, що, поєднавшись з водою і світлом, утворила все на землі [2, с. 46].

Вогонь здавна був об'єктом культу в усіх народів, символом Божої сили. Вогонь святий, тому за його допомогою чинили Суд Божий, – вірили, що невинного вогонь не спалить, а «на злодієві шапка горить»; відомий у народі також спосіб проби вогнем – давати підозрюваній людині в руки подержати розжарене залізо. Вогонь має благодійну та очищувальну й захисну силу.

Праукраїнці, за свідченням арабського письменника ал-Масуді, спалювали покійників на вогнищах, збирали їх попіл і ставили на розпутьях: давні поважали покійників і вважали їх покровителями своїх земель. За віруваннями, вогонь очищав грішних покійників, і вони відкривали царство світла і вічного спокою [цит. за: 3, с. 329].

За народними повір'ями, вогонь – це багатство, тому не можна було віддавати його з дому. Йому приписували й оберегову функцію: колись в українців, як тільки народжувалася дитина, господарі запалювали лампади, доки не охрестять немовля. Вогонь виступає і символом плодючості, тому на весіллі використовують свічки. Служителі язичницького культу в храмах-капищах утримували вічний вогонь як знак постійного доброго зв'язку з богами та безперервності життя й добробуту племені, роду. У народі побутовали різні ритуальні обряди, що свідчили про культ вогню.

Особливу пошану у слов'ян мали *живий, чистий, святий* або *дерев'яний* чи *сухий вогонь*, добутий через тертя дерева об дерево. Його шанували насамперед як оберег від нечистої сили, нещастя. Здавна вірили в його магічну, цілющу й очищувальну силу, тому вживали його в особливих випадках, коли треба розпалити новий родинний вогонь; у бойків розведення живого вогню було першочерговим магічним актом при заселенні нової хати; подоляни запалювали *чистий вогонь* біля калини, щоб ніяка звірюка не посунула носа. Ним обносили житла, селища. Новий вогонь порівнювали з *новою, непочатою водою*, взятою із джерела: вогонь, що «не служив людським потребам» [3, с. 332–334].

Вогонь уособлює життя, радощі буття, несе очищення від усього старого, зашкарублого, непотрібного; це і символ оновлення, свободи, перемоги, протиставлюваний ідеї темряви як зневіри, загибелі. Але водночас вогонь мстивий, він – образ страшної, непереборної сили, що здатна спалити все живе [1, с. 15]. Павло Чубинський записав від людей такі слова: «Ми шануємо вогонь як Бога. Він – наш добрий гість. Він як розгнівається й візьме, то другому вже того не дасть» [5, с. 49].

Слово-поняття *вогонь* може створювати досить широке коло асоціацій; його значення часто суттєво розходяться, трансформуються у віддалені за змістом образи; більше того, під видозміни підпадають і оцінно-характеристичні моменти: від гімнів, що уславляють життєдайну силу вогню, до різкого засудження його нищівної сили. На цих трансформаціях лежить помітний відбиток національно-мовних процесів. Архетипний образ вогню в численності своєї символіки – знак духовної енергії; перетворення і переродження; руйнівної і водночас народжувальної сили; кохання, плодючості; багатства, щастя, сімейного добробуту, сонця; зв'язку з небесним світлом; роду; сили; очищення від зла; бога; потойбічного світу – глибоко занурений в українську етнокультурну, здавна викликав



поклоніння, обоготворення у слов'ян [3, с. 329], що втілюється в чисельних фразеологізмах з цим компонентом.

Приклади переконують, що у фразеологізмах української мови зафіксовано такі символічні значення компонента *вогонь*:

Вогонь як **руйнівна** чи **небезпечна сила**: стихія очищувального полум'я, що несе світло й тепло, втілювала творче, активне начало, уживалася з образом грізного, несамовитого полум'я, яке загрожувало смертю і знищенням, про що свідчать такі ФО: *пустити [з] вогнем* «знищити вогнем; спалити» [4, с. 140], *гратися (грати, бавитися) з вогнем* [4, с. 140], *гра з вогнем* «дуже небезпечні, необережні дії, вчинки без врахування можливих наслідків» [4, с. 140], *приймати вогонь на себе* [4, с. 141], *викликати вогонь на себе* «навмисне брати на себе всю складність, вину кого-небудь або відповідальність за щось» [4, с. 141], *палити вогнем у значенні* «безжалісно знищувати кого- чи що-небудь» [4, с. 140], *як вогню*, з сл. *боятися* «дуже сильно» [4, с. 140], *вогнем і мечем* книжн. «з великою жорстокістю; нещадно» [4, с. 140].

Вогонь асоціювався зі **швидкістю**, що засвідчують такі ФО: *як вогнем палити* з дієсловами «дуже швидко» [4, с. 140], *як (мов, ніби і т ін.) вогонь на суху соломку* з сл. *кинутися, накинутися і т. ін.* «дуже швидко, жадібно» [4, с. 141], *хапати з вогню* «дуже швидко, невідкладно робити що-небудь» [4, с. 140], *як на вогні горіти* у значенні «хто-небудь дуже швидко щось зношує, рве, псує, руйнує і т. ін.» [4, с. 140].

ФО з лексемою *вогонь* можуть **характеризувати людину**, зокрема вказувати на хворобливий стан; страждання; гнів, роздратування; сильні почуття, збудження; дорікання; користування результатами праці інших; динамічну зовнішню ознаку; піднесення, захоплення.

З вогнем пов'язували і всілякі випробування, відображені, наприклад, у ФО *крізь вогонь і смерть* «через усі перешкоди і небезпеки» [4, с. 140].

В окремих ФО лексема *вогонь* може виступати й у таких символічних значеннях: *вогонь* як символ затишку, рідної домівки, *вогонь* як вогнепальна зброя, *вогонь* як символ світла.

Отже, символічні значення компонента *вогонь* репрезентовано у ФО української мови такими семами: *небезпека, швидкість, страждання, хвороба, гнів, збудження, почервоніння, негативні риси характеру, піднесення, випробування*. У фразеологізмах компонент *вогонь* найчастіше реалізується в символічному значенні *сильне почуття, збудження* (8 ФО), а також у значенні *гнів, роздратування* (7 ФО), рідше – у значенні *страждання* (5 ФО), *хвороба* (5 ФО), *випробування* (4 ФО), *швидкість* (5 ФО), і ще рідше – у значенні *піднесення, захоплення* (4 ФО), *динамічна зовнішня ознака* (3 ФО).

#### Література

1. Кононенко, В. І. Мова і народна культура / В. І. Кононенко // Мовознавство. – 2001. – № 3. – С. 15–26.
2. Потапенко, О. І. Короткий словник з українознавства / О. І. Потапенко, В. І. Кузьменко – Київ : Український письменник, 1995. – 291 с.
3. Ужченко, В. Д. Фразеологія сучасної української мови : навч. посіб. / В. Д. Ужченко, Д. В. Ужченко. – Київ : Знання, 2007. – 494 с.
4. Фразеологічний словник української мови : у 2 кн. / уклад. : В. М. Білоноженко та ін. – Київ : Наукова думка, 1993. – 984 с.
5. Чубинський, П. П. Мудрість віків / П. П. Чубинський. – Київ : Мистецтво, 1995. – 224 с.

## ВЕРБАЛІЗАЦІЯ КОЛЬОРУ: ТЕОРЕТИЧНИЙ І ФУНКЦІОНАЛЬНИЙ АСПЕКТИ

*Прадід О. Ю.,*

*к. філол. н., доцент кафедри російської мови та культури мовлення,  
Інститут філології ФДАОЗ ВО «Кримський федеральний університет  
імені В. І. Вернадського»*

Будь-яка мова «в цілому так чи інакше відбиває етнокультурні стереотипи, породжені національною специфікою людського світосприймання» [3, с. 15]. Мовна одиниця, що вербалізує колір, та власне

колір – поняття різні, бо колір – одна з ознак об’єктів, що сприймається людиною як свідоме зорове відчуття, а кольороніми (кольоративи, кольоролексеми і т. ін.) – одиниці окремої мови, що позначають колір та в контексті цієї мови виступають також символічним кодуванням у семантичних знаках «національної картини світу як властивої представникам одного етносу системи світоглядних установок, понять, символів» [5, с. 100], природних, соціальних явищ і процесів. Проекція будь-яких культурологічних та згаданих вище реалій, разом з іншими завданнями й творчими задумами, що їх реалізовує автор у художньому тексті, здійснюється в тому числі за допомогою кольоративів, «тому й привертають увагу кольори та їх символічне значення і філософів, і художників, і мовознавців, і, звичайно, літературознавців, які досліджують теоретичні й практичні аспекти кольоропису» [2, с. 180].

Цікавим, на нашу думку, прикладом використання автором художнього твору (Марією Матіос) культурологічно значущого кольороніма *чорний* є повість «Черевички Божої Матері», де «з перших сторінок твору реалізується мотив невідомої хвороби головної героїні. Із ходом оповіді з’ясовується, що це так звана “чорна хвороба”. Для більшості читачів вона так і залишається якоюсь загадковою недугою, а носій українського магічного етноментального коду розуміє, що йдеться про епілепсію, народна назва якої етимологізується через симптоми потьмарення свідомості під час її нападу і реалізується в уявленнях про зв’язок її із ніччю та чорним кольором» [4, с. 57–58].

Однак повернемося до теоретичних засад кольористики. Згідно з мовознавчою традицією, кольоролексеми диференціюють на хроматичні (червоний, оранжевий, жовтий, зелений, блакитний, синій, фіолетовий) та ахроматичні (чорний, білий, сірий), а також відтінкові, що за способом передавання відтінків класифікують на кольороніми-прикметники вторинної номінації (*сливовий, вершковий*); кольороніми-прикметники без

чіткої етимології (*багряний, сизий*); кольороніми-прикметники з певною сполучуваністю (*білявий, карі (очі)*); кольороніми-прикметники запозичені (*індіго, маренго*); кольороніми-неологізми та кольороніми-архаїзми (*амарантовий, смарагдовий, полум'яний*); термінологічні кольороніми (*кобальт*); кольороніми-оказіоналізми (*зеленастий, мишастий*).

Вважаємо актуальним окремо додати до згаданої класифікації також фразеологічні одиниці з прикметниковим компонентом-кольоронімом (*чорним по білому; в рожевому світлі*) і одиниці з непрямою вказівкою на колір (хоча вони не були предметом цього дослідження) (*кров з молоком*), серед яких, зокрема, зустрічаються тавтологічні сполучення (*хмара хмарою*) [6].

Крім того, виокремлюють групу лексем, що поточнюють кольорові відтінки: складні (*темно-, світло-* та ін.) та двоскладові (*рожево-червоний, чорно-блакитний*), а також кольороніми диференціюють на конструктивно-складні (*кольору неба, кольору молодого листя*) та порівняльні звороти (*як блакитні озера*). Зазначимо також, що українські автори художніх творів, наприклад О. Довженко (оповідання «Ніч перед боєм»), задля детальної візуалізації читачем використовує не тільки велику кількість кольоронімів, а й «насичує» їхню структурну складність: *Хмара була важка, темно-темно-синя, внизу зовсім чорна, а самий верх її, самий вінець майже над нашими головами було написано шаленими крученими криваво-червоними і жовтими мазками.*

Треба зазначити, що вказана вище класифікація (у мовознавчому аспекті) кольору дещо відмінна від надбань і пошуків у галузі «теорії кольору» (І. Ньютон, В. Ф. Освальд та ін.), у яких основними (або чистими) кольорами виступають червоний, синій та жовтий, поєднання яких створюють вторинні кольори – зелений, оранжевий, фіолетовий, і третинні, які творяться шляхом змішування, а чорний може розглядатися як змішування всіх кольорів спектра, або ж як відсутність світла (освітлення).

Крім того, ані розподіл на хроматичні/ахроматичні, ані поділ відповідно до кольорового спектра не визначають місце *прозорому*, *блискучому*, *рябенькому* і под. лексемам, які передають швидше не колір, а його характеристику.

Додамо однак, що деякі науковці дещо доповнюють мовознавчу традицію, зазначаючи, що, оскільки кольоросприйняття пов'язане з наявністю/відсутністю освітлення та з його інтенсивністю, то «можливим» додатком стануть засоби позначення «світла/темряви», які не тільки прямо, але й непрямо вказують на ступінь освітлення простору.

Отже, вважаємо конструктивним при лінгвістичному дослідженні й аналізі вербалізації кольорів використання терміну *кольоронім-домінанта* на позначення стрижневих, базових, ключових одиниць, залишаючи право авторів дослідження визначати (кваліфікувати) ці вербалізовані кольори, виходячи із завдань дослідження, близької йому концепції кольорового спектра і т. ін., аби позбутися розбіжностей теоретичного плану, а також нюансів, пов'язаних з іншими характеристиками (фізичними) кольору.

### Література

1. Вежбицкая, А. Семантические универсалии и описание языков / А. Вежбицкая ; пер. А. Д. Шмелёва. – Москва : Яз. рус. культуры, 1999. – XII, 776 с.
2. Гладкая, И. С. Роль кольору в художній структурі драми Олександра Ірванця «Маленька п'єса про зраду для однієї актриси» / И. С. Гладкая, И. В. Кокина // Межкультурные коммуникации. – 2019. – № 10. – С. 180–184.
3. Жайворонок, Н. В. Українська етнолінгвістика: Нариси : навч. посіб. для студ. вищ. навч. закл / Н. В. Жайворонок. – Київ : Довіра 2007. – 262 с.
4. Кривенко, О. В. Магічні коди творів Марії Матіос / О. В. Кривенко // Ученые записки Крымского федерального университета имени В. И. Вернадского. Филологические науки. – 2015. – Т. 1 (67). – № 1. – С. 57–62.
5. Кривенко, О. В. Хронотоп заговорного текста как проекция национальной картины мира / О. В. Кривенко // Вильгельм фон Гумбольдт и его наследие: классика и современность : сб. статей по материалам Всероссийской заочной науч.-практич. конф. / Московский гос. обл. ун-т ; под ред. Г. Т. Хухуни. – Москва : [б. и.], 2017. – С. 100–106.
6. Прадид, О. Ю. Тавтологические сочетания как способ выражения концептосферы «человек» / О. Ю. Прадид, Е. Г. Свирская // Русский язык в поликультурном мире : сб. научных статей V Международного симпозиума (8–12 июня 2021 г.) : в 2 т. / отв. ред. Е. Я. Титаренко. – Симферополь : Издательский дом КФУ, 2021. – Т. 1. – С. 251–257.

## **ЯЗЫК ИНТЕРНЕТА КАК СОЦИОКУЛЬТУРНОЕ ЯВЛЕНИЕ**

*Пузикова К. Е.,*

*студентка 2-го курса, Крымский филиал ФГБОУ ВО «Российский  
государственный университет правосудия*

*Научный руководитель: к. филол. н., доцент кафедры гуманитарных и  
социально-экономических дисциплин Гасанова В. Т.*

С появлением Интернета и цифровых технологий произошли значительные изменения в коммуникации. Язык Интернета стал неотъемлемой частью онлайн-жизни, и его эволюция имеет огромное значение для понимания современной коммуникации и культуры.

Развитие языка Интернета проходило через несколько фаз, начиная с появления первых онлайн-форумов и заканчивая современными социальными сетями. Онлайн-форумы были одним из первых средств общения в Интернете. Первые форумы появились в конце 1970-х годов и предлагали пользователям возможность обмена сообщениями на определенную тематику. Общение на форумах происходило через текстовые сообщения, в которых были использованы особые сокращения и аббревиатуры, чтобы сэкономить время и пространство. В 1980-х годах появилась электронная почта, которая стала популярным средством коммуникации. С помощью электронной почты пользователи могли отправлять и получать текстовые сообщения, разделять информацию и обмениваться файлами.

С развитием глобальной сети Интернет и введением графических браузеров в 1990-х годах возникли первые веб-форумы и группы новостей. Веб-форумы позволяли обсуждать различные темы в более удобном формате, с возможностью добавления изображений и ссылок. Сокращения и аббревиатуры также активно использовались в интернет-обсуждениях.

В начале 2000-х годов с развитием социальных медиа появились более современные формы коммуникации, такие как блоги, микроблоги

(например, Twitter) и социальные сети (например, Facebook). Социальные сети стали популярными площадками для общения и обмена информацией между пользователями. Здесь пользователи имели возможность создавать профили, делиться фотографиями и видео, а также отправлять сообщения и комментарии.

Язык Интернета имеет свои особенности, связанные с использованием сокращений, аббревиатур и акронимов. Эти языковые особенности развились для облегчения и ускорения коммуникации в онлайн-среде, так как часто приходится ограничиваться короткими сообщениями.

Акронимы представляют собой инициалы или первые буквы важных слов или фраз, объединенных в одно слово, например, ИМНО – сокращение от *in my humble opinion* – «по моему скромному мнению» [1].

Интернет оказал значительное влияние на развитие лексики и грамматики языка. Здесь представлены некоторые из новых слов и выражений, появившихся благодаря Интернету:

1. Мемы – изображения, видео или тексты, часто юмористического характера, которые быстро распространяются в Интернете.
2. Троллинг – целенаправленное оскорбление или причинение душевной боли другим пользователям в Интернете.
3. Эмодзи – идеограммы и смайлики, используемые для выражения эмоций в текстовых сообщениях.
4. Хэштеги – символ # перед ключевым словом или фразой, используемый для организации и поиска контента в социальных сетях.
5. Ретвит – повторное опубликование чужого сообщения.
6. Селфи – фотография себя, обычно сделанная с помощью смартфона и размещаемая в социальных сетях.
7. Флейм – ожесточенное обсуждение или спор в Интернете.
8. Лайк – кнопка или жест, которыми пользователи могут выразить понравившееся содержание или сообщение.

9. Виральный – контент, быстро распространяющийся в Интернете, обычно за счет его интересности, уникальности или юмористического содержания.

10. Шеринг – акт распространения содержимого через социальные сети или другие платформы.

Переход коммуникации в интернет-среду «сопутствовал возникновению потребности коммуникантов в новых эмоционально-экспрессивных средствах выражения» [3, с. 116]. Среди них выделяются следующие:

1. Сокращения – такие как *LOL* (*смех вслух* – от «laughing out loud»), *BRB* (*буду скоро* – от «be right back»), *OMG* (*о, Боже* – от «Oh, my God!»), используемые для упрощения коммуникации и экономии времени.

2. Письмо в верхнем регистре – использование заглавных букв в словах и фразах для подчеркивания эмоций или впечатления.

3. Словообразование – создание новых слов путем добавления приставок или суффиксов, например, *фотобомба*, *интернетовский*, *твитнуть*.

4. Эмодзи-стиль – использование эмодзи вместо слов в сообщениях для передачи эмоций и выражений.

Таким образом, язык Интернета является уникальным явлением, которое продолжает эволюционировать и влиять на коммуникацию и культуру современного человека. Он представляет собой смесь сокращений, эмодзи, интернет-мемов и новых слов, которые отражают цифровые общественные практики. В то же время язык Интернета вызывает критику и ставит вызовы в области межкультурного общения и сохранения традиционных языковых норм. С развитием новых технологий язык Интернета продолжит меняться и будут необходимы новые исследования, которые помогут лучше понять его влияние на общение и культуру в цифровую эпоху.



## Литература

1. Гурьянова, С. «И тогда он повысил на меня шрифт». Что происходит с языком интернета / Светлана Гурьянова // Правмир. – URL : <https://www.pravmir.ru/i-togda-on-povyсил-na-menya-shrift-chto-proishodit-s-yazykom-interneta/?ysclid=lue9alefrq106735164> (дата обращения : 12.12.2023).
2. Дедова, О. В. О языке Интернета // Вестник Московского университета. Серия 9. Филология. – 2010. – № 3. – С. 25–38.
3. Прадид, О. Ю. Инновационные выражения коммуникантов в интернет-среде: внешний вид человека / О. Ю. Прадид // Творчество Леси Украинки и других писателей и деятелей искусства новейшей эпохи в поликультурном пространстве : сборник научных трудов / науч. ред. Н. И. Пелипась. – Симферополь : Издательский дом КФУ им. В. И. Вернадского, 2021. – С. 116–119.

## ТВАРИННІ ТА РОСЛИННІ ОБРАЗИ-СИМВОЛИ У СКЛАДІ ФРАЗЕОЛОГІЧНИХ ОДИНИЦЬ НА ПОЗНАЧЕННЯ ПОРОКІВ ЛЮДИНИ

*Толстолицька С. В.,*

*магістрантка 2-го курсу філологічного факультету,  
ДБОЗВО РК «Кримський інженерно-педагогічний університет  
імені Февзі Якубова»*

*Науковий керівник: д. філол. н., завідувач кафедри російської та  
української філології Грозян Н. Ф.*

У культурній конотації фразеології тваринні та рослинні образи-символи у складі фразеологічних одиниць становлять особливий інтерес, оскільки це одна з найбільш частотних груп у мовній картині світу в низці інших груп фразеологізмів. Це насамперед пов'язано з тим фактом, що матеріальна та духовна культура людини тісно взаємодіє з навколишньою природою і тваринним світом [2].

Найбільш популярні та широко вживані фразеологічні образи-символи висвітлюються в працях В. І. Кононенка.

Роль зооморфного елемента виключно велика. Вона зумовлюється тим значенням, яке мали тварини на ранній стадії розвитку людства, коли вони не відділялися від людського колективу, а анімалізм був основою

світогляду. Проявом цього став тотемізм – уявлення первісного суспільства про світ, у якому людина не тільки бачить себе нащадком якоїсь тварини, але і включає її в соціальну ієрархію, ставлячи на вершину ієрархічної драбини.

Тваринні образи-символи зафіксовані у фразеологічних одиницях української мови. Наприклад, вовк символізує «кровожерливість», «підступність», «злість», «ненависть», «безжальність», «ворожість» [1, с. 234–235]. Наприклад, фразеологізм *вовк в овечій шкурі* вживається для того, щоб охарактеризувати людину, зовні досить добру, але всередині сповнену злості.

Лисиця/лис символізує «хитрість», «обман», «підступність» [1, с. 235–236]. Наприклад: *То виборний Макогоненко; чоловік і добрий був би, так біда – хитрий, як лисиця* (І. Котляревський); *Лисом підшитий, псом підбитий* (має значення «такий хитрий, лукавий, як лис» [1]).

Свиня символізує «непорядність», «зухвалість» [1, с. 242]. Наприклад: *А соцький, він свиня пихата, нехай минає мою хату!...* (М. Кропивницький).

Змія/гадюка позначає «зраду», «підступність». Так, фразеологічна одиниця *вигріти гадюку (змію, зміюку) в пазусі (за пазухою)* означає «той, хто відплатив невдячністю, зрадою».

Рослинні образи-символи можуть використовуватися як для оцінки чи характеристики людини, її характеру, індивідуальних особливостей, стану, так і для оцінки, характеристики якоїсь події, ситуації. Це фразеологізми, що характеризують розумові здібності людини, наприклад: *голова соломою набита* – хтось дурний, недолугий; *голова ялинова* – дурна, безглузда людина; *пень березовий* – тупиця, дурень; *голова дубова* – тупа, безглузда людина. У цих фразеологізмах дуб, ялина, береза – це дерева з твердим стовбуром. Твердість (особливо дуба) пов'язується у свідомості з непробивністю та означає нерозумну людину.

Нездатність розумно мислити передає фразеологізм *блекоти об'ївся* – збожеволів. Блекота – це отруйний бур'ян. Блекотою можна отруїтися, як і будь-якою іншою отруйною рослиною, що викликає помутніння розуму. У цьому випадку людина перестає контролювати свої дії, на якийсь час стає ніби «божевільною».

Зафіксовано фразеологізми, що характеризують особисті якості людини. Це, наприклад, бездушність: *серце обросло мохом* – хто-небудь став бездушним, черствим. Мох може покрити що-небудь щільним шаром. Серце повинно бути чуйним, не прихованим від почуттів, якщо ж серце ні на що не реагує – це означає, що воно «обросло мохом», сховалося. Неотесаність, нерозвиненість передає фразеологізм *мішок з соломою* – нерозторопна, дурнувата людина; *лопух лопухом* – недалеко людина, що нічого не знає; *обростати мохом* – відставати від життя, опускатися. Як правило, мохом покривається щось нерухоме – камінь, дерево. *Горе цибулеве* – невдала, незібрана, нерозторопна людина. Сік цибулі може дратувати рогівку ока, викликаючи сльози. Людина чистить цибулю і плаче, але ці сльози не наслідок горя.

Зафіксовано фразеологізми, що характеризують емоційно-психологічний стан людини. Це, наприклад, страх: як *осиковий лист тремтить* – дуже сильно тремтіти (від страху). Листя осики тремтить не тільки через найменший подих вітру, але навіть у безвітряну погоду.

Отже, вивчення образів-символів у фразеології є одним із цікавих аспектів у формуванні та збагаченні мови кожної людини. Можна відзначити, що тема тваринних і рослинних образів-символів у фразеології досить актуальна, що підтверджується її частим і продуктивним використанням у художніх творах, публіцистиці та в повсякденному спілкуванні.

## Література

1. Кононенко, В. І. Рідне слово : підручник для шкіл із поглибленим вивченням української мови, ліцеїв, гімназій, колегіумів / В. І. Кононенко. – Київ : Богдана, 2001. – 303 с.
2. Кошарная, С. А. Фразеологизмы с зоонимными компонентами: современные подходы к изучению / С. А. Кошарная, А. С. Маслов // Когнитивные факторы взаимодействия фразеологии со смежными дисциплинами : сб. науч. тр. по итогам III междунар. науч. конф., Белгород, 19–21 марта 2013 г. / отв. ред. Н.Ф. Алефиренко. – Белгород, 2013. – С. 197–203.

## ОТРАЖЕНИЕ ПОНЯТИЯ *ГРАНИЦА* В РУССКОЙ ФРАЗЕОЛОГИЧЕСКОЙ КАРТИНЕ МИРА

*Щербачук Л. Ф.<sup>1</sup>, Мустафаева Э. Р.<sup>2</sup>,*

*<sup>1</sup>к. филол. н., доцент кафедры русского, славянского и общего языкознания,  
Институт филологии ФГАОУ ВО «Крымский федеральный университет  
имени В. И. Вернадского»,*

*<sup>2</sup>студентка 3-го курса, Институт филологии ФГАОУ ВО «Крымский  
федеральный университет имени В. И. Вернадского»»*

Понятие *граница* относится к числу основополагающих философских категорий и уходит своими корнями к истокам философской мысли. В лингвистике данное понятие отличается множеством смысловых оттенков, начиная с физически представленной линии раздела и заканчивая эмоциональным пределом, связанным с психологическим состоянием личности.

Фразеологические единицы любого языка отражают как исторические события народа, так и его социальную жизнь, поражают точностью ассоциаций относительно обыденности поведения и эмоционального состояния человека. Следует отметить, что в русской языковой картине мира существует немалое количество фразеологизмов, которые отражают социальные и психологические аспекты жизни человека.

Актуальность предложенного исследования определяется пристальным вниманием лингвистов к проблемам взаимодействия языка и социума. Фразеологические единицы сравнительно с лексемными

номинациями несут более объемную и более детальную информацию о заключенном в них образе.

Цель исследования: охарактеризовать семантику фразеологических единиц русского языка, репрезентирующих понятие *граница*.

Среди отечественных философов, плодотворно занимавшихся осмыслением и развитием онтологических представлений о *границе*, следует отметить Д. В. Пивоварова. Под границей, по мнению философа, следует понимать «начало и конец всякого определенного бытия» [4, с. 322], обращая внимание на то, что она выступает как «межа, отделяющая нечто от иного; место прямого соприкосновения, единения и взаимопроникновения смежно сосуществующих предметов» [4, с. 322].

Обратимся к толковому словарю русского языка С. И. Ожегова, в котором *граница* понимается как: «1. Линия раздела между территориями, рубеж. Государственная г. 2. перен., обычно мн. Предел, допустимая норма. Границы возможного. Выйти из границ. \*За границей – в иностранных государствах, за пределами родины. За границу – в иностранные государства, за пределы родины. Из-за границы, из иностранных государств. || прил. граничный, -ая, -ое (к 1 знач.; спец.). Граничные знаки» [3].

В. И. Даль при толковании понятия *граница* отсылает исследователя к слову «грань», имеющему ряд синонимов: «рубеж, предел, межа, край, кромка, конец и начало, стык, черта раздела. *Граница земель, владения. \*Честолюбию его нет границ, ни меры. Он выходит из границ приличия. Межи да грани, ссоры да брани*» [2]. З. Е. Александрова в словаре синонимов расширяет данный синонимический ряд: «1. Государства, владения: пограничная линия, рубеж / государства: кордон. 2. Грань, рубеж, черта, стык, водораздел, линия. 3. Предел, мера, рамки, рубикон» [1, с. 95].

Как видим, слово *граница* характеризуется многозначностью и обилием синонимов. Их наличие свидетельствует о сложной и

многогранной структуре взаимоотношений смысловых компонентов, представляющих собой понятие *граница*.

Особенность фразеологической репрезентации заключается в ее образности, которая тесно связана с национально-культурной спецификой языкового сообщества таким образом, что фразеологизмы в своей семантике аккумулируют национально-культурную информацию и отражают национально-культурные стереотипы, эталоны и т. д. [7, с. 417]. Анализ эмпирического материала подтверждает, что фразеологическая репрезентация понятия *граница* в русском языке достаточно разнообразна. В ходе исследования русской фразеологической картины мира нами выявлены две тематические группы (ФТГ), отражающие исследуемое понятие: 1. Фразеологизмы, в компонентном составе которых зафиксирован сам термин *граница* и синонимические ему понятия; 2. Фразеологизмы, общее значение которых репрезентирует понятие *граница*.

ФТГ «Фразеологизмы, в компонентном составе которых зафиксирован сам термин *граница* и синонимические ему понятия» представлена 6 фразеосемантическими группами (ФСГ):

1) ФСГ «Граница»: *выходить из границ* – ‘переступать меру дозволенного, установленного’ [6, с. 125]; *держаться в границах* – ‘соблюдать нормы, правила поведения; вести себя сдержанно, благопристойно’ [6, с. 195]; *переходить всякие границы* – ‘нарушать своим поведением меру дозволенного, установленного, принятого в обществе’ [6, с. 465];

2) ФСГ «Черта»: *переступить черту* – ‘1. Нарушить правило, норму поведения, закон и т. п.; не считаться с тем, что было привычным, принятым; 2. Экспресс. Переходя из одного качества в другое, достигать совершенства’ [6, с. 464]; *за могильной чертой* – ‘вне жизни, за ее пределами’ [6, с. 742]; *проводить черту* – ‘устанавливать какие-либо

различия' [6, с. 533]; *дойти до черты* – 'оказаться в предельно тяжелом положении' [6, с. 203];

3) ФСГ «Грань»: *стирать границы* – 'устранять имеющиеся различия' [6, с. 658]; *на границе жизни и смерти* – 'в критический момент' [6, с. 156]; *на границе фантастики* – 'что-либо свыше реального восприятия, понимания' [6, с. 156]; *проводить грань* – 'устанавливать какие-либо различия' [6, с. 533]; *перешагнуть грань* – 'нарушить правило, норму поведения, закон и т. п.' [6, с. 465];

4) ФСГ «Край»: *стоять на краю гроба* – 'быть при смерти' [6, с. 663]; *у края могилы* – 'в состоянии, близком к смерти (быть, находиться и т.п.)' [6, с. 321]; *на краю гибели* – 'в смертельной опасности (быть, находиться и т. п.)' [6, с. 320]; *на краю могилы* – 'то же, что *на краю могилы*' [6, с. 321]; *стоять на краю гроба* – 'быть при смерти' [6, с. 663];

5) ФСГ «Порог»: *стоять на пороге* – 'Приближаться, наступать. О неизбежных событиях ближайшего будущего' [6, с. 663]; *перейти через порог* – 'выйти или войти куда-либо' [6, с. 461]; *переступить через порог* – 'входить к кому-либо, куда-либо' [6, с. 464]; *переуступить за порог* – 'уходить откуда-либо' [6, с. 464];

6) ФСГ «Рамки»: *выходить за рамки* – 'приобретать более важное значение; расширять сферу своих функций' [6, с. 125]; *выходить из рамок* – 'нарушать нормы поведения, правила приличия' [6, с. 126]; *держаться в рамках приличия* – 'соблюдать принятые правила поведения' [6, с. 195]; *держаться в рамках* – 'соблюдать принятые правила поведения' [6, с. 195].

И к этой же ФТГ относим отдельный фразеологизм с компонентом *рубикон*: *перейти рубикон* – 'совершить важный и решительный поступок, определяющий дальнейшие события, изменяющий жизнь кого-либо' [6, с. 461]. Энциклопедический словарь крылатых слов и выражений объясняет этимологию и семантические сдвиги данного фразеологизма. Исторически

выражение связывают с именем римского полководца Юлия Цезаря, который незаконно перешел реку Рубикон с целью стать единовластным правителем Рима [5, с. 444–445]. Сейчас же в составе ФЕ *перейти рубикон* собственное имя существительное Рубикон приобрело нарицательность, так как в процессе фразеологизации произошли и семантические изменения всего выражения. В современном русском языковом и ментальном пространстве понятие *рубикон* стоит в одном ряду с понятием *граница*, являясь его синонимом-дублетом в определенных контекстах.

ФТГ «Фразеологизмы, общее значение которых репрезентирует понятие *граница*» представлена 8 фразеосемантическими группами (ФСГ):

1) ФСГ «Эмоционально-психическое состояние субъекта»: *держат себя в руках* – ‘сдерживаться; сохранять самообладание, подчиняя свои чувства воле’ [6, с. 195]; *не в себе* – ‘не в обычном для себя состоянии, когда кто-либо чувствует себя не так, как всегда’ [6, с. 606]; *вне себя* – ‘в крайне раздраженном или возбужденном состоянии’ [6, с. 606]; *выйти из себя* – ‘терять самообладание, приходя в состояние крайнего раздражения’ [6, с. 126]; *держат себя в горсти* – ‘то же, что *держат себя в руках*’ [6, с. 195]; *держат себя в вожжах* – ‘уметь управлять собой’ [6, с. 195]; *не в своей тарелке* – ‘не в обычном состоянии; иначе, чем всегда’ [6, с. 679]; *выйти из терпения* – ‘то же, что *выходить из себя*’ [6, с. 126];

2) ФСГ «Эмоционально-психологическое состояние объекта»: *выводить из терпения* – ‘приводить кого-либо в крайне раздраженное состояние’ [6, с. 110]; *доводить до крайности* – ‘приводить кого-либо в состояние крайнего раздражения, выводить из себя’ [6, с. 202]; *переполнить чашу терпения* – ‘доводить кого-либо до состояния психического срыва из-за невозможности выносить, терпеть обиды, несправедливость, упреки, издевательства и т. п.’ [6, с. 463]; *выводить из себя* – ‘вызывать у кого-либо крайнее раздражение’ [6, с. 110]; *доводить до белого каления* – ‘выводить кого-либо из терпения, вызывая состояние



иступления, потерю самообладания' [6, с. 202]; *перейти дорогу* – 'существенно помешать в каком-либо деле' [6, с. 461];

3) ФСГ «Находиться в опасности»: *между молотом и наковальней* – 'в тяжелом положении, когда опасность или неприятность угрожают с двух сторон' [6, с. 378]; *между Сциллой и Харибдой* – 'в тяжелом положении, когда опасность угрожает с двух сторон (находиться, оказаться)' [6, с. 671]; *между жизнью и смертью* – 'в очень тяжелом состоянии кто-либо' [6, с. 229];

4) ФСГ «Преодоление»: *переступить через труп* – 'в достижении каких-либо корыстных целей не остановиться даже перед убийством человека' [6, с. 464]; *перешагнуть ворота* – 'войти, попасть куда-либо' [6, с. 465];

5) ФСГ «Потусторонний мир»: *за могилой* – 'в потустороннем мире; после смерти' [6, с. 374]; *стоять одной ногой в могиле* – 'то же, что *стоять одной ногой во гробе*' [6, с. 664]; *за дверью гроба* – 'после смерти; в загробном мире' [6, с. 173]; *за гробом* – 'в потустороннем мире; в загробной жизни' [6, с. 159];

6) ФСГ «Недостигаемость»: *за семью печатями* – 'то же, что *книга за семью замками*' [6, с. 299]; *за глазами* – 'где не видно, никто не видит' [6, с. 134]; *за замком* – 'заперт, закрыт' [6, с. 245];

7) ФСГ «Минувшее»: *за спиной* – 'за собой, позади; в прошлом' [6, с. 646]; *за плечами* – 'то, что было в прошлом, что пришлось пережить, испытать' [6, с. 747];

8) ФСГ «Неопределенность»: *между небом и землей* – 'без определенных занятий, в неопределенном положении (быть, находиться)' [6, с. 402]; *за бортом* – 'за пределами восприятия, внимания; вне интересов (оставаться, быть, находиться)' [6, с. 36].

Таким образом, фразеологизмы, репрезентирующие понятие *граница* в русской языковой картине мира, отражают определенные стереотипы

восприятия материального мира, нормы и установки дозволенного, рамки допустимого, пределы эмоционально-психологического состояния субъекта и объекта действия и т. п.

### Литература

1. Александрова, З. Е. Словарь синонимов русского языка : практический справочник. Около 11 000 синонимических рядов / З. Е. Александрова. – 11-е изд., перераб. и дополн. – Москва : Русский язык, 2001. – 568 с.
2. Граница // Толковый словарь В. И. Даля : [сайт]. – URL : <https://gufo.me/dict/dal/грань> (дата обращения : 22.12.2023).
3. Граница // Толковый словарь С. И. Ожегова : [сайт]. – URL : <https://gufo.me/dict/ozhegov/граница> (дата обращения: 22.04.2024).
4. Пивоваров, Д. В. Граница и пространство / Д. В. Пивоваров // Синтетическая парадигма в философии : избр. ст. – Екатеринбург, 2011. – С. 322–333.
5. Серов, В. В. Энциклопедический словарь крылатых слов и выражений / В. В. Серов. – Москва : Локид-Пресс, 2005. – 677 с.
6. Фёдоров, А. И. Фразеологический словарь русского литературного языка : ок. 13 000 фразеологических единиц / А. И. Фёдоров. – 3-е изд., испр. – Москва : Астрель: АСТ, 2008. – 878 с.
7. Щербачук, Л. Ф. Концептуализация эмоции *гнев* как порока характера человека в славянских языках (на материале русской, украинской и польской фразеологии) / Л. Ф. Щербачук // Общая и русская фразеология: из прошлого в будущее: материалы Международной научно-практической конференции, посвященной памяти доктора филологических наук, профессора Валентина Ильича Зимина, г. Москва, 26 ноября 2021 г. / под общ. ред. О. И. Авдеевой [Электронное издание сетевого распространения]. – Москва : МПГУ, 2022. – С. 413–421.

*Научное издание*

**ТВОРЧЕСТВО ЛЕСИ УКРАИНКИ И ДРУГИХ ПИСАТЕЛЕЙ И  
ДЕЯТЕЛЕЙ ИСКУССТВА НОВЕЙШЕЙ ЭПОХИ  
В ПОЛИКУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ**

*Материалы XXII научно-практической конференции*

*На украинском и русском языках*

---

*Наукове видання*

**ТВОРЧІСТЬ ЛЕСІ УКРАЇНКИ ТА ІНШИХ ПИСЬМЕННИКІВ І  
МИТЦІВ НОВІТНЬОЇ ДОБИ  
В ПОЛІКУЛЬТУРНОМУ СЕРЕДОВИЩІ**

*Матеріали XXII науково-практичної конференції*

Науковий редактор – М. І. Пелипась

Технічний редактор – І. С. Гладка

Подписано в печать 23.05.2024.

Формат 60x84 1/16. Объем 10,4 усл.-печ. л.

Тираж: печать по требованию. Заказ № НИ/07/01

Гарнитура «Times New Roman».

Издательский дом ФГАОУ ВО «КФУ имени В. И. Вернадского».

295051, Республика Крым, г. Симферополь, бул. Ленина, 5/7,

тел.: +7 978 823 14 29, e-mail: print@cfuv.ru

Отпечатано с готового оригинал-макета в типографии

Издательского дома ФГАОУ ВО «КФУ имени В. И. Вернадского».

295051, Республика Крым, г. Симферополь, бул. Ленина, 5/7,

тел.: +7 978 823 14 29, e-mail: print@cfuv.ru