

**МАТЕРІАЛИ  
СТУДЕНТСЬКИХ  
НАУКОВИХ  
ЧИТАНЬ**

**Випуск 2**

**Кривий Ріг - 2017**

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
ДЕРЖАВНИЙ ВИЩИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ЗАКЛАД  
«КРИВОРІЗЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ»

***МАТЕРІАЛИ  
СТУДЕНТСЬКИХ  
НАУКОВИХ ЧИТАНЬ***

**Випуск 2**

**Кривий Ріг  
2017**

УДК 811.161.2(082)

ББК 81.2Ук

**Матеріали студентських наукових читань:** зб. праць / [ред.:  
**М** Ж. В. Колоїз (відп. ред.), Білоконенко Л. А., Вавринюк Т. І.  
**54** та ін.]. – Кривий Ріг, 2017. – Вип. 2. – 205 с.  
ISBN 978–966–177–095–8

У збірнику порушено актуальні проблеми сучасної філології. Розглянуто традиційні й нетрадиційні підходи до різних лінгвістичних та літературознавчих явищ. Представлено передовсім важливі аспекти лінгвістичного та літературознавчого аналізу тексту.

Для студентів-філологів і вчителів-словесників навчальних закладів різних типів.

#### **РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ:**

- Колоїз Ж. В.**, доктор філологічних наук, професор, Криворізький державний педагогічний університет (*відповідальний редактор*)  
**Білоконенко Л. А.**, кандидат філологічних наук, доцент, Криворізький державний педагогічний університет  
**Вавринюк Т. І.**, кандидат філологічних наук, доцент, Криворізький державний педагогічний університет  
**Дмитренко В. І.**, доктор філологічних наук, професор, Криворізький державний педагогічний університет  
**Городецька В. А.**, кандидат філологічних наук, доцент, Криворізький державний педагогічний університет  
**Іншакова І. О.**, кандидат філологічних наук, доцент, Криворізький державний педагогічний університет  
**Ковпик С. І.**, доктор філологічних наук, професор, Криворізький державний педагогічний університет  
**Малюга Н. М.**, кандидат філологічних наук, доцент, Криворізький державний педагогічний університет  
**Мельник Н. Г.**, кандидат філологічних наук, доцент, Криворізький державний педагогічний університет  
**Мішеніна Т. М.**, доктор педагогічних наук, професор, Криворізький державний педагогічний університет  
**Семененко Л. М.**, кандидат філологічних наук, доцент, Криворізький державний педагогічний університет  
**Шарманова Н. М.**, кандидат філологічних наук, доцент, Криворізький державний педагогічний університет

#### **РЕЦЕНЗЕНТИ:**

- Бакум З. П.**, доктор педагогічних наук, професор, ДВНЗ «Криворізький національний університет»  
**Поповський А. М.**, доктор філологічних наук, професор, Дніпропетровський національний університет імені Олеся Гончара

Рекомендовано до друку вченою радою факультету української філології  
Криворізького державного педагогічного університету  
(*протокол № 5 від 29.12.2016 р.*).

ISBN 978–966–177–095–8

© ДВНЗ «КДПУ», 2017

## ЗМІСТ

---

### МОВОЗНАВСТВО

<b>Балєва Т.</b> Лексичні засоби творення комічного в поетичних творах Василя Сичова.....	5
<b>Басик Т.</b> Індивідуально-авторські неологізми зі значенням процесуальної ознаки в поетичному мовленні Яра Славутича...	13
<b>Глушко К.</b> Особливості функціонування епітетів у романі С. Талан «Коли ти поруч».....	20
<b>Глущенко М.</b> Структурно семантичні особливості порівнянь у творчому доробку Валерія Шевчука .....	32
<b>Курбацька Ю.</b> Функціонально-стилістичні властивості орнітонімів художньому мовленні М. Вінграновського та В. Симоненка.....	44
<b>Масляєва І.</b> Структурно-семантичні особливості назв страв у творчому доробку Світлани Пиркало (на матеріалі есе «Кухня егоїста»).....	52
<b>Музика Н.</b> ЛСГ «Найменування святих і біблійних осіб» у поетичному мовленні В. Стуса, І. Калинця, І. Світличного...	66
<b>Неділько М.</b> Образотворення Михайла Коцюбинського засобами тактильних і смакових мовних одиниць.....	85
<b>Погоріла Т.</b> Порівняння в романі Григорія Гусейнова «Повернення у Портленд».....	94
<b>Ревко Я.</b> Семантичні та стилістичні особливості застарілої лексики в романі В. Шкляра «Маруся».....	100
<b>Січик А.</b> Тематичні групи та походження іншомовної лексики в текстах ЗМІ.....	114
<b>Старінка О.</b> Особливості складу та функціонування назв частин тіла людини в українській мові XVIII ст. (на матеріалі лікарського poradnika).....	121
<b>Халабуда В.</b> Особливості функціонування метафор та епітетів у поетичному мовленні Івана Андрусика.....	130
<b>Чеведак П.</b> Особливості лексики на позначення назв хвороб в українській мові XVIII ст. (на матеріалі лікарського poradnika).....	144

## ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

<b>Єгорова С.</b> Асоціативно-сміслові поля бінарної опозиції <i>живе / неживе</i> в повісті Р. Бредбері «Кульбабове вино».....	153
<b>Ковжижина А.</b> Fanfiction як літературна аномалія.....	158
<b>Крушинська А.</b> Концепція людини та дійсності в романі Ліни Костенко «Маруся Чурай».....	166
<b>Плотнікова А.</b> Роман Софі Кінселли «Таємний світ шопоголіка» як зразок жанру chick-lit.....	172
<b>Собятінська Л.</b> Проблема психотипу людини в різних галузях науки.....	177
<b>Федько Т.</b> Сутність чаклунства, знахарства в українській міфології: до постановки проблеми.....	185
<b>Шестопалов А.</b> Моральний аспект жанру у Вільяма Голдінга.....	193
<b>Шкурко Ю.</b> Трагедія Мазепи – трагедія України (за поемою В. Сосюри «Мазепа»).....	197

## ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

### ЛЕКСИЧНІ ЗАСОБИ ТВОРЕННЯ КОМІЧНОГО В ПОЕТИЧНИХ ТВОРАХ ВАСИЛЯ СИЧОВА

*У статті досліджено лексичні засоби творення комічного в гуморесках Василя Сичова, акцентовано передовсім на порівняннях, власних назвах, розмовно-просторічній лексиці та вульгаризмах, відповідні засоби згруповано за семантичним навантаженням.*

**Ключові слова:** лексичні засоби, порівняння, власні назви, антропоніми, розмовно-просторічна лексика, вульгаризми.

*Creational lexical facilities of comical in humoresques Vasyl Suchov are investigational in the article. Accents are placed on comparisons, proper names, common colloquially-speech vocabulary and vulgarisms, corresponding facilities are grouped after the semantic loading.*

**Key words:** lexical facilities, comparisons, proper names, anthroponym, common colloquially-speech vocabulary, vulgarisms.

Сучасна українська поезія демонструє багатство мовних засобів для вираження різнопланової оцінки, різноманіття аксіологічних значень як важливих складників організації семантичної структури поетичного тексту. Лексичні засоби творення комічного як дієвий чинник комічного постійно перебувають у полі зору українських науковців. Об'єктом лінгвістичного аналізу проблем комічного, що здійснюється на матеріалі художніх творів, є, в основному, мова прозових творів, але поза увагою науковців залишається поетична мова.

Мета нашої статті полягає в дослідженні лексичних засобів творення комізму в гуморесках Василя Сичова, передовсім порівняння, власні назви розмовно-просторічну лексику, вульгаризми.

Мовне порівняння – це будь-яка конструкція мови, яка реалізує пізнавальний акт встановлення тотожності, схожості і відмінності, тобто синтаксичне утворення, основу змісту якого становить компаративна семантика [3, с. 153]. Воно характеризується

---

надзвичайною різноманітністю позначуваних об'єктів довкілля, на яких може ґрунтуватися компаративна семантика.

Образи порівнянь містять багату символіку. Здебільшого вона пов'язана з певними стереотипами, що склалися у сприйнятті людиною тваринного, рослинного, предметного світів. Лише в контексті ми можемо визначити семантику елементів того чи того порівняння [4].

До основних функцій порівняння як когнітивної операції належать: 1) пізнання одиничного, особливого і загального; 2) усвідомлення мінливості речей і явищ; 3) встановлення причин походження явищ; 4) на основі отриманих знань в результаті проведення операції порівняння створюються класифікації і відбувається систематизація предметів і явищ; 4) опосередковане пізнання об'єктивної дійсності шляхом умовиводів; 5) порівняння виступає у ролі одного з необхідних засобів доведення [1, с. 57–58]. Як порівнювані сутності можуть використовуватися окремі предмети, класи предметів, один і той самий предмет у різних просторово-часових реалізаціях, відчуття, уявлення, поняття, емоційні та психологічні стани людини.

У гуморесках Василя Сичова наявні різні групи порівнянь, які створюють комічний ефект.

Перша група представлена порівняннями із зоономенами: *Любим барвистий, як індик! / Аж гульк! – розчахуються двері, / І вже Любима аж трясе, / Бо – он його кохана Мері / Аж трійко немовлят несе* (1, с. 418) – тобто одягнений у святковий, але занадто яскравий одяг; *Але цей Медузко Нестор – / Кочегар, а не інвестор, / І для нього кожна гривня, / Як та курочка для півня, / Має певний інтерес* (1, с. 291); *Звеселів Кузьма, як півень / На пшеничному зерні: / – Дай, будь ласка, триста гривень / На велосипед / Мені!* (1, с. 51). Виокремлені порівняння у гумористичному аспекті характеризують вдачу та поведінку людини. Опорними лексемами для цих прикладів є назви свійських птахів, які характеризують людину з певного боку, створюючи комічний ефект.

У цю групу також входить лексеми на позначення диких птахів, плазунів та паразитів: *На пляжі он красуня Марта, / Худа, баньката, як сова, / І засмага, й чита Брет Гарта. / І п'є нарзан. / Відпочива!* (1, с.240). Комізм виявляється у протиставленні

«красуня» та «баньката, як сова», адже саме слово «баньката» вже наголошує на тому, що людина не є занадто привабливою. Іще приклади: *Очі витріщив, як сич* : / – Гривень сім мені позич! / *Я – джентльмен, / А не мадам, / Строго з пенсії віддам!* (1, с. 322); *Та продавець привітно бренька, / Як пташка десь серед трави*: / – Я так вам зважу, дорогенька, / *Що донесете й десять ви* (1, с. 36); *Дружина в мене, ч-чорт, уперта, / Як річковий старезний рак. / Оця її упертість власна / На шії в мене – як ярмо* (1, с. 248); *О-о-о-ох, яка ж ти безпорадна! – / Чоловічий стогне бас. / – Жреш і жреш, / Мов та піранья, / Мій священний вільний час* (1, с. 348). До дідуся і до бабусі / *Юрасик липне, як смола*: / – Я весь, *як воша у кожусі, / Куди не ткнусь – одна імла* (1, с. 388); *Як поживаєш ти, Демиде? – / Еміль цікавиться, сусід. / – Якщо вже образно, Еміль, / То я скажу: живу – як міль* (1, с. 86), де порівняння репрезентує таку стилістичну фігуру як парономазію – розміщення поряд дещо співзвучних, але різних за значенням слів (паронімів) для їх зіставлення.

У наступній підгрупі опорними лексемами виступають назви свійських тварин: *Далекий розрахунок в Мيني*: / – *Я ж не дурніший від свині!* / *Тому, щоб це череп'я мити / Не довіряла вже мені* (1, с. 83); *Аж кипить басище дамський, / Пух аж в'яне на губі*: / – *Преш, як бик волоколамський!* – / *Повилазило б тобі* (1, с. 414); *Міцно він до хмелю липне, / Хвацько знову вихиля. / Ох і п'є... / Мов серед липня / Десь на вигоні теля* (1, с. 415); *І борідка – як в козла. / Ех, йому б – козлячі роги, / Гарні ратиці на ноги, / В руки – флейту чи тимпан, / Був би як міфічний Пан* (1, с. 235).

До другої групи ми віднесли порівняльні конструкції з фітономенами: *Худючий сам, як та лоза, / Крикун резонно відріза*: / – *Ви теж не краці від свині, / Бо стали на мозоль мені!* (1, с. 318); *Сумноокий, / З довгим носом, / Злий та в'їдливий, як хрін, / Стас узнав, що рогоносцем / Став на тому тижні він* (1, с. 387); *А замначфабрики відрізав*: / – *І не чіпляйся, як реп'ях. / Куди тобі ще до заліза!* / *Тобі – глядіти черепах* (1, с. 265).

Третя група представлена порівняннями з номінацією їстівних продуктів: *І худенький, і маленький, / І вже лисий, як яйце, / Хочкудищенко Мелетій. / Та не зважуйте на це* (1, с. 117) – у контексті наявна суперечність, прізвище та порівняння зовнішності не збігаються, і це створює певний гумористичний пафос; 3



---

привокзальної пивнушки, / До села – довгенька путь, / Та пикаті, **як пампушки**, / Двоє друзів пішки йдуть (1, с. 183); Сидить скоцюрблений, **як бублик**. / І сум в очах. І з лоба піт. / І від натуги з носа – булькіт. / – Допоможіть! Радикуліт! (1, с. 208); Білотіла, шиногруда, / вся – **як випічка з піона...** / Познайомтесь – / Це Гертруда, / Ваньки Дубова жона (1, с. 75) – у прикладі комічний ефект досягається не тільки за допомогою порівняння, а і за допомогою протиставлення зарубіжного, піднесеного у звучанні імені Гертруда із розмовною українською сполукою імені та прізвища Ванька Дубов.

Наступною групою є порівняння, пов'язані з біблійними алюзіями та родом діяльності людини: Лікар вірити не згоден, / **Як біблейський той Хома**: / – Ти диви! / У вас, виходить, / І недоліків нема? (1, с. 371); Страждальнолиций, **як апостол**, / В густеньких зморшках, в сивині, / Белькоче він на диво просто: / – Здыхаю вже... Труба мені (1, с. 92); Васько сумирний, **мов апостол**: / – Я не сумний. / Тверезий просто (1, с. 63) – приклади, особливо два останніх, не відповідають нормам стилістичного вживання, «як апостол» у підсвідомості трактується як досконала людина, яка ніколи не скаже: «Здыхаю вже... Труба мені».

У наступній групі комічний ефект досягається за допомогою порівняння із відомими людьми: Але дружок Сергія Гнат / Цю справу досконало знає, / **Як знав софістику Сократ**, / І точку зору власну має (1, с. 411); Той, патлатий, **як Бетховен**, / Стеле впевнений басок: / – Наливайте дядьку, повен, / Аж по самий поясок (1, с. 415); Цей папуга – жовте пузо / і пістрява голова – / Слуха так, **мов сам Карузо** / Перед кліткою співа. / Аж роззявив, бідний, дзьоба, / Як ворона на сирок (1, с. 41). З більмом на оці / Він біля свого бичка / Ходить все, **як Песталоцці** / Біля учня-новачка (1, с. 369).

В останній групі порівнюється поведінка людей, якості з предметами: Ледь продавши карі очі, / Злий, незграбний, **як диван** / (Десь на гультях був півночі), / На екзамен мчить Роман (1, с. 414); Молодий, хуткий, **як віник**, / До Петра на новий рік – / Під хмельком влетів племінник. / – Посівать прибіг! – прорік (1, с. 414); Ще молодий доволі лобур / Четвертопузенко Мирон, / Пузатий, наче...**наче глобус**, / У терапевта стогне он (1, с. 19). Він в

---

кабінеті цьому вперше, / Цей Вова, і боїться він. / Розпух – погляньте он, – як **верша**, / Від самогону й різних вин (1, с. 42).

Порівняння є найпродуктивнішим засобом творення комічного ефекту, за його допомогою показуються певні людські вади, манера поведінки в іронічній чи сатиричній формі.

Крім порівнянь, потужним засобом, що використовується для створення комічного ефекту, є власні назви. антропоніми, які зазвичай характеризують вдачу людини, її уподобання, зовнішній вигляд: *Прості, дохідливі думки / У Лобурмістенка Луки – / Таки жвавенького ще діда, / Людинознавця і всевіда* (1, с. 40) – ключовим словом у прізвищі є слово «лобур», і це наголошує ніби на тому, що власник прізвища є за своєю суттю бездіяльною і ледачою людиною; *Ще молодий доволі лобур / Четвертопузенко Мирон, / Пузатий, наче...наче глобус, / У терапевта стогне он* (1, с. 19) – прізвище складається з двох слів: числівника «чотири» та іменника «пузо», що саме по собі вже створює комічний ефект і підсилюється за допомогою порівняння «наче глобус», тобто людина у нашій уяві постає із зайвою вагою; *Ось зайшов у відділ кадрів / Дедедекало Івась, / Чоловік колишній Катрин, / Ледацюга й ловелас* (1, с. 69) – за допомогою прислівникових повторюваних префіксів створюється уявлення про вдачу людини: людина, у якої завжди багато запитань; – *Чому бува в жінок натура / Супернастирливих нахаб? – / Пита в Гейгонченка Артура / Сусід Андрійко Швидколяп* (1, с. 405) – останнє прізвище, на нашу думку, вказує на таку безтурботну, швидку натуру людини, яка може швидко знайти відповіді на будь-які запитання; *І застиг собі Олесь. / Він – ветлікар в зоопарку, / Цей Олесь Ілліч Запаркін. / Він сидів з годину так* (1, с. 337) – прізвище вказує на людину, щоа весь час у роботі, у якої проблеми з роботою; *Мовчав лиш один / Шитокритов Кіндрат, / Неначе потрапив за грати* (1, с. 268) – власна назва утворена від фразеологізму і вказує на людину, яка тримає щось у таємниці; *Безголовешко Влас відверто / Своім друшкам признався так: / – Дружина в мене, чорт, уперта, / Як річковий старезний рак* (1, с. 248) – слово вказує на людину, яка перш ніж щось сказати, не думає про наслідки; *Радикуліт – не витребеньки, / Людей скоцюрблює за мить, / Бо Станіслав он, Теревенько, / В невропатолога сидить* (1, с. 208); *Ще молодий, доволі ловкий / Шахтар Дем'ян Торохкотій. / І поруч з*

---

ним – під колір кави / Сидить Рябко, малий ще пес (1, с. 111) – такі прізвища вказують на певну вдачу людини, а саме: на людей, які полюбляють багато говорити; – *Тихше, браття!* – / *Гучно каже / Хендехохенко Адам.* / – *Хто задачку ось розв'яже,* / *Ту, що зараз я задам?* (1, с. 226) – прізвище є німецьким словом, але написано кирилицею з додаванням суфікса, який характерний для української мови. З німецької мови назване прізвище означало б «руки вгору». Носій прізвища запитує, хто ж розв'яже задачу, і це запитання передбачає підняття руки як у школі, щоб дати висловитися.

Наступна група прізвищ утворена від назв тварин, птахів та комах: *Бульдозерист Дмитро Теличко* – / *Сорокарічний, а сповна / І сатана вже, і п'яничка.* / *Так назива його жона* (1, с. 138); *Фармацевт Петро Овечко,* / *Що дожовує сухар,* / *Слуха бабську суперечку,* / *Непідроблено зітха...* (1, с. 139); *Геть деталі несуттєві,* / *Поговоримо про суть.* / *Ну й лінивий наш сантехнік / Інокентій Поросюк!* (1, с. 309); *За столом сидить* – / *Як консул* – / *Сам механік Кабанець.* / *Посміхнутись може кожен,* / *Придивившись до лиця.* / *Він і справді дуже схожий / На отого кабанця* (1, с. 56) і т. ін.

Третя група об'єднує прізвища, утворені переважно від іменників чи то квантативно-іменникового сполучення: *Блакитні очі, чорні брови,* / *І дійсно гарної будови,* / *Красивий, жвавий, наче м'яч...* / *Знайомтесь всі!* – / *Це Август Квач* (1, с. 380) – комічний ефект досягається за допомогою поєднання суто українського прізвища з неукраїнським іменем; *В парку, рятуючись від астми,* / *Біля фонтану, клумба де,* – / *Семен Лушпайко нюха айстри...* / *А мимо Прокіп, друг, іде* (1, с. 6); *Ох і злий Цицько Григорій,* / *Зранку вже луна:* / – *От мені підкинув горя / Клятий сатана* (1, с. 134). *Ох і спека, хай їй грець...* / *(Ех, східний вигук цей / Пролунав на весь музей.* / *Це не витримала пелька / У Пилипа Конопелька)* (1, с. 292); *Прийшов Маврикій Тристаграмський* – / *Колишній чарівний брюнет / І фаворит відомий дамський,* / *Картяр, гульвіса і поет* (1, с. 61); – *Триканістренко Гордій / Гордий став тепер такий!* / *Задирає ніс, неначе / Міністерський взяв портфель,* / *Наче вже й не пив на дачі / З нами вермут і портвейн* (1, с. 125). В останньому контексті особливий гумористичний ефект досягається за допомогою словосполучення імені з прикметником: «Гордий Гордій», що вказує на характер людини.

---

Четверта група власних назв відсилає нас до алюзій на імена відомих людей чи персонажів художньої літератури: *Зранку Вадик Санчопансий / Вже зі столу смачно пасся. / патріот... І зліва й справа – / Українські сито страви* (1, с. 74) – прізвище співвідносне з прізвищем одного з головних героїв роману Мігеля Сервантеса «Хитромудрий ідальго Дон Кіхот Ламанчський»; *В архітектурі ще з дитинства / Кохавсь – і тут сказати варт, / Що на маля ніхто не тиснув – / Рококосовський Едуард* (1, с. 161) – прізвище відсилає нас до прізвища одного із радянського та польського полководця Радянського Союзу Рокосовського, але у строфі говориться про архітектуру, тому ми робимо висновок, що прізвище походить від назви стилю рококо; *У Вангогенка Миколи / Запитав Авоська Стас: / – Чув, що ходиш ти до школи / Аж в одинадцятий клас?* (1, с. 315) – прізвище відсилає нас до видатного нідерландського художника.

Останню групу становлять власні назви, а саме топоніми: *Так-так-так... Овечий пентюх, / Зараз дуй в село Опеньки, / Голова колгоспу там / Все тобі покаже сам* (1, с. 244); *Он – тиха річечка, а онде – / Великі Матюки / Село... / Воно, як стверджує Леонтій, / Вже і при Рюрику було* (1, с. 296); *– А який же стаж у вас? / Житель ви Дрібнопетровська? / – Так, місцевий я. / Натхненно / Зароблять рішив на хліб. / Ну а стаж мізерний в мене – / Так... всього п'ятнадцять діб* (1, с. 70) – назва міста вказує на Дніпропетровськ, відбулася заміна літер і такий художній прийом як параномазія. Проілюстровані власні назви, засвідчені в гуморесках, привертають увагу своєю незвичайністю, нестандартністю, створюють особливу тональність і виконують функцію не лише найменування, а й експресивну, за допомогою якої відображається авторська позиція.

Розмовно-просторічна лексика характеризується надзвичайною багатоманітністю форм і типів свого виявлення і пов'язаною з цим широтою стилістичного вживання в різних функціональних типах літературної мови, особливо в мові художньої літератури. Стилістична амплітуда цієї лексичної категорії досить широка. Вона коливається від іронічно-жартівливого забарвлення до створення соціально-негативної характеристики персонажа: *– А що жона? / А Фрол сміється, плюха сміло: / – Вона від щастя оніміла! / Юрба одну лиші цідить фразу: / – Це ж треба... Скільки щастя зразу!* (1, с. 74); *Проходьте... / Але*

---

*вчасно / Не попередили чому? / Але по-справжньому щаслива, / Як та гучна травнева злива, / **Торохкотить** маленька рать: / – Хотіли вдома вас застать! (1, с. 152); Та продавець привітно **бренька**, / Як пташка десь серед трави: / – Я так вам зважу, дорогенька, / **Що** донесете й десять ви (1, с. 36).* Можемо простежити, що у зазначених прикладах у межах емоційної і експресивної лексики широко вживаються для створення комічного ефекту розмовно-знижені синоніми. Так, до слова «говорити» вживаються такі синоніми: плюхати, цідити, торохкотіти, бренькати.

Ще одним засобом творення комічного є використання вульгаризмів, що вирізняються різкою зниженістю, виразною оцінністю й експресивністю і є переважно стилістично зниженими синонімами до слів літературної мови. Їхня основна мета – принизити, образити співрозмовника, вони є цінними маркерами, що характеризують зовнішність, розумову діяльність, зовнішній вигляд або поведінку [48, с. 97]. Вульгаризми набувають гострого сатирично-гумористичного спрямування, допомагаючи автору глибше охарактеризувати типи персонажів: *Сам гладкий, / Півметра **морди**, / Ще і зиркає спогорда, / Як Людовід той Бурбон! (1, с. 259); Ох і **ника** у бармена! – / **Мабуть**, більше їсть, ніж п'є (1, с. 230); **Це** він від п'яної **мордяки** / **В** парку, де пишно все цвіте, / Почув, що десь зимують раки, / **Та** не почув конкретно де (1, с. 275).* У проілюстрованих прикладах наявна груба синонімічна номінація частини тіла, а саме: обличчя, яка створює сатирично-іронічний пафос. Відповідна лексика використовуються автором для реалістичного зображення дійсності, для характеристики й самохарактеристики персонажів.

Отже, проаналізовані лексичні засоби створюють певний комічний ефект. Але треба пам'ятати про те, що комізм може бути явним і може проявлятися лише в контексті, а поза контекстом пропонувані лексичні засоби не будуть нести в собі комічний пафос. Також відчуття комізму може бути суб'єктивним.

Дуже помітний комічний ефект у використанні власних назв. Вони несуть у собі сміховий настрій і в контексті, і поза контекстом. Решта засобів, більшою чи меншою мірою, розкриваються саме в контексті та мають певну суб'єктивну оцінку.

## Література

1. Мізін К. І. Compara ergo sum, або актуальний лінгвофілософський погляд на природу порівняння / К. І. Мізін // Мовознавство. – 2010. – №1. – С. 54–67.

2. Ткаченко Т. В. Елементи просторіччя в мові прози Михайла Стельмаха / Т.В. Ткаченко // Науковий часопис НПУ імені М.П. Драгоманова. Серія №8. Філологічні науки (мовознавство і літературознавство) : [Зб. наукових праць]. – К. : Вид-во НПУ імені М.П. Драгоманова, 2009. – Вип. 1. Кн. 1. – С. 96-101.

3. Шаповалова Н. П. Функціонально-семантичний статус порівняльних конструкцій у сучасній українській мові : [дисертація] / Н. П. Шаповалова. – Донецьк, 1998. – 180 с.

4. Шуляк С. А. Функціонування порівнянь у семантичній структурі текстів українських замовлянь [Електронний ресурс] / С. А. Шуляк. – Режим доступу : [http://dspace.udpu.org.ua:8080/jspui/bitstream/6789/1647/1/Funkcionuvannya\\_.pdf](http://dspace.udpu.org.ua:8080/jspui/bitstream/6789/1647/1/Funkcionuvannya_.pdf)

### Список використаних джерел

1. Сичов В. В. Сміх : Гумор і сатира / В. В. Сичов. – Кривий Ріг : Видавничий дім, 2011. – 454 с.

УДК 811.161.2'367

Басик Тетяна

## ІНДИВІДУАЛЬНО-АВТОРСЬКІ НЕОЛОГІЗМИ ЗІ ЗНАЧЕННЯМ ПРОЦЕСУАЛЬНОЇ ОЗНАКИ В ПОЕТИЧНОМУ МОВЛЕННІ ЯРА СЛАВУТИЧА

*У статті досліджено індивідуально-авторські неологізми зі значенням процесуальної ознаки, засвідчені в поетичному мовленні Яра Славутича, акцентовано на особливостях словотворення досліджуваних одиниць, а також на їх ролі у формуванні поетичного мовлення.*

**Ключові слова:** *оказіоналізм, індивідуально-авторські новотвори, дієслівна інновація, поетичне мовлення, спосіб творення.*

*The individual-author's neologism with the value of judicial sign, fixed in poetic works Yar Slavutych, are investigational in the article. It is accented on the features of word-formation of the investigated units, and also on their role in forming of the poetic broadcasting.*

**Key words:** *occasionalism, individually-authorial new formations, verbal innovation, poetic broadcasting, method of creation.*

Аналіз мовотворчості кожного окремого автора сьогодні є актуальним уже тому, що творення лексичних номінацій є невід'ємною ознакою ідіостилу письменника й базою поповнення

---

лексичного складу мови. Даром створення індивідуально-авторських одиниць, на думку І. Бабій, наділені, насамперед, поети, бо «саме в поетичному тексті такі лексеми органічно вплітаються в образну систему вірша, оскільки вони завжди емоційно й експресивно зумовлені» [1, с. 18]. Мовотворчість поетів є широким спектром для наукових дискусій, оскільки в лінгвістиці зовсім мало розвідок, присвячені аналізу авторських лексичних новотворів у літературному дискурсі ХХ століття.

Одним із шляхів оновлення словника поезії є утворення нових експресивних лексичних одиниць. Уживання новотворів у поетичній мові відбиває прагнення поета увиразнити текст, створити свіжий, несподіваний образ. Незвичайні і багатопланові слова мають у художньому творі особливу зображальність і виразність. Появі новотворів у поетичному тексті сприяє необхідність позначити нові реалії, для яких не має назв у загальному словниковому складі, або бажання автора передати новим словом певні відтінки змісту, оцінити позначуване [3, с. 52–62].

Індивідуальне словотворення, на думку Н. Сологуб, визначається не стільки потребами мови як знакової системи, скільки «потребами художньої творчості, принципами світобачення письменника, створенням індивідуально-авторської картини світу» [5, с. 76].

Основним показником творчої індивідуальності письменника є мовні засоби, використані ним для реалізації свого задуму, оскільки тон і атмосфера твору передусім створюються мовою й залежать від добору мовного матеріалу. Їх поява, з одного боку, зумовлена тим, що талановитий митець часом відчуває брак виражальних засобів, з іншого, – українська мова характеризується високою дериваційною спроможністю, що й стимулює процес творчого пошуку. Поетичні новотвори певною мірою відображають й особливості світобачення та світосприйняття письменника. За спостереженням дослідників, оказіональне словотворення є однією з найхарактерніших ознак української поезії ХХ – початку ХХІ століть [4].

Художня література широко використовує авторське словотворення, де основним значенням є породження нових вторинних одиниць, формування і розбудова лексичного складу мови. Тому, передусім у художньому мовленні, народжуються

---

індивідуально-авторські новотвори, потреба в яких стимулюється ідейно-естетичним, експресивним завданням твору [2, с. 17].

До неперевершених експериментаторів у царині створення нових поетичних образів, пошуку нової ритміки віршованих текстів, їх синтаксичного й пунктуаційного оформлення, а також у царині оказіональної лексичної номінації належить один з найрепрезентативніших словотворців Яра Славутич.

У поетичному мовленні розглядуваного періоду, зокрема у творчому доробку Яра Славутича, наявна велика кількість індивідуально-авторських новотворів. Такі слова несуть у собі заряд певної експресії, надають викладові невимушеності. Автор їх творить відповідно до законів нашої мови. Вони продукуються тими самими способами, що й загальномовні неологізми. Поява авторських новотворів зумовлюється прагненням митця по-новому, свіжо й оригінально позначити певний елемент об'єктивної дійсності, намаганням подолати мовний стандарт, штамп, потребою посилити загальний емоційний вплив поетичного контексту на читача, збагатити образну палітру твору. Доля їх у мові залежить від уміння автора оригінально сполучити слова чи основи слів, дібрати незвичне означення або поєднати відмінні в семантичному чи часовому плані поняття.

Переважна частка індивідуально-авторських новотворів залишається тільки в користуванні певного митця, характеризуючи його творчу манеру. Оказіональні слова завдяки своїй виразності й емоційній насиченості використовуються як вагомий засіб створення художнього образу – цілісної пізнавальної системи. Ці неологізми здійснюють потужний вплив на читача, часто вони добре відомі досить широкій аудиторії, хоч і не ввійшли до загальномовного словника.

Цілком закономірно, що найчисельнішу групу оказіоналізмів у творчому доробку Яра Славутича складають іменники. Перевага іменників пояснюється потребою номінації насамперед нових предметів, явищ, понять, їх властивостей. Однак у поетичних творах письменника трапляються й оказіоналізми зі значенням процесуальної ознаки.

Процесуальність, або динамізм, – це становлення чи розгортання ознаки в часовій перспективі. Різні модальні, видові



---

відтінки, вказівка на активного чи пасивного діяча та інші додаткові характеристики своєрідно виявляються в дієслові, тісно пов'язуючись із його семантикою. Тому на цій підставі будемо відносити до цієї групи слова, за якими закріпився частиномовний статус дієслова. У сучасній українській мові дієсловом називають самостійну частину мови, що позначає дію або стан предмета як процес.

Як і узуальні, okazіональні дієслова характеризуються динамічною ознакою з погляду різних часових площин її розгортання, граничності / неграничності, реальності / гіпотетичності, зв'язку з одним чи кількома суб'єктами тощо і мало чим відрізняються від перших у словотвірному плані.

Порівняно з okazіональними іменниками, okazіональні дієслова в мовотворчості Яра Славутича представлені менш широко. Серед дієслівних okazіональних утворень автора трапляються індивідуально-авторські неологізми відіменного походження. У художніх творах такі неолексеми більш поетизовано передають красу динамічної ознаки через її асоціації з певним предметом: *зернити*, *вогніти*, *звіздити*, *бандурити*, *плужанити* тощо. Наприклад: *Ніхто, нічим нас не обдурить, Ми невідкупні у боях, Бо все Вітчизни біль бандурить У наших праведних серцях!* (4, с. 23), де *бандур+и -ти* ← *бандура*.

Серед дієслівних інновацій автора можемо виокремити різні структурно-семантичні словотвірні типи. З-поміж способів творення okazіоналізмів на позначення процесуальної ознаки автором використовується префіксальний спосіб. Префіксація – це спосіб творення дієслів: за допомогою префіксів, що приєднуються до дієслів, творяться як нові слова, так і нові форми тих самих слів. Отже, префікси поєднують у собі значення і словотворчих, і формотворчих афіксів. Нами було помічено, що префіксальний спосіб творення okazіоналізмів-дієслів є малопродуктивним у мовотворчості письменника. Наприклад: *О, любий діду! Вас давно нема... Та ваше слово й поставну ходу Я пам'ятаю – визбути несила Той день на пасіці в дзвінкім саду* (1), де *ви+збути* ← *збути* утворюється за допомогою префікса *ви-*. Префікс *ви-* має часове значення і означає виконання певної дії протягом довгого часу, слово *визбути* означає «цілковито забути, вилучити зі свідомості»; *По довшім часі може й камінь вижолобити*

---

пустелі... (4), де **ви+жолобити** ← *жолобити*, що означає «робити нерівним, кривим, вигнутим».

Аналізуючи дієслова, утворені суфіксальним способом, слід зважати на те, що дієслівні суфікси перебувають у тісному зв'язку з твірною основою, семантично впливають на її значення, а твірна основа зворотно впливає на семантику відповідного суфікса. Цю групу формують відіменникові авторські неолексеми, в утворенні яких бере участь суфікс **-и-**: *Прибульче, корчуй і плужань* Цю давню, як світ, глухомань (1), де **плужанити (плужан+и-ти** ← *плужанин*) виступає у значенні «орати»; *Могутній Боже! Покарай понів... Ще більш карай того, хто з-під церков Англіїцить речників етнічних мов* (6, с. 12), де **англіїц+и-ти** ← *англійський*.

Досить активним при творенні оказіональних слів зі значенням процесуальної ознаки, у поетичному доробку автора є префіксально-суфіксальний спосіб, який є різновидом комбінованого, або змішаного способу. Похідні слова продукуються додаванням префікса і суфікса одночасно. Наприклад: *І нехай тоді тебе з дороги На палючій скелі край води, Як прокляття, кинуте під ноги, Приланцюжась месники* – з *біди* (7, с. 190), де слово **при+ланцюж+и-ти** ← *ланцюг*; *На споконвічну темін хащ Керуй сокири лезо, Прадавню нуцу розхараиц* – *нехай синіє плесо!* (7, с. 299), де **роз+хараиц+ува-ти** ← *хараиц*; *По цій незнаємій катівні білій Меткий диявол розвозняє рух, Щоб тут людині, від біди змарнілій, Судилась пекла димна коловерть* – *Кінець від куль чи від морозів смерть* (2, с. 102), де **роз+вогн+я-ти** ← *вогонь*. Новотвори вжито задля уникнення затертих слів і досягнення більшої експресивності.

Відповідно, оказіональні деривати відзначаються широким семантичним спектром. Як бачимо, деякі інновації у процесі творення зазнали фонетичних модифікацій. Скажімо, у новотворі **розвозняти** ← *вогонь* спостерігаємо чергування фонем /o/ з фонемним нулем, а у слові **приланцюжити** ← *ланцюг* засвідчене чергування приголосних фонем /z/ : /ж/ (*ланцюг/z/ // ланцюж/ж/*).

У творчому доробку автора наявний також префіксально-суфіксально-постфіксальний спосіб творення індивідуально-авторських дієслів. Неолексеми, утворені цим способом, можемо відстежити в контекстах: *Чи вже й твої праукраїнські кості В*

---

московській *ом'ясилися корості?* (3), де слово *ом'яситися* означає «обрости м'ясом»; *Небо визвіздилося усіми зорями і місяць прояснив своє обличчя* (2, с. 13).

Авторські неологізми, спродуковані цим способом, здебільшого походять від іменникових основ, наприклад: *ви+звізд+и-ти+ся* ← звізда, *о+м'яс+и-ти+ся* ← м'ясо. Розглянутий спектр okazіональних лексем зі значенням процесуальної ознаки дає підстави вважати переважну частку їх цілком оригінальними утвореннями автора. Для творення авторських неологізмів Яр Славутич використовує здебільшого морфологічні способи творення слів.

У такому разі маємо всі підстави стверджувати, що індивідуально-авторські новотвори зі значенням процесуальної ознаки – явище неординарне в поетичному мовленні Яра Славутича. Засвідчені нами неолексеми, свідчать про те, що автор творить не просто нові образи, а й дає їм відповідну характеристику. Такі слова творяться за допомогою префіксів, суфіксів, префіксально-суфіксального та префіксально-суфіксально-постфіксального способів, що ілюструють необмежені словотвірні можливості української мови, збагачують поетичні твори художністю, емоційністю та експресивністю, роблять його більш виразним.

Поетичне мовлення є джерелом різноманітних мовних інновацій, сферою, у якій виразно розкриваються системні й функціональні можливості мови. Індивідуально-авторські новотвори в сучасному поетичному мовленні посідають помітне місце, без усебічного їх вивчення не можна говорити про новаторство в поезії взагалі. Пошуки сучасних поетів у царині індивідуального словотвору мають вплив на розвиток образної системи поезії, збагачують поетичний лексикон, визначають перспективи творення нових номінативних одиниць за певними словотвірними типами, спонукають поетів до подальшого активного використання виражальних засобів мови. Вивчення okazіональних новотворів поглиблює розуміння природи мови, показує її лексичний шар як динамічну систему, переконує, що творчість поета виявляється не тільки в опануванні нових тем, у пошуках нових образів, віршових форм, а й у збагаченні мови поезії індивідуально-авторськими новаціями, основне призначення

---

яких – у художній формі відтворити особливості навколишнього світу й пробудити в читача образне мислення.

Отже, кожен авторський новотвір є надзвичайно багатогранним та багатofункціональним. Він органічно вписується в художню й образну структуру поезії поряд з іншими поетичними й стилістичними фігурами. Індивідуально-авторські неологізми завжди відзначаються експресивністю, тому активно використовуються в художньому стилі. Мотиваційні відношення використовуються у проаналізованих текстах як основа для створення стилістичних фігур і прийомів, зокрема епітетів і метафор.

### Література

1. Бабій І. М. Структурно-семантична характеристика авторських неологізмів у романі-баладі “Дім на горі” В. Шевчука / І. М. Бабій // Лексико-граматичні інновації в сучасних слов’янських мовах : V Міжнародна науково-практична конференція : матеріали / уклад. Т. С. Пристайко. – Дніпропетровськ : Нова ідеологія, 2011. – С. 17–20.

2. Бузько С. А. Функціонально-стилістичне призначення оказіональних лексем у текстах української постмодерної прози / С. А. Бузько // Філологічні студії : Науковий вісник Криворізького державного педагогічного ун-ту : зб. наук. праць. – Кривий Ріг : КДПУ, 2010. – Вип. 5. – С. 154–159.

3. Калашник В. С. Особливості слововживання в поетичній мові [навчальний посібник] / В. С. Калашник. – Харків : ХДУ, 1985. – С. 52–62.

4. Колоїз Ж. В. Оказіональна деривація : теоретичний та функціонально-прагматичний аспекти : дис. ... д-ра філол. наук / Ж. В. Колоїз. – Харків, 2007. – 442 с.

5. Сологуб Н. М. Мовний світ Олеся Гончара / Н. М. Сологуб. – К. : Наукова думка, 1991. – 140 с.

### Список використаних джерел

1. Славутич Яр. Вірші, поезії [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.poetryclub.com.ua/metr.php?id=147&type=tvorch>

2. Славутич Яр. Гомін віків : поезії / Яр Славутич. – Авгсбург : Славута, 1946. – 120 с.

3. Славутич Яр. Живі смолоскипи : поезії / Яр Славутич. – Едмонт : Славута, 1983. – 136 с.

4. Славутич Яр. Завойовники прерій : поезії / Яр Славутич. – Едмонт : Славута, 1968. – 27 с.

5. Славутич Яр. Оаза : поезії / Яр Славутич. – Едмонт : Славута, 1961. – 120 с.

6. Славутич Яр. Співає колос : поезії / Яр Славутич. – Едмонт : Славута, 1945. – 100 с.

7. Славутич Яр. Твори : у 2-х т. / Яр Славутич. – К. : Дніпро, 1994. – Т.2. – 365 с.

## ОСОБЛИВОСТІ ФУНКЦІОНУВАННЯ ЕПІТЕТІВ У РОМАНІ С. ТАЛАН «КОЛИ ТИ ПОРУЧ»

*У статті досліджено особливості функціонування епітетів у романі С. Талан «Коли ти поруч», з'ясовано їх семантичні особливості, епітети систематизовано за трьома групами, як-от: 1) внутрішньопсихологічні; 2) традиційні; 3) кольористичні, які, своєю чергою, диференційовано як назви основних кольорів, опосередковані кольороназви, умовно колірні епітети та кольори-синтезатори.*

**Ключові слова:** *епітет, внутрішньопсихологічні епітети, традиційні епітети, кольористичні епітети, функціональні особливості, функція.*

*In the article have been researched the features of the epithets's functioning in the S. Talan's novel "When you are near" and have been explored their semantic features also epithets have been systematized on three groups, as 1) internalpsychological; 2) traditional; 3) coloristic, which have been differentiated as names of main colors, indirect names of colors and color-voice coders.*

**Key words:** *epithet, internalpsychological epithets, traditional epithets, coloristic epithets, features of functioning, function.*

Мова художнього тексту дає змогу краще зрозуміти твір як явище мистецтва, розкрити його ідейний зміст, усвідомити функціональну доцільність і єдність усіх засобів образного вираження. Найбільш відомим та поширеним стилістичним тропом у літературі є епітет – художнє, образне означення, яке виокремлює найхарактерніші, найважливіші риси свого дистрибуту. Він є предметом вивчення не тільки лінгвістів, а й літературознавців, істориків і мистецтвознавців.

Дослідники мови художньої прози не можуть оминати епітетизації як показового явища індивідуального художньо-словесного моделювання світу, як способу зображення зовнішнього і внутрішнього портретів персонажів, як визначальної ознаки пейзажного тексту, як форми виявлення безпосередньої авторської оцінки в художній оповіді. Семантику і стилістичні функції епітетів у прозовому доробку письменників часто привертала увагу мовознавців. Проте мовотворчість сучасних авторів є малодослідженою, тому потребує детального розгляду.

---

Аналіз такої мовної фігури, як епітет, відкриває широкі можливості для дослідження мовного стилю письменника, його виразності, експресивності, естетичної оцінки змальовуваних предметів і явищ дійсності, які допомагають глибше усвідомити зміст твору.

Стилістичний потенціал епітетів надзвичайно широкий. Ці художні означення мають величезний вплив на побудову та функціонування тексту, естетичний та емоційний – на читача.

Мета нашої статті полягає в тому, щоб з'ясувати особливості функціонування епітетів у художньому мовленні С. Талан.

Епітет є першоосною тропіки, оскільки для розрізнення предметів і явищ первісні люди використовували ознаки та його семантичне поле перетинається з полями інших стилістичних засобів, адже елементи епітета можна знайти в інших тропях та простежити їх функціонування, а щоб переконатися, що епітет нерозривно пов'язаний із ознакою предмета, розглянемо кілька термінологічних виражень цього поняття.

У перекладі з грецької епітет («грец. *epitheton*, букв. – прикладене, додане) художнє означення або обставина способу дії, які образно змальовують особу, предмет, дію чи явище або виражають емоційне ставлення до них» [6, с. 175]. Схожу думку висловлюють і автори підручника зі стилістики Л. Мацько, О. Мацько, О. Сидоренко, які зазначають: епітет – «це художнє, образне означення, що підкреслює характерну рису, визначальну якість явища, предмета, поняття, дії» [2, с. 338]. Проте епітет не можна розглядати з одного боку, оскільки в широкому розумінні епітет – «це будь-яке означення, що вживається для вирізнення предмета думки, для називання ознаки – чи то постійної, узвичаєної, що часто повторюється і відома мовцям, чи то особливої, оригінальної, яку помітив тільки автор, яка, пов'язана з конкретним текстом, з індивідуальним авторським стилем» [5, с. 3]. Друге, вужче розуміння епітета охоплює «лише художні, емоційно-образні означення, що відзначаються оригінальністю, нечастим вживанням, індивідуальним змістовим наповненням. Межа між цими двома епітетами-означеннями досить умовна: нерідко звичайне, широковживане означення набуває художньому

---

контексті нових асоціацій, нового естетичного змісту, перетворюючись на яскравий образ» [5, с. 3].

Епітет належить до загальновідомих художніх засобів, який використовується не тільки в літературній мові, а й у повсякденному житті, адже кожен предмет, почуття або образ має певні характеристики й ознаки, які за допомогою цього тропу можна передати словесно. Цей художній засіб розкриває істотні характеристики, на які звертає увагу автор для передачі певної інформації.

У романі Світлани Талан «Коли ти поруч» наявна велика кількість епітетів різного типу й характеру. Такі слова вносять у твір експресію, певну чуттєвість та емоційність, оскільки темою роману є хвороба СНІДу, тому за допомогою епітетів головна думка роману підноситься не до фізіологічних відхилень, а всі події розглядаються на морально-етичному рівні. Епітети дають змогу зрозуміти внутрішній стан персонажів, їх переживання й думки.

У романі, як свідчить дібраний фактичний матеріал, найчастіше використовуються епітети внутрішньопсихологічного сприймання, що передають внутрішній стан персонажа, особисті чи суспільні переживання, вплив середовища, природи, які переплітаються з настроєм людини і віддзеркалюються в її душі [4, с. 188]. Цей підвид художніх засобів надає роману «Коли ти поруч» С. Талан експресивності, оскільки пов'язаний саме з почуттями та баченням людиною світу.

Згідно з позицією Л. Мацько, епітети внутрішньопсихологічного сприймання поділяються ще на дві категорії: одоративні й емотивні. Одоративні епітети – це ті, що характеризують предмет за дотиком, запахом, смаком, нюхом, зором. Емотивні епітети – це такі, за допомогою яких автор намагається передати не тільки свої почуття, а й одухотворити свій поетичний світ у сприйманні інших [2, с. 347–348].

У романі С. Талан серед внутрішньопсихологічних епітетів найбільш активно використовуваними є одоративні, з-поміж яких можна виокремити ті, які сприймаються зором, особливо в описі зовнішності. «Опис зовнішності тієї чи тієї людини формує у свідомості читача візуальні картини, описувані персонажі, так би мовити, «оживають» [1, с. 190]. Наприклад: *Їй досі не вірилося, що*

---

цей **високий, широкоплечий**, фігурою схожий на м'язистого Тарзана, хлопець із довгим чорним волоссям, зібраним ззаду в хвостик, помітив її серед багатьох інших **красивих** дівчат (1, с. 20); Коли він затарабанив напологлівише, віконце відчинилося і в ньому показалася **заспана та кудлата** голова (1, с. 25).

Для опису зовнішності авторка використовує епітетні конструкції: *Тільки її м'які контури вилиць і підборіддя, широко розкриті великі замріяні і трохи сумні карі очі та чуттєві пишні губи, які злегка тремтіли під час розмови, не давали забути про те, що це жінка* (1, с. 26); *Але Даша весь час почувалася незручно й опускала очі, прикриваючи їх пухнастими довгими нефарбованим віями* (1, с. 17). Окрім епітетів, які використані для опису зовнішності, натрапляємо й на епітети, використовувані для опису місцевості. Наприклад: *Сергій припаркував свою «тойоту» біля непривабливого пошарпаного придорожнього кафе* (1, с. 29). Проілюстровані епітети підсилюють ідейний зміст твору, його тематику, щодо хвороби СНІДу та її відображення на людях через погоду. Наприклад: *Ніч минула спокійно і прийдешній ясний травневий день не віщував нічого лихого* (1, с. 14). *У той день був жахливий туман – набравшись духу, написала Даринка* (1, с. 266). Епітети опису погоди підсилюють настрій головних героїв Дарини й Олексія, майбутніх негативних подій, як-от аварія чи то захворювання на СНІД.

У романі наявні епітети, які сприймаються слухом і виражені складними прислівниками, що утворені з двох прислівникових основ: *Мамо, мамо, матусю, – повторювала Даринка ці слова, що приємно пестили слух, співуче, на різні лади, і вони звучали по-різному: то ніжно-лагідно, то дзюркотливо-співочо, то щиро, то плавно лилися, ніби лірична пісня* (1, с. 261).

Епітети, які пояснюють речі на дотик, є логічними й зрозумілими, вони відбивають настрій та відчуття головної героїні Дарини в різних ситуаціях. Наприклад: *Опівночі він погасив у кабінеті світло і ліг на скрипучий, перетягнутий дерматином диванчик та з насолодою витягнув ноги* (1, с. 14). У наведеному прикладі описується професійне життя лікаря «за лаштунками», усю важкість його роботи, втому й умови праці, бідність диванчика, на якому він спить, проте цей лікар творить дива.



---

Емотивні епітети характеризують безпосередні емоції людини, її відчуття та переживання від почутого, побаченого, прийдешніх подій. Наявність таких епітетів у художньому тексті «створює самодостатню мистецьку якість, коли всі окремо взяті слова ніби відомі, але на їх сполучуваності виникає свіжий образ, наївно прекрасний» [4, с. 188]. Вони описують стан людини та її внутрішній світ. С. Талан зосереджує увагу на описі зовнішності людей та їх змін під час різних ситуацій. Наприклад: *Її очі були живі й усе могли розказати* (с. 30); *Він любив її розгублену, з трепетними в'ями, і веселою, розкутою, як зараз* (1, с. 48). *Хитаючись, Даринка підійшла до фонтану і підставила розпашіле обличчя під дрібні крапельки прохолодної води* (с. 150). *Просто дивилася своїми відданими очима з надією, наче говорила: «Нічого страшного, все буде добре»* (1, с. 32). Вище зазначеними емотивними прикметниками підкреслюється жіночність, ніжність головної героїні твору – Дарини.

Авторка за допомогою емотивних епітетів негативного характеру зображає трагічність ситуації, яка сталася, та підкреслює емоційний стан і напруження персонажів: *Даринка спочатку безцільно ходила по кімнаті, волочачи задерв'янілі важкі ноги* (1, с. 123); – *СНІД невиліковний – сказав підупалим голосом батько* (с. 40); *У неї були червоні від сліз очі, стомлений і мучений вигляд* (1, с. 149).

Для опису стану душі письменниця використовує епітети, виражені прикметниками чи то відприкметниковими прислівниками: *У всій її розгубленості була якась зворушлива ніжність, боязкість, лагідність і водночас сила* (1, с. 27); *Ця дівчина, звичайно ж, не красуня, але очі, волосся і посмішка з ямочками на щоках роблять її дуже милою і схожою на янгола* (1, с. 19); *Так – тихо і лагідно відповіла Даша* (1, с. 23). С. Талан наголошує на легкості, доброті та беззахисності Дарини: *Сергій просто звик жити, не спираючись ні на кого, нікому не довіряючи до кінця і нікому не даючи ні найменшої змоги зазирнути в потаємний світ своєї душі, що перебувала у добровільному самотництві* (1, с. 27).

Внутрішньопсихологічні епітети дають змогу зрозуміти настрій та характер твору, уточнюють деталі та допомагають читачеві перейнятися подіями та бути їхнім учасником. Ця група

---

епітетів стилістично забарвлює текст, надає йому експресивності й емоційного тлумачення.

Традиційні епітети, або постійні, часто повторюються при певному предметі, виокремлюють одну з його основних ознак, яка завжди присутня при ньому. Вони трапляються у фольклорі, художніх текстах, стилізованих під фольклор. Л. Мацько зазначає, що за такими епітетами, їхньою простотою й очевидністю семантики криється багатовіковий досвід народів, за допомогою епітетів прості ознаки перетворилися на образи-символи [2, с. 341].

С. Талан у романі «Коли ти поруч» для опису певних географічних та природничих об'єктів використовує постійні епітети, аби посилити головні ознаки й характеристики. Наприклад: *Вона вийшла на берег і звернула увагу на товстокожу вербу з величезними лапами гілок, розкиданих навсібіч* (1, с. 131); *Воно схоже на бездонний океан* (1, с. 28); *Або на космічний простір, коли мчиш і знаєш, що попереду все така ж нескінченність* (1, с. 28); *Йому хотілося, щоб цієї миті розверзлася під ним земля і він назавжди пішов у темні надра, якщо... Якщо вона не обізветься до нього* (1, с. 30); *Якийсь вир закрутив її, несучи в темну, бездонну прірву, і дівчина впала на землю, цілком знесилена* (1, с. 54). За допомогою проілюстрованих епітетних прикметників письменниця виокремлює лише основні ознаки предметів для посилення їхнього образу. Великої уваги авторка надає образу туману, через який сталася аварія та всі наслідки від неї: *Ранок і непроглядний туман жахливо драгували Антона* (1, с. 39); *От тільки мені не подобається, що такий густий туман* (1, с. 23).

Для посилення могутності та величності гір С. Талан використовує епітети, вираженні словосполученням, які в реченні виступають неоднорідними означеннями. Наприклад: *Сергій обожнював свою дружину і любив тією неземною любов'ю, яка іноді звалюється на чоловіків і робить їх то слабкими як діти, то сильними, як кам'янисті тисячолітні гори, то до знемоги божевільними і безрозсудними* (1, с. 26).

У романі авторка приділяє велику увагу зовнішності, до чого вдаються майже всі майстри прозових текстів. Як справедливо зазначає Ж. Колоїз, «змальовуючи того чи того літературного персонажа, репрезентуючи його портретний опис, письменник

---

акцентує передусім на зображенні його зовнішності, на рисах обличчя, фігурі, ході, голосі, одязі» [1, с. 202]. С. Талан для опису головних героїв використовує також і постійні епітети, виражені прикметниками. Наприклад: *Ну синку, давай – батько простяг синові **мозолясту** руку* (1, с. 18); *Здавалося, він знав про жінок усе, і вони із захватом дивилися на цього мужнього, завжди охайного, високого, з правильними рисами обличчя, **вольовим** підборіддям і **грецьким** носом привабливого чоловіка* (1, с. 27); *Їй здавалося, що поряд з таким хлопцем з **голлівудською** посмішкою має бути яскрава, помітна, **довгонога** красуня, а не вона сіра мишка, яка навіть косметикою користувалася по великих святах* (1, с. 20). Прикметники разом з їх дистрибутами в наведених вище контекстах є часто вживаними. Для того, аби наблизити роман до читача, сучасності, письменниця, розповідаючи про буденні речі, застосовує всім зрозумілі епітети, які характеризують предмети з логічної позиції, адже ці речі трапляються в повсякденному житті. Наприклад: *На ній був елегантний шикарний одяг, що не залишав жодного сумніву в його **захмарній** ціні* (1, с. 90); – *У тебе СНІД – пролунало у слухавці, як **суворий** вирок прокурора* (1, с. 121); *Незважаючи на свій високий зріст, Віталік не сутулився, як зазвичай роблять такі люди, а тримав спину рівно, наче **натягнену** струну, і від цього здавався ще вищим* (1, с. 10). Такі поняття, як «ціна», «вирок», «струна» завжди вживаються з проілюстрованими епітетами в буденному житті. Відповідно, авторка наближує твір до реальності, задля того, аби всі відчули, що такі події, як захворювання, аварії, присутні у світі і на це треба звертати увагу.

Оскільки тема роману пов'язана з хворобою СНІДу, з темою смерті, у творі як асоціативний образ виступають мухи, які в народному фольклорі символізують це поняття, або його чекання чи відчуття. С. Талан описує цих комах за допомогою постійних епітетів: *Йому не хотілося думати про смерть, і хлопець усіяко намагався не допускати цю думку у голову, але вона була **жахливо причеплива, настирлива**, як спасівська муха* (1, с. 41); *Даша не хотіла б про це міркувати і всіляко відкидала думку про смерть, але вона, як **набридлива** муха, знову і знову лізла в голову, змушуючи уявляти своє молоде тіло у темній і вузькій труні, глибоко заваленій сирією землею* (1, с. 150).

---

Традиційні епітети виступають постійним означенням ключової лексеми, називають найбільш показові елементи змісту, характеризуються узагальненістю семантики, передають нормативну оцінку предмета чи явища.

Кольористичні епітети в українському художньому мовленні є традиційною рисою. Лексеми на позначення кольору зазвичай є полісемантичними, здатні розвивати переносні значення та формувати образи-символи. Колір належить до основних зорових відчуттів і може впливати на фізичний та душевний стан людини.

Аналіз семантичної структури епітета дає змогу розподілити його на чотири групи: назви основних кольорів, опосередковані кольороназви, умовно колірні епітети та кольори-синтезатори [7, с. 21].

У романі С. Талан найбільшу кількість становлять епітети на позначення основних кольорів, найчастіше уживаним є прикметник зі значенням синього кольору та його відтінків. Синій колір належить до опоетизованих романтиками й символістами. Це колір неба, води, очей, квітів, тобто тих реалій, які часто стають предметом образного осмислення. Не винятком став і роман «Коли ти поруч», у ньому трапляються епітети на позначення різних відтінків синього кольору: *Даринка лежала на дивані, прикрившись улюбленим пухнастим пледом у **синіх** розводах* (1, с. 64); *Блискучі, променисті, яскраві, вони мали колір **синього**, бездонного весняного неба* (1, с. 17); *Його веселі **голубі** очі дивилися з-за окулярів, випромінюючи світло радості* (1, с. 11); *Рудий, з великими вухами, з веснянкуватим обличчям і великими губами, хлопець злякано кліпав безбарвними **блакитними** очима, викликаючи тільки жалість* (1, с. 43).

Письменниця часто послуговується для опису зовнішності епітетом на позначення чорного кольору. Наприклад: *Света зауспіхалася, і її очі округлилися, а фарбовані **чорні** брови тоненькими дугами поповзли угору* (1, с. 96); *Йому подобались спостерігати, як пурхають її **чорні** вії, слухати, як вона сміється, дивиться, як їде по коридору в лікарняному халаті* (1, с. 23).

У творі наявні й інші епітети на позначення кольорів, як-от: *червоний, жовтий, сірий, зелений: Там завжди продають величезні, **червоні** й соковиті яблука* (1, с. 46); *Воно здалося Даші зораним полем, на якому щойно розквітли мерехтливі казкові **жовті***

---

квіточки (1, с. 108); Там, у густій **зеленій** траві лежало немовля (1, с. 53); А нам тут... – батько зотягнувся димом, випустив його з шумом із грудей і потонув у **сірій** хмаринці (1, с. 138). Сірий колір символізує незрозумілість, заплутаність у житті, нерозв'язані проблеми, невиліковність СНІДу, очікування смерті. Цей колір «символом гнітючості, нудьги, безживності» [2, с. 22].

Другою за чисельністю групою в романі є опосередковані кольористичні епітети, які не позначають загальноприйнятого кольору, але опосередковано характеризують його: Цими словами закінчив свою промову Веніамін Павлович і урочисто підніс Даші велику **барвисту** коробку із **золотистою** стрічкою (1, с. 89); **Блискучі**, променисті, яскраві, вони мали колір **синього**, бездонного весняного неба (1, с. 17); Воно здалося Даші зораним полем, на якому розквітли **мерехтливі** казкові жовті квіточки (1, с. 108); Попереду нього плентався БМВ кольору **металік** (1, с. 42). Беручи до уваги фактичний матеріал, можна стверджувати, що найбільш активно використовуваним епітетом опосередкованої групи є прикметник на позначення сріблястого відтінку.

Трохи меншою за чисельністю є група кольористичних епітетів, кваліфікованих як колірні синтезатори. Вони виражені складними прикметниками, які утворені двома прикметниковими основами та позначають злиття відтінків. Наприклад: Була та прекрасна пора року, коли весна ще залишила свої буйні **яскраво-зелені** фарби, змішані з ніжним, **біло-рожевим** кольором плодовитих дерев, ранкову свіжість і прохолоду, а літо ще не встигло все це забрати і спалити своїм гарячим промінням (1, с. 114); Пряме **темно-русяве** волосся, що ніколи не бачило фарби втратило форму через давність відвідування перукарні, коротко стрижені нігті без манікюру, непоказна безбарвна сукня в **темно-синіх** квіточках і таке саме безбарвне, без макіяжу, обличчя з окулярами на носі (1, с. 86); У водія був розпанаханий живіт, і з нього виливалася **мутно-бура** рідина (1, с. 51). Проілюстрованими колірними синтезаторами авторка наводить на думку, що для людини, хворої на СНІД, світ не стає чорно-білим, як його бачила спочатку Дарина, а в ньому існує ще безліч кольорів, і наприкінці твору головна героїня знайшла своє щастя, свої яскраві кольори.

---

Щодо епітетів умовно колірних ознак, то вони представлені відтінками кольорів, які репрезентовані прикметниками. Наприклад: *Сергій припускав, що туман розсіється з настанням ранку, але на під'їзді до Кременчуга він став ще густішим, а тепер і зовсім стелився над землею непроглядною **молочною** габою* (1, с. 25); *Але коли вони сиділи за столиком і пили молочні коктейлі, вона вперше помітила, як пристрасно дивляться на неї його очі кольору **молочного** шоколаду* (1, с. 20).

Епітетні кольороназви в романі С. Талан «Коли ти поруч» виступають засобом стилістичного увиразнення й ідентифікації. Вони допомагають уявити місце, час дії, створюють особливий настрій від прочитаного – чи то легкий, чи то моторошний, чи життєрадісний. Кольористичні епітети в художньому тексті не лише створюють фон, а й дають влучні детальні характеристики персонажам, забезпечують відповідний настрій.

Епітети надають художньому мовленню передусім експресивності й емоційності, дають змогу відчутти присутність нратора та його оцінку зображуваного. Епітети як художня деталь уточнюють та увиразнюють образи, за допомогою їх використання читач уявляє всю ситуацію та відчуття очима персонажів. Цей художній засіб підкреслюється емоційністю, виразністю, експресивністю, суб'єктивністю та контекстною залежністю.

Епітет виконує такі функції, як-от: 1) інформативну; 2) конструктивну; 3) естетичну; 4) прагматичну [3, с. 53].

Щодо першої функції епітетів, інформативної, то вона дає читачеві більше потрібної інформації за допомогою ознак описуваних предметів і наштовхує реципієнта на очікувані автором емоції. Наприклад: *Сергій припаркував свою «тойоту» біля **непривабливого пошарпаного придорожнього кафе*** (1, с. 25); *Опівночі він погасив у кабінеті світло і ліг на скрипучий, **перетягнутий дермантином** диванчик та з насолодою витягнув ноги* (1, с. 14); *Її обличчя стало **блідим, застиглим і отупілим*** (1, с. 125). Епітети інформативного характеру мають негативне навантаження, завдяки уточнюванню деталей предметів та об'єктів створюється відповідний настрій, очікуваний образ.

У романі представлені епітети інформативного характеру на позначення позитивних рис, вони зупиняють увагу на тих деталях,

---

які, на думку С. Талан, є першорядними: *Але Даша весь час почувалася незручно й опускала очі, прикриваючи їх пухнастими довгими нафарбованими віями* (1, с. 17); *Тільки її м'які контури вилиць і підборіддя, широко розкриті великі замріяні і троси сумні карі очі та чуттєві пишні губи, які злегка тремтіли під час розмови, не давали забути про те, що це жінка* (1, с. 26). Інформативні епітети знайомлять нас з головними героями роману, розповідають про зовнішній вигляд і характер Дарини та Олексія.

Друга функція, яку виконують епітети, є конструктивна, тобто епітет вбирає в себе ознаки означуваного слова, у такій ситуації предмет опису можна впізнати лише з епітетів, які його означають. Така функція розвиває певну стислість експресивності, яку не треба розписувати кількома ознаками: *У тебе СНІД – пролунало у слухавці, як суворий вирок прокурора* (1, с. 121); *Даша не хотіла б про це міркувати і всіляко відкидала думку про смерть, але вона, як набридлива муха, знову і знову лізла в голову, змушуючи уявляти своє молоде тіло у темній і вузькій труні, глибоко заваленій сирією землею* (1, с. 150). Епітети, які виконують конструктивну функцію, якнайповніше характеризують слова-дистрибути, тому можливий і такий варіант, як вживання епітета без означуваного слова.

У романі С. Талан «Коли ти поруч» представлені епітети, які увібрали в себе ознаки від природи й абстрактних понять. Наприклад: *Сергій метався, як загнаний звір, не знаючи, як про сказати Віталіні* (1, с. 86); *Та глянула на дівчину і побачила навколо голови Даші сяйливий ореол від несміливих променів сонця, що пробиваються крізь туман* (1, с. 19). Конструктивна функція є свідченням того, як ознаки дистрибутив-іменників переходять на епітети, тобто прикметники субстантивуються.

Письменниця роману «Коли ти поруч» використовує епітети, які виконують естетичну функцію, вони надають мовленню виразності, образності, експресивності й естетичної цінності: *У всій її розгубленості була якась зворушлива ніжність, боязкість, лагідність і водночас сила* (1, с. 27); *Від їзди у неї затекли спина і ноги, і вона неквапно походжала, вдихаючи відсвіжну вологу ранку* (1, с. 26). Проілюстровані епітети, виражені прикметниками,

---

посилюють естетичне навантаження тих понять, які вони описують, надають художності та образності об'єктам.

Епітети мають естетичну цінність, увиразнюють навіть, здавалося б, прості дистрибути: *Як жінка вона була **надзвичайно граціозна**, мала, як і належить, ноги від вух, володіла декількома іноземними мовами* (1, с. 31); *Мамо, мамо, матусю, повторювала Даринка ці слова, що приємно пестили слух, співуче, на різні лади, і вони звучали по-різному: то **ніжно-лагідно**, то **дзюркотливо-співочо**, то щиро, то плавно лилися наче лірична пісня* (1, с. 261). Такі епітети задають естетичного смислу та звучання голосу матері, який є не просто набором звуків, а «ліричною піснею» для героїні. Епітети підвищують естетику жінки як берегині роду.

Авторка роману за допомогою епітетів, які виконують прагматичну функцію, викликає різні емоції, як позитивні, так і негативні: *Сергій обоженював свою дружину і любив тією **неземною** любов'ю, яка у народі звалюється на чоловіків і робить їх то слабкими, як діти, то сильними, кам'янисті тисячолітні гори, то до незмоги божевільними і безрозсудними* (1, с. 26); *Воно здалося Даші зораним полем, на якому щойно розквітли **мерехтливі казкові** жовті квіточки* (1, с. 108); *Цими словами закінчив свою промову Веніамін Павлович і урочисто підніс Даші велику **барвісту** коробку із **золотистою** стрічкою* (1, с. 89). Такі епітети викликають відповідні емоції в читача. Викликані емоції можуть бути і трагічними за задумом письменниці: *У водія був **розпанаханий** живіт, і з нього вилівалася **мутно-бура** рідина* (1, с. 51); *«**Липових друзів**» з **гіркотою** подумав Антон* (1, с. 40). Проілюстровані епітети викликають огиду від побаченого, підсилюють жахливий стан подій та скороминущість життя.

Отже, у романі «Коли ти поруч» авторка використовує величезну кількість епітетів, які надають мовленню експресивності та виразності, кожен наповнює свій дистрибут образним значенням. Цей художній засіб деталізує та розкриває поняття з незвичайних сторін. Письменниця надзвичайно вдало підбрала художні означення, які роблять цю повсякденну історію сюжету винятковою та особливою, їй вдалося зобразити колорит відповідних подій, показати увесь спектр внутрішніх переживань персонажів.



## Література

1. Колоїз Ж. В. Задля створення довершених художніх образів / Ж. В. Колоїз // Філологічні студії : Науковий вісник Криворізького національного університету : зб. наук. пр. – Кривий Ріг, 2014. – Вип. 10. – С. 189–204.
2. Мацько Л. І. Стилїстика української мови : [підручник] / Л. І. Мацько, О. М. Сидоренко, О. М. Мацько ; за ред. Л. І. Мацько. – К. : Вища школа, 2003. – 462 с.
3. Онопрієнко Т. Епітет у системі тропів (лінгвопрагматичний аспект) / Т. Онопрієнко // Вісник Житомирського державного педагогічного університету. – 2010. – №9. – С. 51–55.
4. Пискач О. Структурно-семантичні та стилістичні особливості епітетів у поезії Петра Скунця (на матеріалі збірки «Один») / О. Пискач // Науковий вісник Ужгородського університету. Серія : Філологія. Соціальні комунікації. – 2012. – №28. – С. 188–190.
5. Словник епітетів української мови / С. П. Бирик, С. Я. Єрмоленко, Л. О. Пустовіт ; за ред. Л. О. Пустовіт. – К. : Довіра, 1998. – 431 с.
6. Українська мова : Енциклопедія / М. В. Русанівський, О. О. Тараненко та ін. – [2-ге вид., випр. і доп.]. – К. : Укр. енцикл. ім. М. П. Бажана, 2004. – 842 с.
7. Шутова Л. Епітет в українській поезії 20-30-х років ХХ століття (структурно-семантичний і функціональний аспекти) : автореф. дис. ... канд. філол. наук / Л. Шутова. – К., 2003. – 20 с.

### Список використаних джерел

1. Талан С. Коли ти поруч : [роман] / Світлана Талан. – Харків : Вид-во Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2015. – 320 с.

УДК 811.161.2'38

Глущенко Марія

## СТРУКТУРНО-СЕМАНТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ПОРІВНЯНЬ У ТВОРЧОМУ ДОРОБКУ ВАЛЕРІЯ ШЕВЧУКА

*У статті з'ясовано структурно-семантичні особливості порівнянь, засвідчених у творчому доробку Валерія Шевчука, виявлено особливості їх функціонування в художньому мовленні письменника, акцентовано на граматичній репрезентації, а також на поширеності / непоширеності зразків.*

**Ключові слова:** стилістичні тропи, індивідуальний стиль, порівняння, поширене порівняння, образ, портретна / пейзажна характеристика.

*In this article clarified the structural and semantic features of comparisons, certified in the artistic heritage of Valeriy Shevchuk, identified peculiarities of their functioning in the artistic speech of the writer, accented on grammar representation and on spread / not spread samples.*

**Key words:** stylistic tropes, individual style, comparison, extended comparison, image, portrait / landscape characteristics.

---

Творче, яскраво індивідуальне використання мовних засобів – одна з основних особливостей художньої мови, яка й визначає її своєрідність серед інших стилів. Мова української художньої літератури вирізняється надзвичайним багатством лексики, а стилістичні ресурси мови надають змогу письменнику виразити свої думки й уявлення якнайточніше і найвиразніше, витворити свій індивідуальний стиль.

Поглиблене вивчення в нових суспільних умовах України мови сучасної української художньої літератури шляхом дослідження ідіостилів визначних українських письменників є нагальною й необхідною справою. Валерій Шевчук як одна з найяскравіших постатей в українській інтелектуально-філософській, психологічній прозі репрезентує мову української художньої літератури ХХ–ХХІ ст.

Розвиток лінгвостилістики останніх десятиліть характеризується особливою увагою щодо саме суб'єктивного аспекту породження і сприймання художнього тексту, а також активною розробкою питань індивідуального стилю і витворення індивідуально-авторської картини світу. У зв'язку з цим актуальними були й залишаються питання дослідження вербальної образності, яка традиційно знаходиться в центрі вивчення стилістики. Зумовлено це тим, що одним із головних завдань аналізу мовних особливостей художнього твору є визначення індивідуальних мовних засобів письменника, у яких знаходить своє вираження індивідуальне світосприйняття автора.

Мовостиль Валерія Шевчука – помітне явище в сучасній українській літературній мові. Основними рисами, притаманними стилю письменника, є поєднання різних пластів живої народної мови, уміле, художньо-доцільне використання мовних одиниць. У його творчому доробку поєднано складні системні відношення мови з глибоким ліризмом і поетизмом. Мовна майстерність письменника виявляється насамперед у застосуванні цілого ряду різних прийомів. За допомогою вдало дібраних мовних засобів письменник допомагає читачеві краще зрозуміти внутрішній стан героїв чи драматизм певної ситуації. Вичерпна палітра епітетів, метафор та порівнянь відображає індивідуально-авторське бачення світу, особливості його сприйняття. «У мові є невичерпні, справді

---

чарівні та виражальні потенційні сили, які виявляє художник. І чим значніший його талант, тим більш могутні можливості слова він відкриває» [2, с. 19]. Таким художником є і Валерій Шевчук, а його романи, передовсім «Дім на горі» та «Три листки за вікном», репрезентують різноманітні тропи, що увиразнюють художнє мовлення, витворюють індивідуальний стиль письменника, а також становлять інтерес із лінгвістичного аспекту.

Тропи – це зображальні засоби мови, що створюються при вживанні слів та виразів в образно-переносному значенні. Вони виникають у результаті перенесення назви з одного предмета на інший, тобто заміни прямого значення на переносне. Перенесення назви, або перейменування, відбувається на різних підставах, а саме: за схожістю, подібністю властивостей та ознак одного предмета іншому; за суміжністю на основі внутрішнього або зовнішнього зв'язку між предметами; за ознакою кількісного співвідношення. У романах Валерія Шевчука одним із найкolorитніших тропів є порівняння, метафора та епітет.

Мета нашої статті полягає в тому, аби з'ясувати структурно-семантичні особливості порівнянь.

Про місце і важливість порівнянь у стилістичній системі мови можна судити зі слів О. Потебні, який зазначав, що «самий процес пізнання є процес порівняння» [4, с. 211]. Академічний тлумачний словник української мови подає таке трактування порівняння: «засіб художньої образності, один з видів тропів, що полягає в зіставленні одного предмета або явища з іншим для того, щоб глибше розкрити, яскравіше змалювати його» [1].

Л. Мацько зазначає, що «в основі порівняння лежать логічні операції виділення найсуттєвішої ознаки описуваного через пошук іншого, для якого ця ознака є виразнішою, зіставлення з ним і опис» [3, с. 359]. У стилістиці розрізняють порівняння логічні й образні. І ті, і ті використовуються в художньому стилі, проте важливішу роль у створенні індивідуального стилю письменника мають саме образні порівняння. Вони вихоплюють одну якусь найвиразнішу ознаку, часом несподівану, і роблять її основною, ігноруючи всі інші.

У романах «Дім на горі» та «Три листки за вікном» порівняння відіграють надзвичайну роль для створення ідіостилу письменника. Граматично вони виражені порівняльним зворотом;

---

формою орудного відмінка; підрядним реченням; конструкціями з формами ступенів порівняння прислівників і прикметників; описовими порівняннями; реченнями порівняльної структури, у яких об'єкт порівняння охоплює всю предикативну частину; порівняльно-приєднувальними конструкціями, що побудовані за принципом образної аналогії. За семантикою порівняння умовно можна поділити на такі групи: порівняння, що характеризують внутрішній стан людини; порівняння, що використовуються для портретної характеристики; порівняння, що виражають характеристику дії.

Валерій Шевчук, уводячи персонажів до роману, не оминає їх портретної характеристики, часто створює яскравий непересічний образ за допомогою порівнянь. Наприклад: *По піску ганяло двоє голих золотистих, як і пісок, дітей* (1, с. 20). В уяві читача ці діти сприймаються як чисті, світлі створіння, відчутні позитивні емоції героя, який споглядає цю картину. Зовсім інші відчуття викликає таке порівняння: *Наумець був чорний, як циган, з кучерявою головою, низький і широкоплечий, з кривими ногами вершника* (2, с. 169). Таке порівняння лише додає образності під час зображення людини, акцентуючи увагу на кольорі засмаглої шкіри. Про багату фантазію письменника свідчить те, що він бачить спорідненість у зовсім неочікуваних явищах, як-от: *На скелі стояв високий худий хлопчак, схилившись, став через те химерно схожий на знак питання* (1, с. 20), а дівчина *сиділа на танку, наче забутий корч* (1, с. 45). Якщо в першому контексті факт порівняння наявний лише на семантичному рівні, то у другому – він граматично виражений поширеним порівняльним зворотом із сполучником *наче*.

Для зображення одного з героїв роману «Дім на горі» – Анатоля – письменник постійно вдається до порівнянь, які надають образу загадковості і моторошності. Звертаючи увагу на деталі зовнішнього вигляду персонажа, автор апелює до його невідповідності навколишньому середовищу, використовуючи поширений порівняльний зворот зі сполучником *наче*: *Костюм у нього був бездоганно напрасований, а туплі саяли, начебто ходив він не по пилястій жорстві, а по асфальту* (1 с. 77). Моторошність образу, звіряча натура персонажа

---

виражена непоширеним порівняльним зворотом із сполучником як і простежується в таких рядках: *З'явилася на шибиці чиясь рука з довгими, як кігті, нігтями і легенько потарабанила* (1 с. 85). Схоже порівняння з'являється й в іншому романі: *...чийсь пальці, як списи, що тицькають у мене* (2, с. 23).

Для Валерія Шевчука важливим є зображення не цілісного портрету людини, що зводиться лише до звичайного опису зовнішності, а невеличких, проте вагомих деталей, яких зазвичай достатньо для повноцінного уявлення й розуміння суті персонажа твору. Зокрема, найбільший інтерес для письменника становлять погляд та усмішка. Наприклад: *Опустилася уся й поникла, але, коли зводила на нього очі, блищали вони дивним блиском і від нього наче вужі по тілі повзали* (2, с. 181); *В'ючка підморгнула мені гострою, як пташине крило бровою, я розсміявся й глянув на червонясту дорогу, яка й сьогодні не курилася* (2, с. 159); *Вони сказали все й дивилися на нас очима, в яких застиг, як кисіль, сірий спокій* (2, с. 170); *Тоді його обличчям сковзнула тонка, як павутина, усмішка* (2, с. 245).

Для передачі внутрішнього стану людини, її почуттів Валерій Шевчук знову ж таки вдається до порівнянь. Удало він зумів зобразити таке неперевершене почуття, як перша любов: *Тоді голосно забилося її серце, і ввійшло до нього, як входить до дому заблукана дитина, перше кохання* (1, с. 80). Проілюстроване порівняння виражене підрядним реченням. Так само вправно автор демонструє і зовсім протилежні відчуття, вводячи в канву тексту поширені порівняння зі сполучниками як, немов: *Сонце очистило її душу, нав'явши ясного, як кланті неба між хмар, смутку* (1, с. 82); *Смуток торкнувся мого серця. Спершу тихенько так, легенько, немов кішка лапою* (2, с. 164). Під час характеристики героя письменник не оминає і його душевної організації, використовуючи непоширений порівняльний зворот із сполучником наче: *Він був, наче мембрана, чутливий* (1, с. 119). Героїня твору «Дім на горі» Галя відчуває себе стеблиною: *Ноги її стали зовсім дерев'яні, здавалося, стоїть вона підвішена між небом та землею, схопили її кігті величезного червоного птаха й несуть у синю безвість. Там горять численні вогнища й крутяться коло них голі червонясті тіла, напереміж жіночі й чоловічі; була*

---

вона **наче витка стеблинка**, що її гне й ламає вітер та злива. (1, с. 88). Навіть відьма в однойменному оповіданні мала схожі відчуття: **Вже відчувалася, мов стеблина на вітрі**, ще один подув, ще удар – і вона зламається навіки (1, с. 273).

Про філософа-козопаса Івана автор говорить: **Жив, як парашутик кульбаби**, несений вітром, його тягне, і він несесться; світ для нього – зело, залите сонцем, і він тільки й бачить, що це зело й сонце (1, с. 119). В іншому ж контексті письменник зауважує на молодий вік, недосвідченість парубка, використовуючи поширене порівняння, виражене непоширеним порівняльним зворотом із сполучником **як**: **Я був легковірний тоді, як овечка** (2, с. 13).

Повсякчас у творах письменника трапляються поєднання, накладання тропів, найчастіше – порівнянь та метафор, які у своїй сукупності створюють неперевершені яскраві образи: **На душі, наче квітка**, цвіло здивування, ніби не мене вели оце по дорозі (2, с. 23). У наведеному контексті порівняння, виражене непоширеним порівняльним зворотом, уплетене в канву метафори **цвіло здивування**, що, безперечно, надає їй більшої образності та довершеності. Розкриваючи душевний стан дівчини, Валерій Шевчук малює яскравий звуковий образ і знову-таки комбінує метафору з порівнянням: **Вона зітхнула так, як зітхає вітер**, коли хоче пройтись по землі й переверити, чи тихо скрізь і чи всі сплять (2, с. 136). У романі «Три листки за вікном» порівняння вплітається в метафоричний, навіть персоніфікований образ сірого смутку, який супроводжує героя і є його невід'ємною частиною ось уже кілька років: **Сірий спокій увіходив у мої груди й розпливався по них, наче туман** (2, с. 158). Письменник неспроста звертається до цього образу, скоріш за все, йому як творчій особистості знайоме це відчуття незбагненого спокою та журби, певної душевної самотності, які є поштовхом до творчості як спроби висловити наболіле, поділитися роздумами з уявним читачем.

Майже кожен учинок людей набуває яскравої образності, емоційного відтінку, якого надає йому автор. Змальовуючи персонажа роману «Дім на горі» Володимира, його поранення, знесилення, проте спроби продовжувати рух, Валерій Шевчук використовує підрядне речення зі сполучником **мов**: **Стрибав на**

---

одній нозі, **мов одноногий птах силівся злетіти** (1, с. 76). Натомість інший герой набуває фантастичної образності: **Джигун здимів з гори, наче не був живим чоловіком, а тільки духом, що спустився сюди на крилах, а потім розчинився, наче дим** (1, с. 78); **Коло хвіртки стояв, наче з неба впав, джигун** (1, с. 78). Певної містичності набувають і персонажі роману «Три листки за вікном», їх хода та рухи часом породжують в уяві канцеляриста Турчиновського нереальні видіння: **Людина й справді зникла в землі, начебто та з'їдала її** (2, с. 171); **Вона опинилася десь надто далеко, можливо, на отій луці, біля дерев – стояла серед трави і згоряла. Махала руками, наче хотіла злетіти, але ставала попелом** (2, с. 185); **Я натягнув повіддя, і дячок легко, наче птах, вилетів на круп** (2, с. 168); **Петро зупинився, наче хто його вдарив** (2, с. 187); **Вітер накинув на нього кілька листків, і він відмахнувся від них, як од надокучливих птиць** (2, с. 203). Однак не тільки рух викликає в уяві письменника неординарні асоціації, навіть відсутність жодного поруху, такий звичайний процес як сидіння набувають творчого переосмислення, допомагають розкрити внутрішній душевний стан героїв, охарактеризувати їх: **Сидиш тут, як ведмідь у барлозі, – гукнув мені Грицько, розвертаючи коня** (2, с. 205); **Стефан Савич у своєму кутку спав. Сидів як дерев'яний** (2, с. 160). Виражені ці порівняння поширеним та непоширеним порівняльними зворотами із сполучником як. Найвні також приклади вживання порівняння на означення процесу сидіння та стояння із використанням сполучників *наче*, *начебто*: **Біля садка стояв одягнений у чорне чоловік, і завмер, начебто відлякував від вишень горобців** (2, с. 162); **Сидять тіні в одежі, безсловесні, завмерлі, і тільки хитаються вряди-годи, наче їх вирізано з паперу** (2, с. 184); **Наказний сотник пожвавішав і запросив Кочубея сідати, бо той стояв серед покою, наче прицвяхований** (2, с. 160); **Його довгі руки лягли на стегна – сидів, наче щохвили готувався скочити** (2, с. 169). Особливе ставлення в письменника до дітей, під час їх змалювання письменник повсякчас відходить від витриманих порівнянь, натомість насичує описи іменниками з пестливими суфіксами, убачає схожість між маленькими людьми та пташенятами: **Обабіч видніються стріхи, на яких сидять, ніби галченята, хлопчики** (2, с. 23). У наведеному

---

контексті порівняння хоч і непоширене, проте з легкістю дає змогу уявити цих хлопців, читачеві передається настрій автора, його ставлення до дітей як до маленьких, безвинних істот.

Змальовуючи образ джигуна з роману «Дім на горі», В. Шевчук чи не найбільше наситив його порівняннями, акцентуючи увагу і на зовнішності, і навіть на погляді: *Його очі розглядали її так, як мав би розглядати пришишту овечку вовк* (1, с. 85). Однак не тільки джигунів погляд заслуговує на увагу читача, письменник так само вдався до порівнянь і при змалюванні інших персонажів, зокрема і з роману «Три листки за вікном». Заслуговує на увагу те, що в різних ситуаціях у творі, як це буває і в житті, погляд однієї й тієї ж людини відрізняється, продукуючи тим самим творче переосмислення письменником, зокрема на початку роману «Три листки за вікном» автор подає таке змалювання виразу очей героя: *Іван дивився на мене з тупою увагою, ніби розглядав комаху* (2, с. 9), а вже з плином часу, зміною ситуації цей погляд змінюється: *Іван Скиба зирнув на мене, наче шукаючи підтримки: наш розслід, здається, ні до чого не довів* (2, с. 170). Відповідно, навіть художні порівняння роману вказують на еволюцію приятельських стосунків між персонажами. Окрім того, з особливою деталізацією Валерій Шевчук підходить до зображення погляду закоханого, проте чимось збентеженого молодого чоловіка, використовуючи для цього поширений порівняльний зворот із сполучником як: *І мене обпекло: дивився у широко розплющені переді мною очі В'ючки, вглядався, як вдивляються у скло, і бачив перед собою голі рудівські поля* (2, с. 158).

Митець часто порівнює людей із сильними витривалими тваринами, виражені ці алюзії поширеним та непоширеним порівняннями зі сполучником як, зокрема: *Іван підходив до неї, як молодий лев, – груди в нього були розпрямлені, а в м'язах стівала молодецька сила* (1, с. 121); *Наказний сотник скинув головою, як кінь, і повернув нею, наче йому муляло в шиї* (2, с. 170). Знання природи, тварин допомагають письменнику при змалюванні учинків героїв його романів, зокрема поїдання ягід чоловіком викликає в уяві автора досить поширене порівняння із поїданням ведмедем дикого меду: *Йому привиділося, що йде він по хмарі лискучій та срібній, тримаючи притиснуту до грудей лубку з*



---

*приливаними чорницями, опускає туди руку, як ведмідь у вулик, і зі смаком їсть* (2, с. 189).

Детально змальовує письменник і прояви емоцій людей, зокрема і в зображенні несамовитого крику старої письменник вдається до порівняння, вираженого підрядним реченням: *У той момент закричала в глибині дому стара, **наче ворона каркала десь далеко*** (1, с. 93). Як свідчить дібраний фактичний матеріал, письменник неодноразово звертається до порівняння голосу людини із карканням ворони, такі порівняння простежуються в кількох його романах, зокрема в романі «Три листки за вікном» таке уподібнення виражене непоширеним порівняльним зворотом із сполучником *як*: *Часом вони перегукувалися, і їхні хрипкі голоси долунювали до нас, **як каркання*** (2, с.170). Валерій Шевчук – майстер художньої деталі, навіть такий позитивний процес, як сміх, він зміг наситити негативним змістом, зокрема моторошний настрій створює порівняння, виражене поширеним порівняльним зворотом із сполучником *наче*: *Він засміявся. Сухо і несмішно, **наче мав забитий піском рот*** (2, с. 26). Страждання, моральні муки людини письменник також зумів зобразити з особливим драматизмом, використавши поширений порівняльний зворот із сполучником *наче*: *Але й цього разу вуста його мовчали, **наче заліплені воском, а очі знерухоміли*** (2, с. 200).

Емоційний стан героїв твору якнайкраще демонструє стиль їхньої мови, який допомагає авторові донести до читача певний ідейний підтекст, важливий для розуміння ситуації, окрім того, читач може уявити як розмовляє кожен герой твору. Наприклад: – *Я йшла у ліс по ягоди, – казала скоромовкою, **наче дрібним бобом об стіну біла...*** (2, с. 180). Наведене поширене порівняння зі сполучником *наче* підсилює розуміння швидкого темпу розповіді, напруженого емоційного стану дівчини. Зовсім інше враження складається під час прочитання розповіді дорослого чоловіка, який *говорив швидко, розколюючи звуки, **наче горіхи*** (2, с. 160). Наведений контекст демонструє використання непоширеного порівняння зі сполучником *наче*, яке попри свою простоту увиразнює мову твору, надаючи опису експресивного забарвлення.

Валерій Шевчук часто вдається до увиразнення за допомогою порівнянь пейзажів. Картини чарівної української

---

природи набувають у творі метафоричного відтінку, стають більш вражаючими і захоплюючими. Серед них – змалювання краси вечірнього неба: *Червоне в тій імлі густо малиново́ло, але й це тривало недовго: вже тільки невелика бордова смужка лежала впоперек неба, наче загублена Вітром червона хустка* (1, с. 26). Проілюстроване порівняння виражене поширеним порівняльним зворотом із сполучником *наче*. Небесні тіла також зазнають певної метафоризації, зіставляються з надреальними явищами, зокрема переосмислюється захід сонця, набуває певної фантастичності: *Котилася по крайнебі, червоно висвічуючи, начебто мчала незвичайна вогняна куля* (2, с. 160), а зірки набувають ознак живих істот: *Тремтіли, ніби живі, тіла зірок* (2, с. 5).

Письменник тяжіє і до нагромадження порівняльних зворотів під час опису одного явища, зокрема в контексті *Крізь шибку протягувалася світла смуга, наче розчухраний промінь, – щось таке, як Чумацький Шлях у небі* (2, с. 5) використано два поширені порівняльні звороти.

Дуже часто автор звертається до певної метафоризації води, уводячи порівняння в канву описів: *Здавалося, горить мертвим німим вогнем вода, ламалися на течії місячні зблиски – хтось неначе засипав річку золотими й срібними монетами* (1, с. 435). Маніфестоване порівняння виражене порівняльно-приєднувальною конструкцією, що побудована за принципом образної аналогії. Срібною постає річка в цілому ряді творів Валерія Шевчука. Натрапляємо на схоже порівняння, проте дещо простіше – виражене поширеним порівняльним зворотом із сполучником *наче*: *Знав: так пахнуть усі трави і квіти, які росли в той момент біля нього, пахло так небо, що низько спустило над ними зорі, і річка, яка застигла, наче живе срібло* (2, с. 213). Інший контекст: *Річка куріла, хвости пари стояли над водою і неначе оживали в місячному сяїві* (1, с. 435).

Не оминає своєю увагою письменник і таку стихію, як вітер, який є незримим товаришем, мовчазним співбесідником, що спонукає до роздумів: *Ці питання привіяв мені вітер, який і досі б'ється в мої шиби, наче птиці стукають у них крильми* (2, с. 228). Часом у творах вітер несе зміни, які лякають подорожнього, змушує його заціпеніти, відчути наближення

---

чогось неприємного, проте неминучого: *Знову вразився з їхньої порожнечі – повіяло звідти, начебто зітхнула чи позіхнула велетенська істота* (2, с. 166); *Ця курява – теж сутінок, гіркий, як настій полину* (2, с. 15).

Образ землі традиційно сприймається як символ життя, рідного дому, праці, як життєдайна сила. Натомість Валерій Шевчук переосмислює її значення. У романі «Три листки за вікном» земля символізує смерть, порівнюється із небіжчиками, яких прийняла до себе: *Я подивився туди, де слалися рудівські поля – на перший позір, не було в них нічого особливого. Тяглись у глибину, сірі й драглисті, начебто припухлі, як спина вбитого нещодавно Петра* (2, с. 170). Поширене порівняння із сполучником *як* акцентує увагу читача на тому, що земля не тільки дає життя, а й забирає його, поглинає людину, є її останнім прихистком.

Образ дороги є традиційним у Валерія Шевчука, зокрема один із «блудних синів» – Ілля Турчиновський говорить: *Дороги для мене, любий читальнику, що для п'яниці трунок* (2, с. 96). Поширений порівняльний зворот із сполучником *що* демонструє звабність подорожей для творчої особистості, їх необхідність як для саморозвитку, так і для заспокоєння потягів душі.

Порівняння на позначення побутових реалій та предметів не є частотними, проте заслуговують на увагу, адже демонструють надзвичайну уяву письменника й уміння помічати щось надзвичайне в буденних, звичайних речах. Предмети побуту оживають в уяві персонажів, набувають людської подоби: *Те вікно було наче звернута набік голова, і моргала вона до Петра, і кликала* (2, с. 213); *Тини потріскались од спеки, а горицики на них здавались мені головами химерних істот* (2, с. 23). Якщо в першому контексті порівняння граматично виражене поширеним порівняльним зворотом із сполучником *наче*, то у другому контексті факт порівняння наявний лише на семантичному рівні.

Значно рідше у творах трапляються порівняння, виражені порівняльним зворотом, на позначення абстрактних понять: *Була то одна із найспокійніших книжок – дореволюційний том Нечуя-Левицького, читала неспішливі потоки слів, які грали, наче переливна вода* (1, с. 83). Проте вони також відіграють важливу роль у створенні індивідуального стилю письменника, –

---

простежується його любов до книги, художнього слова, відчутне художнє осмислення такого захоплюючого дійства, як читання книги. Рядками романів проступають мотиви суму, приреченості, тлінності людського буття: *Всі слова, вимовлені в тому світі, стали наче опале листя* (2, с. 227).

У романі «Три листки за вікном» таке невланне явище, як простір, постає життєво необхідним для канцеляриста, його обмеженість, загнаність у рамки, відсутність вибору не дають йому спокою: *Не озирався туди, де була його хата, – простір за спиною був начебто відрізаний від нього, немов ішла за ним чорна прямовисна стіна, через яку він все одно нічого не побачить і через яку не перебереться* (2, с. 212). У поданому контексті присутнє нанизування поширених порівнянь із сполучниками *начебто, немов* задля створення необхідного емоційного навантаження, зображення психологічної напруги персонажа.

Своєрідний ключ до розуміння роману «Три листки за вікном» містить наведене далі поширене порівняння зі сполучником *як*: ... *людина не голка – в сні не губиться, хоч часто людське життя буває як подих вітру* (2, с. 208).

Один із важливих образів у творах письменника – це образ школи. Він постає різноплановим, по-різному сприймається персонажами творів. Для директора Володимира, *Школа – що ставок серед гаю* (1, с. 54), тобто місце спокійне, затишне, відрада його життя. Для Галі школа – це вир життя, який не полишає її навіть у сні: *Їй приснилося, що вже почався учбовий рік і вона стоїть у гудливому, як вулик, класі* (1, с. 35). У першому контексті порівняння виражено реченням порівняльної структури, у якому об'єкт порівняння охоплює весь предикат. У другому – непоширеним порівняльним зворотом із сполучником *як*.

Отже, можливість виникнення образу і ступінь його яскравості залежить від характеру значень лексичних одиниць, на основі яких виникає порівняння. Зорієнтовані на чуттєве сприйняття, образні порівняння романів Валерія Шевчука загалом є творчим здобутком, вони наповнені естетичним смислом і наділені потужним експресивно-емоційним потенціалом. Зважаючи на лінгвістичний аспект, слід зазначити, що виражені вони

---

поширеними й непоширеними порівняльними зворотами зі сполучниками *як, мов, начебто*; реченнями порівняльної структури.

Широка палітра тропів та стилістичних фігур є яскравою ознакою індивідуального стилю письменника, що характеризується як глибокою філософічністю, так і тяжінням до фольклору. Індивідуальний стиль Валерія Шевчука позначений надзвичайною образністю, яка сприяє полегшенню рецепції глибокофілософських міркувань письменника, що знайшли відображення в його творчому доробку.

#### Література

1. Академічний тлумачний словник : [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://sum.in.ua/s/porivnjannja>
2. Горнятко-Шумилович А. Й. Боротьба за «автентичну людину» : Проза Валерія Шевчука як відзеркалення екзистенціалізму / А. Й. Горнятко-Шумилович. – Львів : Каменяр, 1999. – 49 с.
3. Мацько Л. І. Стилїстика української мови : [підручник] / Л. І. Мацько, О. М. Сидоренко, О. М. Мацько. – К. : Вища школа, 2003. – 462 с.
4. Потебня О. О. Естетика і поетика слова / О. О. Потебня. – К. : Наукова думка, 1985. – 255 с.

#### Список використаних джерел

1. Шевчук В. Дім на горі : [роман] / Валерій Шевчук. – К. : Дніпро, 1989. – 524 с.
2. Шевчук В. Три листки за вікном : [роман] / Валерій Шевчук. – К. : Радянський письменник, 1986. – 590 с.

УДК 811.161.2

Курбацька Юлія

### ФУНКЦІОНАЛЬНО-СТИЛІСТИЧНІ ВЛАСТИВОСТІ ОРНІТОНІМІВ У ХУДОЖНЬОМУ МОВЛЕННІ М. ВІНГРАНОВСЬКОГО ТА В. СИМОНЕНКА

*Стаття присвячена питанню функціонування орнітонімної лексики в українській літературі (на прикладі творчості М. Вінграновського та В. Симоненка), досліджено національно-мовну специфіку слів-відповідників за внутрішньою формою, описано розвиток переносних значень назв птахів в українському художньому мовленні.*

**Ключові слова:** орнітонім, орнітонімна лексика, художнє мовлення, етнокультура.

---

*In the article, functioning of ornithonymal vocabulary is considered in Ukrainian literature on the example of work of Mykola Vingranovsky and Vasyl Symonenko. The nationally-language specific of words-accordances is investigational after an internal form, development of figurative senses of the names of birds is described in the Ukrainian artistic broadcasting.*

**Key words:** *ornithonim, ornithonymal vocabulary, artistic broadcasting, ethnical culture.*

Лексеми на позначення орнітонімів вирізняються активністю вживання в українській літературі. Їх художньо-естетичне осмислення й мотивація відбивають сформовану традицію зверненості до народної міфології, а також властиву їй персоніфікацію словообразів. Одухотвореність природи і її складників як домінантного сприйняття і конструювання світу виявлена ще в язичницькому світобаченні і є іманентною характеристикою мисленнєвої діяльності людини зокрема, українського етносу загалом.

Орнітонімна лексика становить складну ієрархічну систему і відображає пізнавальний рівень світоглядної картини світу представників лінгвокультури. До питання вивчення орнітонімної лексики звертались багато лінгвістів (В. Бойко, І. Верхратський, І. Голубовська, В. Жайворонок, І. Марисова, В. Німчук, В. Ужченко, С. Шапаренко, М. Шарлемань). Дослідження орнітонімів, на думку І. Голубовської, має виходити з позиції про те, що природне середовище відіграє важливу роль у формуванні еталонних стереотипів сприйняття й осмислення дійсності, через які етнос і «бачить» світ, сприймає його. Їх можна визначити як національно-оцінні концепти [2, с. 63]. Подібною є думка Т. Крехно про те, що концепт *птах* є інформаційною структурою, що відображає об'єктивний фрагмент буття, а саме орнітофауну. Концепт розглядаємо як різноsubstrатну одиницю свідомості, сформовану шляхом взаємодії психічних функцій і колективного позасвідомого.

Спостереження над орнітонімною лексикою уможлиблює розкриття поняття орнітонімного коду, що є перспективним напрямом задля подальших лінгвістичних досліджень, оскільки особливості художнього відтворення орнітонімного коду, використанні мовно-стилістичні засоби дають змогу виявити найприкметніші характеристики ідіостилу письменників і

---

специфіку їх світосприйняття в корелятивному співвідношенні з етнічною картиною світу.

Мета нашої статті – дослідити функціонально-стилістичні властивості орнітонімів у художньому мовленні М. Вінграновського та В. Симоненка.

У художньому мовленні орнітонімна лексика переважно використовується задля відображення автохтонного довкілля. За нашим спостереженням, використовуваними у творчому доробку поетів М. Вінграновського та В. Симоненка є орнітоніми, які відтворюють автохтонну орнітонімну картину українського довкілля: (*вивільга / жовтобрюха* (*Oriolus oriolus*); *гусак* (*Anser anser*); *жайворонок* (*Alauda arvensis*); *зозуля / зигзиця* (*Cuculus canorus*); *крук / ворон* (*Corvus corax*; *Corvus cornix*); *лебідь-шипун* (*Cygnus olor*); *лелека* (*Ciconia ciconia*); *перепел* (*Coturnix coturnix*); *пугач* (*Bubo bubo*); *сич* (*Aegolius funereus*); *сова* (*Strix uralensis*); *сокіл* (*Falco biarmicus*); *соловей* (*Luscinia megarhynchos*); *стриж / берегівка, серпокриль, серпокрилець* (*Riparia riparia*); *чайка / кавка-галка, мева, кигитка, рибалка* (*Vanellus vanellus*); *чапля* (*Ardea cirenea*).

Образне сприйняття орнітонімів пов'язане з особливостями їх фізичної побудови, здатністю літати та метафоричними особливостями сприйняття їх людиною.

Важливою ознакою у сприйнятті є *колеристична*. Поети-шістдесятники використовують багатство епітетів і кольоративів задля більшого увиразнення образу *птаха*. Стилєтвірною рисою є використання орнітонімної лексики, яка засвідчує реалізацію бінарних опозицій, побудованих на ахроматичному співвідношенні: *білий / чорний*; *добро / зло*; *мить / вічність*.

Знаходимо використання колеристичної ознаки задля увиразнення зовнішнього вигляду цього птаха в поезії М. Вінграновського: *Прилетіли гуси, сіли у воротях, / Оті білі гуси в червоних чоботях* (2, с. 160).

Визначення ворона: ворон = крук = крук – 1) (зменшено-пестливе – *воронік*, *вороніько*; *вороня* – пташа ворона) великий хижий птах із блискучим чорно-синім оперенням, що живе подалі від осель (перев. у лісі); нечистий птах, пов'язаний зі світом мертвих; не користується симпатіями передусім через чорне оперення. Під час створення художнього образу *ворона*

---

М. Вінграновський подає такий епітет: *Без дороги-сліду мчить мене Мерані, / Сивий ворон карка в чорному тумані* (1, с. 275). У наведених поетичних рядках прикметник *сивий* використано не випадково, оскільки ворони живуть довго, тому чорний колір вказує саме на певну мудрість птаха, досвідченість.

Своєрідною є авторська інтерпретація образу чаплі, яку М. Вінграновський подає у вірші: *Лиш одна біла чапля / З малиновим волом / У зеленій воді / На сріблястій нозі стоїть* (1, с. 311). Наведені рядки позначені актуалізацією кольористичної ознаки й зовнішнього образу самої чаплі і води, у якій вона стоїть, винюансовується відтінок її ніг. Поет використовує багату палітру епітетів задля увиразнення образу чаплі, засвідчуючи особливу увагу до рідного краю.

Наступною ознакою, за якою ми класифікуємо використанні поетами назви птахів, є звуки, які вони видають і який звуковий фон створюють у поезіях. Орнітологічне відтворення художньої реальності позначене перевагою дієслів на позначення дії, що супроводжується певними характерними звуками птахів.

Звукова орнаментика дає змогу говорити про звукову ознаку, що має культурну маркованість у семантичній структурі звуконайменувань: глибинний рівень становлять ознаки, які виражають узагальнений смисл звуку. Такий образ спостерігаємо в поезії В. Симоненка: *Не упадуть на груди пишні коси / І не торкнуться руки теплих пліч / Далеко пугач квилить / і голосить у непробудну ніч* (3, с. 144). Автор поезії увиразнює негативний образ пугача за допомогою таких дієслів на позначення звуку, що лише підкреслюють негативне сприйняття цього плаха, який ніби передчуває біду, накликає зловісні події.

Художній образ *одуда* інтерпретовано через звукову характеристику *стогону* – стогнати (видавати протяжні, жалібні звуки від туги / болю). Як знак української етнокультури В. Симоненко зображує крізь призму внутрішнього світу людини: *Кам'яніє даль байдужа, / Стогне одуд на ріці, / Так обридли мені, друже, / Ці кохані Біївці* (3, с.157). Звуковий відтінок, посилений використанням дієслова *стогнати*, націлює на інтенсивний вимір почуття ліричного героя, а саме: байдужість, втому, бажання щось змінити.



---

М. Вінграновський використовує звуконаслідування задля відтворення художнього образу *гусей*; звуконаслідування заклику птахів: *Де дядько крише підсвинкам буряк, / Де тітка гусям – гиля, гиля!* (2, с. 179). Можемо простежити образ безіменного птаха: *Цієї ночі птах кричав / У небо відболіле, / Цієї ночі сніг упав – / На чорне впало біле* (2, с. 100). Майстерне поєднання звукових характеристик (**кричати** – видавати крик; волати, галасувати, репетувати // видавати пронизливі звуки (про тварин, птахів) й символіки ахроматичних кольорів на позначення дихотомій у побудові Всесвіту створюють своєрідну архітектоніку земної моделі світу.

Ієрархізація семантичних акустичних ознак, відтворених у художній тканині, конститується на принципі розмежування власне звуку і звуку певної якості, звуку, диференційованого за певними критеріями: якісні ознаки: *інтенсивність* (крик, свист), *висота* (високий / низький звук), *тембр* / *характер* звуку (*переливчастий, різкий, гармонійний, пронизливий, монотонний / різнорідний, розкотистий, протяжний – вереск, дзвін, рик, музика, свист, рев, луна, телгіт*); кількісні ознаки: *тривалість, моно- / поліфонія* (свист / шум).

Додаткове смислове навантаження досягається шляхом використання іменників на позначення сукупності птахів або використання множини. Наприклад, у поетичних рядках М. Вінграновського множинність реалізує додаткове значення звукового фону: *Де гайвороння вимокла орава / Над клубом спить і носом ніч клює* (2, с. 107); Своєрідного ліричного забарвлення набуває форма множини від *птиця*, реалізуючи відтінок інтимізації у сприйнятті доквілля: *І ти біля мене, і птиці, і стебла, / В дорозі і небо над нами із тебе, / І море із тебе...дорога тверда* (1, с. 206); *Пахне звечора небо осінніми птицями / І повітря стоїть як зелена ропа...*(2, с. 40).

У поезіях М. Вінграновського одними із домінуючих є номени на позначення свійських птахів (*качки, гуси, кури*). Надання переваги зменшено-пестливим формам на позначення маленьких істот реалізує додатковий відтінок родинності: *В Іллі на дачі лис дощ, / І троє гусеняток, / Хоч так чи так, чи як там хоч, / Скубуть траву з-під лапок* (2, с. 164); *Почапали каченята / Та по*

---

чаполоті,/ **Каченята-чапенята:** / Сухо нам у роті (2, с. 140);  
Ніхто вже не чека...бо це тобі боронить/ **Качаточко** шустінням  
в комишах (2, с. 184).

Українське обійстя змальовується через виокремлення типового орнітонімного символу: *Вип'є тині безробітний півень, / З'їсть цибулі з хлібом – що даси./ Йде похило півень / В лопухи напитися роси* (1, с. 78). За народними уявленнями півень співає Всесвітній час, відповідно автор винюансовує перебіг часу через орнітонімний образ.

Критерієм добору назв птахів у художньому мовленні поетів-шістдесятників є *сприйняття природи крізь родинні зв'язки*. За нашим спостереженням, М. Вінграновський і В. Симоненко часто подають назви птахів у їх родинній ієрархії, певних сімейних стосунках: *Лягають спати горобці / Із горобчихою та дітьми, / вухами вкутались зайці, / Нема і їм де сну подіти* (2, с. 180).

Спостережуваним є зображення родинних зав'язків перепелиць: Перепілқа = перепелиця (пестливі – перепілонька, перепілочка, перепели ченька, перепели чка) – 1) самка перепела; в народі символізує тужливу жінку; символізує також заклопотану люблячу жінку-матір. Саме така етнокультурна інтерпретація орнітоніма відтворена в поезії М. Вінграновського: **Перепеленят перепилиці** / Обняли тісніше у тривозі, / Покотився місяць по пшениці, / Розбудився вітер на дорозі. / Вітер колоски смикнув за вуса, / Місяць рогом настромивсь на небо, / **Мати-перепілка, темно-руса** – / **Ще тісніше діточок до себе** (1, с. 58).

Спостерігаємо антропоцентричну модель сприйняття світу через образи птахів. Дії птахів позначені лексикою антропного коду мови (дієсловами психоемоційного стану, мовної, мисленнєвої діяльності, поведінки; назвами осіб, зокрема, й антропонімами, прикметниками якостей людської вдачі, позначеннями соматизмів людини тощо): *Мизатий хлопчик, як горобчик / З таким, як сам, до річки йде..* (2, с. 161). *Встав я, – ранній птах, – / Зелене диво лебедило, – / Ходило літо, вітер пах / М'яким зеленим дивом...* (1, с. 328).

Сюжетно розлогою є картина *співвідношення птах-час* у поезіях шістдесятників, коли за допомогою назв птахів

---

актуалізується певне позначення часових чи просторових категорій:

**Птах / пора року:** 1. Сприйняття пір року через життя як утілення солов'їної пісні: *Дві тіні на твоїм лиці, / На дорогім лиці дві солов'їні тіні, / І я люблю тебе вже літо і дві зими, / І серце вже оточують старці* (2, с. 178); *Ще імені твого не знають солов'ї, / Ще імені твого не чули квіти, / І літо, і сніги, і літечка твої, / Тобі не поспішають прилетіти* (2, с. 145). 2. Сприйняття пори року через гармонійне співжиття людини і птахів, аналогічності їх життєвої путі, подібності внутрішнього стану, який полягає в любові до рідного краю: *Отакого літа ми не мали: / Ластівки дітей вже мали, / Вище вікон вигналися мальви, / Розсміявся на городі мак, / І до тиші доспівався шпак!* (1, с. 252); *Зіходить ніч на витишений сад... / Глибокий вересень шумить крилом качиним* (1, с. 120). 3. Стягнення на рівні кінець літа / курчата-сироти: *Рідкі полукіпки, мов сироти-курчата, / Воно (літо) в степу поставило* (3, с. 130). 4. Змалювання зими через звуковий фон (стукіт дятла і спів синиці): *І безплідні мандри до німого бору, / Де грибів немає, лиш трава руда, / Де байдужий дятел оббиває кору / І смішна синиця зиму вигляда* (3, с. 137).

**Птах / час доби (українське довкілля):** 1. Передранок / пугач: *А за селом над липами роздутими / Під ранок пугач жалібно радітиме / І кликатиме всіх до забуття* (3, с. 129). 2. Вечір / ластівки: *Окреслилась ти на вечірнім тлі / Отих небес вечірніх з ластівками* (2, с. 53). 3. Ранок / голуби: *Ми з нею проснулись з голубами. / Пляшка вина, що не випили вчора ввечері ми, / Замерзла вночі на балконі* (2, с. 33).

Важливе місце займає використання назв птахів на позначення певних образів-символів: *Насувають чорного лебедя крила / На прорубане світлом вікно, / І, здається, що ніч непорушна, як брила / Нависає над зоряне дно* (3, с. 148). Наведені рядки опоетизовують ніч через метафоричне перенесення крила чорного лебедя.

Кількісний аналіз засвідчує перевагу функціонування в художньому мовленні назв птахів, які реалізують яскраво виражене символічне навантаження в українській лінгвокультурі: *ворон, лелека, ластівка*. З'ясовано, що орнітонімна лексика,

---

функціональна в художньому мовленні шістдесятників, відтворює автохтонну орнітонімну картину українського довкілля. Образне сприйняття орнітонімів пов'язане з особливостями їх фізичної побудови, здатністю літати та додатковими значеннєвими відтінками за кольором і звуком у сприйнятті їх представниками української лінгвокультури.

Образне сприйняття орнітонімів пов'язане з особливостями їх фізичної побудови, здатністю літати та додатковими значеннєвими відтінками за кольором і звуком у сприйнятті їх представниками української лінгвокультури.

Мовне вираження культурного досвіду художньої свідомості відображається в понятійних, асоціативних та синтагматичних зв'язках орнітонімів, їх формально-структурних особливостях, лексико-семантичній структурі та семантичному потенціалі, можливості та здатності активізувати процес метафоризації та увиразнення ліричних образів.

#### **Література**

1. Бойко В. М. Світ пернатих у назвах [Українська орнітоніміка] / В. М. Бойко // *Культура слова* : [зб. наук. праць]. – К., 1986. – Вип. 30. – С. 70–74.
2. Голубовська І. Метафорико-символічні іпостасі зоонімів у рамках фрагмента мовної картини світу «царство тварин» / І. Голубовська // *Мовознавство*. – 2003. – № 6. – С. 61–69.
3. Казимир І. І. Асоціативно-термінальна мотивація назв птахів у сучасній українській мові / І. І. Казимир // *Науковий вісник Херсонського державного університету* : [зб. наук. праць] [Електронний ресурс]. – Вип. 9. – Херсон: ХДУ, 2009. – С. 305 – 308. – Режим доступу : [http://www.nbu.gov.ua/old\\_jrn/Soc\\_Gum/Nvkhdu/2009\\_9/reports/304-307.pdf](http://www.nbu.gov.ua/old_jrn/Soc_Gum/Nvkhdu/2009_9/reports/304-307.pdf)
4. Куйбіда В. В. Народні назви птахів / В. В. Куйбіда // *Гуманітарний вісник Переяслав-Хмельницького державного педагогічного університету імені Григорія Сковороди* : [науково-теоретичний зб.]. – 2005. – С. 253–262.
5. Куйбіда В. В. Народні орнітоніми: становлення, класифікація, етимолого-семантичний аналіз / В. В. Куйбіда [Електронний ресурс]. – С. 249-355. – Режим доступу : [http://www.nbu.gov.ua/old\\_jrn/Soc\\_Gum/Nzzui/2012\\_28/349\\_354.PDF](http://www.nbu.gov.ua/old_jrn/Soc_Gum/Nzzui/2012_28/349_354.PDF)

#### **Список використаних джерел**

1. Вінграновський М. Вибрані твори: У 3 т. – Т. 1: Поезії / М. Вінграновський. – Тернопіль: Богдан, 2004. – 400 с.
2. Вінграновський М. На срібнім березі. Вибрані вірші / М. Вінграновський. – К.: А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2014. – 256 с.
3. Симоненко В. Вибрані твори ; упор. А. Ткаченко, Д. Ткаченко / В. Симоненко. – [3-є вид., випр.] – К. : Смолоскип, 2015. – 852 с.

**СТРУКТУРНО-СЕМАНТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ НАЗВ  
СТРАВ У ТВОРЧОМУ ДОРОБКУ СВІТЛАНИ ПИРКАЛО  
(на матеріалі есе «Кухня егоїста»)**

*У статті досліджено структурно-семантичні особливості лексичних одиниць на позначення назв страв, з-поміж яких виокремлено лексико-семантичні підгрупи «Найменування на позначення харчів, які їдять» та «Найменування на позначення харчів, які п'ють». Лексико-семантичні підгрупи диференційовано залежно від функціонального призначення предметів, які вони позначають, на мікрогрупи.*

***Ключові слова:** лексико-семантична група, мікрогрупа, назви страв, номен, запозичення, антропонім, топонім, ксенонім.*

*The article deals with the structural-semantic features of lexical units that mark the names of dishes. The names of dishes are differentiated to subgroups “name of dishes that eat” and “name of dishes that drink”. Lexico-semantic subgroups are differentiated in accordance with functional using of items that mean to microgroups.*

***Key words:** lexico-semantic group, microgroup, names of dishes, nomen, borrowings, anthroponym, toponym, xenonym.*

Лексика народного побуту – є стійким системним утворенням у складі загальнонаціональної мови. Одиниці цієї групи лексики позначають реалії, які споконвіку є складовою частиною матеріальної культури нашого народу. Саме тому побутова лексика є предметом вивчення не лише лінгвіста, а й історика, етнографа, археолога – фахівців, які цікавляться матеріальною й духовною культурою народу.

Ураховуючи те, що вивчення лексико-семантичної групи «Назви страв» займає провідне місце в дослідженні побутової лексики, уважаємо прогалиною в розвитку українського мовознавства те, що багато лексико-семантичних груп у складі ЛСП «Побутова лексика» сьогодні або взагалі не вивчено, або вивчено фрагментарно. До ареалів, які недостатньо досліджені, належать і найменування на позначення страв. Упродовж останніх десятиліть об'єктами лінгвістичного дослідження були здебільшого назви одягу, назви кухонного начиння й господарських приміщень (Н. П'яст, Н. Клименко, О. Новіцька,

---

Ж. Колоїз). Найменування на позначення страв сучасної української мови не були об'єктом комплексного дослідження: більшість науковців приділяли увагу вивченню назв страв на діалектній основі (З. Ганудель, Е. Гоца, Є. Турчин, Н. Загнітко та ін.) [2; 4].

Однією з найменш досліджених, однак найбільш важливих для існування людини, є знакова система їжі, яка представляє одночасно як структуру споживання й підтримування життя людини, так і її культурні уподобання, специфіку чуттєвої сфери народу, смак як етнічний феномен.

Мета нашої статті полягає в тому, аби дослідити структурно-семантичні особливості назв страв на матеріалі есе «Кухня Егоїста» сучасної української письменниці та журналістки С. Пиркало.

Лексико-семантична група «Назви страв» займає одне з провідних місць у системі лексикону за багатством та розмаїттям структурно-семантичних і граматичних форм. Насамперед це зумовлено тривалістю її формування: назви цієї лексико-семантичної групи впродовж століть зазнавали змін у лексичному складі та семантичній структурі.

У світовій етносвідомості найменування страв є одним із культурно маркованих і значущих фрагментів картини світу, адже в гастрономіях відображено етнічну своєрідність мовного членування світу, різні сенсорні канали: зорові, соматичні, тактильні, смакові – та стереотипи, культурні традиції й норми окремого народу [1, с. 15].

Страви, що з'явилися в останні століття і навіть десятиліття, вважаються національними, заповнюють свою нішу в національній картині світу. Письменники почали активно використовувати найменування на позначення страв у художній літературі. Зокрема, С. Прикало започаткувала новий жанр масової літератури – кулінарну есеїстику, що дає змогу в оригінальній художній формі, через гастрономію репрезентувати культури народів світу і глибше осягнути власну. В есе «Кухня егоїста» побутують кулінарніми різного складу і різного походження. Уживання гастрономів зумовлюється потребою збагатити мовну палітру твору, саме тому автор подає кулінарну панораму ХХІ століття.

---

Назви страв утворюють складну лексико-семантичну парадигму, що обіймає ряд мікропарадигм, вичленованих на підставі реалізації окремих диференційних ознак. Однією з провідних є функційна ознака, на підставі якої виділяємо такі лексико-семантичні підгрупи: 1) «Найменування на позначення харчів, які їдять»; 2) «Найменування на позначення харчів, які п'ють».

Лексико-семантична підгрупа «Найменування на позначення харчів, які їдять» є досить продуктивною в есе «Кухня егоїста». У творі здебільшого репрезентовані найменування на позначення перших страв – *буряковий суп, борщ, гороховий суп, гаспачо, суп із перемелених огірків* (напр.: *Звичайно, гороховий суп – це не ідеальна страва, коли хочеш здаватися романтичною і зірковою, але незгірше за перепілку в мадері Алана Дюкасса* (1, с. 174); других страв – *вівсянка, кукурудзяна каша, мамалига, полента* (напр.: *Нащадки доктора Ватсона вважають своїм традиційним сніданком – не вівсянку, а так званий «великий англійський сніданок»: яйця з беконом, гриби, квасоля в томаті, тост із варенням* (1, с. 8); десертів – *торт із семоліни із сушеними абрикосами, оладки, десерт із яблучних скибок, торт «Наполеон»* (напр.: *Після цього йдуть якісь більши-мени конвенційні оладки і мідії, але їжак – це зірка списку* (1, с. 115). Як свідчить дібраний фактичний матеріал, серед найменувань наявна значна кількість назв страв із м'яса: *курячий бульйон, стейк з оленини, перепілка в мадері, качача ніжка з каперсами, фазан із солодкими каштанами, котлети, шніцель, фуа-гра* (напр.: *У Західній Європі страви частіше комбінуються із кількох продуктів, призначених підкреслювати і відтіняти смак одне одного, тому якщо у страві «печений гусак» зіпсований гусак, то страві кранти* (1, с. 43). Страви із м'яса представлені найменуваннями на позначення ковбасних виробів – *сосиски, сардельки* (напр.: *Я інтимно знайома з ковбасою. Я їла соседж, салчіччу, вурст і сосіссон. Їла італійське саямі та мортаделлу, французький сосіс і андуйє, українські сосиски і сардельки, іспанське чорізо і сальчісон; південноафриканський бореворс, німецький вайсвурст, новоорлеанський будан руж і корсиканське фігателлу* (1, с. 29). З-поміж аналізованих номенів вирізняються назви закусок – *французький ремулад із селери, квашена капуста, тапас, гравлак,*

---

холодець (напр.: *Чимось вона викликає довіру; можливо, тим, що в дитинстві ми цілу зиму їли квашену і звичайну капусту* із власного погребя, а в дванадцять років я почувалася куди краще, ніж зараз (1, с. 100); салатів – салат «Шуба», «Мімоза», «Олів'є» (напр.: *Тарілка для закусок під час урочистого святкового обіду: кружальце Московської ковбаси, рештки буряку від салату Шуба, ложка салату із сиру та часнику* (щоб п'яні поцілунки з чужою дружиною чи чоловіком хоч чимось запам'яталися), шмат сиру, забарвленого хрінном і підтопленого напіврозталим холодцем, гірка салату Мімоза, який обізательно нада попробувать, кісточки і луска оселедця з цибулею, надгрижений бутерброд із давно несмачними, але підсвідомо досі дефіцитними шпротами (1, с. 5); соусів – шоколадний соус, домашній майонез, томатний соус (напр.: *Домашній майонез – це наркотик* (1, с. 33). У творі письменниці засвідчені й найменування, що позначають фаст-фуд – *піца, картопля фрі, гамбургер, хот-дог* (напр.: *Але оскільки піца вважається фаст-фудом і не дуже вишуканою їжею, то пропоную рецепт із пастою* (1, с. 50).

Зауважимо, що С. Пиркало здебільшого послуговується назвами страв іншомовного походження, як-от: *На гарнір, окрім традиційної картоплі, добре підходить полента* (1, с. 136), де **полента** – італійська каша, що приготована з кукурудзяної муки; *Познайомившись із анчоусом особисто, я дуже полюбила цю невеличку рибку, філе якої, солоне чи мариноване, є одним з наріжних каменів іспанських тапас* (1, с. 31), де **тапас** – закуска до пива, і т. ін. Значна кількість іншомовних лексем уже настільки увійшла до повсякденного обігу, що зазвичай такі номени не потребують пояснення, наприклад: *Гамбургер для багатьох уособлює жирне життя, без хвилювань за те, чим годувати дітей завтра, із повним холодильником та гарантованим робочим місцем і навіть – о крамола! – свободою* (1, с. 118); *Найпоширеніший італійський кулінарний експорт – паста, тобто макаронні вироби, а також піца* (1, с. 49). А подекуди тлумачення лексичних запозичень знаходимо в самому творі, наприклад: *Якось співробітниця мого чоловіка Дарела повернулася з Австралії і привезла в подарунок кілька пакуночків «крок джеркі» – сушеного м'яса крокодила зі спеціями* (1, с. 79); *До пива дуже добре*



---

замовити **муль-фріт** – каструлю варених мідій, до якої подається картопля фрі та майонез (1, с. 171); Але кажучи в цілому, найкращий стейк, з якого походить **філе міньйон та шатобріан**, – це вирізка; Трохи грубіший стейк, **rump steak**, – це частина між тонким краєм та внутрішньою частиною задньої ноги (1, с. 140). Для цих іншомовних лексем характерна транслітерація назв: запозичені слова, що потрапляють в українську мову шляхом калькування, називають ксенонімами. Тому серед назв страв іншомовного походження можна виокремити такі ксеноніми: *англ. nam pla – ном пла* (тайський рибний соус), *англ. pudding – пудинг* (англійський десерт із яєць, цукру, молока й борошна, приготований на водяній бані), *кат. paella – паелья* (національна іспанська страва з рису та морепродуктів), *швед. gravlax або gravad lax – гравлак або гравадлак* (лосось домашнього посолу з соусом із кропу), *фр. consommé – консоме* (світлий бульйон з яловичини або курки), *ісп. tapas – тапас* (будь-яка закуска до пива), *фр. camembert – камембер* (різновид м'якого жирного сиру, що виготовляється з молока), *ісп. gazpacho – гаспачо* (іспанський холодний томатний суп), *перс. kebab – кебаб* (смажене м'ясо), *нем. schnitzel – шніцель* (відбивна котлета, обсмажена у панірувальних сухарях), *фр. foie gras – фуа-гра* (приготована спеціальним чином печінка гуся), *італ. polenta – полента* (італійська каша, що приготована з кукурудзяної муки), *італ. pizza – піца* (італійська національна страва: печений корж з томатною пастою та сиром), *італ. spaghetti alla carbonara – спагеті карбонара* (спагеті з дрібними шматочками гуанчале (солоня неопечена італійська свиняча шокovina), змішані з соусом із яєць, сиру пармезан) тощо.

У невеликій кількості в есе представлені власне українські назви страв, як-от: **холодець** (*Консоме – це брат холодицю, тільки без овочів і жиру* (1, с. 45); **галушки** (*Походячи з Полтави, я є стійким фанатом галушок і сепаратистом: я вважаю, що Полтава має від'єднатися від України, зробити галушку гербом, а суржик – державною мовою* (1, с.52); **борщ із кропиви** (*Для українців це не є чимось диким: борщ із кропиви варять і зараз* (1, с. 115); **сало в шоколаді** (*На десерт тут подається сало в шоколаді, а Chicken Kiev винайшли в Києві, але вдома не готують* (1, с. 139). У тексті репрезентовано й кілька авторських неологізмів на позначення

---

відповідних назв: *Іще одна страва, яка звучить абсурдно, але смакує наддивовижу автентично, – це макі-суші з вареним буряком. Я є гордим автором цієї ідеї, ідеальної для вечорів українсько-японської дружби, і сама досі дивуюся, що це можна їсти* (1, с. 147); *Отож Алек подав суп із перемелених огірків, у якому роль сметани правив соус із перемелених кедрових горіхів* (1, с. 125). Такі найменування є індивідуально-авторськими новотворами, які С. Пиркало продукує безпосередньо в межах відповідного тексту. Вони перебувають у процесі входження в загальне використання й ще не увійшли до загальноживаної мови. Їх варто розглядати і як засіб акцентування нового смислу, і як засіб підкресленого авторського ставлення до відтворюваного предмета чи явища.

В есе «Кухня егоїста» деякі назви харчів, які їдять, вступають у синонімічні відношення, наприклад: *свинячі ребра – телячі ребра – ребра барбекю* (телячі і свинячі ребра можуть готуватися на решітці «барбекю»); *шніцель* (котлета з рубленого м'яса) – *котлета* (виготовлена з фаршу), *філе-мінйон* (поперечний тонкий край центральної частини філейної вирізки) – *шаторіан* (товстий край центральної частини яловичої вирізки), *холодець – консоме* (як холодець, але без овочів і жиру); *гамбургер* (складається з рубаної котлети, поданої всередині розрізаної булки) – *чізбургер* (як гамбургер, але з сиром), *український борщ – буряковий суп*; *курячий бульйон – єврейський пеніцилін*; *шашилик – шиши-кебаб*; *котлета по-київськи – котлета де-валяй – Chicken Kiev*; *соседж – салічча – вурст – сосіссон – сосиски – сардельки – сальчісон*; «*Олів'є*» – «*Російський салат*»; *варені мідії – мультфріт*; *гравлак – гравадлак* (лосось домашнього посолу із соусом з кропу); *мамаліга – полента*; *анчоуси – хамса*; *жаб'ячі ноги – жаб'ячі лапки*; *шиши-кебаб – шашилик*. Більшість із них позначають одне і те ж саме найменування страви з урахуванням регіонального розмежування (американці, англійці, італійці, українці і т. ін. порізно називають одну і ту ж саму страву). Найбільша кількість синонімічних лексем представлена в мікрогрупі «Другі страви».

Досліджуваний матеріал маніфестує своєрідну кулінарну картину світу. Відтак, для багатьох назв страв характерні метонімічні перенесення за такими схемами: «*локатив – назва страви*», «*автор – назва його страви*». На основі цього ми

---

виокремили кулінарні топоніми (найменування, що походять від назв регіонів) й антропоніми (страви, що пов'язані з іменами відомих людей). Найбільшу їх кількість ми нарахували у мікрогрупі «Другі страви». Так, наприклад, тут представлені топонімічні назви на позначення м'ясних страв: *ребра південноамериканськи, жаб'ячі ноги по-паризьки, жаб'ячі ноги полудіанськи, бургундська яловичина, котлета по-київськи*, назви соусів: *соус а-ля Мемфіс* (назва походить від американського міста Мемфіс), *бearnезький соус* (назва походить від французької історичної області Беарн), назви закусок: *французький ремулад із селери*. У мікрогрупі «Перші страви» наявний лише один топонім: *суп біск* (назва походить від іспанської провінції Біскай).

У назвах страв представлена невелика кількість антропонімів лексико-семантичної підгрупи «Найменування на позначення харчів, які їдять»: *торт «Наполеон»* (названий на честь французького імператора), *салат «Олів'є»* (названий на честь шеф-кухаря Люсьєна Олів'є), *курячий парментьє* (названий на честь аптекаря Антуана Парментьє).

Лексико-семантична підгрупа «Найменування на позначення харчів, які їдять» характеризується структурною організацією: є ядро і периферія. Усі дібрані нами слова мають спільну сему «їжа людини»: *Його меню: перепілка в мадері; качача ніжка з каперсами; курячий парментьє (товчена картопля та мелена курятина), десерт із яблучних скибок, рисовий пудинг та торт із семоліни (тип манної крупи) із сушеними абрикосами* (1, с. 172); *Тоді, аби покращити собі настрій, я зварила біск (суп з вершками) із омара, де самого омара не було: лише панцир і лапи* (1, с. 43); *Що таке бульйон? В'єтнамці для своєї вуличної супової страви «фьо» (запозичення з французької, де це слово означає «вогонь») варять яловичий бульйон до двох діб* (1, с. 43). Проілюстровані ситуації демонструють, що поняття на позначення конкретних предметів, які людина вживає в їжу, утворюють ядро. Наприклад, *курячий парментьє* – товчена картопля з меленою курятиною, *біск* – суп із вершками з омара, *фьо* – яловичий бульйон. На периферії лексико-семантичної підгрупи знаходяться однозначні слова, що позначають спосіб приготування їжі: смажити, тушкувати, сушити і т. ін., інгредієнти страв (наприклад: *Тим часом на оливковій же олії легко*

---

*підсмажуємо* пару нарізаних зубків **часнику** та **цибулі-шалота** (можна без неї), дрібно нарізані стиглі ароматні **помідори**, краще попередньо очищені від шкірки (для цього **бланшуємо** їх хвилину-дві в окропі), трохи ароматного кайєнського чи іншого **червоного перцю** чи **паприки** до смаку (1, с. 50–51).

Слова, що належать до лексико-семантичної підгрупи «Найменування на позначення харчів, які їдять», вступають у парадигматичні відношення: на основі інтегральних і диференційних особливостей вони об'єднуються в мікрогрупи. Для всіх аналізованих назв їжі інтегральною ознакою є наявність регулярних опозицій сем, що зумовлені типовими для лексики харчування диференційними ознаками: «продукти, з яких приготовано страву», «призначення їжі», «час прийняття їжі». Ці ознаки деякою мірою впливають на структуру назв страв, наприклад, диференційна ознака «продукти, з яких приготовано страву» може ускладнювати її. Тому ми, незважаючи на те, що більшість дослідників серед структурних компонентів термінів виокремлюють однокомпонентні, двокомпонентні, трикомпонентні та багатокомпонентні типи, використовуємо загальну класифікацію, у якій усі назви страв поділяємо на дві великі категорії – однокомпонентні та багатокомпонентні: однокомпонентні складаються лише з однієї лексичної одиниці, а до складу багатокомпонентних входять кілька лексичних одиниць.

Найбільш продуктивними типами є багатокомпонентні назви «прикметник + іменник». Так, наприклад, багатокомпонентні назви страв передбачають поєднання відносного прикметника з іменником. Для цього типу характерний лексико-семантичний спосіб, а саме утворення так званих лексикалізованих словосполучень. У таких словосполученнях номенклатурне слово позначає родове поняття, а друге слово (прикметник) – видове. Така одиниця є цілісною за структурою, не членується, як звичайне словосполучення, а за своїми семантичними ознаками наближається до слова [3, с. 144]. В есе широко представлений різновид лексикалізованого словосполучення за схемою «номенклатурне слово + прикметник, утворений від топоніма»: *Але якщо ви їсте лише салат-латук і вважаєте, що ви через це краща, моральніша людина, аніж я, то втопиться у бургундській яловичині бюф де бур*

---

гонь (1, с. 126). Я їла ковбасу «болонську», «ліонську», «берлінську», «віденську», «краківську», «кюмберлендську», «львівську» і «московську» (1, с. 29). Поширеним також є лексикалізоване словосполучення, яке складається з відносного прикметника та іменника: *Раз по раз по боках нескінченного хайвею трапляються побічні реброві халупи чи ж дорожні гадюшники (rib shaks, roadside joints, greasy spoons та інші назви), де прокурений, просмалений мужчина навалить вам **телячих** чи **свинячих ребер** або відріже дебелий шмат м'яса, а в душі у нього – блюз, бо він самотній вовк* (1, с. 149). *Жаб'ячі лапки* подають в українських ресторанах уже не перший рік (1, с. 65). У творі наявні й інші назви, що складаються з відносного прикметника та іменника, вони мають атрибутивне значення: *кукурудзяна каша, шоколадний соус, домашній майонез, буряковий суп, курячий бульйон, печений гусак, гороховий суп, квашена капуста, рибний соус, яловичий бульйон*. Такі лексеми репрезентують назви страв, що мають значення атрибутивності.

Велику групу складають і багатокомпонентні назви, що функціонують на базі трьох і більше синтаксичних одиниць: *суп із перемелених огірків, торт із семаліни із сушеними абрикосами, їжак зі спагеті карбонара*. Наприклад: *Чистимо, зразу кладемо в підсолену воду, аби на повітрі не окислялася й не чорніла, тремо чи нарізаємо тоненькою соломкою і змішуємо з домашнім гірчицним майонезом, і от вам *celeri remoulade* – **французький ремулад із селери*** (1, с. 95); *Я не їм бургерів регулярно: нафіга, якщо можна стушити **фазана із солодкими каштанами** і запити його сан-емільйоном із Шато Мулен Сен Жорж* (1, с. 119). Проілюстровані назви страв відображають здебільшого склад продуктів, із яких готується страва, спосіб її приготування, зовнішній вигляд, смак, тобто репрезентують згорнену форму кулінарного рецепта. Рідко вживаними є багатокомпонентні назви «іменник + іменник»: ***Торт Наполеон** – не хочу навіть рахувати; **серце болить*** (1, с. 5) та багатокомпонентні назви «іменник + прийменник + іменник»: *«Патріархом» виявився вісімтисячрічний **пудинг із кропиви*** (1, с. 115); *А я знаю, що єдиним дієвим способом зекономити в кухні є старий радянський принцип їдальні: сьогодні шинцель, завтра котлета, післязавтра **суп з фрикадельками*** (1, с. 113).

---

Якщо інтернаціональна внутрішня форма того чи того терміна складається з одного елемента, а еквівалент цього терміна в якій-небудь певній, конкретній мові складається з кількох елементів, – то все одно такий термін вважається однокомпонентним. Тому серед однокомпонентних назв можна виокремити такі: *Гаспачо в спеку – це наркотик незгірше сала* (1, с. 88); *Все «входящее» має бути ретельно приготовлене і спожите з почуттям: шматочок оселедця, чарочка чого Бог послав, борщик, щось на «второе», наприклад, котлетки, далі кампотік* (1, с. 120); *Там я вперше скуштувала справжню паелью, приготовану синьорою Хіменес на ринку за площею святої Марії* (1, с. 107). Серед назв цього типу представлені й такі: *бургер, консоме, тапас, галушки, паелья, пельмені, полента, шніцель, стейк*. Деякі гастроніми мають у своїй структурі суфікси, зокрема й ті, що виражають оцінне значення: *холодець, вівсянка, борщик, котлетки*. Найчастіше такі слова є іменниками, мають частиномовне значення предметності. Складні однокомпонентні назви подекуди виступають субстантивованими прикметниками, запозиченими з різних мов. Наприклад, *гамбургер, соус беарнез*. Досить частотними є початкові скорочення: *гамбургер, чізбургер > бургер*.

Отже, на основі статистичного, теоретичного, критичного і системного аналізів ми визначили, що найбільш продуктивними типами в есе «Кухня егоїста» є багатокомпонентні назви «прикметник + іменник» та однокомпонентні назви. Гастроніми вступають у синонімічні відношення, тому в тексті присутня значна кількість синонімічних пар. С. Пиркало використовує в художньому мовленні все різноманіття кулінарної лексики: письменниця здебільшого послуговується запозиченими назвами страв з різних мов, серед яких наявні ксеноніми, топоніми й антропоніми, а також робить акцент на найменуваннях українських страв у світовому контексті.

Письменниця в межах есе «Кухня егоїста» послуговується не тільки найменуваннями страв, які їдять, а й тими, які, так би мовити, являють собою питво. У творі здебільшого репрезентовані назви вина – *сотерн, новозеландські розжеві вина, бургундські вина, піно нуар (Піно нуар любить холодніші клімати, часом викидає коники на зразок гидотного шмурдяка і створює проблеми*

---

для виробників своєю примхливістю (1, с. 185), міцних алкогольних напоїв – лікер, текіла, бренді, коньяк, портвейн, горілка, самогон (Дівчина, що приїхала тільки сьогодні, розповідає про свого нареченого, який вранці прийшов її проводити позбавлятися від алкогольної залежності з двома літрами самогону і зі свіжим перегаром (1, с. 189); Ми вам, як городським, ось поставили **портвейну**, бо ви ж, мабуть, **горілки** й не п'єте (1, с. 190), слабоалкогольних напоїв (Це тому, що на його батьківщині, в Америці, «**Стеллу Артуа**» полюбляє безземельний нечемний пролетаріат, який живе у фургонах (1, с. 171) та безалкогольних напоїв – сироп, лимонад, кока-кола (У результаті – я не переказуватиму неапетитних подробиць, але це був несмачний і дуже дорогий **сироп** (1, с. 203). У творі широко представлені назви сортів винограду для червоного та білого вина. Наприклад: *Купа італійських сортів – барбера, небйоло, санджовезе, що формує основу вина під загальною назвою к'янті; купа іспанських, із них пригадуються улюблене й універсальне темпранільйо і гарнача (вона ж французький гренаш) (1, с. 186); Аргентинський шираз (який там називають сіра, як цей сорт відомий у Франції, або ж ермітаж, за йменням місцевості в долині Рони у Франції, звідки він поширився на інші землі) (1, с. 183); Піно гріджо, чи ж піно грі по-французьки, хоча на колір і сірувато-фіалкове, дає суто білі вина, на смак свіжі й нейтральні, як на мене, хоча експерти кажуть, що там десь є аромати дині і горіхів (1, с. 180). Деякі номени на позначення сортів винограду вступають у синонімічні відношення: гренаш – гранача, шираз – сіра – ермітаж, каберне совіньйон – каберне фран (червоний виноград), піно гріджо – піно грі (білий виноград). Назва мускат належить до сорту винограду як для червоного вина, так і для білого.*

Дібраний фактичний матеріал засвідчує наявність найменувань таких сортів винограду для червоного вина: *барбера, небйоло, санджовезе, темпранільйо, кянті, гарнача, карменере, мальбек, піно нуар, мерло, сіра, каберне фран, для білого вина: шардоне, совіньйон блан, семільйон, рислінг, шенін блан, піно гріджо, віонье, коломбар, мускадель, уньї блан, аліготе.*

Письменниця послуговується відповідними назвами не лише у прямому значенні. Для назв напоїв характерні метонімічні

---

перенесення. Наприклад, для вина – утворення за схемою: «назва міста – сорт винограду – назва вина, яке роблять з цього винограду» [3, с. 144]. На основі цього можна виокремити такі однокомпонентні топонімічні назви: *шампанське* (походить від назви історичної області Шампань у Франції), *ріоха* (від назви регіону в Іспанії, ісп. La Rioja), *ермітаж* (від назви місцевості в долині Рони у Франції), *шираз* (походить від однойменного міста в колишній Персії), *марані* (від назви регіону у Грузії), *бордо* (від однойменної назви регіону у Франції). С. Пиркало послуговується і назвами торговельних марок, тому в тексті наявні метонімічні перенесення за схемою «виробництво – продукція, що виробляється цим підприємством». Вони позначають найменування вина, безалкогольних напоїв, міцних алкогольних напоїв та пива. Такі метонімічні спостереження наявні у назвах вина: «Вдова Кліко», «Голуба Монашка» («Blue Nun»), «Массандра», «Коблево», шампанське «Блан де Блан» («Blanc de blancs»), «Левада», «Шато Понте-Кане». Наприклад: *Тому я також святкую кришталеву річницю, і пару днів тому навіть придбала кілька античних кришталевих келихів, аби з них випити «Вдови Кліко», брюту 1998 року – а то таки був гарний рік для шампанських вин* (1, с. 204); *Пам'ятаєте вино «Левада»? Змішайте його в уяві із «Хроном (Гроном) Закарпаття», додайте цукру, збризніть коктейлем «Плодово-ягідним», і оце вийде «Blue Nun», або ж «Голуба Монашка»* (1, с. 200); *Перший крок уже зроблено – на винах «Коблево» проставлений точний вміст алкоголю. Раніше ще один розумний крок зробила «Массандра», презентувавши свої солодкі вина в Британії* (1, с. 200). Менш продуктивними є назви, що позначають торговельні марки міцних алкогольних напоїв та пива: лікер «Квантро», коньяк «Закарпатський», пиво «Квак», «Стелла Артуа». Лише один номен становить торговельна марка безалкогольних напоїв: «Кока-кола».

Найменування на позначення страв в українській мові становлять розвинену, історично сформовану групу слів, що характеризується активністю вживання, багатством семантичної наповненості, поліфункційністю, структурною різноманітністю. Це зумовлено давністю походження цих назв та здатністю позначати життєво важливі реалії життя, що сформувалися в



---

процесі довготривалої еволюції людини в умовах праці й взаємодії з навколишнім середовищем. На основі цієї взаємодії сформувалися різні за походженням номени на позначення страв. У них відбилися національні особливості того чи того народу, нації, культури, їх зафіксовано у лексикографічних пам'ятках різних часів, тому стверджуємо, що ця група слів належить до найдавніших шарів мовного ґрунту.

Найменування на позначення страв за допомогою різних засобів інформації, культурного обміну між народами проникли в українську кухню й устаткувалися в мовній палітрі. Іншомовні назви страв засвоїлися українською літературною мовою відповідно до властивих їй фонетичних та граматичних особливостей і використовуються в різних стилях і жанрах.

Отже, сучасна українська література є цінним джерелом для дослідження лексико-семантичної групи «Назви страв», зокрема, в есе С. Пиркало «Кухня егоїста» найменування на позначення страв складають досить розгалужену систему у структурно-семантичному та функційно-стилістичному плані.

Відповідно до наявних у сучасній науці класифікаційних схем за структурно-семантичним показником з-поміж відповідних назв вирізняються дві основні лексико-семантичної підгрупи, як-от: «Найменування на позначення харчів, які їдять» (перші страви, другі страви та десерти; однокомпонентні / багатоконпонентні) та «Найменування на позначення харчів, які п'ють». Велику групу складають багатоконпонентні назви, що функціонують на базі трьох і більше синтаксичних одиниць: у відповідних найменуваннях наявні лексеми, що позначають склад продуктів, із яких готується страва, спосіб її приготування, зовнішній вигляд, смак, – вони репрезентують згорнену форму кулінарного рецепта. Серед назв лексико-семантичної підгрупи «Найменування на позначення харчів, які п'ють» виділяємо такі різновиди: вино, міцні алкогольні напої, слабоалкогольні напої та безалкогольні напої. Для першої підгрупи характерні такі метонімічні перенесення: «локатив – назва страви», «автор – назва його страви», для другої – «назва міста – сорт винограду – назва вина, яке роблять з цього винограду», «виробництво – продукція, що виробляється цим підприємством». За структурою лексико-семантична підгрупа «Найменування на

---

позначення харчів, які їдять» передбачає активне вживання лексикалізованого словосполучення за схемою «номенклатурне слово + прикметник, утворений від топоніма», поширеним також є лексикалізоване словосполучення, яке складається з відносного прикметника та іменника.

Письменниця здебільшого послуговується назвами страв індоєвропейського та праслов'янського походження. Найменування на позначення страв за допомогою різних засобів інформації, культурного обміну між народами проникли в українську кухню й устаткувалися в мовній палітрі. Іншомовні назви страв засвоїлися українською літературною мовою відповідно до властивих їй фонетичних та граматичних особливостей і використовуються в різних стилях і жанрах. Запозичені найменування на позначення страв, як інтегральні складові української культури, розкривають особливості національного менталітету того чи того мовного середовища. Серед іншомовних запозичень спостерігається розширення та звуження значень. Це свідчить про те, що назви страв на сучасному етапі становлення української мови, потрапляючи в сьогоденний ужиток, зазнають як регресивних, так і прогресивних змін.

### **Література**

1. Браницька Я. В. Гастрономі в сучасній французькій мові : когнітивно-ономасіологічний аспект : автореф. дис. ... канд. філол. наук / Я. В. Браницька. – К., 2009. – 20 с.
2. Загнітко Н. Г. Загальні назви їжі в східностепових говірках : автореф. дис. ... канд. філол. наук / Н. Г. Загнітко. – Донецьк, 2011. – 23 с.
3. Приймак О. О. Утворення кулінарних термінів та номенів від астіонімів / О. О. Приймак // Вісник Харківського національного університету ім. В. Каразіна. – Серія : Філологія : зб. наук. праць. – Актуальні питання сучасної філології / [редкол. : Ю. М. Безхутрий (відп. ред.), Т. А. Шеховцова та ін.]. – Х. : Видавничий відділ ХНУ, 2002. – № 538. – С. 141–146.
4. Яценко С. А. Традиційна народна їжа як предмет етнографічного дослідження / С. А. Яценко // Вісник Житомирського державного університету ім. І. Франка. – Житомир, 2006. – Вип. 28. – С. 233–236.

### **Список використаних джерел**

1. Пиркало С. Кухня егоїста / С. Пиркало. – К. : Вид-во «Факт», 2007. – 224 с.

## ЛСГ «НАЙМЕНУВАННЯ СВЯТИХ І БІБЛІЙНИХ ОСІБ» У ПОЕТИЧНОМУ МОВЛЕННІ В. СТУСА, І. КАЛИНЦЯ ТА І. СВІТЛИЧНОГО

*У статті досліджено ЛСГ «Найменування святих та біблійних осіб» у поетичному мовленні В. Стуса, І. Калинця, І. Світличного, виявлено семантичні та функційно-стилістичні особливості відповідних найменувань у творчих доробках кожного з письменників, з'ясовано сутність теонімів й їх репрезентація в тому чи тому художньому тексті.*

**Ключові слова:** *релігійна лексика, теоніми, поетичне мовлення, семантика, функціонування.*

*In the article lexico-semantic groups "the Name of saints and biblical persons" are investigational in the poetic broadcasting of Vasyl Stus, Ihor Kalynets, Ivan Svitlychny. The semantic and functionally stylistic features of the corresponding names are educed in creative revisions each of writers. It is found out essence of theonyms and their representation in that or those artistic text.*

**Key words:** *religious vocabulary, theonym, poetic broadcasting, semantics, functioning.*

На сучасному етапі розвитку науки про мову першочерговим завданням є дослідження історії становлення релігійної лексики, вивчення її конститутивних ознак, мовних стильових засобів тощо. Більше, ніж за півтора десятка років у нашій державі опубліковано низку праць, присвячених різним аспектам функціонування української сакральної мови. В останні десятиліття з'явилося чимало лінгвістичних студій, присвячених вивченню, опису богословської лексики й термінології. Особливу увагу привертають дослідження таких учених: Ю. Браїлко, Н. Гуїванюк, А. Ковтун, Ю. Осінчука, Н. Піддубної, Н. Пуряєвої, Л. Шевченко та ін.

Мета нашої статті – дослідити особливості та специфіку функціонування ЛСГ «Найменування святих та біблійних осіб» у поетичному мовленні В. Стуса, І. Калинця, І. Світличного.

Найбільш широко в поетичному мовленні серед названої групи представлені теоніми, тобто власні назви на позначення божеств: *Бог, Господь, Пан, Творець, Всесильний; Ісус Христос, Син, Агнець; Богоматір, Марія* та ін. За спостереженнями

---

В. Моренця, «все живе в українській ліриці ХХ століття має в собі більш чи менш виражений, але обов'язковий трансцендентний порив, сакральне відчуття Абсолюту, незалежне від диктату суспільної практики, конкретних історичних обставин й агресивних стереотипів суспільної свідомості» [1]. На лексичному рівні художнього тексту це відчуття значною мірою виявляють християнські теоніми, за референтами яких постають цілі комплекси філософських і релігійних переконань, емоційних відчуттів, естетичних прагнень тощо, через призму чого відбувається загальне світосприйняття поетів-дисидентів 60–80-х років ХХ століття, до яких належать В. Стус, І. Калинець та І. Світличний. Очевидно, ще й тому з-поміж великої кількості онімічних розрядів конфесійної лексики власні імена християнських верховних сутностей є найчастотнішими в поетичному мовленні таких авторів [2, с. 98].

Вагоме місце серед них належить лексемі *Бог*, що, згідно з релігійними віруваннями, трактується як «уявна надприродна істота, яка створила світ і керує ним та вчинками людей», «Творець неба і землі і Промислитель Усесвіту». Історія виявляє нам Божу свята волю, здійснення Його планів і постанов серед людей і через людей.

Слово *Бог* у творчості письменників є носієм узагальненого, універсального поняття, містить традиційне, позитивне забарвлення, у поезіях актуалізується саме релігійне значення цього поняття. Поети використовують лексему *Бог* у різних аспектах, наголошуючи таким чином на Його природі, характері, якостях, рисах та ставленні до усього сушого. Поети, переважно І. Світличний та І. Калинець, послуговуються лексемою *Бог* перш за все для того, аби показати, що Він начало, першопричина всього буття, всіх речей, їхньої діяльності та рушійної сили: *Знаю: Бог серед неба Править всім, що на світі, Все пильнує, як треба, – І дерева, і квіти, Дні ясні, темні ночі, Зорі чисті, урочі* (4, с. 190); *На землі царевій, під покровом Бога, жодної істоти кривдити не вільно* (4, с. 212); *Бог Єву витворив з ребра* (4, с. 72); *Чудовна ти! тебе створив сам Бог. Благословенна породілля-мати* (1, с. 393).

Досить помітним у поезії І. Калинця є Боже милосердя та опіка до свого творіння: *Се для мене Бог всесильний знаки милості простяг* (2, с. 377). І. Світличний підкреслює те, що Бог дбає про

---

того, хто зберігає себе від гріха та намагається жити свято: ...*дбає Бог про того, Хто твердо прилучився до святого* (4, с. 276). Письменник акцентує увагу на тому, що Господь, створивши людей, не залишає їх, дає їм живність підкріплення: *Бог небо й землю розділив, На небі зорі запалив, А на землі, щоб люди добрі Не гинли, живність розселив* (4, с. 72). У ліричному тексті «Зворохобилися айстри» В. Стус показує як Бог піклується навіть про квіти: *Але квітам досить миті, досить долі, досить часу, досить їм життя і смерті – всього Бог їм дав сповна* (7, с. 94).

Слово *Бог* використовується й для того, аби показати, що Творець наділений життєдайною силою, і тому наснажує все живе міццю, силою, енергією та всім необхідним для повноцінного буття: *Жадаю, прагну я тебе, мов квітка крапельки вологи у спечене літо – і до Бога волає в небо голубе* (1, с. 369); *Чигає на тебе засліплення мить. Та все проривайся до Бога* (7, с. 159); *Сили, що бог настачив, віку, що він назначив, невже для тебе нема?!* (7, с. 197).

У художньому мовленні письменників нами зафіксовано кілька синонімічних рядів у складі теонімної лексики. Для богословської терміносистеми вони є традиційними й необхідними, зважаючи на специфіку денотатів таких онімів (всеохопність і глибина понять), а для поезії лексична синоніміка взагалі є важливим джерелом творення образів, оскільки кожна назва висвітлює в тексті нові семантичні нюанси, властивості та якості [2, с. 99].

Синонімічний ряд із домінантою *Бог* складається з кількох поняттєвих груп. До першої відносимо слова на позначення Бога як Абсолюту (*Господь, Пан-Господь, Творець*). Лексема *Господь* використовується досить часто, передусім В. Стусом та І. Світличним, означає – «одне з імен Божих, по-єврейськи виражається словом Єгова, і скрізь означає істинного Бога»: *Ходить Господь із кадилом – часом безсонних ночей щось мене світом водило, а не розкрило очей* (5, с. 88); *Та виболіти землю – нам! Зберегти живе – нам! Вивершити стелю – нам! І Господь зове – нас!* (8, с. 113); *Гай-гай! У Господа в руках Ми всі – маріонетки* (4, с. 355); *В небі Господа намалюй-но: Хочу жити я богохульно* (4, с. 230). У ліричних творах В. Стуса наявне ототожнення Бога з вищою в ієрархічному плані особою.

---

Письменник звертається до нього *Пан-Господь*, тобто *пан* – «той, хто має владу над іншими; володар, хазяїн». До цієї лексеми слово *Господь* виступає як прикладка: *Пустить мене, о любчики, пустить – голосить Галя, криком промовляє, і полум'я з розпуки розпукає, і Пан-Господь і бачить, і мовчить* (7, с. 143); *І даленів брунатний світ, і морок даленів луною, і радісною походою благословляв на кров і ніт нас Пан-Господь* (7, с. 108). Поряд із словом *Господь* у В. Світличного засвідчено використання лексеми *Творець*, що також виступає як прикладка: *На ниві Господа-Творця Таке робили, бузувіри, Що просто важко йняти віри* (4, с. 288).

До другої синонімічної групи належать біблійні варіанти номінацій Божої сутності, що передають сутність, якості та риси того, хто іменується. Як відомо, поняття *Бог* репрезентується й іншими назвами, як-от: *Ягве* (*Єгова*), *Саваоф* та ін., які також наявні в поетичній творчості письменників, окрім І. Світличного.

Євреї ставилися до відповідного імені з благоговінням, боялися навіть вимовляти його, замінюючи іншим, як-от *Адонай*, або *Еллогім* (*Господь*). Вони з глибокої давнини для позначення в Біблії єдиного правдивого Бога постійно вживали своєрідні назви: *Ягве* (*Єгова*). Це ім'я набуло поширення за часів Мойсея й по ньому. За єврейськими переказами, слово *Єгова* (*Ягве*) вимовлялося тільки одним первосвященником і до того ж один раз на рік у Святому Святых: *Держи ж свій біль на грані, ти з ним одним зріднивсь із клетотіння магми. Натужний біль столить заповідав нам Ягве* (8, с. 114); *...і бачить подобу бога жорстокішого від Єгови* (1, с. 301).

Простежуємо в поезії І. Калинця «Вечірня» використання лексеми *Саваоф*, що позначає одне з імен Божих й трактується як «небесні, духовні й фізичні сили або воїнства, що Бог має в Своєму розпорядженні» [3, с. 67]. У контексті зазначене слово вжите в переносному значенні й набуває дещо сатиричного звучання: *Зачарований Саваоф, завмерши за хмар балюстрадаю, щонеділі святе дозвілля приносив діду в офіру* (1, с. 57).

До третьої групи входять синоніми зі значенням першості у Святій Трійці (*Отець*, *Отче*). У поезії І. Калинця «Пропонування 7» (цикл «Реалії») трапляється лексема *Отець* на позначення *Бога*, який під час розп'яття Сина послав знамення на землю для підтвердження Своєї могутності: *коли Тебе розпинали о Господи*

---

послав же **Отець** блискавки й громи і землю потряс щоб валилися мури відчинялись гроби де маки мали б цвісти (1, с. 322).

Слово *Отче* у В. Стуса використовується у функції звертання, засвідчує граматичне значення кличного відмінка однини: *За що мене, **Отче**, караєш життям, пошли мені смерть – і тобі я воздам за вічне впокоєння – спокій століть засів, дразка, у серці щемить* (5, с. 196).

Четверту групу репрезентують назви, які повідомляють про біблійні атрибути Бога, наприклад, лексеми *Всемогучий* та *Творець* у І. Калинця та І. Світличного виступають у функції звертання: *То скажу я: **Всемогучий!** Ти ж красуню сотворив: чи то гріх, що я жагуче твоїр Господній полюбив?* (1, с. 365). Сприйняття Бога як творця всього світу передає усталена назва *Творець*. Зауважимо, що використовується вона для того, аби показати, що не лише Господь може проклинати людей, а й сам народ здатен на таке: *Самому Богові кричить, осатанілий: «Клену тебе, моя подоба, мій **Творець!**»* (4, с. 482).

Поряд із Богом людина відчуває захист, опіку, а без Нього зостається самотною. Як відомо, у радянському суспільстві Бога не було, і тому залишалося ховати віру десь на рівні підсвідомого. Звідси в поезіях митців можна простежити вільні трактування образу *Бога*, що: а) виражають сумніви щодо Його буття: *Невже у **Бога** за дверми нам тихомир'я? Як це ми з боїв вертаємося ситі?* (2, с. 68); *Бо де там син? Де бог? Нема обох. І смерть обсіла пустку, наче льох* (7, с. 71); *Чи є ще **Бог** і що від Бога, чи наша мова – Божа сіль?* (2, с. 68); б) виявляють зневіру: *Не вірю в **Бога**, ані в Геній твоїй, Людино* (4, с. 491); в) повністю заперечують Його існування: *Немає **Господа** на цій землі: не стернів Бог – з-перед очей тікає, аби не бачити нелюдських кривд, диявольських тортур і окрутєства* (7, с. 153); *Вітчизною шалених катованих катів. **Пан-Бог** – помер* (7, с. 154). Однак неможливо жити в такій самотності, бодай щось та має бути за опору та порятуюнок. Тому Стусів ліричний герой відроджує в собі Бога: *В мені уже народжується **Бог**, і напівпам'ятний, напівзабутий, немов і не в мені, а скраю смерти, куди живому зась – мій внук і прадід – переживає, заки я помру* (7, с. 60). Узагалі, з одного боку, заперечення Бога, а з іншого, – ствердження Його існування є

---

характерним більше для В. Стуса, особливо у зрілий період його творчості. Є. Сверстюк зазначає, що в півсвідомості поета Бог народжувався реально – більш, ніж реально. Таку високу і святу самотність треба вистраждати. Цей хисткий момент становлення треба виболіти [5]. Згадка ж письменників про «смерть Бога», на думку В. Маринчака, може бути виявом того, що протягом ХІХ – ХХ ст. у сфері суспільної свідомості й духовної культури відбувається «переоцінка» цінностей, їх релятизація, їх інверсії, «зняття» фундаментально значущих протиставлень, висування наперед амбівалентних псевдоцінностей, загальна втрата абсолютних цінностей. А це – свідчення крайньої міри катастрофічного становища і стану як суспільства, так і особистості [4, с. 38].

Оніми, що позначають першу особу Святої Трійці, актуалізують у художньому мовленні письменників, зокрема в І. Калинця та І. Світличного, семи, властиві їй номінаціям людських істот. Це зумовлюється самим християнським віровченням, за яким Бог створив людину за образом і подобою своєю. Тому загалом у мовленні аналізований теонім *Бог* та синонімічні від нього актуалізують такі семи: «підтримка»: (дбає **Бог** про того, Хто твердо прилучився до святого (4, с. 276); З нами **Бог!** До перемоги! Честь і слава мурашині! (4, с. 434); Як дасть **Бог** день, то дасть і харч (4, с. 278); Коли спадає ніч глибока І завмирає воля й чин, **Бог** людям шле свого пророка (4, с. 85); «покарання» (Як не прийдеш вночі сьогодні, скарає **Бог** тебе за зло (1, с. 385); Лев скликав раду і сказав: «Напевно, кару **Бог** послав Нам за чиясь тяжку провину. У кого з нас найбільший гріх, Хай жертвує собою й від загин Рятуює всіх (4, с. 274); За цю страшну вину **Господь** прокляв і Сатану. Завважте: зайвини вам треба Позбутися на користь неба (4, с. 289); «прокляття» (щодо людей: нечувано солодкий голос, щоби бути в країні, **Богом** проклятій, хоч інколи гостем (1, с. 20); іди собі нікчемний чоловіче і пам'ятай що **Богом** над тобою і твоєю сутністю і духом є проклін (1, с. 279); (щодо диявола: За цю страшну вину **Господь** прокляв і Сатану. Завважте: зайвини вам треба Позбутися на користь неба (4, с. 289); «забуття» (Коли, мов гнаний іудей, Полишений останнім **богом**, Я руки простягну: нікого! Наосліп кинуся: ніде! (4, с. 45); Забутий сферами і **Богом** Облуплений



---

тюремний МУР (4, с. 23); *Май серце неподільне, бо півсерця чуже для Бога, Бог йому чужий* (1, с. 172).

Глибоке значення поняття *Бог*, що корениться в глибинах національної свідомості, стало основою утворення багатьох фразеологічних сполук, до складу яких уходять відповідні номінації. Невелику кількість таких виразів зафіксовано й у поетичному мовленні письменників, наприклад, в І. Калинця: *О, ради Господа, мовчи! Не грай мені бровою. Твоїх очей тонкі мечі пролляли кров рікою* (1, с. 367), де *ради Господа* означає – «дуже прошу, будь ласка». Інколи фразеологічні звороти можуть виконувати функцію лаконізації, це відбувається тоді, коли ущільнення поетичного мовлення письменники поєднують із видозміною фразеологізму, наприклад: *Віками віддавали Богові Боже, одягаючи камінь у шати фресок переливні, мов кадильне повітря* (1, с. 243), що в оригіналі звучить як: *Богові Боже, а кесареві – кесареве*. Вислів наголошує на тому, що сфера буття людини не обмежується лише матеріальними повинностями, а ще й має духовні, невидимі закони, важливі для виконання. Досить часто в поетичному мовленні фразеологічні звороти виконують емоційно-експресивну функцію: *Та відчайдушне пролягла дорога несамовитих. Світ весь – на вітрах. Ти подолала, доле, слава Богу. На хижім вітрі цезне й нищий страх* (8, с. 147); *Шлях – тернистий? Добре! Хрест? І – слава Богу! Я з своїх плечей на ваші не віддам* (4, с. 121); *І слава Богу, що сподобив Мене для гарту і для проби На згин, на спротив і на злам* (4, с. 36); *Світ весь – на вітрах. Ти подолала, доле, слава Богу. На хижім вітрі цезне й нищий страх* (7, с. 147), де фразеологізм *слава Богу* означає «бути вдячним, виражати позитивні емоції». У складі фразеологізмів можливе використання тропів, зокрема порівнянь, що виконують зображальну і емоційно-оціночну роль: *Живемо як у Бога за пазухою* (4, с. 95), де фразеологізм *як у Бога за пазухою* означає – «бути в найкращих умовах, затишку й достатках та ні про що не турбуватися».

Компонент *Бог* та синонімічні назви часто функціонують у поетичному мовленні В. Стуса, І. Калинця та І. Світличного в ролі адресата звертання. Зазвичай це супроводжується проханням про допомогу, заступництво чи покарання, вираженого традиційними для молитви дієсловами: *дай / не дай (сили, жити, розірвати,*

---

рознести); *прости, помилуй, сподоб, допоможи, наблизь, благослови, не спокушай, навчи, пошли, збережи* тощо.

До лексеми *Боже* найчастіше звертається В. Стус у своїх віршах, що входять до збірки «Час творчості», яка була написана в 1972 році, саме в той період, коли письменника заарештовують і засуджують на п'ять років примусової праці і три роки заслання за «антирадянську агітацію і пропаганду»: *Ти надто щедрий, **Боже**, – стільки жаху вергаєш на мале моє життя. Потерпи руки, спрагли в горлі крики, вседорога вужиться, як вуж* (8, с. 184). Такі страшні події в житті В. Стуса спричиняють те, що поетові не милий і свій край: *...жінка, здумана зигзиця, шепоче спрагло: **боже**, най святиться, о, най святиться край проклятий мій* (8, с. 62). Простежується бажання письменника радше вмерти, ніж терпіти жорстоку розправу над його долею: *Наблизь мене, **Боже**, і в смерть угорни, пірну я у тебе, ти – в мене пірни Бо вирвався стогін, кудлатий, як дим, не хочу пробути ні добрим, ні злим. Жорстока розплата – минуле життя – і кров постигає.* (8, с. 119); *Я відчула волю Твою всесильну. Я вступаю, **Боже**, в царство Твоє* (8, с. 97); *Прости їм, **Боже**, встид і відпусти їм гріх* (8, с. 128); *Остався сам самій...Смійся, **Боже**, смій...* (6, с. 380).

І. Світличний також досить часто використовує лексему *Боже*, але на відміну від В. Стуса значно в позитивнішому настрої: *Суццй клопіт – кохання: Мав мороку з двома, Так дарма, І завів без вагання – Збережи мене **Бог!** – Разом трьох* (4, с. 357); *Уже кричав: «Дай **Боже** сил, щоб кару Страшну я, бідний, витримав, як слід!* (4, с. 286); *Не спокушай нас, **Боже**, раєм, Вготованим для нас без нас* (4, с. 108); *Пошли в раю їй, **Боже**, Побільше втіх, принад* (4, с. 377).

Порівняно з попередніми письменниками І. Калинець рідше апелює до слова *Боже*: *...так нам **Боже** допоможи на побратимство* (2, с. 179). Поет використовує лексему *Боже* у складі вставних речень: *...я прочитав чорним по білому що припертий до стіни свідками (дай мені **Боже** тих свідків) підсудний (дай **Боже** на хвилюку побути ним) признався до найтяжчої вини (дай мені **Боже** крихітку з тої провини)* (1, с. 285).

Натомість лексема *Господь* у художніх текстах І. Калинця трапляється частіше (*...я Тебе **Господи** всього лиш прошу дай неба щоб лилося ясно пливло* (1, с. 322); *...дай **Господи** в городі зело в*

---

*хаті весело в городі зілля в хаті весілля* (1, с. 89); *...навчи Господи як сповнити його* (1, с. 337), ніж, наприклад, у В. Стуса (*Господи! Світ не святиться побожеволили ми* (8, с. 88).

У художньому тексті може бути також пряма вказівка на молитовні мотиви, коли при зверненні до Бога відбувається констатація факту моління, наприклад: *Диво, Боже, яви після мук: хай кохана до серця пригорне. Я молю тебе, Боже: тепер Ти у коханні мене не забудь* (1, с. 388); «*Боже, – молив я, – продовж мої роки, Не вкороти мені щастя мого*» (4, с. 407).

Сприймання християнського Бога як вищої сутності, що регулює людську діяльність, здійснюється й при функціонуванні його назви в ролі адресата запитань, наприклад, у В. Стуса та І. Калинця: *За що мене, Отче, караєш життям?* (7, с. 196); *Кому, Єгови, догодить, Щоби пролізти в голки вушко?* (5, с. 265); *...де ж тіло Твоє о Господи чи не украдено для нової наруги?* (1, с. 326).

Поетичне мовлення письменників багате на засоби, що підсилюють експресію й емоційність теоніма-звертання. До них належить, насамперед, уживання у сполучі із власною назвою: 1) вигука *о*, який надає емоційного забарвлення всьому висловлюванню: *О, Боже, не губи! Та злодій переміг – І гинуть всі скарби* (4, с. 362); *...коли Тебе розпинали о Господи послав же Отець блискавки й громи і землю потряс щоб валилися мури відчинялись гроби де маки мали б цвісти* (1, с. 322); *...знайшовши могилу порожньою де ж тіло Твоє о Господи чи не украдено для нової наруги* (1, с. 326); 2) присвійного займенника *мій*: *Зціли її, мій Боже просторікий. Оздоровіть її, трава й квітки, її жалі тяжкі, мов ріки, у серці моїм, як шпички* (4, с. 220); *О Боже мій, така мені печаль, І самота моя – така безмежна, нема – вітчизни. Око обережно обмацує дорогу* (8, с. 162); 3) характеризуючих слів (правий, ясний, праведний, святий): *Боже правий і ясний! Як той люд розплодився!* (4, с. 192); *О Боже праведний, важка добука – сліпорожденним розумом збагнуть: ти в цьому світі – лиш кавалок муки, отерплий і розріджений, мов ртуть* (8, с. 38); *Лий же, Господи святий, Лий на мене дощ густий, – Не простий, – Золотий, – Я знайду, куди його дівати* (4, с. 350). А найбільшої стилістичної виразності у В. Стуса вони набувають за умови повторень (*Боже, не літості – лютості, Боже, не ласки, а мсти*,

---

дай розірвати нам пута ці, ретязі ці рознести **Боже**, розплати шаленої, **Боже**, шаленої мсти, лютості всенаученної нам на всечас відпустити (8, с. 194) та у випадку їх синонімізації (*Лиш ти мене, Господи-Боже, прости!* (8, с. 119)). Так до експресивності самої позиції звертання додається ще й емоційне напруження мовлення, спричинене застосуванням повтору, і теонімічна лексема якнайкраще розкриває свій багатий виражальний потенціал. Причому найбільшою мірою експресивні якості, емоційні конотації актуалізуються в останньому з повторюваних слів [2, с. 102].

В І. Калинця теж з'являються мотиви моління до Бога, сформульовані відповідними дієслівними та іменниковими лексемами. Однак тоді теонімічна одиниця не набуває статусу емоційно-експресивного центру, тобто реалізує значно менше конотативних сем, що, звичайно, відбивається на її виражальному результаті: *Молюся **Богові**: до тла Ти визбав світ від голубого, щоб та, у голубій, без нього мене спалити не змогла* (1, с. 374).

Помітним явищем, переважно в І. Світличного та І. Калинця, є використання слова *Бог* у складі вигуку *йй-Богу*, що значно сприяє більшому увиразненню та емоційності поетичного мовлення: *Я, звичайно, верблюд. Я, звичайно, двогорбий. Та, йй-Богу, я сам тих горбів не хотів* (4, с. 139); *Та ні ж бо, ні! Йй-Богу, ні! Є, є вони! Вгамуй досаду. Як перш, збираються на раду І при столі і при вині* (4, с. 61); *Прости мені, коли я не вгодив. Став роком день мені. Ті ноги, які несли окрилено сюди, ті ж винесуть назад, йй-Богу* (1, с. 372); *Та любка вдарила тривогу: «З гіллею, пробі, обломив!» Не вірте йй! Хіба б я смів? Не рвав я силоміць, йй-Богу!* (1, с. 378). Вигук *йй-Богу* «вживається для підтвердження чого-небудь, для запевнення в чомусь».

Семантика лексеми *Бог* певним чином виявляється і в похідних словах. Варто звернути увагу на часте вживання присвійного прикметника *Божий*, тобто той, що стосується Бога. Засвідчені такі приклади вживання похідного прикметника *Божий*: *Божий світ: Відколи світ стоїть, відколи Над **Божим світом** влада є, Дарма ніхто не віддає* (4, с. 103); *Боже Царство: сад божественних пісень **Царство Боже** в собі ношу* (1, с. 302); *Божка кара: оте лежидацо, наша кара **Божка**, сторницею йй за те, що належиться!..* (1, с. 77); *Божий суд: Ані хитрому, ні спритному*

---

Не минути **Божий суд** (4, с. 179); **Божя воля**: Жодних слів для тебе підшукати я не можу і в маячні кажу: це волю **Божу** я був на себе, наче хрест, приймив (7, с. 125); **Божий дар**: ...дар перевтілення – то **Божий дар**: грудьми припасти до планети, болем з землею злутуватись і навек позбавитися права само смерті (6, с. 397); **Божя благодать**: Була весна. Була відлига. І – **Божя благодать** була (4, с. 92); **Божя ласка**: В живій воді, у **ласці Божій** цвіли ще довго у кристалі і ваші рожі й ваші сльози, такі негідані – неждані (2, с. 55); Душі з призначенням прекрасним страждати суджено й любить, слізьми в терпінні окропить святе натхнення – **Божу ласку** (2, с. 517); хочу бути віднині з **Божою ласки** (1, с. 174); Дбає ласка **Божя** про царські хорони і бідняцькі хати (4, с. 212); **Боже милосердя**: відзначене **Божим милосердям** хоч і скитається по дорогах і пустирях як прочанин (1, с. 173).

Як бачимо, часте використання В. Стусом, І. Калинцем та І. Світличним лексеми *Бог* дає змогу говорити про глибоку релігійність митців, а використання синонімічних слів до цієї лексеми засвідчують глибоке знання авторами релігійної сфери.

Не менш важливим у творчій спадщині поетів є осмислення образу Ісуса Христа – найвищої й центральної особистості у Святому Письмі, навколо якої все зосереджується. За словником К. Костіва, *Христос* є «помазаником, визволителем та спасителем» [3, с. 189]. У поетичних текстах І. Світличного *Христос* може прирівнюватися до Бога, тобто називатися Богом: *Ми вголос ганимо Христа – Найочевиднішого Бога* (4, с. 476). І. Калинець наголошує на тому, що Син Божий, як і Отець, наділений надприродною силою й могутністю: ...*бо звідти ми брали у мандри талісман що повеліває бурями як Христос озером Генісаретським* (2, с. 268), здатністю допомагати людям: *Хай Божя Мати, Божий Син не опускають нас в опіці: з води, з пречистої роси, з дуги веселки радівниці* (2, с. 88).

У поетичному мовленні І. Калинця простежується нерозривний зв'язок глибокої релігійності з кордоцентричністю («філософія серця»), що є потужною рисою ментальності української і яка художньо трансформована в його віршах, наприклад, у поезії, що вже й самою назвою «Серце» підтверджує сказане: *Христове серце напуває лози, стікає з*

---

виногрона кров до чаши. *Христове* в тебе серце, якщо сльози тремтять дитинно у його очах (1, с. 172). Ці рядки підкреслюють характер Христа, Його доброту, бажання допомогти всім і наповнити радістю все живе.

Морально-етична категорія добра, традиційно уособлювана в цьому образі, може поступатися місцем протилежним асоціаціям, наприклад, Христос – зрадник у І. Калинця: *немає добрих геніїв є тільки злі навіть Христос і Шевченко в стражданні зрадили ідеали задля незчисленних мук у нескінченність* (1, с. 354). У В. Стуса специфічним є порівняння Христа та Іуди-зрадника: *Колись Ісусом мудрий був Іуда і став Іудою Ісус Христос* (7, с. 134). На думку К. Москальця, «це твердження позбавлене оцінковості, воно – констатація факту, майже науковий безсторонній опис або ж релятивізм, властивий як послідовному стоїку, так і незворушному буддистові. Отака раптова холодність і байдужість до конвенційних релігійних постатей знаходимося на Стуса згодом іще не раз, і важко відповісти однозначно, чи це було спричинене «вистиганням духу», чи невинністю, а може, наслідком якогось зовнішнього перебою процесу творення вірша (про обставини, в яких писав Стус, починаючи з цього, першого року ув'язнення, й до смерті, не можна забувати); хай там як, але часами в його віршах промовляє голос позалюдського, голос теорії відносності, так би мовити. Цей рядок примушує засумніватися в тому, що християнська персоналістська метафізика є єдиним ключем до Стусової творчості».

На фоні крику, волянь, страждань, «ненависті, прокльону, каяття» постає образ світлого мученика, який обов'язково перемає смерть. Ліричний герой В. Стуса закликає вірити та надіятися на нову зустріч, чим уподібнюється Ісусу Христу: *Народе мій, до тебе я ще верну І в смерті обернуся до життя. Своїм стражданням і незлим обличчям Як син тобі доземно поклонюся. І чесно гляну в чесні твої вічі, І з рідною землею поріднюся* (8, с. 298). Ці рядки зі збірки «Час творчості» показують незламність поета, велику любов до рідної землі та віру в повернення додому із заслання.

Крім розглянутих назв, значення саможертвності Христа в ліричних віршах І. Світличного реалізує синонім *Месія*: *Від Марії сам Месія Народився* (4, с. 367). Зазначене слово виступає у ролі звертання: *Я молюся: «Месіє! В Тебе руки побиті, Ти ж нам сієш і*

---

*сієш! Я волаю: «Месіє!»* (4, с. 193). Автор словника-довідника біблійних імен К. Костів подає таке тлумачення слова *Месія* – «намащений, помазаний, помазанець» [3, с. 247]. Старозаповітне ім'я «Месія» – це рівнозначник новозаповітному грецькому імені «Христос». У Старому Заповіті намащували оливою царів, первосвящеників і пророків, щоб таким чином присвятити їх на їхнє особливе служіння.

У поетичних текстах митців натрапляємо й на теонім *Богородиця*, яка в усі часи була уособленням духовної чистоти, великої материнської любові. Згідно з християнськими догмами, саме вона є символом «Матері, Цариці Небесної, Життя, Світла, Мудрості, Таїни, Любові і заступництва, радості і смутку; ідеалу жінки-матері; союзу божественного і земного; духовного порозуміння й очищення; володарки і надії всіх народів». У християнській релігії *Богородиця* (по-єврейськи *Маріам* – «піднесена, возвеличена») – «звичайна назва матері Христа».

Лексема *Богородиця* має багато синонімів, вони втілюють варіації її божественної належності (*Богоматір*, *Мати Божя* (*Божя Мати*), *Пречиста Мати Божя*, *Покровителька*, *Магдалина* (*Магдаліна*) *Марія-Магдалина*, *Мадонна*) чи людської сутності (*Марія*). У художньому мовленні І. Калинця та І. Світличного при поетичній актуалізації значень різних назв Богородиці домінують семи «чистота», «мати», «материнська любов», «заступництво», часто вияскравлені на тлі біблійної міфології: *Там Мадонна в небесі у пречистім омофорі. І в сльозі її прозорій нашої скорботи сіль* (1, с. 253); *Від Марії сам Месія Народився* (4, с. 367); *Недовгий шлях мій опромінь в ім'я, Осіння Магдалино, Отця, і Матері, і Сина, любові нашої. Амінь* (2, с. 511); *...оминає він десять заповідей, а читає про Адама та Єву, про Марію Магдалину, про Содом і Гоморру* (4, с. 209).

Значеннєві компоненти, що вказують на риси зовнішності Богородиці, наявні у В. Стуса (*Ввижаються уста твої сумні і цюки Богородиці пречисті в нічних сльозах* (5, с. 28) та І. Калинця (*Вкажи на мене, Магдалино, перстом ласкавим: «Се Людина, йому не буде воскресінь»*) (2, с. 511). Останній письменник показує якості Богоматері, а саме материнську турботу, ніжність і водночас дорікання Синові: *За престолом Божя Мати книжечку читала:*

---

«Нащось дався, любий сину, на великі муки – позоставив мою старість на чужій руці?..» (1, с. 118). Зменшено-пестлива форма слова *Магдалино* значно увиразнює поезію, додає ніжності й емоційності: *О Магдалинонько, постій! Ще раз скропи сльозою п'яти того, що знов цвіте розп'ятий на спогаду яснім хресті* (1, с. 507). У поетичному мовленні І. Калинця акцентується увага на її покровительстві: *Ти володарюєш на тлі **Покровителько Непорушності*** (1, с. 96). У В. Стуса натрапляємо на порівняння дорогої людини із Богоматір'ю: *Ти, наче **Богородиця**, мені ввижаєшся, лише склепляю очі, а довкруги страшні парсуни вовчі колошкають і сонну уві сні* (8, с. 285).

У поезії 60 – 80-х років лексеми цього синонімічного ряду використовуються для характеристики чи називання земних жінок. Важливими при цьому стають символічні значення, на які багата назва *Богородиця*. Наприклад, у художньому контексті І. Калинця із збірки «Дванадцята сумна книжка» розвивається передусім значення ідеалу жінки-матері й святості: *Навстріч, задивлена у даль, у непорочно білій шаті, йде **наречена** молода, на той рік – **богоматір*** (2, с. 160).

Найменування Матері Божої можуть надавати характеризованому образу цілий комплекс позитивних сем, наявних у сукупності конотативних і символічних значень цього теоніма, тобто в тексті реалізується максимум його культурної інформації, як-от у вірші Калинця «Осінь Магдалина»: *То ж як вертатися тоді, коли в тобі впізнав **Марію?*** (2, с. 509).

Лексема цього синонімічного ряду в поетичному мовленні І. Калинця отримує іронічне забарвлення завдяки контрастуванню функціонально-стильових конотацій слова і контексту, наприклад, в І. Калинця: *...прийшла під буцегарню **св. Магдалина** розметала грішне волосся знову танцювала знову согрішила* (1, с. 176).

Загалом художні вживання оніма *Марія* та інших назв Богородиці не виявляють негативно оцінних сем. Виняток становить різкий контраст із первинним позитивно емоційним наповненням відповідного теоніма, а саме кардинальна зміна емоційно-оцінної семантики спостерігається в оказіоналізмі *богомать* у вірші Стуса «Останній лист Довженка»: *Немов з*



---

*пожеж, з аеродромів / залізні янголи летять, а він кошлатить сиві брови і гне в Христа і в богомать* (8, с. 59).

Інтерес В. Стуса, І. Калинця та І. Світличного до біблійної тематики та біблійних образів виявляється в активному використанні міфоантропонімів, тобто назв на позначення біблійних осіб. Для зручності ми розподілимо біблійні імена за походженням на ті, які походять із Старого Заповіту (*Адам, Єва, Авель, Ной, Мойсей, Давид*) та ті, які побутують у Новому Заповіті (*Лазар, Юда, Петро*).

Аналіз ліричних текстів митців дав нам змогу виокремити центральні лексеми, до яких ми зарахували оніми *Адам* та *Єва*.

Лексема *Адам* означає – «ім'я першої людини, родоначальника всього людства». Він був створений з персті земної в останній день творіння. Господь дав йому панування над морськими рибами, і над птахами небесними і над звірами, і над кожним плазуючим живим на землі. *Єва* (у перекладі – «життя, жива») – «створена Богом із Адамового ребра перша жінка й мати всіх людей, Адамова дружина» [3, с. 135]. Їхнє призначення полягало в тому, аби жити в постійному тісному духовному контакті з Богом, розвивати й удосконалювати свої духовні сили та здібності, слухняно виконуючи волю свого Творця [3, с. 19].

Поети, зокрема І. Калинець та рідко І. Світличний, використовуючи ці імена, наголошують на гріхопадінні людства, яке прийшло через непослух та спокусу перших земних людей: *Коли облесний голос змія зірвати плід йому нараяв, – Адама вигнали із раю. Мене тепер – з твоїх обіймів* (1, с. 381); *Пліткар – мов з Біблії змія: Адама обдурили підло, його із раю вигнала вона, неначе голого на світло* (1, с. 379); *Твій поцілунок – рай і горе! Солодкий плід понад плодами, що ріс в Едемі для Адама – і більш ніде на суші й морі* (1, с. 381); *...ми певно покутуєм не тільки за Євине заборонене яблуко, але й за яблуко Ньютона* (1, с. 354); *оминає він десять заповідей, а читає про Адама та Єву, про Марію Магдалину, про Содом і Гоморру* (4, с. 209). Помітним є те, що письменники, вводячи в контекст ці лексеми, не відходять від біблійної тематики, тобто біблійних переказів.

Характеризуючи конкретну людину через прийом прямого ототожнення з нею, міфоантропонім *Адам* у Стусовій поезії

---

«Утекти б од себе геть світ за-очі» із збірки «Дорога болю» зберігає свою первісну емоційно-оцінну конотацію, актуалізуючи в тексті традиційні співзначення: *Нерухомий і крихкий, як камінь, нерухомий і крихкий, як день, що зотлів і вижарів і знов котиться з мультякового поранку. Ти – Адам. Журба – твоя коханка, а земне тяжіння – то любов* (7, с. 29).

Трапляється в поезії І. Калинця онім *Авель*, що має багато значень, головніші з них такі: пастух, син, пара, туманний, сумний тощо. Він є другим сином Адама й Єви. Із біблійних переказів відомо, що Авель був убитий братом Каїном через заздрість, так як Творцеві жертва Авеля була приємніша за братову. Саме за Авелеву жертву, як угодну Богові, ідеться у вірші «І як вповісти про нетлінне» І. Калинця: *...і наші Бог прийме дими, неначе Авелеву жертву, – то не героями – людьми, бодай людьми позволить вмерти* (2, с. 70). У Новому Заповіті *Авель* править за приклада віри, праведності, а також він названий першим героєм віри й першим мучеником [3, с. 12].

До найдавніших записаних в історії людських найменувань належить ім'я *Мойсей*, що в перекладі означає – «врятований із води»; «Божий помазанець, рятівник, спаситель, визволитель» [3, с. 255]. Хоч *Мойсей* вважається великим вождем, пророком і вірним слугою Бога, проте в поезії І. Калинця про його важливу роль і значення не говориться: *верстаймо і безчасся й бездоріжжя нам за **Мойсея** юна вільха вже й недовірки хащ старійшини вилазять із замшилого запілля* (1, с. 139).

Дуже рідко поети, насамперед І. Калинець, використовують ім'я *Ной*, що за словником перекладається як – «спокій, мир, тиша; за іншим джерелом – полегшення, допомога, потішення»: *який народ тепер обраний за **Ноя** у якій країні зводиться ковчег ти потягнеш на дно зоряної ріки Місяць і Сонце* (1, с. 301). Святе Письмо говорить, що Ной був праведний муж Божий. Господь уклав із ним заповіт, звелів йому збудувати ковчег та взяти туди свою сім'ю, а також деяку худобу по парі, щоби таким чином зберегти живим їхнє потомство на поверхні землі за їхніми родами.

У функції звертання І. Калинець використовує онім *Давид*, що означає – «улюблений» або «провідник, вождь чи ватажок». Він увійшов в історію як духовно мужній Цар та автор псалмів. Не

---

випадково ліричний герой поета благає Давида про допомогу, оскільки сам Давид, згідно з біблійними переказами, мав кохання із Вірсавією, за що був покараний Богом: *Святий Давиде, ти – надія вмовити в Господа мій зріх: я покохав – як тільки міг – зпоміж усіх найкращу діву* (1, с. 379).

Найвиразнішою та найчастотнішою функцією міфоантропонімів у поетичній мові є символічна, витоки якої – у біблійних міфах. Традиційно в українській літературі онім *Іуда* (*Юда*) є символом зрадника. Особливо вагомими для поетичного мовлення письменників, передусім В. Стуса та І. Калинця, стають саме такі лексеми, у яких утілюються поняття підступництва та жорстокості, що узагальнено характеризують життя людини в радянському суспільстві: *А все ж – бреду, з нізвідки до нікуди, а все це сподіваюся, що там, де кубляться звалтовані іуди, мале є місце і моїм братам. Побачити б хоч назирці, впівока і закропити спраглий погляд свій* (7, с. 213); *не один побратим ще нині відсахнеться навіть без срібняків можливо пошкодуєш тоді за біблійним юдою* (1, с. 225); *...бо білий світ – лиш десь, і щось, і хтось Колись Ісусом мудрий був Іуда* (5, с. 134). Помітним є те, що в перших двох контекстах ця лексема в письменників написана з маленької літери (*іуди, юда*), оскільки це слово використовується не як ім'я, а як його значення (підступність, оманливість, брехливість).

І. Калинець послуговується ім'ям *Лазар* («Божа допомога»), якого Ісус воскресив із мертвих: *Бо знов вертаюся у дім, з якого встав воскреслий Лазар: після поривів і поразок у цьому світі, світі тім* (2, с. 510).

Оніми виступають засобом художньої характеристики реальних осіб і набуті ними в процесі узусного використання конотації аксіологічного плану збігаються з авторськими. Тому цілком закономірно, що стилістично алюзивний прийом оформлюється головним чином як порівняння. Біблійні особи можуть порівнюватись або зіставлятись, причому за різними показниками: діями (*Я грішний, Як з раю вигнаний Адам* (4, с. 62); *я шукаю Дороги в Понтуазі як шукав конуса Арарату острівця тверді посеред хиткості мужнім зором Ной* (2, с. 118); *дивуються пробудженню як Лазар встаючи з домовини* (1, с. 246); *При місяці зачиняв паламар, як святий Петро, церкву, певний, що ніхто в світі*

---

*краще заспівати не зміг би* (1, с. 57), де онім *Петро* при перекладі означає «скеля» – апостол Ісуса Христа. Його дійсне ім'я Симон, що означає «слухач», «слухати».

В окремих іменах біблійного розвинулися співзначення внутрішньомовного плану, як-от: у І. Калинця *архангел Михайл* – покровитель Києва, захисник мисливців: *Анно заклинаю Софійськими святими в усіх престолах і притворах і архангелом Михайлом з Нерушимої стіни Що оголеним мечем береже наше місто* (2, с. 359).

На відміну від І. Калинця та І. Світличного, В. Стус використовує і такі лексеми, як *фарисей* та *садукеї*: *Та виболіти землю – нам! Зберегти живе – нам! Вивершити стелю – нам! І Господь зове – нас! Бо його надія – Не фарисей, ми (не суддукеї ж скніють під мурами тюрми)* (8, с. 113).

У тлумачному словнику подається таке визначення слова *фарисей*: 1) У Стародавній Іудеї – послідовники релігійно-політичної течії, що виражали інтереси заможних іудеїв і відзначалися фанатизмом та надмірною увагою до зовнішніх проявів релігійності; 2) *перен.* Лицемірні люди; ханжі», а *садукеї* – «іудейська секта, яка часто згадується в Новому Заповіті. За іудейським переказами, засновником секти був Садок, який, імовірно, був первосвящеником у період царювання Соломона. Саддукеї вчили, що в майбутньому столітті не буде ні вічного блаженства, ні вічних мук для праведних і неправедних людей; заперечували буття Ангелів і злих духів і майбутнє воскресіння мертвих.

Фарисеї наполягали на виконанні Закону Мойсея і виступали проти Христа через те, що він не дотримувався букви давніх приписів. Євангельський текст проектується на Стусову сучасність: у панівній ідеології і поведінці її провідників було багато фарисейського. Саддукеїв – багатих і впливових іудеїв – Римська імперія часом рекрутувала на різні урядові посади у їхній рідній «провінції». Стус міг назвати так своїх сучасників – урядовців, які повинні були б дбати про національні інтереси України, але не дбали. Згадка про цих біблійних персонажів чіткіше акцентує думку, що борці за волю нації – обранці, як Христос та апостоли.

Отже, найпомітніше місце в поетичному мовленні В. Стуса, І. Калинця та І. Світличного серед лексико-семантичної групи «Найменування святих та біблійних осіб» займають теоніми, а

---

особливо власна назва *Бог*, використання якої свідчить про релігійність світобачення митців.

До лексеми *Бог* найбагатший синонічний ряд витворює І. Калинець (*Єгова, Саваоф, Отець, Всемогучий*) і В. Стус (*Господь, Пан-Господь, Пан-Бог, Ягве*). Досить розмаїті назви до лексеми *Богоматір* представлено в І. Калинця: *Мадонна, Марія, Магдалино, Осіння Магдалино, Покровителько*.

Найчастіше фразеологічні сполуки використовує І. Світличний (*Слава Богу, як у Бога за пазухою*). Лексема *Боже* у складі звертання є продуктивною для В. Стуса та І. Світличного, а лексема *Господь* – для І. Калинця. У художньому мовленні засвідчено нерівномірне використання слів на позначення біблійних осіб. Найчастіше їх вживає І. Калинець, продуктивними в нього є: *Адам, Лазар та Ной*, а такі лексеми, як *Єва, Авель, Мойсей, Давид, Юда, Петро, архангел Михаїл* трапляється рідко. У В. Стуса (*Адам, Іуда, фарисеї, садукеї*) та І. Світличного (*Адам, Єва*). таких слів засвідчено значно менше.

#### Література

1. Браїлко Ю. І. Вплив конфесійного стилю на поетичне мовлення Івана Гнатюка: лексико-семантичний аспект [Електронний ресурс] / Ю. І. Браїлко // Філологічні науки. – 2010. – Вип. 3. – С. 84–91. – Режим доступу : [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Fil\\_Nauk\\_2010\\_3\\_15](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Fil_Nauk_2010_3_15).

2. Браїлко Ю. І. Лексема «Бог» в ономастичному просторі Стусової поезії : семантико-стилістичний аспект / Ю. І. Браїлко // Філологічні науки : зб. наук. праць / гол. ред. М. І. Степаненко. – Полтав. нац. пед. ун-т імені В. Г. Короленка. – Полтава, 2014. – Вип. 17. – С. 98–104.

3. Костів К. Словник-довідник біблійних осіб, племен і народів / К. Костів. – К. : Україна, 1995. – 426 с.

4. Маринчак В. Авторський інтенціональний синтез у поезії Василя Стуса на тлі християнської аксіології / В. Маринчак // Слово і час. – 2012. – № 5. – С. 37–50.

5. Сверстюк Є. Василь Стус – летюча зірка української літератури [Електронний ресурс] / Є. Сверстюк. – Режим доступу : <http://ukrlife.org/main/sverstuk/stus.htm>.

#### Список використаних джерел

1. Калинець І. Зібрання творів : у 2-х т. – Т. 1 : Пробуджена муза. – К. : Факт, 2004. – 416 с.

2. Калинець І. Зібрання творів : у 2-х т. – Т. 2: Невольничча муза. – К. : Факт, 2004. – 544 с.

- 
3. Світличний І. О. З живучого племені Дон Кіхотів // І. О. Світличний, Н. О. Світлична / упор. М. Х. Коцюбинської, О. І. Неживого / передм. та прим. М. Х. Коцюбинської. – К. : Грамота, 2008. – 816 с.
  4. Світличний І. О. Твори : Поезії, переклади, публіцистика / І. О. Світличний, 2012. – 791 с.
  5. Стус В. Зібрання творів : у 12-и т. – К. : Київська Русь, Факт, 2007. – Т.1. – 749 с.
  6. Стус В. Зібрання творів : у 12-и т. / Редкол. : Д. Стус (голова) та ін. – К. : Факт, 2008. – Т. 3. – 752 с.
  7. Стус В. С. Дорога болю : Поезії / Упор. та післямова М. Х. Коцюбинської. – К. : Рад. письменник, 1990. – 222 с.
  8. Стус В. Час творчості / Dichtensezeit / Післямова Стуса Д. В. – К. : Дніпро, 2005. – 704 с.

УДК 811.161.2'42

Неділько Марія

## ОБРАЗОТВОРЕННЯ МИХАЙЛА КОЦЮБИНСЬКОГО ЗАСОБАМИ ТАКТИЛЬНИХ І СМАКОВИХ МОВНИХ ОДИНИЦЬ

*У статті досліджено функціонування тактильних і смакових лексем у творчості Михайла Коцюбинського, зокрема здійснено аналіз їх семантичних особливостей, уживання у прямому та переносному значенні, репрезентовано відповідну класифікаційну схему.*

**Ключові слова:** тактильна лексика, смакова лексика, густативні прикметники, дотик, смак, семантика, пряме значення, непряме значення.

*In the article, functioning of haptic and taste lexemes is investigational in work of Mykhajlo Kotsjubunskiy, in particular analysis of them semantic features, use in a direct and portable value, is given classification.*

**Key words:** haptic vocabulary, taste vocabulary, gustatory adjectives, touch, taste, semantics, direct value, indirect value.

Тактильні і смакові відчуття водночас із зоровими й нюховими утворюють певну систему. Дослідження тактильних і смакових відчуттів є менш представленими, ніж зорових (кольороніми) чи запахових (одоративи), що пов'язано обмеженою кількістю вживання лексики на позначення дотику і смаку у творчості письменників.

---

У творах Михайла Коцюбинського переважає саме лексика на позначення зорових відчуттів, менш функціональною є лексика на позначення тактильних і смакових відчуттів.

Дослідження тактильних відчуттів у лінгвістиці здійснювали А. Мерзлякова, А. Пермінова, Н. Батрін на джерельній базі англійської, французької та російської мов. На матеріалі української мови таких відповідні проблеми розглядаються чи то принагідно, чи то в обмежено.

Дотик – «відчуття, що виникає при стиканні шкіри з навколишнім середовищем» [1, Т. 2, с. 393], звідси, відповідно, відчуття тактильне відрізняється від зорового та слухового тим, що виникає від безпосереднього контакту з об'єктом. Проте формування переносних значень може відбуватися й на основі відчуттів, спричинених не тактильно, іншими чинниками асоціативного й емоційного характеру, що зумовлено суб'єктивними реакціями, які викликають у людини ті чи ті тактильні відчуття.

Підгрунтям тактильних відчуттів є дієслова, їх можна поділити на кілька груп за принципом мети дотику [2].

Тематична група лексем зі значенням «власне доторкнутися» виражає поняття дотику. Наприклад, *Гната немов щось торкнуло* (1, Т. 1, с. 50); *А як уже поважатиму вас, ніколи й пальцем не торкну, бо й мені та самота за три роки налилася вухами!* (1, Т. 1, с. 60); *Вже коли вони виїхали за село, а хмара куряви закутала віз від цікавого ока, Гашиця присунулась до Іона та торкнула його* (1, Т. 1, с. 244).

На периферії функціонують похідні слова, як-от: *доторкнутися, приторкнутися* тощо. Наприклад: *Параскіца власними руками... адже ні Маріца, ні він і пальцем не приторкнулися ні до чого, все бідна дівчина сама доробила* (1, Т. 1, с. 261); *А люди йшли одні за другими, мов на прощу, і оглядали її, і доторкались до неї* (1, Т. 1, с. 276).

Уживання лексеми *торкатися* можна розглядати у двох значеннях: прямому й переносному, або прямій та непрямій номінації. У прямому значенні *торкатися* означає:

– «доторкатися до кого-, чого-небудь» [1, Т. 10, с. 205].  
Наприклад: *Септар підставляє долоню, жінка кладе на неї ногу,*

---

злегка торкається до його плеча і, мов м'яч, вискакує на коня... (1, Т. 1, с. 279);

– «хвилювати, зворушувати»: *Кожне слово глибоко западало йому в серце, болісно торкало чутливі струни його серця* (1, Т. 1, с. 63); *Але я байдужно дивився на грізні розрухи натури, не торкала якось мого серця дика краса південної бурі...*(1, Т. 1, с. 180);

– «брати щось до рук для користування або споживання», переважно використовується із заперечною часткою не. Наприклад: *Параскіца власними руками... адже ні Маріца, ні він і пальцем не приторкнулися ні до чого, все бідна дівчина сама доробила* (1, Т. 1, с. 261); *Та я вас і пальцем не торкну, побила б мене свята земля, коли брешу* (1, Т. 1, с. 65);

– «доторкнувшись, змінювати попередній вигляд, первісний стан або порушувати цілісність чого-небудь». Наприклад: *Небо міниться, небо грає усякими барвами, блідим сяйвом торкає вершечки чорного лісу...* (1, Т. 1, с. 154);

– «звертати увагу в розмові, у викладі чогось і т. ін. на певне питання, якусь тему». Наприклад: *У циклі алегоричних мініатюр «З глибини», що складається з чотирьох поезій у прозі («Хмари», «Утома» 1903, «Сон» і «Самотній» 1904), Коцюбинський знову торкається питання про значення мистецтва і вважає завданням поета – закликати до активної діяльності* (1, Т. 1, с. 18).

У переносному значенні Великий тлумачний словник сучасної української мови фіксує одне значення: «мати відношення до кого-, чого-небудь, бути зв'язаним з кимось, чимось; стосуватися когось, чогось». Наприклад: *Параскіца прийняла підслухану новину байдужно, наче вона не її торкалася* (1, Т. 1, с. 275).

Діалектне використання слова «торкнутися» засвідчено в такому контексті: – *За єдність! – торкнулись усі чарками* (1, Т. 1, с. 174), де *торкнулися* вжито у значенні «цокатися».

До першої групи належать також слова на зразок *відчути, стиснути, покласти*. Вони трапляються в таких контекстах: *Кожен раз, коли сокира рубнула по виноградному корені або тріснула галузка, Замфір відчував біль у голові та серці, наче хто рубав йому мозок, краяв серце* (1, Т. 1, с. 216); *В один мент відчув він усі кривди й знуцання, які зазнав у покинутому краї, і, твердо*



---

упираючись ногами в нову, не панцизняну землю, він затис кулак і погрозив на той бік річки (1, Т. 1, с. 342); Руки самохіть стиснулись у кулаки (1, Т. 1, с. 359); Скажена лютість ухопила його за серце, і, стиснувши міцніше рушницю, він побіг далі (1, Т. 1, с. 215); Якось обернулась Харитя назад, щоб покласти нажатую жміньку, глянула навкруги – і страх обхопив її (1, Т. 1, с. 38); Маріора раз у раз зривалась з постелі, щоб бігти на виноградник – рятувати куці, і багато треба було сили, щоб покласти її назад на ліжко та втихомирити... (1, Т. 1, с. 226).

До другої групи слів із процесуальною семантикою, що виражають дотик, належать дієслова зі значенням «гладити», як-от, наприклад, погладити, пестити і т. ін.

Як відомо, дієслово гладити означає «проводити рукою, вирівнюючи, розправляючи що-небудь» [1, Т. 2, с. 78]. Наприклад: Цілком осмілена, Емене просто накинута на гостей: вона гладила їм руки, лице й волосся... (1, Т. 1, с. 283); Йому хочеться пригорнутися до матінки, перепросити її, поцілувати ту руку, що не раз пестливо гладила його по голівці! (1, Т. 1, с. 142).

У переносному значенні вжито дієслово гладити в реченні на зразок Він став до нього прихильнішим, ніби стараючись загладити свою вину перед ним (1, Т. 1, с. 492).

Слово пестити у творчому доробку письменника трапляється 19 разів, широке використання лексеми, очевидно, зумовлено позитивно оцінним забарвленням, адже автор зображує передовсім образ матері, яка пестить своїх дітей. Наприклад: Мати цілувала та пестила свою добру дитину, а Харитя щебетала (1, Т. 1, с. 39); репрезентує образ лагідного сонечка: Золоте сонце пестило її, мов любе дитя гарячого півдня (1, Т. 1, с. 76); Так ящірка щасливіша за неї: вона вилізе на сонечко, і воно пестить її, обіймає своїми парусами (1, Т. 1, с. 263).

Третя група дієслів, засвідчених у творчості Михайла Коцюбинського, репрезентує значення «притулитися», що входить до тематичного ряду на зразок тулится, затулити, притулити, розтулити. Ця група є кількісно обмеженою, налічує всього 8 зразків. Наприклад: А воно, невинне і чисте, як дівчина, в сліпучо-блакитних шатах, з низкою перлів-піни на шії, радісно осміхається до берега, і пеститься, і тулиться до нього, немов

---

кохаюча істота (1, Т. 1, с. 282); *А що там хтось стогне, хтось пропадає – заплющити очі, затулити вуха, як робить більшість, – і моя хата скраю...* (1, Т. 1, с. 164); *Соломія мала попрохати свого болгарина притулити поки що Остапа і, коли він згодиться, зараз же вибратись із плавнів* (1, Т. 1, с. 361); *Білий, як сорочка на ньому, він намагався розтулити рота, але не міг* (1, Т. 2, с. 171).

До четвертої групи дієслів належать слова зі значенням «обійняти», яка широко представлена в досліджуваному матеріалі. Крім того, її доповнюють і так звані віддієслівні іменники: *Орлом налітав він на зелену ліщину, обіймав її, мов козак дівчину, а ліщина, соромлячись, відхилила від нього свої віти* (1, Т. 1, с. 53); *Їй так добре було в обіймах милого, вона так солодко затремтіла від дотику тих сильних жилих рук, від того тепла молодого любого тіла* (1, Т. 1, с. 239). Заслуговує на увагу те, що відповідні слова передають не лише позитивну, але й негативну оцінку того чи того явища, процесу і т. ін. Наприклад: *Безбарвна і каламутна, вона дрімала десь вглибині, наче туман під водою, і тільки ждала, щоб простягти звідтіль свої липкі обійми...* (1, Т. 2, с. 35).

Приємні відчуття покладені в основу п'ятої групи дієслів зі значенням «поцілувати», де представлені слова на зразок *цілувати, поцілувати* (пор. також *поцілунок*). Наприклад: *Вони поцілували в руку батюшку й матушку і стали коло порога* (1, Т. 1, с. 71); *І він почав цілувати її не з того боку, де звичайно цілують знайомі, а в долоню і вище* (1, Т. 1, с. 386); *Я цілував уста, що промовляли до мого серця, що знали мову моєї душі...* (1, Т. 2, с. 202); *Вона перегнула, одкинувши руки, щоб дати мені ранішній поцілунок, – і перший раз її поцілунок не мав для мене смаку* (1, Т. 2, с. 253).

Розглянемо групу слів зі значенням «тримати, брати, перебирати», до якої зараховуємо лексеми *тримати, втримати, витримати, затримати, стримати, держати, вдержати, брати, перебирати*. Наприклад: *Гладити по голові та тримати біля спідниці?* (1, Т. 2, с. 264); *Карпо Петрович неухважно їх слухав, намагаючись стримати руку, що тремтіла од ліктя до кінчиків пальців і тарабаняла дрібно в висок* (1, Т. 2, с. 270); *Але торік вона була ще маленька, маленькими рученятами не могла вдержати серпа, а тепер вона вже виросла, набралася сили, і руки побільшали* (1, Т. 1, с. 35).

---

До наступної групи належать слова зі значенням «схопити», з яким можуть уживатися лексеми *схопити, підхопити, вхопити, вихопити, перехопитися*. Наприклад: *Я хотів схопити отак в обійми якусь людину, що йшла назустріч з суворим обличчям, і притиснути до серця: брате!* (1, Т. 2, с. 10); *Рвачкий вітер бив у лице, снігом заліплював очі та, здавалось, хотів підхопити догори, щоб потому кинути в холодний сніг* (1, Т. 1, с. 50); *Стара хотіла вхопити її за руку, але Гнат заступив їй дорогу* (1, Т. 1, с. 71).

Подекуди трапляються дієслова зі значення «щипнути», як-от: *Я одщипнув шматочок паски, легкої і запашиної, довго жував, хвалив без міри – що за чудесний хліб! – і ледве ковтнув, непевний, чи й вона не закапана кров'ю, яка недавно стікала по голих сестриних руках* (1, Т. 2, с. 257); зі значенням «укусити», наприклад: *Масти хлопа хоч медом, він вкусить, наче гадюка* (1, Т. 2, с. 129); *Бий тільки об камінь, що маєш сили, бо вкусить, наче собака* (1, Т. 2, с. 304); зі значенням «штовхнути», наприклад: *Він злегка штовхнув дрімаючого студента* (1, Т. 1, с. 197); *Уляна тільки вилає та штовхне ногою коліску, щоб сама гоїдалась* (1, Т. 1, с. 486); *Вона витерла руки, закрасивши ними білий фартух, і злегка штовхнула мене у спину* (1, Т. 2, с. 253).

У творах Михайла Коцюбинського іноді натрапляємо й на такі дієслова на позначення тактильного відчуття, як-от: *нападати, колотити, клювати, хапати* і т. ін. Аналіз тактильної лексики у творах письменника демонструє потужну експресію. У контексті тактильні лексеми можуть набути різноманітних прирощень смислу, завдяки чому їх роль у створенні підтекстової інформації зростає. Інакше кажучи, тактильні відчуття являють собою цілий комплекс різних відчуттів, що зумовлює диференціацію лексики за семантичним критерієм.

Лексика на позначення смакових відчуттів є менш досліджуваною в українському та зарубіжному мовознавстві (М. Білоус, І. Гайдаєнко, А. Куценко, Н. Тимейчук, А. Шрамм). Наукові розвідки цих учених ґрунтуються на матеріалі української, російської, англійської, грецької мов.

Вивченню густативних прикметників, атрибутивних компонентів зі значенням смаку, ґрунтується на їх семантиці, наприклад, *солоний / солодкий, присмний / неприсмний* тощо. Ці

---

номінації є основою поділу смакових лексем. У сучасних мовах система слів на позначення смаку має чітко виражене ядро (*солодкий, гіркий, солоний, кислий*). До власне смакових назв, що позначають основні видові поняття елементарного смаку, приєднуються лексеми *прісний* та *терпкий*. Умовно науковці відносять до лексики на позначення смакових відчуттів і лексеми *смачний, ласий* з огляду на те, що вони у своїй семантиці містять позитивну оцінку.

Солодкий смак – смак, що викликає приємні відчуття. На основі прямого номінативного значення аналізований прикметник набуває відтінку значення «приємний на смак, смачний». Опорним компонентом виступають іменники на зразок *смак, усмішка, втома, лист, пора, знемога* тощо. У творах Михайла Коцюбинського засвідчено понад 80 мовних одиниць на позначення відчуття «солодкий».

Прикметник *солодкий* використовується у прямому та переносному значеннях. Наприклад: *Оце тобі коржик, а на коржикові наче сметана солодка-солодка...* (1, Т. 1, с. 138); *Ще дитиною бігав він там, з утіхою смакуючи солодкий виноград, зазираючи під кожен куц, у кожен закуток* (1, Т. 1, с. 191); *Малайка була солодка* (1, Т. 2, с. 92), де проілюстровано пряме вживання відповідної лексеми. Проте суттєво переважає вживання переносного значення солодкості задля характеристики сну. Наприклад: *Харитя спить солодким сном* (1, Т. 1, с. 37); *А в садках солодко дрімують окутані місячним сяйвом стрункі тополі, широковіті липи, крилаті яблуні* (1, Т. 1, с. 49); *По його опасистому круглому обличчю з чорним закрученим вусом блищала щаслива усмішка солодкого сну, а кругленьке, багато обіцяюче в будучині, черево рівно колихалося під полами студентського кітля* (1, Т. 1, с. 196).

«Смачний» – як підвид солодкого, приємного смаку (понад 20 слововживань). У прямому значенні слово *смачний* вжито у творах лише кілька разів у поєднанні з опорними компонентами на позначення страв: *Пан сидить десь біля стола в гарній теплій хаті, а Домна подає на стіл вечерю, гарячі, смачні страви* (1, Т. 1, с. 109); *Він сам, своєю власного кругленькою особою, стояв, зігнувшись над пательнею, і з утіхою ласуна, з поширеними ніздрями, розкошував пахощами смачної страви* (1, Т. 1, с. 200);

---

*Шкварчали, пищали й синім чадом курились смачні шашлики отут, під голим небом, біля фонтанів (1, Т. 1, с. 419).*

Письменник активно послуговується лексемою *смачний* (*смачно*) у переносному значенні, зазвичай даючи негативну характеристику тому чи тому явищу. Наприклад: *Вій все чогось чекав, немов усе прислухався, його дратував смачний хrap і сон Маріци (1, Т. 1, с. 261); Кожен раз, як Іван прокидався по обіді з припухлими трохи очима, блідим обличчям та збитим волоссям і позіхав довго і смачно, – Кирило корчився якось та тікав з хати, щоб того не бачить... (1, Т. 2, с. 39).*

Група неприємних відчуттів асоціюється насамперед із гірким смаком. Лексема *гіркий* трапляється у творах автора 98 разів. Відповідна лексема може репрезентувати такі відтінки значень:

1) «який має своєрідний їдкий, різкий смак» [1, Т. 2, с. 74]: *Горілка сьогодні була гірка, смердюча й не мала сили – не брала (1, Т. 2, с. 23); І разом з солодкою вогкістю водно зіллявся смак гіркої трави... (1, Т. 2, с. 34);*

2) «гіркий»: *Горілка. – Коли б, – каже, – умер я в Трої, Уже б не пив сеї гіркої І марно так не волочивсь (1, Т. 1, с. 70); Сотки, тисячі нещасних попадалися до рук козакам – і мусили випити гірку до краю (1, Т. 1, с. 324).*

3) «сповнений горя, біди; тяжкий»: *І чому вона мусить так тяжко працювати на шматок хліба, той гіркий та солоний шматок, коли панночка, дочка дідича, живе в розкоші, нічого не роблячи? (1, Т. 1, с. 108); Яке йому там життя буде – можна вгадати: то буде життя сиротини, гіркого сиротини, котрого ненавидять (1, Т. 1, с. 486).*

Лексема *солоний* репрезентує такі відтінки значень:

1) «який містить у собі сіль» [1, Т. 9, с. 451]: *Повертались засмалені сонцем, обвіяні вітром, солоні од морської води... (1, Т. 2, с. 200); Джузеппе облизує губи, солоні од моря, а його голі по лікоть руки кладуть тим часом на човен фарби, що грають так само, як і морські (1, Т. 2, с. 303);*

2) «який має смак солі»: *Солона сльоза не в одного зависла на довгих вусах... (1, Т. 1, с. 184);*

3) «який є дотепний, але грубий, непристойний»: *Насамперед поставить він собі «двір», такий високий, як дзвіниця, або й вищий,*

---

а сам сидітиме в кімнаті на стільчику та дивитиметься крізь вікно, як «мужики», проходячи повз двір, здійматимуть шапку та кланятимуться панові..., і то здалеку, бо він не звелить слугам пускати їх у двір, щоб йому й не тхнуло в горницях «мудьом солоним» (1, Т. 1, с. 112); Семен не розумів того, що стояло в книжці, а Романко чи не тямив сам, чи не хотів розповісти до ладу, лиш за кожним разом з презирством здвигав плечима, лаявсь «мудьом солоним» та «нерозчовпою», а то й цілком покидав лекцію (1, Т. 1, с. 112).

Характерною для імпресіоністичного письма Михайла Коцюбинського є характеристика смаку. Використання лексеми кислий засвідчено в кількох прямих і переносних значеннях, а саме:

1) «який утворився внаслідок бродіння» [1, Т. 4, с. 153]: *Не випускаючи їх з рук, татарки назносили їм усяких ласоців: частували їх кислим молоком з брудної посудини, свіжим інжиром та смаженими на овечім лою коржиками* (1, Т. 1, с. 283); *Часом тільки вона діловито проходила з кухні через столову й назад в білому фартушку, з злегка закачаними рукавами, і за нею йшов міцний запах маринованого оцту або кислого молока* (1, Т. 2, с. 64).

2) «який має своєрідний гострий смак, схожий на смак оцету, лимона тощо»: *Кисленького хочеться бабі, капуста або розсолу з-під огірків, а дрімота сплітає дійсність зі снами: уривки казок, отче наша і синові чоботи, важкі, як гори, що лишають по собі мокрі сліди* (1, Т. 2, с. 173);

3) «незадоволений, пригнічений, похмурий, сумний»: *Він кисло буркнув, прийняв з рук Савки пляшку, скинув сорочку і почав обтирати одеколоном біле, жовтаве од старості тіло* (1, Т. 2, с. 274); *В пекарні було душно, повітря було якесь кисле та важке* (1, Т. 1, с. 80); *Але все було, як і перед хвилиною: Параскiца хрестилась та біла поклони, а на обличчях оточуючої її жіноти малювався кислий вираз* (1, Т. 1, с. 271).

Подекуди письменник послуговується лексемою терпкий у переносному значенні – «який не дає насолоди, втіхи; важкий» [1, Т. 10, с. 97]: *Вона черпала сили у тій покорі, знаходила в ній терпку насолоду, високу поезію* (1, Т. 1, с. 320).

Отже, у художній творчості Михайла Коцюбинського засвідчено помірно використання лексики тактильних і смакових

---

відчуттів, порівняно із зоровими і слуховими, водночас саме відчуттєва лексика поглиблює опис, подає точну емоційну характеристику, створює індивідуально-авторську картину світу.

### Література

1. Словник української мови: в 11 томах. – К. : Наукова думка, 1970-1980.
2. Тулюлюк К. Функціонування тактильних дієслів у структурі художнього тексту / Катерина Тулюлюк // Актуальні проблеми романо-германської філології та прикладної лінгвістики. – 2011. – Вип. 2. – С. 154 – 168. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : [http://www.chnu.edu.ua/res/chnu.edu.ua/period\\_vudannia/2011\\_2/Tulyulyuk.pdf](http://www.chnu.edu.ua/res/chnu.edu.ua/period_vudannia/2011_2/Tulyulyuk.pdf)

### Список використаних джерел

1. Коцюбинський М. М. Твори в двох томах / М. М. Коцюбинський. – К. : Наукова думка, 1988.

УДК 821.161.2:8142

Погоріла Тетяна

## ПОРІВНЯННЯ В РОМАНІ ГРИГОРІЯ ГУСЕЙНОВА «ПОВЕРНЕННЯ У ПОРТЛЕНД»

*У статті досліджено і особливості використання порівнянь у романі Григорія Гусейнова «Повернення у Портленд», розкрито зміст поняття «порівняння», з'ясовано їх структурно-семантичні та функційно-стилістичні особливості.*

**Ключові слова:** порівняння, порівняльна конструкція, структура, семантика, функція.

*The article represents features of using comparisons in Grigori Guseynov's novel «Return to Portlend», presents the content of the concept of "comparison", determines their structural and functional semantic and stylistic features.*

**Key words:** comparison, comparison constructions, structure, semantic, function.

Пізнаючи світ, людина йде від відомого до невідомого. Невідоме певною мірою порівнюють із відомим, зіставляють із ним і завдяки цьому засвоюють нові знання. Порівняння є основним методом пізнання об'єктивного світу за допомогою конкретних образів. Як багатоаспектне явище здавна привертало увагу дослідників. Його розглядали не лише як мовну категорію, але й як категорію філософії, логіки та літератури.

---

Вивчення порівняння є не новим у мовознавстві та має досить тривалу історію. Як мовне явище його почали вивчати ще давньогрецькі філософи та римські оратори. Сучасний дослідник О. Пономарів ґрунтує свої погляди щодо визначення порівняння на стилістичній основі. Науковець визначає його як стилістичний прийом, який полягає в поясненні одного предмета через інший, близький до нього за певною характеристикою. Крім того, зауважує, що головною ознакою є початок компаративної конструкції сполучником (*як, мов, немов, наче, неначе, буцім, ніби та ін.*) [3, с. 134].

Згідно з енциклопедичним визначенням, порівняння – «це фігура мови або рідше троп, що полягає в зображенні особи, предмета, явища чи дії через найхарактерніші ознаки, які є органічно властивими для інших» [4, с. 507].

Порівняння є одним із основних джерел створення образності, оскільки являє собою тропеїчну фігуру, у якій мовне зображення особи, предмета, явища чи дії передається через найхарактерніші ознаки, що є органічно властивими для інших [2, с. 359]. У художньому тексті такі конструкції постають як носії образного уявлення письменника та яскраво передають власне спостереження навколишнього світу, ставлення до реалій об'єктивної дійсності.

Художні тексти є цінним джерелом для дослідження порівнянь, оскільки саме в них є безліч цікавих та незвичайних засобів вираження, що роблять текст яскравим. Твори Григорія Гусейнова не є винятком. У його творчому доробку вони становлять досить широку систему у структурно-граматичному аспекті. Найчастіше письменник послуговується компаративними конструкціями задля зображення дійсності крізь призму власного сприйняття. Порівняння в його романі «Повернення у Портленд» не є простою одноманітною формою, а мають досить складну структуру, яка широко розкриває авторське бачення світу, більш точно характеризує особу, героя твору, предмети, дії, учинки та явища.

При побудові порівняльних конструкцій установлюється ступінь схожості чи відмінності між предметами одного класу чи



---

виду, беруться до уваги всі властивості, якості, ознаки порівнювальних предметів, але виділяється щось одне [2, с. 360].

Григорій Гусейнов майстерно використовує і логічні, й образні порівняння, які постають у різних формах і зіставляють різні класи суб'єктів порівняння. Наприклад: *Хлопці, що як і я, приїхали звідусіль влаштовуватися у гуртожиток на час іспитів* (1, с. 112); *Й чужинцеві на зразок мене будь-якої хвилини можна лізти в зашморг* (1, с. 33); *Пройде багато років, я стану як він – невпевнена в собі залякана особа* (1, с. 43); *Як і мені, їй було смішно в місцях, де насправді не сміявся ніхто, і зовсім не смішно, де всі рвали боки* (1, с. 96); *Але хто ще має такий же гидотний характер у Городищі, як Онищенко* (1, с. 103); *На сцені солістка, як і Едіта П'єха, вміло піднімала руку* (1, с. 86); *Інна була закохана в мене, як і я в Таню* (1, с. 86) тощо.

Образні порівняння становлять значно більший структурно-граматичний діапазон. Такі конструкції відрізняються від логічних тим, що вони вихоплюють одну якусь найвиразнішу ознаку, часом несподівану, і роблять її основною, ігноруючи решту [1, с. 36].

Автор роману послуговується досить різноманітними формами порівняльного зіставлення. Порівняльні конструкції є засобом зображення як характеристик, так і власне предметів чи осіб. Письменник використовує поширені, непоширені, сполучникові та безсполучникові порівняльні звороти. Наприклад: *Особливо догоджала одна з них, вона не зводила очей з Василя, і він уміло, ніби диригент, до цього її захолював* (1, с. 115); *Один я не рухався, неначе закам'янів* (1, с. 129); *І так мені солодко почувалося, наче в дитинстві* (1, с. 38); *Гуртожиток гудів, наче вулик* (1, с. 38); *Я знову, як заворожений, іду на четвертий поверх* (1, с. 154); *Не поведь себе як курка* (1, 103); *А потім пили в гігантському передбаннику гарячий і густий, як смола, чай за п'ять копійок* (1, с. 64); *Мені Білаш на концерті здавався велетенським, як гора* (1, с. 29) тощо.

Непоширені порівняльні звороти не є однотипними як з погляду структурно-граматичних, так і з погляду семантичних особливостей. З огляду на ці особливості можна диференціювати такі різновиди: 1) з об'єктом на позначення професії: *Найрозумнішою у нашій компанії була Інна, яка керувала нашими*

---

грошима, **ніби бухгалтер** (1, с. 142); 2) з об'єктом на позначення речей побутового вжитку: *Вона ж спокійно спостерігала як я поволі складаюся удвоє, **ніби цизорик*** (1, с. 79); 3) з об'єктом на позначення літературних жанрів: *Лекція відбудована до останнього слова, **ніби віри*** (1, с. 139); *Хоча насправді вона мене читала, **як роман*** (1, с. 64); 4) з об'єктом на позначення явищ природи: *Ти от згадай номер клоуна Попова: ареною в темряві бігає промінь світла й стає досить великою плямою, **ніби це поляна*** (1, с. 40); *Мені ця кімната здавалася безкрайньою, **наче море*** (1, с. 132); 5) з об'єктом на позначення тварин і місць їхнього існування: *Всі ми, **як дощові черв'яки**, гриземо кожен свою дорогу* (1, с. 46); *Незважаючи на молодість, дивак устиг прославитися: на модерному апараті літав, **ніби птах*** (1, с. 58); *Живеш, **як у норі**, нічим не цікавишся, ні до чого не прагнеш* (1, с. 41); *Гуртожиток гудів, **наче вулик*** (1, с. 38); *Однак потів вередливий ас загуркотів кудись удаль та й годі, кожного з нас заїли, **наче блошиці**, свої нагальні турботи* (1, с. 26) тощо.

Григорій Гусейнов досить активно послуговується поширеними порівняльними зворотами, що використовуються переважно для зображення повної характеристики персонажів і явищ. Загалом переважають сполучникові поширені компаративні конструкції. Наприклад: *Я готовий працювати, **наче справжня мартенівська піч*** (1, с. 125); *Уявляєш, я вже лисий, **наче листок паперу*** (1, с. 45); *Уявляєш, вона виглядала молодою, **ніби зелена випускниця*** (1, с. 213); *Лаяв себе, **як останню наволоч** і водночас знав, що тепер напевно піду збирати свій чемодан* (1, с. 138).

Подекуди порівняння не ускладнює структури речення, а являє собою компонент предикативної основи, зокрема присудок. Подібні форми зіставлення побудовані за принципом образної аналогії, які характеризують переважно абстрактні поняття чи почуття. Наприклад: *Кохання – **як вогонь**, коли людина не живе, горить, тоді все довкола неї – солодкий туман* (1, с. 36); *Це **як хвороба**: залишається в минулому, найважчі моменти, та згадується час, коли стає тобі легше – етап виходу з кризи* (1, с. 101) тощо.

Компаративні конструкції у формі орудного відмінка досить вдало передають власне бачення дійсності. Митець використовує

---

зіставлення особи з об'єктами природи. Наприклад: *Завтра в електричці відкрию в щоденнику чисту сторінку й **вільним птахом** запишу від поля до поля великими літерами: «Прощай назавжди, бридке й ніяке Городище!»* (1, с. 138); *У той момент я почував себе **ніби левом**, оскільки я знав, що зможу захистити свою дівчину перед дев'ятикласником* (1, с. 94) і т. ін. При зображенні емоційного стану письменник може порівнювати суб'єкт з певним видом професійної діяльності у формі орудного відмінка: *Оля була в захваті від такої уваги до себе; **почувала себе артисткою*** (1, с. 135); *Збираючи кошти всього нашого колективу почав **вважати себе бухгалтером*** (1, с. 125).

Простежуються випадки використання порівнянь у формі підрядної предикативної частини. Щоправда, зарахування тих чи тих конструкцій до розряду порівняльних є дискусійним і перебуває в полі зору науковців. Найчастіше письменник порівнює ті чи ті життєві ситуації, а порівнюючи, викликає низку асоціацій у читача. Наприклад: *На мене дивно подивилися так, **як дивляться на ворога чи навіть останню наволоч*** (1, с. 43); *Далі йшов холодним темним коридором на третій поверх, і почував себе дуже **гірко, ніби душа моя летить на крилах*** (1, с. 153); *У ці дні постійно щось згадується, **наче прокручується у зворотній бік кіноплівка чи магнітофонна бабіна*** (1, с. 82); *Сто тисяч мовчазних дядьків тупцювало посередині нічного мегаполіса, **наче сповнена передчуттів армія тримала курс у бік найближчого фронту*** (1, с. 17) тощо.

Конструкції з формами ступенів порівняння прислівників і прикметників становлять досить невелику кількість. Наприклад: *Котлети в ньому виявилися **зовсім не гіршими, ніж у їдальні заводу медпрепаратів на вулиці Саксаганського*** (1, с. 154); *І лише зараз я зрозумів, що вона образилася саме на те, що мамин **борець був значно смачнішим, ніж її*** (1, с. 143); *Аби вона не нервувала на наших концертах, я завжди їй повторював, що вона **гарніша, ніж Нефертіті**, у відповідь вона лише спокійно посміхалася* (1, с. 174) та ін. Такі порівняння мають смислове навантаження та виконують відповідні функції.

Григорій Гусейнов використовує компаративні конструкції задля конкретизації, характеристики, підкреслення, пояснення та

---

ін. Найчастіше у творчому доробку письменника порівняльні конструкції виконують оцінну функцію, коли дають відповідну (позитивну чи негативну оцінку) певній особі або предметові. Наприклад: *У той час я навіть не помічав, що Інна була надзвичайно квітучою, ніби зібраний цвіт найгарніших квітів* (1, с. 53); *Вода була чистою, ніби сльоза* (1, с. 91); *Ніби мумія, щось передчуваючи, того вечора приворотно дивився на входні клубні двері* (1, с. 97); *Синє, синє, а на ньому корабель, ніби намальований на старій вигадливій картині* (1, с. 85); *Я був свідомий, що без надмірних претензій скромні кімнати гуртожитку й багато хто з нових знайомих, як і ранкова електричка на Київ, де від тісняви не продихнути* (1, с. 116) тощо. Для надання більш точної характеристики письменник створює компаративні конструкції на основі зіставлення доволі різних речей чи явищ, які мають найдрібнішу спільну ознаку.

Досить виразними є порівняльні конструкції, які у творі виконують функцію підкреслення дії через особливе підкреслення суміжності ознак. Наприклад: *Про тебе, як про пам'ятник вічної молодості, стільки написали, що ти встиг перетворитися на міф чи ліричну легенду* (1, с. 13); *А життя тут – це навіть не спокій, а мертва зона* (1, с. 33); *Це як хвороба: залишається в минулому, найважчі моменти, та згадується час, коли стає тобі легше – етап виходу з кризи* (1, с. 101); *Кохання нагадує сірник: раз – і... попіл* (1, с. 66) тощо. Подібні конструкції також активізують уяву читача, завдяки якій й відбувається підсвідоме зіставлення часом несумісних речей.

Отже, порівняння є досить поширеним стилістичним прийомом у романі Г. Гусейнова «Повернення у Портленд». Найширше у творі представлена компаративність у формі порівняльних зворотів, з-поміж яких переважають непоширені конструкції, що вводяться у структуру речення за допомогою тих чи тих порівняльних сполучників. Зіставлення осіб чи предметів представлено здебільшого у формі іменникових форм, що дає змогу автору більш точно зобразити ті чи ті об'єктивні реалії.

Порівняльні конструкції у формі підрядної предикативної частини використовуються здебільшого для характеристики зовнішнього вигляду чи внутрішнього стану особи. Рідко

---

вживаними є порівняння, представлені формою орудного відмінка, використовувані зазвичай для зіставлення реалій живої / неживої природи, і навпаки.

Порівняння, засвідчені в романі Григорія Гусейнова, вирізняються й функційно-стилістичними особливостями, використовуються з певною стилістичною настановою, виконують передовсім оцінну функцію, функцію підкреслення дії через особливе підкреслення суміжності ознак, функцію підкреслення та посилення емоційного стану людини тощо.

#### Література

1. Гапєєва І. М. Естетика мовотворчості поетів-шістдесятників : дис. ... канд. філол. наук : 10.02.01 / Ірина Миколаївна Гапєєва. – Запоріжжя, 2010. – 315 с.
2. Мацько Л. І. Стилістика української мови : [підручник] / Л. І. Мацько, О. М. Сидоренко, О. М. Мацько ; з ред. Л. І. Мацько. – К. : Вища школа, 2003. – 462 с.
3. Пономарів О. Д. Стилістика сучасної української мови : [підручник] / О. Д. Пономарів. – К. Либідь, 1993. – 248 с.
4. Українська мова : Енциклопедія / редкол. : М. В. Русанівський, О. О. Тараненко (співголови), М. П. Заблук та ін. – К. Укр. енциклопедія ім. М. П. Бажана, 2000. – С. 469.

#### Список використаних джерел

1. Гусейнов Г. Повернення у Портленд : роман у щоденниках і листах / Григорій Гусейнов. – К. : Ярославів Вал, 2011. – 328 с.

УДК 811.161.2'373'2

Ревко Яна

### СЕМАНТИЧНІ ТА СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ЗАСТАРІЛОЇ ЛЕКСИКИ В РОМАНІ В. ШКЛЯРА «МАРУСЯ»

*У статті йдеться про застарілу лексику, засвідчену в історичному романі В. Шкляра «Маруся», яку систематизовано на матеріальні та стилістичні архаїзми, з'ясовано їх семантичні та стилістичні особливості в художньому тексті, матеріальні архаїзми систематизовано відповідно до тих чи тих семантичних особливостей на певні лексико-семантичні групи.*

**Ключові слова:** *лексика, застарілі слова, матеріальні архаїзми, або історизми, стилістичні архаїзми.*

*The article is devoted to old lexicon, represented in the historical novel V. Shklyarf "Marysya", it is systematized the material and stylistic archaisms, it is*

---

*found their semantic and stylistic features in fiction, archaisms material systematically according to certain semantic features of certain lexical-semantic groups.*

**Key words:** *vocabulary, old lexicon, material archaisms or historism, stylistic archaisms.*

Лексика постійно розвивається, її кількісні та якісні зміни відбивають мовну еволюцію. У лексиці відображаються зміни в суспільстві, політичному устрої, духовному й культурному розвитку нації. Лексика української мови складалася протягом багатьох років. При цьому словниковий склад мови постійно модифікується, змінюється, адже лексичний рівень одразу реагує на суспільні зміни, відображає їх. Поява нових слів у системі мови або розширення значень уже наявних слів та відхід з уживання – це основні два процеси, які увесь час супроводжують функціонування словникового складу мови. Деякі слова можуть набувати статусу застарілих, архаїчних. Це відбувається тоді, коли ці слова виходять з активного вжитку, вони не відповідають «вимогам часу» і тим самим отримують обмежене функціонування. Але, утрачаючи свою актуальність, застарілі слова продовжують використовуватися здебільшого за певною ситуацією, спеціально, особливо для створення історичного колориту в художніх творах, де ці слова є особливими позначками певної епохи, кваліфікують певний історичний час [4, с. 173].

Пасивний словник – частина лексики, що мало або зовсім не вживається в повсякденному мовному спілкуванні, але зрозуміла носіям певної мови. Це слова, що виходять чи вже вийшли з активного вжитку (застарілі слова), або навпаки, тільки входять у вжиток (неологізми). Пасивний словник протиставляється активному, але абсолютної межі між ними немає.

Застаріла лексика є одним із різновидів пасивної й вже неодноразово ставала предметом зацікавлення як у вітчизняному, так і зарубіжному мовознавстві (В. Алтайська, О. Бабенко, В. Белянська, Л. Булаховський, С. Буракова, Л. Бурковська, В. Виноградов, Г. Гайдученко, Т. Гончарова, С. Жорданія, І. Забавіна, Г. Колесник, О. Лесних, О. Михайлова, М. Нестеров, М. Шанський та ін.) [4, с. 173].

---

Поява нових проблем зумовлена постійним процесом відходження певних лексем до застарілих. Зростає значення праць, присвячених лексичним системам конкретних творів, написаних на історичну тематику. Застаріла лексика є базою для створення в історичних художніх текстах колориту епохи, вона демонструє особливості життя народу певного хронологічного зрізу. Функції відповідних лексем і є основою для дослідження доцільності їх використання в межах історичного твору.

Потужною базою для їх вивчення слугують твори сучасного українського письменника Василя Шкляра, творчий доробок якого ще не став об'єктом комплексної лінгвістичної праці. Досліджувалися лише окремі аспекти на прикладі окремих творів.

Мета нашої праці полягає в тому, аби з'ясувати семантичні та стилістичні особливості застарілої лексики, засвідченої в романі В. Шкляра «Маруся».

Стилістичний діапазон пасивного словника української мови, передовсім застаріла лексика, тісно пов'язаний з матеріальною і духовною культурою народу. Зростає наукове зацікавлення цією групою слів як в історичному, так і в культурологічному аспектах. Застаріла лексика широко використовується письменниками. Водночас, застарілі слова являють собою також актуальну лінгвістичну проблему, оскільки її дослідження унаочнює процеси змінності мови, робить можливим визначити часові рамки її еволюції, передбачити подальший розвиток тощо. Звертаючись до мови історичних романів, лінгвісти вивчали функції застарілої лексики, висвітлювали принципи стилізації мови художніх творів, досліджували фольклорні елементи як засіб часових і локальних характеристик у художньо-історичному тексті (І. Білодід, Л. Голоюх, Л. Донець, С. Єрмоленко, Г. Їжакевич, А. Омельковець, Л. Скрипник та ін.) [5, с. 117].

Сучасний роман Василя Шкляра «Маруся» писався протягом п'яти років на основі архівів та щоденників. За кожною подією твору стоїть реальний історичний факт. У цьому романі автор демонструє одну з найтрагічніших сторінок нашої історії – повстання українців у 1919 році. Саме тому Василь Шкляр вводить у нього велику кількість застарілої лексики. Для зображення колориту епохи автор використовує різні лексеми, зокрема ті які

---

відображають історичні персоналії та історичні події. Доволі часто в його творчому доробку трапляються найменування історичних осіб, зокрема як імена, так і прізвища. Наприклад: *Штаб Головного отамана Симона Петлюри виробив план походу більшими силами на Київ* (1), де *Симон Петлюра* – «український політичний діяч, член Української соціал-демократичної робочої партії, який був у числі організаторів Центральної ради і Директорії» [2]; *Він трохи розумів українську, торік навіть послужив день і ніч у гетьмана Павла Скоропадського* (1), де *Павло Скоропадський* – «український військовий, політичний, державний діяч, генерал-лейтенант» [2]; *То їхня група проривалася на з'єднання з батьком Махном* (1), де *Махно* – «один з керівників селянського повстання в 1918 – 1921 рр. у громадянську війну» [2]. Використання специфічного мовлення скероване на правдиве зображення епохи початку двадцятого століття, тому автор скрупульозно добирає кожну мовну одиницю. Саме тому новий роман «Маруся» є цікавим не тільки в літературознавчому плані, а й у мовознавчому.

Усе розмаїття дібраного фактичного матеріалу, що репрезентує застарілу лексику, диференціюємо як: а) матеріальні архаїзми, або історизми; б) стилістичні архаїзми, або архаїзми.

Застарілі слова, відійшовши на периферію лексичної системи, можуть використовуватися носіями мови спеціально, з якоюсь певною метою. Найчастіше письменники вдаються до використання історизмів й архаїзмів задля передачі особливого колориту зображуваної епохи. Василь Шкляр не став винятком. У його романі «Маруся» репрезентована велика кількість матеріальних архаїзмів.

Матеріальними архаїзмами, або історизмами, як уже зазначалося, називають слова, якими послуговуються для позначення предметів, явищ, процесів і т. ін., пов'язаних із минулим і зовсім неактуальних для сучасних носіїв мови, тобто такі, що вийшли з ужитку, припинили своє існування у зв'язку з суспільним прогресом [3, с. 69].

У романі досить продуктивною є лексико-семантична група слів на позначення одягу. Найбільше в тексті репрезентовані слова на позначення верхнього чоловічого одягу. Наприклад: *Отаман «куреня смерті» повернувся до Горбулева на чудесному білому коні*



---

(«прикупив» у козирного кадюка), у широкій кавказькій бурці, зодягнутій поверх **черкески** з нашитими на грудях газирями – гніздами для набойів (1), де **черкеска** – «старовинний верхній чоловічий одяг з сукна з прорізами і відкидними рукавами» [1]. У романі наявні слова на позначення різних видів одягу, зокрема це й довгий верхній одяг. Наприклад: *Незважаючи на літню спеку, тут чомусь усі чоловіки ходили в шинелях, киреях, довгих свитах чи навіть у кожушанках* (1), де **шинель** – «верхній формений одяг особливого крою – із складкою на спині й хлястиком»; **кирея** – верхній довгий суконний одяг із відлогою»; **свита** – «старовинний довгополий верхній одяг, звичайно з домотканого грубого сукна». На противагу найменуванням довгого одягу досить часто використовуються застарілі слова на позначення короткого верхнього одягу. Наприклад: *Багато з них у вишиванках, козацьких киреях, жупанах, сардаках, у фраках, сурдутах* (1), де **сардак** – «рід верхнього теплого короткого сукняного одягу»; *Зодягнуті вони були як партизани – свита, куцина* (1), де **куцина** – «короткий верхній одяг» (1). Через зображення автором особливих подій нашої історії, а саме збройного повстання, здебільшого в тексті функціонують лексеми на позначення чоловічого одягу. Навіть головна героїня Маруся зображується вдягнутою по-чоловічому: *Вдягнута була по-козацькому: в папасі, зеленій чумарці* (1), де **чумарка** – «чоловічий верхній одяг, пошитий у талію з фалдами ззаду». Але при цьому на ній є прикраси: *На тонкій шиї червоніли коралі зі срібними дукачами* (1), де **дукачі** – «жіноча прикраса у вигляді монети» [1].

У романі репрезентовано не лише назви верхнього довгого та короткого одягу, а й назви одягу, які виготовлені з різних тканин. Представлені найменування суконного одягу, наприклад: *На вас бил красний жупан* (1), де **жупан** – «теплий верхній чоловічий суконний одяг»; та хутряного: *Гуцул був у красиво розшитому кептарі* (1), де **кептар** – «верхній хутряний одяг без рукавів».

В. Шкляр послуговується словами на позначення назв виробів для носіння на нижніх кінцівках, тобто назвами взуття. Наприклад: *Він був у новеньких личаках із задертими носачами* (1), де **личаки** – «селянське взуття»; *До нього домішувався запах реміння, диму, кінського поту й онуч, які сушилися на куцах і*

---

гілляках (1), де **онучі** – «шматок тканини, яким обмотують ноги перед взуванням».

Іноді письменник використовує слова на позначення назв виробів, призначених для носіння на голові, або назви головних уборів: *Олекса – у чорній бурці, черкесці з газирями на грудях, у шапці з червоним шликком – зайшов до канцелярії* (1), де **шлик** – «конусоподібний верх шапки, що звисає вниз»; *На голові мав крисаню з великою жовто-блакитною пір'їною якогось невідомого заморського птаха* (1), де **крисаня** – «капелюх».

Оскільки велика увага зосереджена на зображенні воєнних подій, у романі назви інших різновидів одягу представлені рідко, трапляються лише поодинокі зразки. Наприклад: *Гуцул був у полотняних ноговицях* (1), де **ноговиці** – «суконні штани» [1].

Дібраний фактичний матеріал дає змогу виокремити і лексико-семантичну групу назв колишніх військових чинів та посад. Частіше використовуються назви військових чинів, які пов'язані з добою козаччини, тому що на початку ХХ століття ці назви ще були актуальними. Але змінюється їх значення, наприклад: *Він не міг воювати, і тоді козаки обрали Сашуню* (1), де **козак** – «у дореволюційній Росії з ХVIII ст. – представник військового стану, уродженець військових областей». Таке тлумачення слова **козак** використовується замість: «вільна людина з кріпосних селян або міської бідноти, що втекла на південні землі України й брала участь у визвольній боротьбі проти татаро-турських і польських загарбників». Пор. також: *Сотник Осип Станімир покликав Мирона* (1), де **сотник** – «особа офіцерського чину в контрреволюційних формуваннях періоду громадянської війни»; *У разі неvistачки може бути хорунжий* (1), де **хорунжий** – «перший офіцерський чин у козачих військах дореволюційної Росії, який відповідав підпоручику й корнету»; *Вони були отаманами* (1), де **отаман** – «верховода контрреволюційних банд». Трансформування значень цих слів було зумовлене вимогами дійсності, коли самі назви військових чинів залишилися, але вони виконували вже інші функції.

Поряд із вже відомими репрезентуються й нові на той час військові чини, пов'язані з царською Росією. Наприклад: *Він покликав поручника Мирона Гірняка на коротку нараду* (1), де **поручник** – «молодше офіцерське військове звання»; *Та поки що*

---

*командант* 8-ї Самбірської бригади Карл Гофман гордо стояв під постаментом гетьмана Хмеля (1), де *комендант* – «службова особа в армії, начальник гарнізонів міст, фортець, укріплених районі тощо»; *Чекісти* дісталися навіть до його дружини з маленькою донькою, які жили на краю Росії, і привезли їх до Києва (1), де *чекіст* – «працівник Надзвичайної комісії для боротьби з контрреволюцією, саботажем і спекуляцією»; *Вершники* пошепталися, перекладаючи своєму старшині вимогу Кравса, і підсадили в автомобіль молодого *корнета* (1), де *корнет* – «у царській армії – перший офіцерський чин у кавалерії, що відповідав підпоручикові в піхоті». Таке розподілення автором військових звань свідчить про те, що на час подій, описаних у романі, функціонували як нові назви чинів, так і використовувалися вже відомі, але мали інші значення.

Серед слів, які характеризують соціальний стан, трапляються досить різноманітні мовні одиниці. Наприклад: *Мене шляк трафляє від цих партизанів* (1), де *партизан* – «учасник партизанської боротьби, член партизанського загону»; *Після бою ви не дозволяєте ділити ясир* (1), де *ясир* – «бранці, полонені, яких захоплювали турки й татари під час розбійницьких нападів на українські, російські та польські землі»; *Тільки виставили біля вагонів варту, а стрільці більше товпилися там, де серед інших ешелонів застрягли три большевицькі панцерники* (1), де *панцерник* – «воїн, одягнений у панцир»; *Я спрашую про шинкаря* (1), де *шинкар* – «власник шинку або продавець у ньому»; *І не об'їдеш його, й не переступиш, почухав за вухом начміл Курчинога і, скочивши з воза, наказав рекрутам, аби прибрали з дороги дерево* (1), де *рекрут* – «солдат-новобранець» [1].

3-поміж стилістично обмеженої лексики вирізняють розряд побутової. Це, наприклад, назви приміщень: *Жила вона через дорогу від них у хатині, зробленій як повітка* (1), де *повітка* – «господарське приміщення для утримання домашніх тварин або зберігання сільськогосподарського реманенту та різного майна».

Для достовірності зображеного використовуються лексеми на позначення спеціальних органів створених у Радянському Союзі: *Невдовзі в Радомишлі, Коростишеві, Брусиліві заворушилися «єрусалимські козаки» зі своїми ревкомами й паркомами* (1), де *ревком* – «військово-революційний комітет – бойовий орган,

---

створений при більшовицьких Радах для підготовки і проведення збройного повстання в жовтні 1917 р.»; **партком** – «керівний виборний орган великої первинної організації Комуністичної партії Радянського Союзу». У романі згадується зникла в наш час організація «колективного господарства»: *Євген Васильович Соколовський сторожував колгоспний садок, коли прибігла дочка Ліза й сказала, що приїхали якісь чужі люди на чорній машині й кличуть його додому* (1). Зазначені вище аббревіатури утворені від початкових частин кожного твірного слова.

Описуючи воєнні події, Василь Шкляр використовує, звичайно, лексеми на позначення старовинної зброї. У творі трапляються назви зброї відомі ще за козаччини, як-от: *Олекса лежав під перилами мосту роздягнений до білизни, хтось поживився його буркою, черкескою, білою шаблею й козацькою шапкою з червоним шликом* (1), де **шабля** – «холодна, переважно кавалерійська зброя з зігнутих сталевим лезом і гострим кінцем»; *Коли ж засяє українська булава* (1), де **булава** – «палиця з кулястим потовщенням на кінці, яка була колись військовою зброєю». Автор використовує слова на позначення нових на той час видів вогнепальної зброї: *У правій і зараз насипом лежало зо два десятки набоїв до нагана, що заміняв їй шаблю* (1), де **наган** – «револьвер особливої системи з обертовим барабаном»; *Але й у кіннотній атаці головними для неї були карабін і наган* (1), де **карабін** – «гвинтівка полегшеної ваги, з коротким дулом». Подекуди згадуються й артилерійські снаряди: *Потім у небі, над головами стрільців, з'явилися одна по одній білі хмарини, луснули шрапнелі й тільки після того долинули удари гармат* (1), де **шрапнелі** – «розривний артилерійський снаряд, начинений кулями, призначений для ураження живої сили ворога» [1].

У художньому тексті засвідчено чимало назв старовинних одиниць виміру, які використовувалися до запровадження метричної системи. Здебільшого вони вводяться у твір при описі так званого «мирного часу». Наприклад: *Жив із дружиною та малим сином Євгенком у двох кімнатах гімназії і часто виходив до вітряка, що стояв край села навпроти їхніх вікон – палицею можна докинути, сажнів за шістдесят* (1), де **сажень** – «давня східнослов'янська лінійна міра, яка вживалася до запровадження

---

метрричної системи мір»; *У сутінках поминули Гребінки, а ще верст за двадцять, уже затемна, доїхали до села Великополовецьке* (1), де **верства** – «давня назва східнослов'янської міри великих віддалей». Рідко зустрічаються назви одиниць виміру рідин: *Пасічник поставив на стіл чарки, а Марусі подав кварта води* (1), де **кварта** – «міра рідких і сипких тіл» [1].

Подекуди письменник використовує в романі такі лексико-семантичні групи матеріальних архаїзмів, як-от: назви колишніх знарядь праці: *Підпрягли до вчительства і свою молодшу сестру Сашуню, хоч та сама ще навчалася в Радомишльській гімназії, і Лесик часом возив її бричкою до містечка за тридцять п'ять верст* (1), де **бричка** – «легкий візок для їзди, іноді з відкидним верхом»; *Серед нехристиян було чимало китайців, котрі затято обороняли большевицький парк, відстрілюючись до останнього патрона; дядьки з ціпами дивувалися, що ці вузькоокі відбиваються завзятіше за москалів, тому влаштували їм справді погром – убивали штилями, заступами, дрючками* (1), де **заступ** – «звужена донизу залізна лопата для земляних робіт»; назви старовинного посуду: *Як ти? – спитала вона, дивлячись на Мирона з-понад кухля, якого тримала в долонях* (1), де **кухоль** – «оздоблений глиняний посуд для пиття напоїв»; *Отож ліше їм дати сулійку в дорогу, як уже йтимуть з хати* (1), де **сулійка** – «велика пляшка, бутель»; назви колишніх професій: *Навпаки, вважаємо, що як інвалід ви могли б перейти на кращу роботу. Наприклад, комірником* (1), де **комірник** – «той, хто завідує коморою, складом» [1].

Таке поодинокі використання цих груп спричинене саме специфікою зображення воєнних подій. Увага митця більше зосереджена на описі війська та розгортанні революційної боротьби. Тому частіше ми можемо натрапити на лексеми на позначення військових чинів, одягу військових, амуніції, зброї.

Оскільки досліджуваний роман є історичним, то цілком закономірно, що В. Шкляр послуговується застарілою лексикою, уводить архаїчні мовні одиниці, які характеризують різні сторони життя народу. Письменник, зображуючи в художньому творі факти, події минулого, змальовує образи історичних осіб, використовує лексичні історизми здебільшого в нейтральному плані як необхідні мовні засоби, без яких неможливо дати правдиву соціальну

---

характеристику суспільства певного історичного періоду, відтворити культурно-побутовий колорит зображуваної епохи, намалювати портрет історичного персонажа: *Гуцул був у красиво розшитому кептарі, полотняних ноговицях, у новеньких личаках із задертими носачами, на голові мав крисаню з великою жовто-блакитною пір'їною якогось невідомого заморського птаха* (1), де **кептар** – «верхній хутрянний одяг без рукавів»; **личаки** – «селянське взуття»; **крисаня** – «капелюх»; **ноговиці** – «суконні штани».

Матеріальні архаїзми найбільш чітко закріплені за певною історичною епохою. Вони виступають у тексті в ролі темпорального показника, що відносить зміст твору до певного часу, тобто вони виступають у ролі тих особливих мовних засобів, що співвідносять зміст тексту з реальним часом.

Окрім матеріальних архаїзмів, репрезентовані й стилістичні. Стилiстичні архаїзми – це застарілі слова, які вийшли з ужитку внаслідок витіснення їх синонімічними формами [6, с. 239]. Хоч цей різновид застарілої лексики є менш представленим у кількісному плані, це не применшується їх стилістичної ролі для передачі колориту епохи. Наприклад: *Там були персні, вишивані сорочки, дзеркало* (1), де **перстень** – «каблучка»; *А тепер його син опирався на костур* (1), що означає «милиця»; *А чи не збереглося у вас часом карточки вашої тітоньки... Олександрі* (1), де **карточка** – «фотографія»; *Їхній курінь стояв за десять верст від Житомира в селі Вереси, коли через вістового надійшов наказ, що завтра, в неділю, вони повинні прийняти отамана Соколовського* (1), де **вістовий** – «сигнальний»; *Ще волхвाम допомагав бачити в темряві й досягати задуманого* (1), де **волхв** – «чарівник» [1].

Стилiстичні архаїзми не закріплені за певною історичною епохою, як матеріальні. У цієї групи слів немає чітких часових показників. У творі описуються події початку ХХ століття, а тому закономірним є те, що автор використовує лексеми, які стосуються лише цього періоду, але наприклад, слова *озиватися, коралі, шельюжиння* тощо не належать конкретно саме до цієї епохи: *У хаті були всякі намиста, коралі, сережки, персні, вишивані сорочки, дзеркало* (1), де **коралі** – корали; *Вона його спершу не впізнала, чоловік озвався першим і чемно запросив її до свого кабінету, чемно посадив біля столу, і саме ця показна чемність підказала Лізі*

---

Євгенівні, з ким вона має справу (1), де **озиватися** – відзиватися; Нещасних виловлювали у прибережних заростях, в очеретах, **шелюжинні**; хитріші одразу кидали рушниці в болото й піднімали руки, сподіваючись на полон (1), де **шелюжинна** – «верба».

Спільною функцією як для матеріальних, так і для стилістичних архаїзмів є передача колориту епохи. Наприклад: Багато чого можна здобути в денікінських **обозах** (1), **обоз** – «табір»; По дорозі вони побачили колону піхоти та артилерійську батарею, біля **цитаделі** Арсеналу стояла польова кухня (1), **цитадель** – «фортеця»; Це був відомий партизанський маневр, коли на знетямлену від страху **піхтуру**, що кидає ноги на плечі, зненацька налітає кіннота й вирубує всіх до ноги (1), **піхтура** – «піхота»; Сашуня взагалі була у них панією, їла тільки з ножем і виделкою, навіть свою улюблену **ковмачку** спритно підгрібала ножиком на видельце (1), **ковмачка** – «картопляне пюре» [1]. Колорит епохи по-різному зображується в романі, досить часто застарілі слова вводяться в мову персонажів. Наприклад: Жив він у Пилиповичах, проте Василь послав по нього **верхівця** і той не застав Матея вдома (1), де **верхівець** – «вершник»; Більшість козаків пороззувалися, щоб ноги подихали, поклали шапки **сподом** до сонця, аби провітрилися від солоного поту (1), де **спод** – «дно». Але я був **жовніром**, мене послали (1), де **жовнір** – «солдат».

Оскільки стилістичні архаїзми мають замітники в сучасній українській літературній мові, синоніми до загальноживаних слів, то цілком закономірно, що письменник має ще й іншу мету їх використання в художньому тексті, зокрема задля актуалізації уваги читача. Наприклад: Сотник Станімір підніс до очей **далековид** (1), де **далековид** – «бінокль»; Уже всі знали, що на лівому березі денікінці, стрільці тільки не розуміли, чому зчинився такий **алярм** (1), де **алярм** – «тривога»; На обшитій обополами стіні висів розкішний бронзовий **канделябр** із трьома свічками (1), **канделябр** – «свічник»; Вони вже **трапезували** на галявині (1), **трапезувати** – «їсти»; Бабуся біла своїм **чолом** до землі, зводила свої висхлі руки (1), **чоло** – «лоб».

Крім того, стилістичні архаїзми в романі «Маруся» виконують ще й емоційно-експресивну функцію. Наприклад: Одна черга, друга, третя, але ніхто з повстанців не звернув на те ані найменшої уваги,

---

ніякого тобі сполоху, вони й далі носили на зігнутих **карках** важезні мішки, і за тими мішками не видно було їхніх голів (1), де **карка** – «шия»; Після кількадечних боїв за місто **горопашине** українське військо покотилося на Житомир і далі на Захід (1), **горопашине** – «бідолашне»; Вони знали, що пощадити міг лише щасливий **трапунок**, як це сталося з Михасем Процівим (1), **трапунок** – «випадок»; Для зустрічі та **віншування** Головного Отамана всі бригади 3-го корпусу зобов'язані вислати на головний двірець по одному найліпшому куреню (1), де **віншування** – «поздоровлення»; Біля Фастова курінь сотника Станіміра потрапив у таке прикре оточення, що здавалося, їм прийшла **амба** (1), де **амба** – «кінець».

Зрідка в романі трапляються стилістичні архаїзми з негативним вираженням: Мирон ще сажнів за п'ять волочив **гевала** по землі на багнеті, наче хотів його відтягти чимдалі від Михася, поки той прийде до тями (1), де **гевал** – «груба людина»; У слові «**холуй**» стерлася літера «о», тому Петро Гультайчук не міг уторопати, про що там ідеться (1), де **холуй** – «слуга».

Роль стилістичних архаїзмів полягає й у тому, що вони надають текстові відтінків урочистості та піднесення. Наприклад: Тепер косили ординців з кулеметів, **шаткували** шаблями (1), **шаткувати** – «різати»; У кожного в руках були як не квіти, то жовто-блакитна **хоруговка** або стрічка (1), **хоругва** – «корогва»; Ліва частина площі цвіла жовто-блакитними стягами й здригалася від тисячоголосої **осанни** (1), **осанна** – «уславлення»; Колона поволі рушила далі, вони поминули ошатний театр, на фасаді якого висів портрет Тараса Шевченка, заклечаний **зелом** та айстрами, а трохи вище також маяв жовто-блакитний прапор, де **зело** – «зелень». Іноді піднесеність передається за допомогою окличних речень. Наприклад: Загін Шуліки вчасно подовжив праве крило їхнього куреня, й вони пішли в наступ **бравурно** й злагоджено! (1). У сучасній мові синонім до слова **бравурно** – «жваво».

Часто авторські ремарки за допомогою стилістичних архаїзмів передають почуття схвильованості. Наприклад: Кулі свистіли над головами, **хурчали** в листі дерев, зривали тріски з вітряка (1), де **хурчати** – «летіти»; З його розірваного вище ліктя рукава **цебеніла** кров (1), **цебеніти** – «литися»; Він старанно обтрусився і, дрібно кліпаючи очима та роззираючись навсібіч,



---

став шукати **кріса** й кашкета, яких нечиста сила позакидала невідь-куди (1), **кріс** – «рушниця».

Власне лексичні архаїзми називають предмети та явища, що побутують і тепер, але витіснені з активного вжитку іншими синонімічними словами. Така група виконує репрезентативну функцію, що відбиває позначення та відтворення світу речей: *На початку **падолиста** вдарили такі холоди, що вода в річках потекла повільніше* (1), **падолист** – «листопад місяць». *Той був схожий на великого стародавнього **пістоля*** (1), **пістоль** – «пістолет»; *Ну, всякі намиста, **коралі**, серезки* (1), у сучасній мові **коралі** – «корали».

Стилістичні архаїзми досить широко представлені й уміло підібрані автором. Вони не є «прив'язаними» саме до історичних, воєнних подій, як матеріальні архаїзми, оскільки можуть використовуватися в різні епохи. Стилістичні архаїзми, представлені в романі Василя Шкляра «Маруся», називають предмети та явища, що побутують і тепер, але витіснені з активного вжитку іншими синонімічними словами. Вони використовуються не тільки для відображення колорту епохи й занурення читача в дух часу, але й задля підкреслення піднесеності й урочистості подій, емоційно-експресивної значущості, актуалізації уваги читача. Це зумовлює доречність функціонування застарілої лексики у творі.

Стилістичні архаїзми є яскравими, своєрідними, контрастними, вирізняються на тлі загальноновживаних лексем, вносять у текст певне емоційне напруження. При цьому не створюється відчуття архаїчності у творі, а лише є мовний натяк на зображуваний час. Вживання застарілої лексики дає змогу наблизитися та зрозуміти загальний характер цілої епохи, її мову.

Отже, Василь Шкляр у романі «Маруся» досить активно послуговується лексемами, які не актуальні для сучасної доби, не використовуються в повсякденному житті носіями мови. Дослідження архаїчних лексем дає змогу зрозуміти, що мова є динамічною системою, отримати велику кількість знань з тогочасних реалій, особливостей звичаїв та побуту. Основне завдання якого хоче досягти автор, використовуючи застарілі лексеми, це передати колорит епохи. Письменник використовує чимало матеріальних архаїзмів різних лексико-семантичних груп. Найпродуктивніше автор послуговується найменуваннями воєнних

---

реалій, акцентує увагу на чоловічих образах, вводить у твір назви на позначення імен та прізвищ історичних осіб. З цієї ж причини він активно послуговується словами на позначення чоловічого одягу, найменуваннями різних видів зброї; військових чинів. Рідше трапляються у тексті лексеми на позначення побутових речей, як-от знарядь праці, професій, старовинного посуду.

Якщо матеріальні архаїзми є показником певної епохи, вони закріплені за нею, то стилістичні не прив'язані до подій початку ХХ століття, хоч і являють собою своєрідні показники епохи, покликані виконувати передовсім стилістичні функції, як-от: надання урочистості та піднесеності, зображуваням подій, актуалізації уваги читача, емоційно-експресивну. Письменник, добре розуміючи, що перенасичення мови художнього твору застарілими словами призведе до зниження його естетичної вартості, порушення контакту з читачем, уживає їх з почуттям міри.

#### Література

1. Академічний тлумачний словник української мови [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://sum.in.ua/>
2. Большой энциклопедический словарь [Электронный ресурс]. – Режим доступу : <http://www.vedu.ru/bigencdic/>
3. Колоїз Ж. В. Лексичні архаїзми у творчій спадщині Івана Нечуя-Левицького / Ж. В. Колоїз // Філологічні студії : Науковий вісник Криворізького державного педагогічного університету : зб. наук. праць. – Вип. 3. – Кривий Ріг : Видавничий дім, 2009. – С. 64–72.
4. Колоїз Ж. В. Слова минулої епохи у сучасному історичному романі Василя Шкляра «Залишенець. Чорний ворон» / Ж. В. Колоїз // Філологічні студії : Науковий вісник Криворізького державного педагогічного університету : зб. наук. праць. – Вип. 7. – Ч. 2. – Кривий Ріг : Видавничий дім, 2012. – С. 172–197.
5. Литовченко І. О. Лексико-семантичні та функціонально-стилістичні особливості лексикси на позначення зброї в романі П. Загребельного «Роксолана» / І. О. Литовченко // Філологічні студії : Науковий вісник Криворізького державного педагогічного університету : зб. наук. праць. – Вип. 4. – Кривий Ріг, 2010. – С. 117–124.
6. Сучасна українська літературна мова : Лексика і фразеологія / За заг. ред. І. К. Білодід. – К. : Наукова думка, 1973. – 438 с.

#### Список використаних джерел

1. Шкляр В. Маруся : [національний бестселер] / Василь Шкляр. – Харків : Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2014. – 320 с. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://javalibre.com.ua/java-book/book/2925318>

## ТЕМАТИЧНІ ГРУПИ ТА ПОХОДЖЕННЯ ІНШОМОВНОЇ ЛЕКСИКИ В ТЕКСТАХ ЗМІ

*У статті досліджуються тематичні групи іношомовної лексики на матеріалі інформаційно-політичної газети «Україна Молода». Засвідчено широке використання іношомовної лексики суспільно-політичної, економічної, військової, медичної, спортивної, побутової та літературно-мистецької груп. Відзначено домінування суспільно-політичної та військової лексики, яка відображає реакцію засобів масової інформації на політичну та економічну ситуацію в Україні.*

**Ключові слова:** тематичні групи, іношомовна лексика, суспільно-політична лексика, військова лексика.

*The thematic groups of foreign language vocabulary on the material of information-and-political newspaper «Young Ukraine» have been investigated in the article. The widespread use of foreign language vocabulary of socio-political, economic, military, medical, sports, household and literary and artistic groups has been shown. The domination of social-and-political and military vocabulary that reflects the reaction of mass media on the political and economic situation in Ukraine has been also noted in the article.*

**Key words:** thematic groups, foreign language vocabulary, socio-political lexicon, military vocabulary.

Сучасні мас-медіа активно використовують слова іношомовного походження, оскільки їхнім завданням є висвітлення найрізноманітніших подій політичного й суспільного життя. Мова засобів масової інформації (ЗМІ), зокрема її лексична база, – надзвичайно чутлива до змін і зовнішніх впливів підсистема сучасної української мови, яка постійно еволюціонує. Вона пов'язана з процесами, що відбуваються в політиці, суспільстві, науці чи культурі, розвивається разом із технічним прогресом [2, с. 19].

Проблемі функціонування іношомовної лексики в ЗМІ присвячено праці таких учених, як В. Аристова, Л. Архипенко, Г. Дружин, Ю. Жлуктенко, А. Карлінський, Л. Крисін, І. Огієнко та ін. Найчастіше лінгвістичні праці висвітлюють питання

---

походження іншомовної лексики (період запозичення, мова), окреслюють сферу вживання запозичення.

Мета нашої розвідки – дослідити іншомовну лексику, вжиту в текстах української інформаційно-політичної газети «Україна Молода», з погляду генетичної належності до мов-джерел чи до мовних сімей та тематичних традиційних груп (за класифікацією М. Орешкіної [3, с. 74]).

Проведений аналіз лексичних запозичень дав змогу виявити цілу низку тематичних груп, що активно функціонують останнім часом у мові газети «Україна Молода».

**Суспільно-політична лексика**, тобто поняття, що відбивають сферу суспільно-виробничого, політичного життя поділяються на такі типи:

1) Номенклатурні найменування:

– особи: *канцлер* – лат. (1, с. 6); *делегат* – лат. (1, с. 13); *консул* – лат. (1, с. 2); *репатріант* – лат. (1, с. 18); *міністр* – франц. (1, с. 3); *інтерв'юер* – англ. (1, с. 3); *омбудсмен* – швед. (1, с. 6).

– відомства, органи: *конгрес* – лат. (1, с. 15); *фракція* – лат. (1, с. 4); *президія* – лат. (1, с. 2); *інстанція* – лат. (1, с. 4); *департамент* – франц. (1, с. 3); *альянс* – франц. (1, с. 3); *монополія* – грец. (1, с. 6).

2) Назви політичних партій, рухів, ідеологічних течій та їх членів: *мандат* – лат. (1, с. 31); *понтифік* – лат. (1, с. 7); *олігарх* – грец. (1, с. 13); *скептик* – грец., (1, с. 5); *спікер* – англ. (1, с. 2).

3) Власне терміни: *інтервенція* – лат. (1, с. 5); *мораторій* – лат. (1, с. 5); *кворум* – лат. (1, с. 4); *пленум* – лат. (1, с. 4); *імпічмент* – англ. (1, с. 6); *ескалація* – англ. (1, с. 7); *анклав* – франц. (1, с. 4); *люпмен* – нім. (1, с. 4).

До суспільно-політичної лексики належать слова запозичені з різних мов: лексеми на позначення особи походять з латинської (54%), французької (21%), англійської (16%), шведської (3%), італійської (3%), німецької мов (3%); слова, що називають політичні партії, їх членів запозичені з латинської (40%), грецької (40%), англійської мов (20%); власне суспільно-політичні терміни походять з латинської (74%), французької (22%), англійської (13%), грецької (5%), німецької (2%), арабської мов (1%).

---

**Економічна лексика**, тобто частина словника, до якого входять назви предметів, понять, явищ, процесів соціально-економічного життя, що пов'язані з відповідними науками, професіями, репрезентована такими типами:

1) Загальноекономічні поняття: *аутсорсинг* – англ. (1, с. 12); *дистриб'ютор* – англ. (1, с. 14); *холдинг* – англ. (1, с. 7); *офшор* – англ. (1, с. 7); *бенчмарк* – англ. (1, с. 5); *трансфер* – англ. (1, с. 22); *акциз* – франц. (1, с. 4); *депозит* – лат. (1, с. 18); *кредит* – лат. (1, с. 19); *біржа* – нім. (1, с. 3).

2) Величини, індекси, виміри, показники: *валюта* – лат. (1, с. 3); *фунт* – нім. (1, с. 3); *долар* – англ. (1, с. 7); *євро* – грец. (1, с. 5); *купюра* – франц. (1, с. 8).

До економічної лексики належать слова запозичені з різних мов: загальноекономічні поняття походять з англійської (53%), латинської (27%), французької (13%), німецької мов (7%); лексеми на позначення величин, валют запозичені з латинської (20%), німецької (20%), англійської (20%), грецької (20%), французької мов (20%).

**Біологічна лексика** репрезентована такими лексемами: *сегмент* – лат. (1, с. 17); *флора* – лат. (1, с. 2); *фауна* – лат. (1, с. 2); *екзоти* – грец. (1, с. 2); *амеба* – грец. (1, с. 17). Ця лексика представлена латинізмами (60%), грецизмами (40%).

**Спортивна лексика**, тобто терміни з галузі спорту та фізичної культури поділяються на такі групи:

1) Найменування видів спорту: *керлінг* – англ. (1, с. 22); *фрістайл* – англ. (1, с. 20); *реслінг* – англ. (1, с. 6); *ралі* – англ. (1, с. 9); *гольф* – англ. (1, с. 20); *регбі* – англ. (1, с. 5); *біатлон* – грец. (1, с. 6).

2) Назви спортивних понять та реалій: *тайм* – англ. (1, с. 22); *фальстарт* – англ. (1, с. 3); *сет* – англ. (1, с. 15); *плей-оф* – англ. (1, с. 14); *хет-трик* – англ. (1, с. 15); *рефері* – англ. (1, с. 4); *тайм-аут* – англ. (1, с. 22); *фол* – англ. (1, с. 22); *гейм* – англ. (1, с. 22); *пенальті* – англ. (1, с. 22); *брас* – франц. (1, с. 15); *арбітр* – франц. (1, с. 22); *турнір* – нім. (1, с. 22); *марафон* – грец. (1, с. 7).

До спортивної лексики належать слова запозичені з різних мов: лексеми, що називають види спорту походять з англійської (86%), грецької мов (14%); назви спортивних понять запозичені з

---

англійської (67%), французької (18%), німецької (10%), грецької мов (5%).

**Архітектурна лексика**, тобто слова для найменування будівельних матеріалів, інструментів, житлових і господарських приміщень, процесів будівництва, представлена такими лексемами: *фасад* – франц. (1, с. 3); *павільйон* – франц. (1, с. 3); *кулуар* – франц. (1, с. 4); *фойє* – франц. (1, с. 8); *ангар* – франц. (1, с. 3); *готель* – франц. (1, с. 17); *тент* – гол. (1, с. 8); *дамба* – гол. (1, с. 3); *арка* – італ. (1, с. 4); *аеропорт* – грец. (1, с. 13). До архітектурної лексики належать слова запозичені з французької (64%), голландської (18%), італійської (9%), грецької мов (9%).

**Військова лексика**, тобто слова, науково-технічні терміни, що використовуються для позначення спеціального поняття, що до певного розділу військової науки і військової техніки, поділяється на групи:

1) Номени на означення амуніції: *камуфляж* – франц. (1, с. 18); *екіпіровка* – франц. (1, с. 2); *парашут* – франц. (1, с. 23); *бінокль* – франц. (1, с. 2); *рація* – лат., (1, с. 2).

2) Номени на означення зброї: *патрон* – лат. (1, с. 6); *граната* – лат. (1, с. 4); *катапульта* – лат. (1, с. 8); *пістолет* – франц. (1, с. 20); *петарда* – франц. (1, с. 8); *револьвер* – англ. (1, с. 20); *автомат* – грец. (1, с. 2).

3) Номени на означення особи, яка стосується війни, військового звання: *флагман* – гол. (1, с. 15); *адмірал* – гол. (1, с. 2); *генерал* – лат. (1, с. 12); *снайпер* – англ. (1, с. 2); *партизан* – франц. (1, с. 2).

4) Номени на означення частин війська, підрозділів : *ескадрон* – франц. (1, с. 6); *дивізіон* – франц. (1, с. 15); *артилерія* – франц. (1, с. 2); *батальйон* – франц. (1, с. 2); *гарнізон* – франц. (1, с. 2); *гвардія* – італ. (1, с. 3); *штаб* – нім. (1, с. 4).

5) Загальновійськові поняття: *арсенал* – франц. (1, с. 5); *контратака* – франц. (1, с. 15); *диверсія* – лат. (1, с. 3); *дислокація* – лат. (1, с. 2); *фланг* – англ. (1, с. 23); *ескалація* – англ. (1, с. 5); *блокада* – англ. (1, с. 4); *полігон* – грец. (1, с. 14); *стратегія* – грец. (1, с. 5); *штаб* – нім. (1, с. 4).

До військової лексики належать слова запозичені з різних мов: лексеми на позначення амуніції походять з французької

---

(75%), англійської мов (25%); номени на означення зброї запозичені з латинської (49%), французької (17%), англійської (17%), грецької мов (17%); слова, що називають осіб, військові звання походять з голландської (40%), латинської (20%), англійської (20%), французької мов (20%); номени на означення частин війська, підрозділів запозичені з французької (72%), італійської (14%), німецької мов (14%); загальновійськові поняття походять з французької (35%), латинської (30%), англійської (20%), грецької (10%), німецької мов (5%).

**Терміни з галузі інформатики та високих технологій** представлені такими лексемами: *блог* – англ. (1, с. 7); *тролінг* – англ. (1, с. 3); *сайт* – англ. (1, с. 2); *твіттер* – англ. (1, с. 4); *веб-сайт* – англ. (1, с. 5); *хештег* – англ. (1, с. 3); *скайп* – англ. (1, с. 14); *банер* – англ. (1, с. 15); *портал* – італ. (1, с. 7); *форум* – лат. (1, с. 17). Термінологія галузі інформатики в більшій мірі представлена англіцизмами (82%), а в меншій – латинізмами (9%), італізмами (9%).

**Медицина лексика**, тобто слова й словосполучення, що позначають спеціальні поняття в даній галузі науки, поділяється на такі підгрупи:

1) Назви хвороб, симптомів, хворобливих станів: *інсульт* – лат. (1, с. 6); *колапс* – лат. (1, с. 3); *анемія* – грец. (1, с. 3); *ксенофобія* – грец. (1, с. 18); *амнезія* – франц. (1, с. 20).

2) Назви ліків, медичних препаратів та апаратів: *препарат* – лат. (1, с. 3); *вітамін* – лат. (1, с. 3); *вакцина* – лат. (1, с. 3); *термометр* – грец. (1, с. 5).

3) Назви на позначення органів людського тіла, їх частин: *артерія* – грец. (1, с. 2); *неврон* – грец. (1, с. 2); *транквілізатор* – лат. (1, с. 14); *лакуни* – лат. (1, с. 20).

4) Загальномедичні терміни: *трансмісія* – лат. (1, с. 6); *реанімація* – лат. (1, с. 3); *донор* – лат. (1, с. 19); *інфекція* – лат. (1, с. 2); *операція* – лат. (1, с. 3); *пульс* – лат. (1, с. 17); *синдром* – грец. (1, с. 6); *епідемія* – грец. (1, с. 2); *симптом* – грец. (1, с. 4); *карантин* – італ. (1, с. 3).

До медичної лексики належать слова запозичені з різних мов: лексеми на позначення хвороб походять з грецької (40%), латинської (40%), французької мов (20%); номени на означення

---

назв ліків, апаратів запозиченні з латинської (75%), грецької мов (25%); слова, що називають органи, частини тіла походять з грецької (50%), латинської мов (50%); загальномедичні терміни запозичені з латинської (64%), грецької (22%), італійської (7%), англійської мов (7%).

**Предмети побутової та оргтехніки, винаходи** представлені такими лексемами : *мотор* – лат. (1, с. 2); *селектор* – лат. (1, с. 8); *акумулятор* – лат. (1, с. 22); *елеватор* – лат. (1, с. 9); *світлофор* – грец. (1, с. 3); *мегафон* – грец. (1, с. 4); *вентиль* – нім. (1, с. 5); *смартфон* – англ. (1, с. 7). Термінологія на позначення побутової техніки та оргтехніки, винаходів представлена латинізмами (38%), англіцизмами (23%), грецизмами (23%), германізмами (16%).

**Літературно-мистецька лексика** залежно від видів мистецтва поділяється на такі групи :

1) Театральне мистецтво: *спектакль* – франц. (1, с. 14); *репертуар* – франц. (1, с. 20); *фарс* – франц. (1, с. 5); *реприза* – франц. (1, с. 13); *ансамбль* – франц. (1, с. 14); *буфонада* – італ. (1, с. 19); *прима* – лат. (1, с. 23); *гастролер* – нім. (1, с. 3).

2) Музична термінологія: *каденція* – італ. (1, с. 2); *консерваторія* – італ. (1, с. 14); *фортепіано* – італ. (1, с. 5); *акорд* – італ. (1, с. 20); *мюзикл* – англ. (1, с. 13); *кантрі* – англ. (1, с. 24); *фронтмен* – англ. (1, с. 18); *оркестр* – грец. (1, с. 10); *композитор* – лат. (1, с. 7); *бард* – кельт. (1, с. 13).

3) Кіномистецтво: *монтаж* – франц. (1, с. 17); *дубль* – франц. (1, с. 22); *режисер* – франц. (1, с. 2); *кадр* – франц. (1, с. 6); *анонс* – франц. (1, с. 5); *екшн* – англ. (1, с. 13); *блокбастер* – англ. (1, с. 14); *артхаус* – англ. (1, с. 20).

4) Література: *фейлетон* – франц. (1, с. 19); *гротеск* – франц. (1, с. 19); *ода* – грец. (1, с. 12); *епіграма* – грец. (1, с. 21); *епізод* – грец. (1, с. 20); *кульмінація* – лат. (1, с. 14); *експозиція* – лат. (1, с. 14); *бестселер* – англ. (1, с. 18).

До літературно-мистецької лексики належать слова різного походження: лексеми, що стосуються театру запозичені з французької (64%), італійської (12%), латинської (12%), німецької мов (12%); номени, що стосуються музики походять з італійської (50%), англійської (18%), грецької (11%), латинської (11%), кельтської мов (5%); слова, що стосуються кіно запозичені з



---

французької (55%), англійської (33%), італійської мов (12%); лексеми, які відносяться до літератури походять з грецької (30%), французької (20%), латинської (20%), англійської (20%), німецької мов (10%).

**Сфера транспорту** репрезентована такими лексемами: *лайнер* – англ. (1, с. 20); *тролейбус* – англ. (1, с. 8); *скутер* – англ. (1, с. 24); *бульдозер* – англ. (1, с. 2); *гелікоптер* – грец. (1, с. 24); *автобус* – грец. (1, с. 2); *дирижабль* – франц. (1, с. 20). Термінологія на позначення сфери транспорту представлена англіцизмами (57%), грецизмами (28%), галліцизмами (15%).

**Побутова лексика**, тобто слова, що називають предмети та явища, поширені в побуті всіх груп населення, представлені такими лексемами: *біллборд* – англ. (1, с. 9); *імідж* – англ. (1, с. 17); *секонд-хенд* – англ. (1, с. 3); *хені-енд* – англ. (1, с. 14); *фіаско* – італ. (1, с. 14); *брезент* – гол. (1, с. 8); *шина* – нім. (1, с. 23); *анилаг* – нім. (1, с. 4); *дежавю* – франц. (1, с. 6); *діста* – грец. (1, с. 17). До побутової лексики належать слова запозичені з французької (30%), англійської (25%), грецької (15%), латинської (10%), італійської (5%), німецької (5%), польської (4%), голландської (3%), японської мов (3%).

На позначення **осіб за професією** використовуються такі лексеми: *дизайнер* – англ. (1, с. 17); *фермер* – англ. (1, с. 20); *диспетчер* – англ. (1, с. 2); *кондуктор* – лат. (1, с. 3); *оператор* – лат. (1, с. 17); *гедоніст* – грец. (1, с. 19); *космонавт* – грец. (1, с. 3); *репортер* – франц. (1, с. 6); *гід* – франц. (1, с. 9); *ді-джей* – англ. (1, с. 21). Лексеми, що позначають осіб за професією представлені англіцизмами (33%), грецизмами (27%), латинізмами (20%), галліцизмами (20%).

У текстах української інформаційно-політичної газети «Україна Молода» представлена суспільно-політична (34%), побутова (20%), військова (10%), літературно-мистецька (8%), економічна (6%), спортивна (6%), медична лексика (5%), лексеми на позначення осіб (3%), архітектурна лексика (2%), лексеми на позначення предметів побутової та оргтехніки, винаходів (2%), лексеми з галузі інформатики (2%), лексеми на позначення сфери транспорту (1%), біологічна лексика (1%).

---

Іншомовні слова, засвідчені в газеті, походять з латинської (32%), французької (24%), англійської (22%), грецької (12%), німецької (4%), італійської (4%), польської (0, 6%), шведської (0,1%), японської (0, 1%), кельтської (0,1%) мов.

Отже, аналіз мови інформаційно-політичної газети «Україна Молода» переконливо засвідчує, що в досліджуваних текстах переважає вплив латинської, французької, англійської мов. Функціонують різні тематичні групи нових іншомовних слів, зокрема суспільно-політична, економічна, військова, медична, спортивна, побутова, літературно-мистецька та ін. лексика. Серед названих лексико-тематичних груп домінує суспільно-політична та військова лексика, оскільки Україна перебуває в дуже складній політичній та економічній ситуації, а засоби масової інформації є безпосереднім учасником сучасних соціальних перетворень, оскільки відіграють активну роль у розбудові громадянського суспільства.

#### Література

1. Всеукраїнська інформаційно-політична щоденна газета «Україна Молода» / гол. ред. М. І. Дорошенко. – Київ, 1991.

2. Нечупій Т. В. Оказіоналізми – інолексеми в сучасних рекламних та мас-медіа текстах: прагматичний і соціофункціональний аспекти / Т. В. Нечупій // Наукові пошуки молоді у третьому тисячолітті : тези доповідей державної студентської наукової конференції. – Біла Церква, 2014. – С. 69.

3. Орешкина М. В. К вопросу классификации заимствованной лексики / М. В. Орешкина // Функциональная лингвистика. Материалы конференции. Часть I. – Симферополь, 1994. – С. 73–75.

УДК 811.161.2'373

Старінка Ольга

### ОСОБЛИВОСТІ СКЛАДУ ТА ФУНКЦІОНУВАННЯ НАЗВ ЧАСТИН ТІЛА ЛЮДИНИ В УКРАЇНСЬКІЙ МОВІ XVIII СТ. (НА МАТЕРІАЛІ ЛІКАРСЬКОГО ПОРАДНИКА)

*У статті досліджено функціонування термінів на позначення назв частин тіла людини в українській мові XVIII ст., зокрема здійснено аналіз їх особливостей.*

**Ключові слова:** лікарський порадник, назви частин тіла, анатомічна лексика, медична термінологія.

---

*The article gives a detailed analysis of terms denoting names of human body parts in vocabulary of XVIII century Ukrainian language, in particular analysis of them features.*

**Key words:** *medical manual, names of human body parts, anatomical vocabulary, medical terminology.*

Однією з найдавніших фахових термінологій є медична лексика. У давні часи спочатку з'явилися назви тіла людини, а пізніше – описи відхилення їх від норми, описи симптомів різних хвороб тощо. Початки української медичної термінології сягають ще у прадавні часи. Зародження медичної термінології – звичайно, у іншому вигляді, ніж сьогодні – спостерігалось поряд із зародженням медицини, яку вважають однією з найдавніших наук [4, с. 10].

Пам'ятки науково-практичного жанру XVIII ст. є багатим і цікавим джерелом для дослідження, оскільки традиція створення таких пам'яток в Україні дуже давня. За відсутності в той час на Україні професійної медичної освіти травники, врачевники, фармакопеї були єдиним джерелом лікарських знань. Лікарські поради повно відображають лексичні та фразеологічні, фонетичні та граматичні особливості живої народної мови. На їх матеріалі виразно простежується процес становлення наукового стилю української літературної мови на народній основі.

У лікарському пораднику, зокрема в розділі «Лікарства описана(нь)ніє, которимы бє(з) ме(ди)ка в дому всякъ поратоватся можеть», наявна велика кількість назв частин тіла людини (близько 700 слів). Усі назви частин тіла ми згрупували за системами органів людини, а саме: опорно-рухова система, травна система, сенсорна система, серцево-судинна система, видільна система, репродуктивна система та інші частини тіла. В останню групу увійшли слова, що їх також можна віднести до певної системи органів людини, наприклад, легені, плевра – дихальна система, селезінка – імунна система, але ці системи не були зазначені окремо, через наявність малої кількості слів, які до них входять. Далі розглянемо кожну з цих систем окремо.

У пораднику опорно-рухова система представлена великою кількістю назв частин тіла і є найбільшою з усіх представлених систем. Усі частини тіла опорно-рухової системи можна класифікувати так: *тулуб, кінцівки, частини голови та шиї, спільні*

органи для опорно-рухового апарату. До назв частин тулуба можна віднести: *хребет, таз, груди, бік, крижі*. До назв частин кінцівок належать: *рука, плече, пахва, лікоть, нога, сідниця, коліно, стопа, палець*. Назвами частин голови та шиї є: *голова, обличчя, скроня, чоло, потилиця, шия, карк*. З-поміж назв спільних органів опорно-рухового апарату виокремлюємо такі: *кістка, суглоби, мембрана мускулів, нижні і вищі частини тіла*.

Фонетичні особливості слів, які належать до опорно-рухової системи:

1) випадання голосного *e* в слові *хребет*: «*имь в хреб(ъ)тѢ родя(т)ся*» [3, с. 56]; «*натурай тим(ъ) хребеть*» [3, с. 67];

2) відсутнє чергування задньоязикового *k* із свистячим *ц*: «*в(ъ) боку*» [3, с. 40]; «*з(ъ) по(д) малого палца у руки*» [3, с. 46];

3) відсутність переходу голосного *o* в *i* в закритому складі: «*шмарованя крижовъ*» [3, с. 62]; «*на боль крижовъ*» [3, с. 38]; «*видае(т)ся боль ал(ъ)бо в(ъ) доктю*» [3, с. 70]; «*до шмарованія, або натуранія, ногъ*» [3, с. 42]; «*з(ъ) зябєнїемъ рукъ и ногъ*» [3, с. 73]; «*у рукъ и палцовъ*» [3, с. 69]; «*рукъ любо палцо(в)*» [3, с. 44]; «*з ноги над косткою*» [3, с. 62]; «*составѢ руки, ал(ъ)бо в(ъ) костиѢ в(ъ) ноги*» [3, с. 70];

4) відсутність приголосного *v* у слові *пахва*, наприклад: «*яко на шїи, по(д) пахами*» [3, с. 76]; «*ви(й)де на шїю albo по(д) пахою*» [3, с. 76];

5) відсутність пом'якшеного сонорного *л* у слові *пальці*: «*з(ъ) по(д) малого палца у руки*» [3, с. 46]; «*носимой хочь на палцѢ*» [3, с. 41];

6) наявність повноголосних форм: «*и голова з велики(мъ) опу(х)ло(ст)ю*» [3, с. 72]; «*на цѢлой головѢ*» [3, с. 72];

7) наявність неповноголосних форм: «*тимъ натурай члоно(к) розверчиваной*» [3, с. 42].

Морфологічні особливості слів:

1) слово *крижі* вживається тільки в множині, якщо в однині – *крижова кістка*. Але у пораднику форма однини зустрічається досить часто, наприклад: «*прикладай на кри(ж) тепло*» [3, с. 62]; «*прикладивай на крижу*» [3, с. 57].

Графічні особливості:

---

1) написання паралельного закінчення *и – ы* при словозміні у слові *голова*, наприклад: «*На заворотъ головы*» [3, с. 55]; «*На бол голови*» [3, с. 20];

2) паралельне написання голосних *i – u* у слові *шия*: «*ви(й)де на шию*» [3, с. 76]; «*приклада(й) к головѢ, скронѢ и шии*» [3, с. 20].

Лексичні особливості слів, які належать до опорно-рухової системи:

1) використання слова *тіло* у двох значеннях: а) організм людини загалом з його внутрішніми та зовнішніми проявами; б) у значенні тулуба людини, причому ці поняття не розділяються, наприклад: «*розойде(т)ся в(ь)нутрѢ тѢла*» [3, с. 76]; «*натираѣт тѢло олѢйкоѣмъ*» [3, с. 64];

2) паралельне використання слів «*перси*», «*лоно*» на позначення *грудей*, наприклад: «*На кашель з кровію з персеи*» [3, с. 29]; «*Служаѣт на сие купели з старинія розного, и прикладанія на лоно*» [3, с. 34];

3) використання слова «*рамено*» на позначення *плечей*, наприклад: «*в(ь) ноги, ал(ь)бо в(ь) раменю*» [3, с. 70];

4) слово *сідниці* передається словами «*сіданіє*» або «*сидініє*» у значенні дієслова «*сідати*», наприклад: «*гузѢ в сѢданію*» [3, с. 42]; «*когда покаже(т)ся в сидѢнію*» [3, с. 42]; «*в сидзѢн(ь)ю, то ε(ст) нижной части тѢла*» [3, с. 42]; поняття *сідниці* передається словосполученням «*нижня частина тіла*», наприклад: «*прикладай тепло до части нѢжнеи*» [3, с. 33]; «*то ε(ст) до ни(ж)ней части*» [3, с. 33]; «*положи(т) по(д) ни(ж)ную ча(ст) тѢла*» [3, с. 26];

5) слово *стопи* передається словами «*подошви*» або «*подошви ножніє*», наприклад: «*клади к подо(ш)вамъ*» [3, с. 23]; «*шмарова(т) подо(ш)ви но(ж)ніє*» [3, с. 33];

6) уживання словосполучення «*верх голови*» у значенні «*тім'я*»: «*натира(й) вє(р)хъ голови олѢйкоѣмъ*» [3, с. 56];

7) уживання слова «*твар*» на позначення *обличчя*: «*В той хоробѢ тварь бива блѢда*» [3, с. 66]; «*нехай хорій нахили(т)ся над пару тварю*» [3, с. 31];

8) використання слова «*чоло*» на позначення «*лоба*»: «*приложива(т) на чоло и скронѢ*» [3, с. 53];

9) слова та словосполучення на позначення «*потилиці*» у пораднику передаються як «*затилок голови*»: «*окладай пулси, або*

---

скронѢ, и затило(к) голови» [3, с. 20]; та «тил»: «тиль, шію, то ε(ст) каркъ, натирай» [3, с. 60];

10) на позначення поняття «кістки пальця» використовується слово «члонок», наприклад: «тимъ натирай члоно(к) розверчиваной» [3, с. 42];

11) використання слова «состав» на позначення «суглобів»: «по напаренію составо(в)» [3, с. 40]; «в(ъ) состава(х) боленіє» [3, с. 23];

12) у пораднику натрапляємо на словосполучення на позначення «нижніх і вищих частин тіла», наприклад: «ви(й)де на шію або по(д) пахою, може ю стянуты до низши(х) частей» [3, с. 76]; «албо на ви(ш)ши(х) частехъ видає(т)ся» [3, с. 76], тобто «нижні частини тіла» – частини, які знаходяться нижче тулуба, а «вищі частини» – навпаки;

13) використання слова «мізина» та «безіменний» на позначення «мізинця» та «підмізинного пальця»: «об(ъ)вяжи в лѢвой руки два палци, мѢзиной и безѢмє(н)ной» [3, с. 26];

14) слово «стегно» позначається словом «бедро»: «буде боль в(ъ) боку, в(ъ) бєдрѢ» [3, с. 62].

У пораднику травна система представлена великою кількістю назв частин тіла людини, які можна класифікувати так: ротова порожнина та шлунково-кишковий тракт.

До назв частин ротової порожнини можна належать: губи, щоки, рот, зуби, ясна, слина і горло як проміжна частина між ротовою порожниною та шлунково-кишковим трактом. З-поміж назв частин тіла шлунково-кишкового тракту вирізняються: шлунок, живіт, сальник, кишка.

Фонетичні особливості слів, що належать до травної системи:

1) відсутність протетичного *в* у слові «уста»: «развѢ натицо трохи уста засихаю(т)» [3, с. 65]; «заразъ приткай носъ і уста» [3, с. 69];

2) паралельне вживання голосних *е – о* у слові «щока»: «положи на скронѢ, то ε(ст) на щєкѢ» [3, с. 28]; «приложи на щоку» [3, с. 28];

3) у слові *рот* при відмінюванні голосний *о* то випадає, то ні, наприклад: «кождой юй наклади ма(с)ла в(ъ) ротъ» [3, с. 32];

---

«ясенъ во ртѣ» [3, с. 29], очевидно, це пов'язано з применником, який стоїть поряд зі словом: *в та во*;

4) відсутність переходу голосного *о* в *і* в закритому складі: «*На болєніє зубовѣ*» [3, с. 28]; «*служи(т) и на боль зубовѣ*» [3, с. 29]; «*приложи на животъ матєрацѣ*» [3, с. 48];

Графічні особливості:

1) паралельне написання голосних *и* – *ы* у слові «*кишка*»: «*кгда кишки набрємєняю*» [3, с. 70]; «*заткавши кышки, руши(т)ся*» [3, с. 70];

2) паралельне написання голосних *е* – *о* у слові «*кишка*»: «*запалєніє кишекѣ*» [3, с. 70]; «*вѣтри з кишо(к) в(ѣ)падаю(т) до слабизнѣ*» [3, с. 51].

Лексичні особливості:

1) слова на позначення «*губ*» людини передаються переважно словом «*уста*», іноді за допомогою полонізму «*варги*», наприклад: «*развѣ натцо трохи уста засихаю(т)*» [3, с. 65]; «*зроди(т)ся ракѣ на варгахѣ, то є(ст) на губахѣ*» [3, с. 32];

2) слово «*щока*» передається словом «*скроня*»: «*положи на скронѣ, то є(ст) на щєкѣ*» [3, с. 28];

3) використання слів «*ясна*», «*дясна*» на позначення «*ясен*»: «*На ясна гниючіє*» [3, с. 55]; «*служи(т) то и на розніє болѣ з дєсцє(н)совѣ*» [3, с. 28];

4) слово «*шлунок*» у порадику передається кількома словами «*жолудок*», «*утроба*», «*стомах*», наприклад: «*жолудокѣ слабки(й) значне посиляє*» [3, с. 58]; «*Надлежи(т) подивовєня, та(к) утроби*» [3, с. 23]; «*з(ѣ) ску(д)ного стомаха*» [3, с. 59];

5) слово «*живіт*» передається словами «*живот*», «*жолудок*», «*брюхо*», наприклад: «*плодѣ в животѣ*» [3, с. 67]; «*нехай хори(й) в(ѣ)войдє в ту воду, не занимаючи жолудка, что(б) толко сидѣльѣ*» [3, с. 33]; «*або брухо, и жоло(н)дєкѣ*» [3, с. 41];

6) слово «*сальник*» у порадику передано латинським відповідником «*omentalis*», наприклад: «*рослѣйши<sup>м</sup> називає(т)ся омєнталѣсь*» [3, с. 50];

7) уживання словосполучення «*остання кишка*» у значенні «*прямої кишки*»: «*запалєнія оста(т)нєй кишки, в(ѣ) тои ча(с) або гєморой дѣ*» [3, с. 33].

---

Сенсорна система представлена практично всіма своїми органами, окрім *вестибулярного апарату* – органу рівноваги. Класифікувати органи сенсорної системи можна так: орган смаку – *язик*, орган нюху – *ніс*, орган слуху – *вуха*, органи зору – *очі та сльози*, орган дотику – *шкіра*.

Фонетичні особливості слів сенсорної системи:

1) відсутність переходу голосного *о* в *і*: «*заразь приткай нось і уста*» [3, с. 69];

2) відсутність палаталізації задньоязикового *х* на *с*: «*ко(з)да би то(й) боль в(ь) уху походиль*» [3, с. 35];

3) відсутність протетичного *в*: «*На шумъ и дзве(н)ки в(ь) ушахъ*» [3, с. 35];

4) відсутність лабіалізації голосного *е* в *о* після *ј*, наприклад: «*на плинєніє слєзь з(ь) очи(й)*» [3, с. 36]; «*Кому слєзи з(ь) очій бѣгутъ*» [3, с. 58];

5) відсутність переходу голосного *у* в *і* у слові «*шкіра*»: «*же кости шкура толко покріє(т)*» [3, с. 65]; «*вида(т)ся навє(р)хъ, толко по(д) шкурою сиди(т)*» [3, с. 76].

Морфологічні особливості слів:

1) паралельне використання форм множини у М. в.: «*На шумъ и дзве(н)ки в(ь) ушахъ*» [3, с. 35]; «*аби робаки не залєгли в(ь) уха(х)*» [3, с. 69];

2) присутня форма двоїни в О. в., наприклад: «*также пиявки за ушима постави(т)*» [3, с. 35]; «*ба(н)ками за ушима постави(т)*» [3, с. 36];

3) присутні паралельні форми у З. в. однини: «*вложи в(ь) ухо*» [3, с. 28]; «*и в(ь) (у)шу кроплями упуцай*» [3, с. 34];

4) використання паралельних закінчень у слові *очі* в М. в.: «*На очахъ способности особливіє до улѣченя бѣл(ь)ма*» [3, с. 35]; «*Ежели на оче(х) короста*» [3, с. 67]; у Р. в.: «*прикладай до очей*» [3, с. 36]; «*на плинєніє слєзь з(ь) очи(й)*» [3, с. 36]; «*Кєди кому з(ь) очій тєчє*» [3, с. 60].

Графічні особливості такі:

1) паралельне написання голосних *и* – *ы* у слові *очі*: «*в(ь) очи кроплями, ε(ст) рєчь досвѣдчона*» [3, с. 36]; «*вѣ очы кроплями*» [3, с. 143].



---

Серцево-судинна система у пораднику представлена невеликою кількістю назв частин тіла людини, а саме: *серце, кров, судини, вена, пульс*. Фонетичні особливості слів, які належать до серцево-судинної системи:

1) відсутність спрощення *рдц* на *рц* у слові *серце*: «сердца дрениє» [3, с. 68]; «сер(д)це ядомъ заражаючо» [3, с. 74]; «не близко сердца, суть безпечне» [3, с. 76];

2) відсутність асиміляції приголосного *р* з *ј*: «На кашель з кровію з персеи» [3, с. 29]; «Ежели би вимети з кровію били» [3, с. 46];

3) відсутність йотованої палаталізації приголосного *л* в слові *пульс*: «пулси в рука(х)» [3, с. 22]; «также всѢ пулси в рука(х) и ногахъ» [3, с. 41];

4) відсутність переходу голосного *о* в *і*: «На окладаніє пульсовъ в горячкахъ» [3, с. 22].

Лексичні особливості слів:

1) використання слова «жили» на позначення «судин»: «покорченіє жилъ» [3, с. 31]; «кровъ з(ъ) жили *salwatellis*» [3, с. 46];

2) використання латинізму «*salwatellis*» на позначення «вени» (*Salvatella* – вена на тильному боці руки), наприклад: «кровъ з(ъ) жили *salwatellis*» [3, с. 46].

Видільна система представлена в пораднику невеликою кількістю назв, які можна класифікувати так: *нирки, сеча, відхідник*.

Лексичні особливості:

1) на позначення слова «сеча» використовуються: «моч», наприклад: «На кривавій мочъ» [3, с. 26]; «кгда мочу пусты(т) не може» [3, с. 34]; «сцяттик», очевидно, походить від дієслова «сцяти» – випускати сечу: «На сцБятику особліве» [3, с. 42]; «урина», що походить від латинського «*urina*», наприклад: «урину и пѢсокъ виводи(т)» [3, с. 34];

2) використання різних слів та словосполучень на позначення «відхідника», а саме: «нижня», «послідок тіла», наприклад: «вложи в ни(ж)нюю, то е(ст) в послѢдокъ тѢла» [3, с. 54]; «*afedra*», що походить від латинського слова «*afedron*», яке означає «відхідник»: «и вт(ъ)кни в послѢдную дѢрку, то е(ст) в ни(ж)нюю, або во afedra» [3, с. 33]; «*orufісіумъ*», що походить

---

від латинського слова «*ōrificiūm*» і позначає задній отвір: «*помасти(т) оливою и вткнуť w oryficiūmъ*» [3, с. 54].

Репродуктивна система в пораднику представлена невеликою кількістю назв частин тіла. Їх можна класифікувати на жіночі органи (*груди*), чоловічі органи (*мошонка*).

Лексичні особливості:

1) використання таких слів та словосполучень на позначення «жіночих грудей», як «*перси білоголовські*», «*перси женские*», «*цицка*», «*цицка женская*», наприклад: «*на пє(р)си бБлоголо(в)скіє, на опухло(ст)*» [3, с. 23]; «*зсБдаючого в пє(р)сєхъ женскихъ, досвБдчонє*» [3, с. 44]; «*приклада(й) на ци(ц)ки*» [3, с. 44]; «*На попаданія варгъ, ногъ, рукъ любо палцо(в), ци(ц)ко жен(ъ)скихъ*» [3, с. 44];

2) використання слова «*мошна*» на позначення «*мошонки*»: «*На опу(х)лє мо(ш)на*» [3, с. 27]; «*на опухленіє моше(н)*» [3, с. 51].

До інших частин тіла ми віднесли такі слова, як-от: *легені*, *плевра* (дихальна система), *селезінка* (імунна система), *волосина*, *пуп*.

Їх фонетичними особливостями є:

1) наявність повноголосся у слові «*селезінка*»: «*На сєлєзєнку болную*» [3, с. 23]; «*Пластєрь на сєлєзєнку досвБдчєной*» [3, с. 23]; у слові *волосся*: «*Аби волоси росли, *sekret osobliwu*» [3, с. 26]; «*Сивіє волоси фарбовати*» [3, с. 26].*

Морфологічні особливості слів:

1) уживання непохідної та похідної форм *пуп* – *пупок*: «*и привяжи наверхъ пупа*» [3, с. 51]; «*прило(ж) на ночь на самій пупокъ и привяжи*» [3, с. 48].

До лексичних особливостей слів належать:

1) використання полонізму «*плюци*» на позначення «*легень*»: «*Есть хороба, в которой плюци запаливаются*» [3, с. 38];

2) використання латинізмів «*pleura*», «*плеура*» на позначення *плеври* (прилегенева і підреберна пліва): «*плеура єсть запалєніє *członek*, зобра(нє) же внутрь*» [3, с. 37]; «*pleura зва(н)нихъ*» [3, с. 37].

Проаналізувавши подані системи, ми дійшли висновку, що в багатьох словах присутні такі особливості, як: перехідні пом'якшення задньоязикових приголосних; повноголосся; лабіалізація голосного *e* в *o*; неперехід довгих голосних *o*, *e* в голосний *i*; асиміляція *j* м'якими

---

приголосними; пом'якшення приголосних у сполученні з *j*; відсутність спрощення у групі приголосних; чергування голосних *o*, *e* з нулем звука; відсутність протетичного приголосного *в*; наявність паралельних форм. У пораднику наявні запозичення з латинської («*omentalis*», «*salwatellis*», «*urina*», «*afedra*», «*ōrificium*», «*pleura*») та польської мов («*варги*», «*плюци*»), крім того, засвідчені слова, які зараз вважаються застарілими (*твар*, *чоло*, *уста*, *рамено*, *перси*, *жили*, *мізина*, *безіменний*, *лоно*, *подошви*, *тил*, *дясна*).

#### Література

1. Етимологічний словник української мови : у 7-и т. / Редкол. : О. С. Мельничук та ін. – К. : Наукова думка, 1982–2006.
2. Кніпович М. Ф. Словник медичної термінології. – К. : Державне медичне вид-во УРСР, 1948. – 444 с.
3. Лікарські та господарські порадники XVIII ст. / Упоряд. Передрієнко В. А. – К. : Наукова думка, 1984. – С.17–91.
4. Свиридов О. І. Анатомія людний : [підручник] / За ред. І. І. Бобрика. – К. : Вища школа, 2000. – 399 с.

УДК 811.2-1А1/7.08

Халабуда Владислав

### ОСОБЛИВОСТІ ФУНКЦІОНУВАННЯ МЕТАФОР ТА ЕПІТЕТІВ У ПОЕТИЧНОМУ МОВЛЕННІ ІВАНА АНДРУСЯКА

*У статті досліджено особливості функціонування метафор та епітетів у поетичному мовленні Івана Андрусяка, з'ясовано лексико-семантичні, граматичні та структурні різновиди метафор та епітетів, виявлено основні принципи забезпечення експресивного потенціалу.*

**Ключові слова:** *поетичне мовлення, стилістичні ресурси, метафора, епітет, функціонування.*

*In the article the peculiarities of the metaphors and epithets of poetic speech Ivan Andrusyak have been investigated; lexical-semantic, grammatical and structural types of metaphors and epithets have been revealed. The basic principles of expressive potential have been found.*

**Key words:** *poetic speech, stylistic resources, metaphor, epithet, functioning.*

Одним із першочергових завдань сучасної української стилістики є системне вивчення організації стилістичних ресурсів

---

у художніх текстах за окремими їх різновидами, групами та підгрупами.

Стилістичні ресурси – одиниці мови, які характеризуються усвідомленою обробкою мовного явища, що сприймається як відхилення від загальнозживаних норм передачі інформації. Стилістичні засоби вже протягом багатьох століть є основою творення поетичного мовлення. Будь-який текст художньої літератури ґрунтується на використанні стилістичних тропів і фігур. Саме тому розуміння природи стилістичних ресурсів є важливим не лише для лінгвістів та літературознавців, а й для авторів художніх текстів, які є, так би мовити, «виробниками» відповідних мовних одиниць.

Незважаючи на те, що стилістичні засоби виразнення піддаються постійному аналізу з боку науковців, потреба в їхньому дослідженні залишається актуальною, оскільки мова є динамічним явищем, тому і стилістичні ресурси в художніх текстах, написаних літературною мовою, постійно змінюються й модифікуються.

Актуальність дослідження зумовлена необхідністю вивчення лексико-семантичних, граматичних та структурних особливостей стилістичних ресурсів на матеріалі збірок «Депресивний синдром» та «Отруєння голосом» сучасного українського поета, літературного критика та перекладача І. Андрусяка, творчість якого досі не була предметом спеціального аналізу. З-поміж поетичного доробку митця збірки «Депресивний синдром» та «Отруєння голосом» потребують належної уваги, оскільки репрезентують багатий та різноманітний фактичний матеріал, який відкриває широкі можливості не лише для студіювання мовотворчості письменника, а й дає змогу простежити, як за допомогою тих чи тих лексичних одиниць автору вдається досягти бажаного стилістичного ефекту в розкритті змісту твору, у прагненні передати атмосферу та вплинути на читача за допомогою стилістичних тропів і фігур.

Мета нашої статті полягає в тому, аби з'ясувати лексико-семантичні, граматичні та структурні особливості найбільш активно використовуваних різновидів стилістичних ресурсів у поетичному мовленні І. Андрусяка.

---

Мовна особистість Івана Андрусика дуже цікава. Він виробив власну впізнавану поетичну манеру, ґрунтовану на метафоризмі, яку чимало критичних видань називали «плаваючою семантикою». Це письменник із незвичайною творчою манерою, що приваблює читача використанням оригінальних творчих засобів увиразнення мови, різноманітних стилістичних прийомів та ефектів. Цікавим є те, що поет майже зовсім не використовує розділових знаків у своїх творах, що дає змогу читачеві самому розставити акценти там, де він вважатиме за потрібне.

Іван Андрусик уміло послуговується для продукування того чи того поетичного тексту найрізноманітнішими стилістичними засобами, основне призначення яких актуалізувати увагу читача, долучити його до поетичного осмислення дійсності, вплинути на нього. З усього розмаїття дібраного фактичного матеріалу ми вирішили зупинитися на двох найактивніше використовуваних стилістичних тропях, як-от: метафора та епітет.

Метафора на сьогодні – один із найпопулярніших і найуживаніших стилістичних засобів, до якого застосовують безліч теорій та підходів. Мабуть, жоден із інших тропів не заслуговував такої уваги науковців. Розподіл метафори на види практично не обмежений через те, що кожен дослідник пропонує своє бачення та відстоює свою позицію, оскільки сукупність видів метафори часто представляється невпорядкованою.

Своєрідність метафори як стилістичного тропу полягає в тому, що вона являє собою особливий вид порівняння, члени якого настільки злилися, що перший член – референт (те, що порівнюється) витісняється і майже повністю заміщається другим – корелят (те, з чим порівнюється) [3, с. 194]. Уживання метафори є одним із способів створення експресії, оскільки вона, здебільшого, пов'язана з семантичними зсувами, що сприяє появі додаткової експресивної насиченості тексту загалом [2, с. 89].

Найчисельнішими й найбільш поширеними в поетичних збірках митця є індивідуально-авторські метафори, наприклад: *Поводирі Великого Сліпця / на попелі Великої Руїни / Тремтять побожно зігнуті коліна / **сльзьми бандур ілюзії дзюрчать** (1); **кирпата безодня розплющує губи / сміється і плаче над погаром неба / сплелися до танцю венера і врубель / під білих колон***

---

гомеричний молебень (1). Автор використовує не властиві ознаки перенесення для традиційних, власне мовних метафор. Він вдається до нестандартних прийомів поєднання в одній метафорі кількох смислових нашарувань, наприклад: *сплітаються пальці спітаються очі і голови / на стоптаний пляц виповзають картаті слова / а ми залишаємось голими голими голими / ключиця сідниця коліно кулак голова* (1); *проколює сонце дротинами променів гострими/ понуре терпіння обмацує зором далінь / а ви мовчите ув останньому відчаї господи / в самотньому небі вас нікому зняти з петлі...* (1).

У поезіях митця індивідуально-авторські метафори є основою, візитівкою його неповторної творчої манери та стилю. Часто для передачі глибоких вражень він, так би мовити, грається відтінками значень слів, словосполучень, при цьому дещо порушує усталену подібність до чогось, наприклад: *сірники готові генерале / зупинився час як обеліск / п'яні зорі на губах розтали / з-під повік поволі капле віск...*(1); *і за хвилину розтане труна / ніби сльоза що загублена потай / плаче за спинами той сатана / що народився у хліві навпроти* (1). Саме через надання великого значення індивідуально-авторським метафорам митець майже повністю нівелює використання традиційної метафори, що є характерним проявом його унікальності як поета. Традиційна метафора фігурує зрідка лише в певних контекстах.

Іван Андрусак оригінально використовує перенесення подібності з одного предмета, дії, явища на інші. Найбільший пласт займає подібність за призначенням, наприклад: *А ми поволі падали в траву / підклавиши сон під голови патлаті / І так виразно, ніби наяву / у нас в очах світилися квадрати* (1); *говорімо... та ні стоїмо як дерева / і останнім зусиллям ковтаємо муку / супокійно підходить бліда королева / для цілунку сухотну протягує руку* (1). Для цього різновиду важливим є контекст, у якому функціонують метафори, оскільки поза ним вони просто не сприймаються. Це пояснюється тим, що письменнику за допомогою саме такого виду перенесення найбільш зручно передавати свою переживання та почуття від отриманих вражень.

Не останнє місце в метафоричних конструкціях письменника займає подібність за формою, наприклад: *ховаємо очі за висхлими*

---

*бляклими плівками / ховаємо в жмені маленьких драглистих синів / а ви не приходите згорблений відчаєм лікарю / лиш тихе тремтіння повільно повзе по струні (1); під місячний мармур ввіходжу останнім / ворухнуться пальці в кулак захолоді / а ви залишаєтесь еллінська панно / за вічним бар'єром містичної доли (1).* За допомогою таких метафор посилюється асоціативність передачі інформації, зміст змальованих митцем картин набуває певної візуалізації, що покращує сприйняття твору.

Що стосується метафор з подібністю за кольором, то вони в аналізованих поетичних збірках поета мають свою специфіку. У переважній своїй частині вони тяжіють до колористичних епітетів, але в деяких контекстах функціонують і окремо, наприклад: *табунами блукають отари і несть їм числа / по найвищих деревах як дзвони гойдаються пастирі / по незвіданих нетрищах душі виходять на злам / і спалахує небо червоною мічене пастою (1); сонце ворухниться / сон червоніє / де Ти Господи / янголи де ви / озовися / Діво Маріє... (1).* Проілюстровані контексти демонструють, що в митця досить часто фігурує перенесення на основі червоного кольору, що неодмінно створює відтінок враження від прочитаного, певне нагнітання описуваних явищ. На нашу думку, автор використовує подібність за кольором задля того, щоб надати твору атмосферності, створити певний настрій, посилити наочність.

Метафори, якими послуговується письменник, характеризуються й різноманітними формально-граматичними особливостями. Проаналізований фактичний матеріал дав змогу диференціювати за структурними особливостями метафору класичну та розгорнуту. Класична метафора, яка за своєю структурою має лише один референт та один корелят, використовується поетом, як нам видається, значно рідше, ніж розгорнута, оскільки не є характерною для стилю митця, наприклад: *А сні виходять, і по них / ні сліду не лишається, ні крові... (2)*, де *сні* – референт, *виходять* – корелят; *їм сниться по ночах бетону зов / підземної стіни точений барельєф (2)*, де *зов* – референт, *бетону* – корелят. Але незважаючи на це, вона досить часто фігурує в невеликих за обсягом поезіях, де автор намагається мінімізувати завуальованість задля більш чіткої передачі ідеї та

---

смыслу, наприклад: *застигли крики* оддалік / *обнявшись посмерти*. за ними / *плебеї пальцями по шклі* / *виводять рими рими рими* (1), де *крики* – референт, *застигли* – корелят; *живемо під чортом неначе під богом* / *і вправно жонглюємо словами* / *в яких від глибин від прасути святого* / *немає ні грама* (1), де *словами* – референт, *жонглюємо* – корелят.

Зупинимось на розгорнутій метафорі для більш детального її розгляду. Безперечно, що розгорнута метафора є найпоширенішим різновидом відповідного стилістичного тропу в досліджуваній поезії, наприклад: *на дамбу не вийду там губи злюбованих слив / погруддя лілей герметична плутонна судома / яри за ярами там замшевий дощ настелив / та неба немає і я залишаюся вдома...*(2). Саме завдяки їй поетичні твори поета набувають унікальних стилетворчих особливостей, як-от: *без перекуру маримо під інесм / про кругли глеки синього вина / а сонний час іде до нас колінами / і тихо нас застиглих промина* (2); *меж зламаних бажань колишеться як змії / нірванний листопад нічного банування / прощання - дотик шкла до вилинялих вій / і течія вікон і терція овальна...*(2). Автор використовує відразу кілька корелятивів, що підсилюють та увиразнюють головний референт, створюють калейдоскопічний ефект. Такі розгорнуті метафори вказують на особливий творчий підхід і широкі горизонти уяви митця. Вони є виявом креативності та самотності письменника.

За граматичним вираженням метафори розподіляємо за належністю референта, головного слова в метафоричній конструкції, до тієї чи тієї частини мови. У творах поета широкі представлені іменникові метафори, як-от: *це тікають в портрети огорнуті ковдрою прірви / де на струнах завис побілілий шматок язика / то Небесний Бухгалтер виберише шкалки дзеркал / і оранжеві френзлі на витуклих скронях обірве* (2), де *прірви* та *шматок язика* – іменникові референти; *витисне короткий ніби сік / голос череватого паперу / розкидає дзвони по росі / і церкви роздмухує як пера* (2), де *голос* – іменниковий референт.

Атрибутивні метафори представлені в таких контекстах: *ховаємо очі за висхлими бляклими плівками / ховаємо в жмені драглистих синів / а ви не приходите згорблений відчаєм лікарю / лиш тихе тремтіння повільно повзе по струні* (1), де *драглистих* –



---

атрибутивний референт; *і час – лиш перелюб лиш крадений келих вина / де зморений солод на на синьому вітрі гірчить / прощай гаутамо я вип'ю цей замок до дна / а море зачиню і небо зачиню і цить* (2), де *зморений* та *(на) синьому* – атрибутивні референти. Такі метафори в письменника здебільшого реалізуються за допомогою прикметників, але в окремих контекстах можуть створюватися на основі прислівників та дієприкметників, наприклад: *це розчавлені арфи – есенція ладану з мороком / де на лобі кайлом поцілунок воскресє / заїжджають планети – одна за одною – по-мокрому / і зшиває їх мізкі сумний потойбічний професор* (2), де *розчавлені* – атрибутивний референт, виражений дієприкметником, а *по-мокрому* – атрибутивний референт, виражений прислівником. Деякі науковці також прирівнюють атрибутивну метафору до так званого «метафоричного епітета» [2, с. 291], оскільки в певних контекстах така метафора має властивості, які характерні й для епітета, тому правильно визначати, який перед нами постає, троп іноді викликає певні труднощі.

Дієслівні метафори хоч і не мають такого широко застосування в поетичному мовленні Івана Андрусяка, як іменникові й атрибутивні, та, гадаємо, вони також заслуговують на увагу, оскільки за допомогою них посилюється наочність та асоціативність передачі образів, наприклад: *ласки вкритих блідю шкירוю / недоторкані вийдуть в сад / я губами тебе вимірюю / кожну матрицю дописав* (2), де *вимірюю* – дієслівний референт; *так форелі в судинах минають лягають на дно/так новітні мерці обзираються що за потвора / я щодругої ночі навщент роздираю вікно / аби хата вдихала повітря споруджене вчора* (2), де *роздираю* та *вдихала* – дієслівні референти. Однак не тільки метафора засвідчує оригінальність індивідуально-авторського стилю. Досить продуктивно використовує письменник стилістичний потенціал епітетів.

В. Чабаненко свого часу зауважував: «Одним із найдійовіших засобів посилення картинності й емоційності мовлення є епітет. Так називається слово або кілька слів, які додаються до звичайної назви предмета, щоб посилити її виразність, підкреслити у предметі одну з його ознак – саме ту, яку

---

в даному випадку важливо висунути на передній план, свого роду привернути до неї особливу увагу читача» [3, с. 253].

Арсенал мовних виражальних стилістичних засобів, що успадковується від попередніх епох, з часом постійно трансформується, модифікується. Це відображається на багатьох стилістичних ресурсах, зокрема й на епітеті. Його семантична еволюція значно розширила образні функції в тексті, семантичні поля дистрибутивів, лексико-граматичні моделі вираження. Особливо еволюція епітета простежується в поетичній творчості Івана Андрусяка, яка надзвичайно багата на епітети різних видів та форм.

Для творчості Івана Андрусяка є характерним використання індивідуально-авторських епітетів, наприклад: *я обмию тебе лавандовим сміхом / а тоді візьму в руки твою терлигу* (2); *буркун волосатий / ти маєш державну оскому / ти маєш **нектар перевтілення** / в ідолний камінь* (2); *та потягнувся в сад епідемічний слід / і грива зазіхань сягнула горизонту / а брід усе це є це не розмитий брід* (2). Проілюстровані контексти переконливо засвідчують, що автор виокремлює не постійну – супровідну, канонізовану ознаку предмета, явища чи дії, а таку рису, яка видається характерною за певних обставин у тому конкретному контексті, у якому про цей предмет, явище чи дія згадується, наприклад: *блукають **нендзи поскрибовані** / із кельменець у бійці / на голову як в улоговину / лягли понуро дві вівці* (2); *а як із-під одеж почуєш дивні схлипи / і сила возведе мій **світанковий герб** / і звуться вінок до леготу жалив* (2). Індивідуально-авторські епітети є переважною прикметою високого поетичного стилю, який вимагає від читача розвинутої уяви й асоціативного мислення, тому вживання таких епітетів досить часто складно пояснити.

Письменник водночас послуговується й постійними (традиційними) епітетами, щоб розбавити свої поетичні твори високою насиченістю індивідуально-авторських епітетів задля кращого розуміння читачем змісту поезії, її образного наповнення, наприклад: *від трьох карятид до **золотої риби** / ілюзія казок дівоча ненасить / в них невсипуций мох опричником сидить / і на **сумних митців** чатують древні глиби* (2); *в їдкім повітрі слів відлунює вода / самотній шансоньє порипує в шамоту / чому з*

---

колишніх лат у зморщеній утробі / переступила нас беззучна самота (2). Наведені контексти демонструють, що постійні епітети традиційно супроводжують означення предметів, дій, явищ, закріплюючись за ними постійно в межах певного художнього стилю, наприклад: *яворова річейка / золота кладойка / зійди свароже / ясен стежиною/ тай до господойки* (2); *холодно питатися / про матіолу / обітована земля / не прийме обітниці* (2). Такі епітети, на відміну від індивідуально-авторських, вирізняються тим, що виокремлюють характерну рису не конкретного предмета, дії, явища, про які йдеться «саме зараз» і «саме тут», а предмета, дії, явища взагалі, безвідносно до особливостей контексту, де про нього згадується. Постійний епітет при цьому вказує на таку характерну рису, яка водночас із-поміж інших його рис здається найбільш сталою, загальнозрозумілою.

Епітети, засвідчені у творчому доробку І. Андрусяка, характеризуються й особливостями граматичного вираження. Епітет як образний, естетично маркований атрибут має в поезії митця дві основні граматичні категорії свого формування і вираження: прикметник з граматичною функцією присубстантивного означення і якісно-означальні прислівники з граматичною функцією придієслівного означення – обставиною способу дії. Переважну частину займають епітети, виражені прикметниками.

Найбільш поширеними є епітети, виражені прикметниками, наприклад: *це просто скали – решту все здалось / вітри безбожні безпритульні зими / мінливий світ скиталище незрима / і час коли навідається хтось* (2); *солом'яний настил у тростяній колибі /розламаний на двох неперебутній хліб /і на тугих вустах такий лякливий німб / неначе півйого це звечора я випив* (2). Це пояснюється тим, що прикметник є основним категорійним засобом вираження епітетів, оскільки, по-перше, має семантику статичної ознаки (якості, властивості, відношення), по-друге, узаємодіє з іменником, предметність якого він конкретизує через свою атрибутивну семантику [1, с. 350].

У зв'язку з цим Л. Мацько зауважує: «Можливості прикметника виступати епітетом збільшуються ще й за рахунок того, що один і той самий прикметник може поєднуватися з кількома різними іменниками, а іменник може мати при собі різні

---

прикметники, конкретизувати свій значеннєвий обсяг за рахунок прикметника, здатного до розвитку вторинних функцій» [1, с. 351]. Наприклад: *цих сіл уже немає – час тугий / укритв їх **невидючим шаром болю** / **твердим** як наст **холодним і сипучим** / як потерть що її лишила шашіль* (2), де іменниковий денотат *шаром* має при собі залежні епітети, виражені прикметниками *невидючим, твердим, холодним, сипучим*. Варто також зауважити, що епітетна роль прикметника посилюється й тим, що він не тільки лексично, а й синтаксично майже завжди є атрибутом до іменника.

Менш продуктивною, але не менш важливою у творчості поета є група епітетів, виражених дієприкметником, наприклад: *там мешкають самотні павуки / вони крізь **дах проломлений вітрами** / за місяцем вночі спостерігають / і доплітають павутину хмар* (2); *ошалілий **комівояжер** / на блідій долоні короваю / вибирає з двох великих жертв / ту котра пелюстки обриває* (2). Проілюстровані контексти переконливо демонструють, що у такій ролі виступають здебільшого пасивні дієприкметники минулого часу, рідше – активні дієприкметники минулого часу. Такі епітети найчистіше вказують на процесуальність, причини-наслідкові відношення, посилюють образність, наприклад: *під пастораллю жінки що була / **вражливою** допоки сіль не з'їла / пересити розкішного жала / над берегом **розплетеного тіла*** (2); *є **ілюзія втоплена** в білім вині / і обов'язок бути радим / а кому це потрібно тобі чи мені / чи винові що знає правду* (2).

Епітети, виражені прислівниками, трапляються поодинокі, хоч у деяких контекстах мають яскраво виражені експресивні властивості, наприклад: *зайжджають **планети** – одна за одною – **по-мокрому** / і зшиває їх мізкі сумний потойбічний професор* (1); *карбідом **жовтого жалю** / перегортає датська осінь / довкрузе акустики доносів / **хтось тихо виплюне** люблю* (2); *що за всім оцим **палеолітом** / біла пава як зоря чужа / **холодно вгризається у бітум** / а тобі ні крапельки не жаль* (2). Вони виступають виразниками динамічної ознаки (дії, процесу, стану), виконують образно-процесуальну функцію в поетичному тексті.

У поетичних творах Івана Андрусика представлені й епітети внутрішньочуттєвого сприймання. Це епітети, що передають відчуття та переживання ліричного героя поезії, особисті чи

---

суспільні, що можуть переплітатися з настроями природи або суголосно, або контрастно. Вони відображають внутрішні ознаки і властивості предметного світу або такі, що уявно «приписуються» природі, предметам, явищам [1, с. 348].

Серед внутрішньочуттєвих епітетів диференціюємо одоративні й емотивні. Одоративні епітети характеризують предмет за запахом, нюхом, смаком, дотиком. Наприклад: *очима проталин / тонкими губами проталин / сонцем підталим / ловлю тобі **рибок вологих** / тремтливе аж біле / повітря тобі ловлю* (2), де епітет **вологіх** характеризує предмет за дотиком; *і щоби цей маленький навучок / тобі на граблі вистрибнув з-під листя / вдихнув на повні груди **прілий запах** / і здивувався: ось уже й весна* (1), де епітет **прілий** характеризує предмет за запахом; *а тоді в одвічній насторозі / **пиллом** омиваючись **гірким** / грицики стрибають по дорозі/лузають вишневі кісточки* (2), де епітет **гірким** характеризує предмет за смаком; *я націдив тобі останню шклянку оцту / і роздобув тобі **солоний огірок*** (2), де епітет **солоний** характеризує предмет за смаком; *а може просто мак обтруситься із віт / і випорсне на діл zelo твоє червоне / **розпечених дзеркал** знедолений привіт* (2), де епітет **розпечених** характеризує предмет за дотиком. Письменник, про що свідчать проілюстровані контексти, значно частіше послуговується одоративними епітетами дотику й смаку.

Переважно більшу групу серед внутрішньочуттєвих епітетів у поезії митця займають емотивні (почуттєві) епітети. Це закономірно, оскільки автор у такий спосіб не тільки виражає свої почуття, а й намагається передати свій поетичний світ одухотворено в почуттєвому сприйманні для інших, наприклад: *тужно і ніжно / **світить аврора** / коням і людям / в місті тобос* (1); *за овидом терпне **самотній сумний рамадан** / уже осипається мерва з чернечої брами* (2); *за слідами чорної лисиці / у **понуру** **букову мечеть** / де монгол в утробі удовиці / третє літо знічено мовчить* (2); *по околиці блукає тїнь з очима авіценни / і рахує на задвірках **перелякані зірки*** (2). Наявність таких епітетів створює самодостатню мистецьку якість, поезію узагальненої поетичності, коли на сполучуваності окремо взятих слів виникають свіжі, невідомі до цього образи [1, с. 348].

---

На особливу увагу заслуговують колористичні епітети, які в поезії письменника представлені найбільш широко. Івана Андрусяка по праву можна називати майстром кольору. Поет використовує у своїй творчості найрізноманітніші варіації кольорів і відтінків.

Використання колористичних епітетів в українському поетичному мовленні є традиційною рисою української літературної мови. Лексеми зі значенням кольору є здебільшого полісемантичними. Вони здатні розвивати переносні значення, у яких виникають образи, й окремі з них закріплювати як символічні. Семантичний обсяг лексеми кольору визначається кількістю назв предметів, що є носіями такого кольору, і становить її парадигму [1, с. 344]. У досліджуваному поетичному мовленні, лексеми кольору є емоційно наповненими, зі смисловим та естетичним прирошенням і від того експресивним, наприклад: *...затягне одержимо білу фугу / і опаде звиваючись на дно / і доки кавалерам все одно / танцюють дами по блідому колу* (1); *я буду помирати восени / коли розчервонілий капельмейстер / не кобуру одягне а капейстру / і сплющений оркестр кріпосний* (1).

У взаємодії з іншими поетичними засобами колір у поетичних текстах письменника рідко збігається з об'єктивною кольоровою ознакою реалії. Наприклад: *застрягнуть в жовтому піску / сніги зелені здоокола / струпата виляла гола / дорога скапує в ріку* (1); *і місяць як кольє стискає плоть червону / і венам золотим розлитись не дає* (2). Частіше колір «живе» в колористичному образі, що формується не лише значенням кольору, а й іншими лексемами, використання яких залежить від індивідуального осмислення кольорів. У такий спосіб виникає так званий «художній колір».

Лексико-семантична категорія кольору в поезії Івана Андрусяка представлена двома шарами слів: слова першого порядку: *білий, чорний, жовтий, червоний, синій*, які становлять основу всієї категорії; слова другого порядку, як-от: *білявий, блідий, пурпуровий, розчервонілий, калиновий*, що семантично об'єднуються навколо перших.

Кожен колір, відтінок відіграє важливу роль у творенні необхідного образу, який, своєю чергою, передає атмосферу та настрої поезії. Традиційно білий колір символізує красу, ніжність,

---

світлі почуття, але це помітно лише в деяких контекстах, наприклад: *прийде зоря і стане на порозі чужого дому / і **янголята білі** голі босі прийдуть потому* (2); *ласки вкритих **білою шкірою** / недоторкано вийдуть в сад / я губами тебе вимірюю / кожну матрицю дописав* (2). Здебільшого білий колір у поезії письменника набуває дещо інших смислових відтінків, не пов'язаних із ніжністю та красою, наприклад: *про **білі вежі** я в дитинстві чув / а котрі з них залишилися цілі* (1); *це тікають в портрети огорнуті ковдрою прірви / де на струнах завис **побілілий шматок язика*** (2); *ми плакаємо зустріч під **білими нігтями мозку** / та сліди під порогом постійно змиває вода* (2); *над косовом сміється **білий сип** / яка заантажована принада* (2). Звідси, відповідно, білий колір набуває негативних значень, відтінку смутку та приреченості, що традиційно не є для нього характерним.

Водночас із білим кольором автор досить часто послуговується блідим відтінком, що певним чином створює атмосферу приреченості, рутинності існування, наприклад: *ідеши і бачиши / голос білявого хлопця / **в блідім кашкеті*** (1); *я останній прозаїк **блідих поколінь** / я останній пророк мегаполісу / де червоною ниткою в календарі / інтроспекція власного голосу* (2).

Важливе місце в образотворенні займає чорний колір, який традиційно є символом злих сил, нещастя, трагізму, наприклад: *Я все прощу, бо нині я помер / Я довго знав, що буду жити довше / **І чорний плащ** облизує підшви / і **чорний місяць** перерізає нерв* (2); *Вже опадає **чорна самота** / під покривало щирої молитви* (2); *стару одягу в **чорній бочці** солимо / і виясняєм хто з нас більший звір* (2); *перестріне на валу і гаркаво засміється / гляньте юному ослу **чорна жриця** віддається* (2). Автор нагромаджує відповідну кольорову гаму, аби накласти відбиток настрою на емоційно-психологічне сприйняття читача.

Символіка білого кольору в поезії митця фігурує на контрасті з чорним, створюючи певний симбіоз трагічності зі світлою стороною життя, як-от: *і **чорно-біла кішка** шелестить / краплинами пелюстками травною / мед на губах і голос над губою / рожеву тищу облизнула мить* (2); *тому воно повторюється вічно / за **білим чорне** і за **чорним біле** / в по **білім білій** вишитій сорочці / в свитині що наопаши – **чорній-чорній*** (2); *це дуже повагом – і дуже **чорно-***

---

*біле / осмислення* усього що збулося / тому що не могло ніяк позбутись / своїх найголовніших почуттів (2).

Цікавою в ряді колористичних епітетів поета є символіка жовтого кольору, поруч із яким стоять оранжевий та золотий, наприклад: *Жовтий вечір. Оранжеві свічі / Кварта вицвілого вина / Ти вина моя перша і вічна / Ти єдина моя вина* (1); *тобі вже не намариться фундамент / а тільки жовтий висохлий курай* (1); *то Небесний Бухгалтер визбирує шкалки дзеркал / і оранжеві френзлі на випуклих скронях обірве* (2); *на горло саду покарай / на тінь понуру на карету / на золотих підніжках в лету / перегортається цей край* (2); *І тільки кадуб жовтої труни / і під ногами миші яворові* (2). Епітети цієї кольорової гами мають суперечливе значення, оскільки, з одного боку, уособлюють світло, тепло, з іншого, – є символом чогось містичного, потойбічного, віщують розлуку, іноді смерть.

Червоний колір, що традиційно символізує кохання та пристрась, у поетичній мові Івана Андрусяка, як не дивно, має тлумачення негативної оцінки – хаосу та розбрату, наприклад: *лиш ніч помилує плечем / посіє мак в дворі палацу / і на могилу пертурбацій / червона мряка потече* (1); *надходить гаспидна пора / червоні цяточки латини / лягли на горду пектораль* (2). Таке не властиве застосування кольору свідчить про новаторський підхід письменника у створенні поетичних образів.

Наостанок розглянемо епітети на позначення синього спектру кольорів. Вони створюють переважно відчуття спокою, гармонії, заглиблюють в атмосферу відчуження від реалій буденного існування, наприклад: *утікатиму в синій грот / щоб не бачити ким я став / дві дороги на ешафот / подаруйте мені христа* (2); *ці трелі голубі на заячій губі / цей геральдичний дар гінцеві саваоту* (2); *і час – лиш перелюб лиш крадений келих вина / де зморений солод на на синьому вітрі гірчить / прощай гаутамо я вип'ю цей замок до дна / а море зачиню і небо зачиню і цить* (2).

Отже, у мовотворчості Івана Андрусяка проілюстровано оригінальні зразки метафоричних перенесень, що відбуваються на основі різних ознак, найчастіше – за подібністю. Такі метафори є різноплановими не лише за семантичними, але й за структурно-граматичними особливостями. Епітети, представлені в поетичній



---

творчості письменника, засвідчують особливості його поетичної манери спілкування. Їх системний характер виявляється в опозиційному протиставленні та симбіотичному поєднанні денотатів з основними компонентами, що створюють художній ефект в поетичному мовленні митця.

### Література

1. Мацько Л. І. Стилїстика української мови : [підручник] / Л. І. Мацько, О. М. Сидоренко, О. М. Мацько ; за ред. Л. І. Мацько. – К. : Вища школа, 2003. – 462 с.
2. Сучасна українська літературна мова. Стилїстика / за заг. ред. І. К. Білодіда. – К. : Наукова думка, 1973. – 583 с.
3. Чабаненко В. А. Стилїстика експресивних засобів української мови : [монографія] / В. А. Чабаненко. – Запоріжжя : ЗДУ, 2002. – 351 с.

### Список використаних джерел

1. Андрусяк І. М. Депресивний синдром : [поезії] / І. М. Андрусяк [Електронний ресурс]. – Режим доступу до текстів : <http://www.poetryclub.com.ua/metsr.php?id=257&type=tvorch>
2. Андрусяк І. М. Отруєння голосом : [поезії] / І. М. Андрусяк [Електронний ресурс]. – Режим доступу до текстів : <http://www.poetryclub.com.ua/metsr.php?id=257&type=tvorch>

УДК 811.161.2'373

Чеведак Поліна

## ОСОБЛИВОСТІ ЛЕКСИКИ НА ПОЗНАЧЕННЯ НАЗВ ХВОРОБ В УКРАЇНСЬКІЙ МОВІ XVIII СТ. (НА МАТЕРІАЛІ ЛІКАРСЬКОГО ПОРАДНИКА)

*У статті досліджено терміни, що позначають назви хвороб у медичній лексиці української мови XVIII ст., подано аналіз специфіки номінації найпоширеніших захворювань.*

**Ключові слова:** українська мова, лексика, назви хвороб, термінологія, медицина.

*The article considerate terms denoting names of diseases in medical vocabulary of XVIII century Ukrainian language, it presents an analysis of the specific category of communicable diseases.*

**Key words:** Ukrainian language, vocabulary, names of diseases, terminology, medicine.

---

Наукова термінологія є важливою складовою лексики української мови. Загальні питання створення наукових термінів вивчали мовознавці В. Даниленко, Т. Киян, І. Ковалик, А. Лагутіна, Т. Панько, О. Реформатський та інші. Українські назви захворювань досліджувалися на рівні діалектології, зокрема це питання висвітлено в роботах Я. Вакалюк. Чимало відомостей про медичну лексику подають також етнографічні праці (В. Петрова, М. Маркевича, В. Милорадовича, П. Чубинського, В. Шухевича та ін.) і спеціальні медичні посібники (З. Болтарович, Є. Товстухи, В. Тітова та ін.).

Для лінгвістів такі роботи є довідковим матеріалом, який допомагає з'ясувати семантику окремих найменувань, територію їх поширення та хронологічні рамки функціонування на українському мовному ґрунті.

Формування терміносистеми окремої галузі залежить від змін, яких зазнає мова у процесі свого розвитку та від досягнень кожної конкретної науки на певному етапі історії народу-носія мови. Виникнення медичної термінології пов'язане з необхідністю відшукувати способи подолання певних хвороб, з якими зустрічались люди.

Сучасна українська наукова медична термінологія пройшла досить довгий і складний шлях розвитку – від термінологізації спільнослов'янських і давньоруських загальноновживаних слів, прямого запозичення лексичних одиниць з інших мов до вироблення власних словотворчих моделей з використанням як національних, так і інтернаціональних терміноелементів [4, с. 17].

Перші систематизовані рецепти та настанови щодо лікування захворювань різного типу подано у рукописних травниках та порадниках. «Лікарські та господарські порадники XVIII ст.», які надрукував В. А. Передрієнко, є одним з прикладів джерел вивчення медичної термінології, зокрема й назв хвороб. Народнорозмовна мова – це основа граматичної будови і лексичного складу порадників. Водночас, трапляються і деякі слова іншомовного походження. Засвоєння іншомовних медичних назв звичайно відбувалося шляхом зміни їх графічного і звукового складу, морфологічної й словотвірної форми.

---

При вивченні назв хвороб імунної системи було визначено такі особливості цієї групи слів:

1. Серед усіх назв хвороб цієї системи найчастіше використовується термін «горачка» і різновиди цього захворювання: «гора(ч)ки волніє на внутрь» та «горачка внутрна», «горачка значна» та «горачка значна», «горачка велика». У всіх випадках слово «горачка» написано з літерою «о» в першому складі, тобто не засвідчена асиміляція голосного *o* до голосного *a*, як у сучасному слові «гарячка». Спостерігається написання одночасно літер *z* та *з* у прикметниках («Толко ежели би горачка значна била, не мѣеть битъ варимо въ молоцѢ, але в(ъ) водѢ, в которой вари(т) напере(д) родзи(н)ки великіє...» [3, с. 66]; «Ежели би при видаванію рожжи, то е(ст) где она явля(т)ся начне, гора(ч)ка значна била, на той ча(с) дава(т) хорому на ночь сокъ бузиновій» [3, с. 49]).

2. Є слова, у яких відсутній протетичний *в*, характерний сучасним варіантам цих назв («Ости причина, ведлугъ медиковъ, е(ст) кровь матери(н)ска, которою ся кормить плодъ в животѢ и которая мѣе(т) в себе зли(х) гуморовъ, з котори(х) набираетъ в себе пл(д), з того познавае(т)ся тотъ боль, або і ин(ъ)ной» [3, с. 67]).

3. У пораднику використано синонімічні назви однієї хвороби («горачка», «малѢгна» та «чекрика»; «оспа» та «дво(р)ска хороба»).

4. Використано запозичені терміни: латинізм («Лечъ ежели хороба застарѢла буде, або при фѣбрѢ че(т)веродневной болной, неулѢчима су(т) бо(л)» [3, с. 40]); полонізм («А ежели малѢгна била, придай комфори двѢ гра(на) на еди(н) разъ, а дава(т) в винѢ тепло(мъ) любо в водѢ ка(р)ду(с) бенедиктовой» [3, с. 21]).

Дослідження назв хвороб нервової системи дало змогу виявити таку специфіку термінів:

1) деякі назви хвороб мають форму слова тотожну сучасному українському варіанту («О шалє(н)ствѢ и помѢшанію головы з меля(н)холіі» [3, с. 21]);

2) наявне паралельне вживання літер *l* та *л* («На боl головы з распалєніє(мъ) в(ъ) гора(ч)ки» [3, с. 20]; «На боль головы частой» [3, с. 55]);

3) використано слова з *Ѣ*, який у сучасних аналогах трансформувався в *і* («Гды кого паралѢжъ зарази(т), на

---

на(й)первіє часты заражонє отирай платами горачимы, загрѣваючи над фа(ε)ркою, и заразь натира(й) ти(мъ)» [3, с. 46]);

4) уживаються запозичені з грецької мови терміни («*И те(мъ): служитъ на гипоко(н)дрію, на меля(н)холію, вари(т) щоде(н) и пи(т)*» [3, с. 59]); з польської мови («*Служитъ на кадукъ, ужива(т), на про(х) утертого, з мочу дзе(Ѣ)тинимъ*» [3, с. 59]);

5) простежується термінологічна синонімія («кадукъ» та «епилепсія»).

Особливості слів на позначення хвороб серцево-судинної системи:

1) активно використовуються терміни-словосполучення («*сердца дреніє*», «*покорченіє жыль*»);

2) відсутній перехід *e* в *i* в назві органу («*И тѢм(ъ): служи(т) на а(ф)фекта утробы, селезе(н)ки и нирокъ*» [3, с. 59]);

3) простежується паралельне вживання *ы* та *и* («*жыли*» та «*жили*»);

4) відображено результати першої палаталізації («*На теченіє крови з носа*» [3, с. 27]);

5) використовуються запозичення з латини («*И тѢмъ: на ко(р)чъ, на еџулицераціє по нога(х), и давніє, на руптури, на спарелину, на варищєсь, на рани яке колвєкъ досѣдчони(й)*» [3, с. 24]) та з польської мови («*Есть набракло(ст), ал(ъ)бо опух(ъ)неніє, ногъ, походячєє з крови меля(н)холични, флегмисти и о(д) повикланія жилъ*» [3, с. 74]).

У назвах хвороб органів опорно-рухової системи слід звернути увагу на такі риси:

1) засвідчено паралельне використання літер *и* та *ы* («*подагри*», «*подагры*») та літер *г* та *г*, що позначали звук *г* («*подагра*» та «*пѣдогра*»);

2) відсутній перехід *o* в *i* у закритому складі («*И хочъ натура ти(мъ) способомъ чисти(т), яко (ж) такови биваю(т) здорови, еднакъ до справованя многи(х) ак(ъ)ѣѢи слабости ногъ значнє прешкожду маю(т), а ти(мъ) конєчнє, же неулєчимо биває(т)*» [3, с. 67]);

3) використано терміни, запозичені з латини («*На хоробу, котора зовє(т)ся спи(с)му(с) тетинусъ, что хорій не може повернуть ни шією, а ничимъ не владѢє(т)*» [3, с. 30]) та грецької

---

мови («*Служи(т) барзе скутєчне на рани якіє колєкєъ, на руптури, на пєдогрє, на боль по состава(х), на зламанину и вивинєнія, то є(ст) ізви(х)нєніє*» [3, с. 24]);

4) поряд з власне українською назвою хвороби запропоновано запозичений варіант («*корчъ*», «*контрактури*»).

Особливості назв хвороб органів дихання:

1) використано слова, написання яких збігається з сучасною формою («*И тємъ: возми килка головокъ чоснику якънайстаршого, на кашєль застарілій...*» [3, с. 60]) та терміни, що сьогодні є застарілими («*Возми той води, что о(т) вибоинъ воскобойнихъ останє(т), и в нєй дитя купай о(т) сухотъ*» [3, с. 65]);

2) до польської назви хвороби подано український відповідник («*На ікавку, то est на szczkawke*» [3, с. 56]);

3) спостерігаємо використання назви хвороби («*ікавка*») без протетичного *г*, притаманного сучасному аналогу («*гикавка*»).

Під час вивчення матеріалів «Лікарського порадника» ми звернули увагу на те, що засвідчено найбільше записів щодо хвороби шкіри. Це пояснюється. Очевидно, тим, що такі захворювання мають виразні зовнішні прояви, є найбільш помітними.

Аналіз назв хвороб шкіри уможливило виокремлення таких особливостей:

1) присутній термін, у якому відображено повноголосся («*И тѢмъ: на(й)лучше є(ст) на бородавки, коі биваю(т) по твари, жиръ з(ъ) окуня, нимъ намазивать*» [3, с. 44]);

2) використано поряд із повноголосними формами неповноголосні («*короста*», «*кро(с)ти*»);

3) засвідчено результати впливу *ј* на приголосний *к*, що спричинило утворення звука *г* («*кгузѢ*» та «*гузѢ*»);

4) спостерігається термінологічна синонімія, наприклад, використано шість варіантів назв хвороби, відомої сьогодні як «*пухлина*», з-поміж яких власне український варіант та запозичені слова («*диминиця*», «*бубонєсъ*», «*карбункулъ*», «*апостєма*», «*ка(н)цєръ*»);

5) деякі назви хвороб тотожні сучасним («*бородавка*», «*лишай*»);

6) присутні запозичення з латини («*...служи(т) на ка(н)цєръ, на рани вредовате і уніє, коі гоіть и сушитъ*» [3, с. 23]); грецької

---

(«*На вирослини, ал(ъ)бо гузѢ твє(р)диє, ganglion званіє» [3, с. 69]); німецької («*На флюкси, а(л)бо рани вредоватіє, в ногах*» [3, с. 67]) та словацької мов («*И тѢмъ: на еѣулицуєраціє в(ъ) го(р)лѢ, на вреди ядовитє, на гузѢ, смаруючи, на подагру и корости по твари розніє...*» [3, с. 24]).*

У групі назв хвороб сенсорної системи виокремлено такі специфічні риси:

1) в однакових термінах паралельно вживаються літери *z* та *з* («*На очи запалєніє*», «*На запалєніє очей*» [3, с. 36]);

2) наявні слова, у яких ще не відображено процес першого перехідного пом'якшення задньоязикових («*Кому слєзи з(ъ) очій бѢгутъ*» [3, с. 58]); слова, які засвідчують результати палаталізації («*На тєчєніє з(ъ) уха*» [3, с. 69]);

3) в окремих словах не засвідчено переходу *o* в *i* в закритому складі («*боль очий*»);

4) термін на позначення хвороби вжито у формі множини («*Служи(т) на глухоти, памя(т) добру справує, взрокъ ясни(й) чинитъ, премиваючи очи поливкою, з зелія того превароною*» [3, с. 59]).

5) використано запозичення з польської мови («*На утраченіє węsci, то є(ст) обонянія*» [3, с. 55]);

6) присутні слова, які сьогодні є суто книжними («*утраченіє обонянія*»).

Назви хвороб травної системи мають такі особливості:

1) не засвідчено перехід *e* в *o* після шиплячого («*очєрнѢлій*»);

2) не засвідчено перехід *o* в *i* у закритому складі («*боль тяжскій в кишкахъ*»);

3) використано дісприкметник нестягненої форми («*На ясна гниючіє в той хоробѢ мѢшиъ на своїмъ мѢстицу описанє*» [3, с. 66]);

4) паралельно використано літери *z* та *з* в одній назві («*закрученіє*», «*запалєнія*»);

5) у пораднику простежується варіативність форм одного й того ж слова («*колка*», «*кол(ъ)ка*», «*колючки*»);

---

б) присутні терміни, які сьогодні належать до діалектизмів («*И те(мъ): служитъ на гипоко(н)дрію, на шкорбутъ, на меля(н)холію, вари(т)щодє(н) и пи(т)*») [3, с. 59];

7) подано синонімічні варіанти назв хвороб («*набракло(ст) по(д) язикомъ*» та «*жабу по(д) язикомъ*», «*фрупура*» та «*карноса*», «*утраченіє апетита*» та «*апетиту знищеніє*»);

8) використано запозичення з латини, польської мови («*Первша, в которой кишки впадаютъ в(ъ) мошина, називає(т)ся ін(ъ)тєстиналѢсъ*») [3, с. 50]; «*Пятая називає(т)ся карноса*» [3, с. 51]).

Специфіка термінів, якими позначено захворювання органів системи виділення:

1) паралельне написання слів «*катей*», «*камен*» та «*камень*»;

2) наявні синоніми («*затриманная урина и камень*», «*урина задержана*»);

3) наявні різні варіанти написання одного слова («*стра(н)гурія*», «*стра(н)гурія*», «*страгурія*», «*стри(н)гурія*»);

4) використано терміни, запозичені з грецької мови («*страгурія*», «*дисурія*»);

Найменш чисельною є група слів на позначення хвороб репродуктивної системи. У слові «*рождєніє*» («*На тяжкое рождєніє*») [3, с. 48]) відсутнє подовження *н*, яке спостерігається в сучасному «*народження*», та наявна сполука *жд*, що є рисою церковнослов'янської мови. Спостерігається паралельне написання літер *z* та *з* («*задержан(ъ)є мѢсячного*», «*задушєніє матичне*»).

Вивчення лексики на позначення назв хвороб сприяє розумінню уявлень українців про причини та джерела захворювань, про характер симптомів тощо. Ці уявлення покладені в основу номінації хвороб. Називання захворювань відбувалося з урахуванням таких ознак:

#### I. Симптоматика:

1) висока температура: «*горачка*», «*огнь пекєлній*»;

2) характер больових відчуттів: «*стриканіє*», «*сєрдца дрєніє*», «*сухоти*»;

3) специфічні зовнішні прояви:

а) подібність за формою (слово «*варицєсъ*» є запозиченим з латини, походить від слова «*varix*» – «вузол, вздуття») [1, с. 805];

б) колір шкіри хворого («*хороба жолте*» та «*жолтячка*»).

## II. Уявлення про причини хвороби:

1) перевага в організмі рідини певного типу, наприклад, «холера» є запозиченим з латинської мови «*cholera*», яке походить від грецьких слів «*χολή*» (жовч) і «*ρέω*» (текти) [2, Т. 6, с.194]; «*меля(н)холия*» має грецьке походження і складається з прикметника «*μέλας*» – чорний та іменника «*χολή*» – жовч, відповідно, термін перекладається як «розлиття чорної жовчі» (пор.: за Гіпократом, саме такий тип рідини переважає в організмі меланхолійної людини [2, Т. 3, с. 432]);

2) вплив демонічних сил на хворого, наприклад, «*кадукъ*» має польське походження, його використовували також для називання нечистої сили, оскільки вірили, що хвороба виникає після того, як у людину вселиться чорт [2, Т. 2, с. 340];

Термін «*лишай*» утворено від праслов'янського слова «*lisej*» < «\**lixejъ*», похідне від «*liхъ*», що перекладається як «злий» (пор.: рос. «*лихой*») [2, Т. 3, с. 252]. Можливо, назва захворювання пов'язана з давніми вірування про те, що її на людину насилають злі духи.

## III. Спосіб поширення захворювання:

1) назва «*новТпра*» (чума), наприклад, аргументується тим, що ця хвороба передається повітряно-крапельним шляхом.

## IV. Уявлення про джерело поширення хвороби:

1) на позначення, наприклад, сифілісу використано слова «*francowatym*» та «*franki*»; імовірно, назва пов'язана з Францією, звідки, за уявленнями людей, була принесена хвороба.

V. Назва утворена завдяки звуконаслідуванню («кашель», «ікавка»).

Отже, медична термінологія, представлена в пораднику «Лїкарства описа(нъ)ніє, которимы бє(з) мє(ди)ка в дому всякь поратоватя можетъ», є неоднорідною за своїм складом. Текст насичений запозиченнями з латини, грецької, словацької, польської мов. Засвоєння іншомовних медичних назв відбувалося шляхом зміни їх графічного і звукового складу, завдяки певній адаптації запозичень до норм української мови (запозичені терміни у пораднику написано кирилицею).

Чужомовні слова в умовах масового вжитку мали різні варіанти вимови й написання, одні з них виникають на основі



---

звукового образу мови-джерела – імітація чужомовної вимови за допомогою українських звуків («fistula» – «*фістула*», «hydrofobia» – «*гідронгобіа*»), інші – мотивовані бажанням передати чужомовне слово за правилами української орфографії («dysuria» – «*дизурія*», «ischuria» – «*ісхурія*», «melancholia» – «*меланхолія*»).

Особливістю назв хвороб XVIII ст. є те, що деякі терміни залишилися незмінними й сьогодні («*шаленство*», «*кашель*», «*лишай*»). Але більшість із них, представлених у пораднику, суттєво відрізняються від сучасних аналогів, мають свої фонетичні та граматичні особливості.

#### Література

1. Дворецкий И. Х. Латинско-русский словарь. – М. : Русский язык, 1976. – 1096 с.
2. Етимологічний словник української мови : у 7-и т. / Редкол. : О. С. Мельничук та ін. – К. : Наукова думка, 1982–2006.
3. Лікарські та господарські порадники XVIII ст. / Підгот. до вид. Передрієнко В. А. – К. : Наукова думка, 1984. – С.17–91.
4. Литвиненко Н. П. Українська медична термінологія у фаховій мові лікаря : [нав. посібник]. / Н. П. Литвиненко, Н. В. Місник – К. : Книга плюс, 2001. – 176 с.

**АСОЦІАТИВНО-СМИСЛОВІ ПОЛЯ БІНАРНОЇ ОПОЗИЦІЇ  
*ЖИВЕ* / *НЕЖИВЕ* В ПОВІСТІ Р. БРЕДБЕРІ «КУЛЬБАБОВЕ ВИНО»**

*У статті досліджено специфіку реалізації в повісті Рея Бредбері «Кульбабове вино» художніх концептів, що складають бінарну опозицію живе / неживе як відображення світоглядних пріоритетів автора, які визначають стратегію творчості митця.*

*Ключові слова:* бінарна опозиція, контрастність, художні концепти, фантазійність.

*In the article the specific of realization is studied in the story of Ray Bradbury "Dandelion wine" of artistic concepts that fold binary opposition living / lifeless as a reflection of world view priorities of author, that determine strategy of work of artist.*

*Key words:* binary opposition, contrast, artistic concepts, fantasies.

Книги Р. Бредбері містять величезний комплекс ідей, думок, настроїв, тривоги і радостей не лише сучасної йому Америки, дія його розповідей часто відбувається поза реальним часом, у паралельній реальності. Твори митця про ймовірне майбутнє відбивають вічні проблеми і проблеми сьогодення, яке народжується в цю саму мить. Кожна прожита людством хвилина, по-філософськи осмислюючись, лягає в основу художньої реальності творів письменника.

Прозовий доробок Р. Бредбері розглядався переважно як зразок науково-фантастичної літератури. Саме під таким кутом зору його вивчали І. Сиднін, В. Назарець, Р. Рибкін, В. Пузій, В. Скурлатов та ін. У наукових працях С. Маркіної, А. Саллівена, М. Менгелінга та ін. осмислено притчевість і багатоплановість більшості творів прозаїка, зокрема проблема жанрової специфіки, поетики, ідейно-тематичного змісту творів митця. Дослідників цікавили різні аспекти творчості Р. Бредбері, однак система художніх концептів в автобіографічній повісті «Кульбабове вино» не була предметом спеціального вивчення.

---

Метою нашої статті стало вивчення сутності й функціонування концептів, що утворюють бінарну опозицію *живе / неживе* в повісті Р. Бредбері «Кульбабове вино».

Як багатоелементне ментальне утворення концепт містить у своїй структурі аксіологічний компонент, аналіз якого дає змогу виявити ціннісну орієнтацію митця, що, своєю чергою, є складовою світогляду й визначає стратегію творчості: вибір тематики та проблематики творів, а також адекватної художньої форми втілення авторського задуму.

Концепти *живе / неживе* в досліджуваному творі реалізуються через ряд образів і формують цілісне художнє полотно, в основі якого лежать бінарні опозиції: життя / смерть, щастя / горе, близьке / далеке, минуле / майбутнє тощо. Генезу бінарної опозиції у творчості будь-якого письменника, митця слід шукати в характері сприйняття людиною навколишнього світу, суспільного буття, у яких відношення протилежностей чи суперечностей є нормою пізнавального процесу. Кожна людина фіксує насамперед крайні вияви стану і динаміки навколишнього світу, початок і кінець руху, стану; проміжні моменти здебільшого пропускаються. Поет зі своїм загостреним сприйняттям особливо чутливий до цих відмінностей, а у творчості він доводить їх до повної поляризації.

Першочергове сприйняття органами чуття протилежностей полюсного характеру, предметів рівної найбільшої контрастності є однією із закономірностей психології, воно не могло не відбитися на характері поетичного мислення. Емоції за своєю природою є бінарними, бо суттєвою їх ознакою чи властивістю є полярність відчущань приємного і неприємного, збудження і пригніченості. «Художнє моделювання дійсності на основі поляризації, – як слушно зауважує О. Дей, – є одним із яскравих виявів «переривання неперериваного», сприймання єдності протилежних явищ, ознак, якостей, дій тощо, поєднання крайнощів, що чергуються між собою (літо – зима, світло – птьма, гора – долина, чорний – білий і т. ін.). Поляризація стосовно художньої творчості – це своєрідний «естетичний варіант» і відгомін діалектичного закону єдності і боротьби протилежностей» [4, с. 222]. Бінарні опозиції, опозиційні пари й антиномії складають одну з «таємниць» поетичного стилю. Художня палітра Р. Бредбері не є винятком.

---

Одним із яскравих моментів підліткової самоусвідомленості й самовизначення можна побачити у відчутті себе живим. Процес дорослішання бере відлік із моменту його самоусвідомлення як частини живого світу. Дуглас, герой повісті «Кульбабове вино», розуміє, що це не що інше, як відчуття того, що ти живеш, відчуття того, що ти живий. Тобто, як підказує Р. Бредбері, потрібно навчитися «помічати» життя, бачити за повсякденною побутовою рутинною, до якої ми так звикли, щось таке, що раптом пронизує душу, змушує замислитися над тим, що є в цьому житті важливого, відчути принаду та неповторність кожної миті плину життєвого потоку. Але все це, напевне, можна відчути при умовному дистанціюванні, відстороненні від повсякдення.

У Бредбері такий кут зору стає можливим через споглядання якоїсь незначної, на перший погляд, життєвої деталі, яка розширює свідомість, органічно розростається до символу загальнолюдських цінностей: *It's like a huge pupil of the eye, which also has just opened and looked with surprise, the whole world is looking at him. And then he realized: that's what suddenly came to him, and will stay with him forever and will never leave him. I'm ALIVE, he thought* [1, с. 103]. Це почуття є ніби реальним почуттям дитини, яка себе ідентифікує, але одночасно це є чимось фантазійним і нереальним. Оскільки Дуглас потім відчуває всі запахи, чує абсолютно всі звуки, «*that attacked him all together, and covered him*» [1, с. 105], йде «*as if intoxicated by all the flowers of the forest*» [1, с. 105].

Образи в повісті можна схематично поділити на живі й неживі, але за різними критеріями. Першим критерієм класифікації образної системи – реальність чи фантазійність. Реальними образами у творі є образ молодшого брата Тома, батьків, водій Трідден, тітка Роуз, місіс Луміс, місіс Бентлі, Лео Ауфмен. Усі ці персонажі постають перед читачем цілком реальними особами, що живуть, працюють, усі вони пов'язані з головним героєм повісті. Поряд з ними в повісті постають фантазійні образи – Нелюд, чаклунка Таро, Машина щастя, Зелена машина, яка є метанімізованою – ці образи є абсолютно вигаданими, вони живуть лише в уяві Дугласа. І ці фантазійні образи впливають на життя й довілля.

---

У творі наявні також і напівфантазійні образи – образи, яким Дуглас надав нереальних характеристик і функцій – полковник Фрілей або Машина часу, тобто розуміння Дугласом того простого факту, що звичайна людська пам'ять є засобом перенесення слухача в інший часовий вимір.

Напівфантазійним є також образ бабусі Дугласа: *Doused the heat of the hellfire, the sudden blizzard of powdered sugar, and grandma creates in this unique climate, and her eyes were mysterious, as if all the treasures of India. Thousand-armed, like the Indian goddess, she whipped something, mixed, poured with fat, broke, crumbled, cut, salted, stired* [1, с. 225] – людська праця порівнюється з чародійством. Аналогічним є і образ діда: *Grandpa's look was like just pure water of the far lakes, the sweet dew of velvet meadows, that stretch to the sky at sunrise* [1, с. 176]. Дід взагалі вважався Дугласом і Томом чарівником, що творить кульбабове вино й зберігає у пляшках літо. Образ рятівника Дугласа Містера Джонса теж можна назвати напівфантазійним, оскільки це реальна особа, яка перепродувала старі речі, він збирав в одних людей непотрібні їм речі, щоб при нагоді, не беручи за це ні цента, віддати їх іншим людям, тим, кому ці речі ще могли якось прислужитися. Фантазійним є врятування Джонсаном Дугласа Зеленою сутінню: *Collected over the eternal snows of the Arctic in spring of 1900, and mixed with the April wind of 1910 over the valley in the upper reaches of the Hudson with Golden pollen* [1, с. 187]. До цієї групи образів можна віднести й образ-символ кульбабового вина, оскільки він є матеріальним, реальним, але йому надано незвичайних характеристик, які не притаманні лікам.

Для письменника все штучне, неприродне, урбанізоване, незрозуміле є символом зла. Так, автор вибудовує опозицію між образом кульбабового вина й образом штучної трави. Оскільки за Р. Бредбері все, що несе в собі штучність, несправжність, – є втіленням негативу і маркується як «неживе».

Таким же штучним негативним образом є й образ тітки Роуз, яка заперечує інтуїтивне, творче приготування їжі бабусею, стверджуючи порядок, догматичність: *She puts and sorts utensils and spices that was in a creative mess in my grandma's kitchen, she unceremoniously interferes in the cookery business. And when grandma*

---

*started to do so, as aunt required, even the food became less tasty* [1, с. 185].

«Мертвим» образом у творі виступає й Зелена машина, «яка вбила людину» й покалічила життя міс Ферн і міс Роберти. Р. Бредбері наголошує на тому, що людина не повинна віддалятися від природи, кидатися в обійми цивілізації.

Показовим у цьому плані є образ лісу й образ містечка Грінтаун: *From year to year the person takes something from nature, and nature again takes its, and the city never really wins, it is constantly in danger; it will take the mower, huge scissors, the city cuts the bushes, sprays pests by poisons, the city stubbornly swims straight, until he is told by civilization, but every house will be engulfed by green wave and hidden forever soon, once the last man will be wiped off the face of the earth, and his scissors and garden shovel turns into dust* [1, с. 125].

Отже, автор переконливо доводить, що живою людину робить насамперед її чуйність, увага, з якою вона ставиться до свого оточення, її уміння сприймати життя не як щось саме собою належне, а як цінність, що її потрібно зрозуміти і віднайти серед і з допомогою тих людей, які знаходяться з тобою поряд. А це чи не найбільша цінність, чи не найбільше в житті чудо – те, що додає нашій буденній, почасти сірій реальності чогось хоч трішечки казкового, фантастичного. Це й означає робити життя світлим та добрим, як говорить Р. Бредбері, не просто цінувати добро, яке зробили для тебе сьогодні, але й уміти передати його по колу завтра.

#### Література

1. Bradbury R. Dandelion Wine // Ray Bradbury. – London : Harper Voyager, 2008. – 319 с.
2. Бредбері Р. Кульбабове вино : [повість та оповідання] / Рей Бредбері. – К. : Наукова думка, 1989. – 398 с.
3. Давиденко Г. Й. Історія зарубіжної літератури ХХ століття : [навчальний посібник] / Г. Й. Давиденко, Г. М. Стрельчук, Н. І. Гречаник. – К. : Центр учбової літератури, 2007. – 504 с.
4. Дей О. І. Поетика української народної творчості / О. І. Дей. – К. : Наукова думка, 1978. – 229 с.
5. Назарець В. М. Володар мрій повісті Рей Бредбері «Кульбабове вино» і «Марсіанські хроніки» / В. М. Назарець // Всесвітня література і культура в навчальних закладах. – 2004. – № 9. – С. 28–31.

## FANFICTION ЯК ЛІТЕРАТУРНА АНОМАЛІЯ

*У статті досліджено fanfiction як вид сучасної літературної творчості. Окреслено класифікацію фанфіків за жанрами, піджанрами, розмірами. Указано, що твори фанфікшену є самостійними текстами, хоч і мають вторинний характер.*

**Ключові слова:** fanfiction, канон, фанон, вторинний текст, літературна аномалія.

*In the article the fanfiction investigated as a kind of modern literary creativity. Outlined fanfic classification by genre, subgenre, size. Specified that the fanfikshen works are separate texts, but are secondary character.*

**Key words:** fanfiction, canon, fanon, secondary text, literary anomaly.

У сучасному мистецькому дискурсі кіберлітература набуває все більшої популярності завдяки fanfiction. Літературна творчість фанів, або фенів, тобто «прихильників певних продуктів масової культури, що відбувається на базі цих продуктів в рамках певних інтерпретаційних спільнот (фандомів) продукує неймовірний за обсягом комплекс творів, що поповнюється щоденно. Лише за приблизними оцінками в Інтернеті на сьогодні нараховується більше 500 000 Сайтів, присвячених фанфікшен (і це лише в англomовному та російськомовному сегменті мережі). У колекції найбільшого порталу фанфікшену [www.fanfiction.net](http://www.fanfiction.net) міститься на сьогодні близько двох із половиною мільйонів текстів різного обсягу та різного обсягу завершеності – йдеться при цьому лише про кількісно найбільший англomовний сектор» [1, с. 8].

Феномен фанфікшену привернув увагу багатьох зарубіжних та вітчизняних науковців, розвідки яких присвячені переважно розгляду подібної творчості в контексті поширення молодіжних субкультур (F. Carruthers, P. Viires, K. Hellekson and K. Busse) або ж літературного аспекту фанатської творчості: Д. Березіна (аналіз фанфікшену як одного з явищ мережевої літератури), Л. Горалік (фанфік як складова маскультури та мас-медіа), І. Кузьміна (дефініції явища фанфікшну), О. Ніколенко (фанфікшен як явище літератури, культури і сучасної методики), С. Попова

---

(лінгвостилістика фанфіків), К. Прасолова (літературний феномен фанфікшн кінця ХХ – початку ХХІ століття). Хоч вітчизняні науковці й звертаються до проблеми літературного фанфікшену, окреслили його основні жанрові категорії та види, проте на сьогодні ще немає цілісного дослідження цього феномена. У нашій розвідці окреслено термінологічний апарат, визначено класифікацію фанфіків за жанрами та розмірами.

Інтернет-енциклопедія Вікіпедія подає таке визначення фанфіка: «Фанфік – оригінальна авторська переробка або вигадкування за мотивами популярних оригінальних літературних творів, творів кіномистецтва (кінофільмів, телесеріалів, аніме і т. ін.), коміксів (у тому числі – манги), а також комп'ютерних ігор і т. ін. Авторами подібних вигадувань – фікрайтерами (англ. Fic-writer), – як правило, стають прихильники оригінальних творів. Зазвичай фанфіки створюються на некомерційній основі (для читання іншими прихильниками). Поняття взято від англ. Fan fiction, (Fan-fiction) – фан-література, фан-проза. Трапляються також терміни «фен фікш(е)н», «фен-фікш(е)н», «фанфікшн», «фенфік», «ФФ» або просто «фік» [6].

На сайті одного з видів Інтернет-текстів фанфікшн визначається як «термін, використовуваний для позначення літературної творчості шанувальників (фенів) якого-небудь вигаданого міфологічного світу, створюваного на основі реалій цього світу. Фан-фікшн – це можливість художньої творчості в заданій реальності, спосіб поділитися думками і враженнями з однодумцями, засіб дослідження різних граней особистості популярних персонажів» [7].

Фанфік, або фенфік (від англ. fan – шанувальник і fiction – художня література), – текст, у якому використано ідеї, сюжет або (та) персонажі оригінального твору (здебільшого літературного або кінематографічного). На думку сучасної російської дослідниці К. Прасолової, фанфікшен є емоційним та інтерпретативним відгуком читача на масову продукцію. Це література апропріації, при якій особистісне (авторський текст) стає масовим (читач бере на себе роль творця або інтерпретатора) [4, с. 4].

С. Васильєва відносить фанфікшен до жанру фольклору (постфольклору) [2]. Літературні фанфіки представлені у вигляді



---

оповідань, повістей, романів, віршів, п'ес. Питання, чи можна вважати фанфік жанром художньої літератури, досі перебуває у стані обговорення, зате жанром масової літератури його визнають одностайно [5].

Вітчизняна дослідниця феномена фанфікшену Д. Березіна, підсумовуючи найпоширеніші визначення цього терміна, представлені зарубіжними науковцями, зазначає, що «фанфікшен – літературний твір, створений непрофесійним (здебільшого) літератором, такий, ще не претендує на комерційну публікацію та породжений прихильністю автора до іншого твору і бажанням розвинути його сюжетну та фабульну лінії, побачивши героїв у наново генерованих ним, автором, ситуаціях» [1, с. 9].

Відповідно, можна вважати, що фанфікшен – це, перш за все, метод, яким споживач культури взаємодіє з медіа-простором. Як зазначає перекладач і психолог Лінор Горалік у статті «Звідки з'явилися Малфо і Фенфік...», фанфікшен є спорідненим з традиційними деривативними кінематографічними та літературними жанрами – пародією, рімейком, сіквелом. При цьому фанфікшен може бути названий літературою апропріації, де особисте стає загальним (відчужуючи початковий текст від його автора, читачі самі стають «творцями» художніх текстів), а загальне, водночас, перетворюється на особисте (масове від початку набуває величезної персональної значущості та індивідуального смислу) [3, с. 48].

Фанфікшен є феноменом масової культури, що набув особливої популярності на межі ХХ – ХХІ століть. Хоч наявна думка, що відповідний феномен виник набагато раніше, адже з самого початку функціонування літератури одні і ті самі сюжети і герої розроблялися кількома авторами, досить часто читачі / письменники продовжували твори інших авторів. Наприклад, у тридцяті роки ХХ століття в Англії автори «Літературного товариства Шерлока Холмса» створювали оповідання і повісті про героїв творів Артура Конан-Дойла [8]. На думку Л. Телішевської, багато визнаних літературних творів мають спільне з фанфікшеном (продовження повісті Льюїса Керолла «Аліса в країні чудес» – «Автоматична Аліса» Джеффа Нуна, героїня якого потрапляє в майбутнє; казкова повість Олександра Волкова «Чарівник смарагдового міста», що є переспівом казки Френка Баумана

---

«Чарівник із країни Оз»; створені професійними письменниками за згодою авторів книжки «Світи братів Стругацьких» [5].

Уперше фанфікшен був виокремлений як феномен у 60-ті роки ХХ століття, поштовхом до виникнення фан-літератури, або «літератури захоплення», став показ серіалу «Стар Трек». У 1967 році почав видаватися перший фан-журнал «Споканалія», де разом із інформацією про серіал почали видаватися оповідання та статті, написані фанами. У 1974 році другий фан-журнал «Стар Треку», «Grip», опублікував перше оповідання категорії слеш, заклавши початок одного із найскандальніших жанрів фан-літератури [8].

Фанами літературних творів проводяться навіть конкурси прозових та поетичних текстів за мотивами «канону». На сайті «Казки Снейпа» (<http://www.snapetales.com/index.php?id=22>) подається перелік конкурсів, що проводилися фанатами поттеріані, починаючи з 2004 року.

Фанфік є жанром масової літератури, створеної за мотивами художнього твору фанатом цього твору для читання іншими фанатами, який не має при цьому комерційної мети. Здебільшого фанфіки є аматорськими, тобто не професійними. Але не слід вважати, що фанфік може бути лише захопленням.

Сучасний фанфікшен – відносно нова та не вивчена субкультура зі своїми особистими правилами. Фанфікерами називають авторів фанфіків, тобто людей, які переписують, поєднують або продовжують відомі твори мистецтва. Їх ще називають фікрайтерами, або рерайтерами.

Зазвичай до тексту фанфіка додають «шапку», де вказують автора і зміст твору:

1. Автор (ім'я або нік).
2. Перекладач (тільки в перекладах).
3. Бета – рідер, Гамма – рідер – імена або ніки людей, що редагували або допомагали редагувати текст. При цьому Бета редагує орфографічні, пунктуаційні та інші помилки, а Гамма – сюжетні.
4. Попередження (в Інтернеті), про зміст фанфіка і кому можна його читати (Дженерал, Парентал – 12 та ін.) [6].

Як літературне явище, фанфікшен має свої жанри і піджанри. Класифікація фанфікшена прийшла в російськомовний Інтернет

---

(на жаль, україномовних сайтів немає) з англомовного, однак не всі терміни прижилися, а деякі піджанри просто не властиві російськомовному Фанді.

Фанфіки бувають різних категорій, жанрів та розмірів.

Найявні такі категорії фанфіку:

Джен – любовна лінія відсутня або малозначуща.

ООС – є значні розбіжності або навіть суперечності з характерами в оригінальному творі.

Кроссовер-фанфік, у якому використано всесвіти та персонажів кількох фендомів одночасно.

Філк-фанфік у вигляді пісні.

ОС – оригінальний персонаж, створений автором фанфіка.

Жанри фанфіку:

Екшен-фанфіки з динамічним сюжетом, стосункам між персонажами приділено небагато уваги.

Гумор – гумористичний фанфік.

Пародія – комічне або сатиричне наслідування оригінального твору.

Смарм – фанфік, у якому герої розуміють важливість дружби.

Романтика – фанфік про романтичні стосунки між героями зі щасливим кінцем.

Драма – романтична історія з сумним фіналом.

Ангст – текст, де велику увагу приділено стражданням персонажа, духовним або фізичним.

Флафф – текст, де увагу приділено доброзичливим стосункам між героями [6].

Варто зазначити, що фанфікшен не використовує класичні назви літературних жанрів; натомість, ними винайдені свої власні, які важко назвати жанрами з позиції теорії літератури. Найчастіше жанром у фанфікшені називається вид фанфіків, які відрізняються певним емоційним забарвленням.

Д. Березіна, досліджуючи естетичну природу фанфікшена та його жанрові різновиди, зазначає: «у першу чергу фанфікшен виникає навколо явищ культури, що пропонують реципієнту добре, до найменших дрібниць розроблений світ (фанфікери користуються терміном «universe», усесвіт), який дає великий простір для альтернативи» [1, с. 9].

---

Класифікація фанфіків за розміром:

Максі – дуже великий (від 70 машинописних сторінок).

Міді – середнього розміру (від 20 до 70 сторінок).

Міні – маленький фанфік (від 1 сторінки до 20).

Драббл – коротка історія на 100 слів, яка має підтекст або несподіваний кінець.

Віньетка – дуже коротка історія, що передбачає якусь одну думку (опис почуттів, внутрішній монолог, невеличку подію).

Фіклет – короткий фанфік.

До фанфіків застосовуються і звичайні літературні терміни:

Дилогія – серія з двох фанфіків, як правило, максі.

Трилогія – серія з трьох фанфіків.

Сиквел – продовження, де змальовано, що трапилося з героями після закінчення іншого тексту.

Приквел – опис подій, які трапилися з героями до подій певного тексту [6].

Класифікація фанфіків за наявністю оригінальних персонажів, створених автором фанфіка:

ОС (від англ. Original Character – оригінальний персонаж) – у творі є оригінальний персонаж, створений автором фанфіка.

ОFC (від англ. Original Female Character) – оригінальний жіночий персонаж).

ОМС (від англ. Original Male Character) – оригінальний чоловічий персонаж).

Вписки (англ. Self-insertion) – у такому творі оригінальним персонажем виступає сам автор.

Мері Сью (від англ. Mary Sue), іноді Меріс, або Машка – оригінальний персонаж, що є втіленням або самого автора, або того, яким автор хотів би бути. Мері Сью зазвичай наділені надзвичайною вродою та неабияким розумом. Здебільшого, у них незвичний колір очей і волосся, складне мелодійне ім'я, бурхливе минуле і надприродні здібності. Вони часто затьмарюють решту героїв, стають дівчатами канонічних персонажів, а потім рятують світ. Урятувавши світ, або виходять заміж за канонічного персонажа, або героїчно гинуть. «Мері Сью» – це зневажливе визначення для явища, властивого не тільки фанфікам, хоч з'явилося воно саме в фандомі (деякі літературні героїні за всіма

---

ознаками підпадають під визначення Мері Сью). Героїня, що з'явилася як Мері Сью, може інколи стати повноправним OFC [6].

За загальною природою:

RPF (від англ. real person fiction) – героями RPF є реальні постаті, зазвичай знаменитості. Хоч RPF не підпадає під строге визначення фанфіку (використовує невигаданих персонажів), він поділяє інші його ознаки.

RPS (від англ. real person slash) – описує любовну лінію (романтичні та сексуальні стосунки) між реальними постатями (знаменитостями).

Профанфік (від англ. profic) – це професійні художні твори, у яких автори описують пригоди героїв у світі, створеному кимось іншим. На відміну від звичайного фанфікшену, профанфіки пишуть задля отримання прибутку. Наприклад, книжкові серії про світи «Dragonlance», «Star Wars», «Warhammer». Як і RPF, не відповідає строгому визначенню «фанфіку», але де-факто ним є.

Філк (Filk) – фанфік у вигляді пісні.

За способом створення самого твору:

«Round robin» і суміжна з ним «рольовка» – фанфік, створений групою авторів, кожен з яких по черзі пише свою частину тексту. Здебільшого, їм притаманні різкі переходи між частинами та неузгодженість стилю.

Сонгфік (від англ. Song-fic) – фанфік, де докладно процитовано якусь пісню (автором якої не є творець фанфіку).

Кроссовер (від англ. crossover) – фанфік, у якому використано всесвіти та персонажів кількох фендомів одночасно [6].

Фанфікшн належить до виду сучасного мистецтва, нет-арту, до якого можна застосувати естетичні критерії. Фанфік – це не просто вторинний текст. Автор відповідного тексту погоджується «прийняти умови» первинного тексту. Фанати не привласнюють оригінальний текст, а лише продовжують його, згідно зі своїми вподобаннями. Якщо вторинний текст порушує рамки установок первинного тексту, він вже не може вважатися фанфіком. Естетична цінність фанфіку вимірюється не тільки стандартними критеріями літературного твору, а й ступенем його належності до канону.

У фанфікшені наявні такі поняття, як «канон» і «фанон». Каноном зазвичай називають авторське (оригінальне) трактування

---

тих чи тих подій, що були в оригінальному творі. Фанон – це тип альтернативної реальності, де зображено події, яких не було в оригіналі, або трохи інше трактування оригінальних поворотів сюжету, нові герої. Відмінність фанону від альтернативного всесвіту в тому, що він підтримується великою кількістю людей, які долучають його до своїх творів.

Щоб максимально наблизитися до манери письма протослова і зберегти «код впізнаваності», автори текстів фанфікшну іноді повністю слідуєть канону, не порушуючи ні хронологічних, ні сюжетних зв'язків, ні основних характеристик персонажів. Якщо вони розвивають розповідь протослова далі, наприклад, уводять нових героїв, то роблять це дуже обережно. Автори таких фанфіків послуговуються детальними поясненнями, складають генеалогічні дерева, подібно до того, як це робив Дж. Р. Р. Толкін.

Фанфік – це різновид творчості шанувальників популярних творів мистецтва (так званого фан-арту в широкому значенні цього слова), літературний твір, ґрунтований на якому-небудь оригінальному творі (передовсім літературному чи кінематографічному), що використовує його ідеї, сюжет або персонажів. Фанфік може бути продовженням, передісторією, пародією, «альтернативним усесвітом», кроссовером («переплетінням» кількох творів) тощо. Критики відзначають вторинний характер текстів фанфікшну, а також їх функціонування в мережі Інтернет як окремих елементів гіпертексту.

### Література

1. Березіна Д. Ю. Феномен fanfiction: правила гри без правил [Електронний ресурс] / Д. Ю. Березіна // Наукові праці. Серія: Філологія. Літературознавство. – Миколаїв : Видання ЧДУ ім. Петра Могили, 2009. – №124. – Випуск 111. – С. 8–13. – Режим доступу : [http://www.nbuiv.gov.ua/portal/Soc\\_Gum/Npchdu/FL/2009\\_111/111-2.pdf](http://www.nbuiv.gov.ua/portal/Soc_Gum/Npchdu/FL/2009_111/111-2.pdf)
2. Васильєва С. В. Фанфик Stargate Sg-1 [Електронний ресурс] / С. В. Васильєва. – Режим доступу : [http://samlib.ru/w/wasilxewa\\_swetlana\\_wladimigrowna/](http://samlib.ru/w/wasilxewa_swetlana_wladimigrowna/).
3. Горалик Л. Откуда взялись Малфо и Фэнфик : потребитель масскультуры в диалоге с медиа-контентом / Линор Горалик // Новый мир. – 2003. – № 12. – С. 45–50.
4. Прасолова К. А. Фанфикшн : литературный феномен конца XX – начала XXI века (творчество поклонников Дж. К. Ролинг) : автореф. дис. на соискание ученой степени кандидата филологических наук : спец. 10.01.03 – литература

---

народов стран зарубєжя (западноєвропейська и американська) / К. А. Прасолова. – Калининград, 2009. – 24 с.

5. Тєлїшевська Л.С. Фанфіки на уроках словесности [Електронний ресурс] / Л. С. Тєлїшевська // Еверест філології. – Режим доступу : [http://tsybulianskabigmirnet.blogspot.com/2012/08/blog-post\\_27.html](http://tsybulianskabigmirnet.blogspot.com/2012/08/blog-post_27.html)

6. Фанфик [Електронний ресурс] // Вікіпедія. – Режим доступу : <http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B0%D0%BD%D1%84%D0%B8%D0%BA>

7. Фанфик [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.bbc.co.uk/>

8. Chiara. Фанфикшен – література одержимости? [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.hogwartsnet.ru/hf2/index.php?showtopic=174>

**УДК 821.161. 2: 82-144**

**Крушинська Аліна**

## **КОНЦЕПЦІЯ ЛЮДИНИ ТА ДІЙСНОСТІ В РОМАНІ ЛІНИ КОСТЕНКО «МАРУСЯ ЧУРАЙ»**

*У статті досліджується концепція людини та дійсності в історичному романі у віршах Ліни Костенко «Маруся Чурай». Здійснюється розмежування персонажів твору на позитивних і негативних. Аналізується часопростір роману та дійсність як тло для характеристики персонажів.*

**Ключові слова:** *концепція людини та дійсності, історичний роман у віршах, ідейний зміст, персонаж.*

*The article explores the concept of man and reality in the historical novel in poetry of Lina Kostenko, «Marusia Churai». Is the distinction between characters works on both positive and negative. Analyzes the temporal space of the novel and reality as a backdrop to the characters.*

**Key words:** *concept of human and reality, a historical novel in verse, the ideological content, character.*

Література завжди прагнула до осягнення цілісного образу дійсності та людини в ній. У кожному історичному епоху ця проблема вирішувалася по-своєму, оскільки змінювалися пріоритети та аспекти її осмислення і, власне, кожен новий підхід до тлумачення понять «людина» та «дійсність» починався з нової концепції людини й дійсності, яка певним чином віддзеркалювалася в літературі. Ще Аристотель у своїй «Поетиці» зазначав, що поезія (література) відтворює життя і її головний предмет – людину.

У сучасних гуманітарних науках концепція людини та дійсності трактується як «система найзагальніших знань,

---

цінностей, переконань, практичних настанов, які регулюють ставлення людини до дійсності» [7, с. 9].

У сучасному теоретичному інструментарії літературознавчої науки поняття «концепція людини» об'єднує різні рівні художнього тексту й передбачає аналіз найдрібнішої деталі поетики твору, закономірностей художнього письма й мислення автора, типу культури тощо. Значний внесок у розробку теоретичних положень цього терміна зробили С. Шаталов, М. Ткачук, Д. Лихачов, Л. Кіракосян, Ф. Федорів, А. Бочаров, С. Петров, Д. Марков, Ю. Андреев, І. Науменко, О. Гончар, В. Щербина, М. Жулинський, К. Фролова В. Марко та ін.

3-поміж літературознавчих дефініцій концепції дійсності і людини в ній нами обрано за вихідне положення про концепцію людини, сформульоване в монографії В. Марка «Основа творчих шукань: Художня концепція людини в сучасній українській радянській літературі». Дослідник стверджує: «Художня концепція людини – важлива естетична й методологічна категорія, котра включає як принципи й способи відображення персонажів, так і систему соціально-художніх поглядів митця (чи групи митців) на людину, оцінку її діяльності з позицій певного ідеалу, чим переважно замальовується вибір героя й обставин, у яких він діє» [5, с. 12]. Аналізуючи стан вивчення проблеми авторської концепції людини в літературознавстві і критиці, він виокремлює три напрямки розуміння її суті (як суспільно-філософської категорії, як системи ціннісних орієнтацій, як естетичної категорії), зазначаючи, що кожен напрямок має свою, відмінну від інших кінцеву мету. На його думку, художня концепція людини акумулює в собі естетичний ідеал, сприйняття митцем соціальних і біологічних ознак людини та його ставлення до персонажів, вибір ним героїв, принципів й способів їх зображення; ідейно-естетичні аспекти – людина і природа, людина і суспільство, людина і час тощо, у яких вона виявляється й реалізується; джерела – суспільно-філософські, літературно-естетичні, родинно-побутові і т. ін., що впливають на її формування [5, с. 14].

Найяскравішою ілюстрацією майстерного відображення концепції людини та дійсності є роман у віршах Л. Костенко «Маруся Чурай».



---

Феномен «шістдесятників» не лише започаткував новітні стильові напрями в українській літературі, але спричинив до появи в ній нового, атипового, авангардного, безжалісного та максимально критичного щодо влади й тогочасного режиму. Л. Костенко була однією із плеяди молодих українських поетів та письменників, що виступили на межі 50–60-х років ХХ ст. Їй судилося стати в українській літературі 1960–1980-х років «цитаделлю духу». Безкомпромісність – ось пароль її поезії.

Історичний соціально-психологічний роман у віршах Л. Костенко «Маруся Чурай» критики назвали енциклопедією духовного життя України ХVІІ століття. Твір уперше прийшов до читача в 1979 році, тобто писався в період вимушеної тривалої мовчанки поетеси між збірками «Мандрівки серця» та «Над берегами вічної ріки». Проблематична історія роману полягає ще й у тому, що негативні внутрішні рецензії затримали його вихід ще не менш, як на шість років.

Роман «Маруся Чурай» приваблює глибиною поетичного осмислення актуальних загальнолюдських проблем буття, що знайшли своє втілення у своєрідній індивідуальній моделі оприявлення мистецького задуму. Як митець неординарного мислення, Л. Костенко вмilo використовує пріоритети самодостатньої жанрової моделі роману у віршах, яка аналогічно з романом характеризується сюжетністю і зображенням широкої картини життя. Дія в ньому характеризується значною часовою тяглістю, а події пов'язані між собою і взаємозумовлені. У творі глибоко розкриваються характери персонажів. На відміну від традиційного роману, у віршованому використовуються не лише епічні засоби у процесі розвитку характерів, сюжетному русі тощо, але й ліричні. Цьому сприяє віршова форма, що служить передусім для вираження переживань персонажів. У віршованому романі виникає образ не оповідача, а ліричного героя. Так звані ліричні відступи, тобто пряме, відкрите вираження ліричних переживань, стають присутніми ланками в розвитку сюжету, у розкритті образів.

Авторка підносить твір на новий шабель, уводячи в художнє полотно роману історію (епоха визвольної боротьби українського народу за свою державність) та сучасність (насушні проблеми морально-етичного гатунку) водночас. Художній задум митця, що

---

ґрунтується на історичних реаліях, набуває в контексті глибоко філософського узагальнювального значення.

Л. Костенко як традиціоналіст, сумлінно дотримується історичної правди, водночас пропонує читачеві задуматися і по-іншому поглянути на простонародну героїню, піснетворку, наділену від Бога великим хистом, легендарну постать, широко відому з фольклорних і літературних джерел – Марусю Чурай. Її ім'я та прізвище, що стали заголовком роману, і є своєрідним кодом. Адже Маруся – це скорочений варіант від Марія, що пов'язане з особливим пієтетним ставленням українців до Богородиці, а її козацьке прізвище входить до реєстру найбільш шанованих й історично відомих в Україні.

Основним об'єктом творчого осмислення автора в романі «Маруся Чурай» стає митець як громадянин свого часу, що становить концепцію твору й реалізує домінанту художнього методу модернізму [6, с. 154].

В основі сюжету твору закладено романтичний струминець, який формується взаємозумовленою логікою: з одного боку, історія трагічного кохання, а з іншого, – віддалені у часі, овіяні героїчно-трагічним ореолом, історичні події визвольної боротьби під проводом Богдана Хмельницького.

У творі Л. Костенко умовно можна виділити дві однаково важливі сюжетні лінії: трагічне кохання Марусі та не менш трагічні сторінки історії України.

Часопростір роману, що створюється за принципом ретроспекції, допомагає читачеві простежити минуле, сучасне й майбутнє всіх героїв, аби «рельєфніше окреслити причинно-наслідковий зв'язок у долі кожного» [1, с. 36].

Дев'ять розділів роману у віршах «Маруся Чурай» – це надзвичайно яскрава картина, на якій є і багатостраждальна українська історія з її трагічною героїкою, і колоритні народні типи, узяті з різних «поверхів» українського життя XVII століття, і кохання дівчини-козачки, яке відкривається безміром душевних граней і переживань – поетичних і трагічних, і сповнений пристрасі роздум про місію слова, поезії в людському житті – загалом, і в українській долі – зокрема.

---

Аналітично осмислюючи соціопростір середини XVII століття, на тлі якого розгортаються драматичні події в житті окремо взятої особистості – Маруся Чурай та загальнолюдському – протистоянні суспільному в період формування «історичної перспективи», автор вибудовує систему персонажів, що дають змогу відтворити духовне «досвітня», що склалося на той час у суспільстві. Окреслюється такий розподіл у двох аспектах: по-перше, протиставлення Січі й Полтави, по-друге, «за ставленням до Марусиної пісні, яку сприймаємо, мов символ народного генія» [3, с. 222]. У романі Л. Костенко протиставлення простежується на рівні суспільних суб'єктів, зокрема козацтва, в основах якого закладені високі народні морально-етичні принципи, та різномірної полтавської громади з деформованим устроєм світського буття, що відтворене автором як через поведінку, міркування окремого персонажа, так і збірний образ міського люду.

Образи реальних історичних осіб, що так чи так згадуються в романі (Богдана Хмельницького, Івана Іскри, засновника Січі Дмитра Байди Вишневецького та його зрадливого онука Яреми Вишневецького), надають твору історичної достовірності. Та найбільше сприяє цьому змалювання жахливих картин розорення та зруйнування України, які бачила Маруся, мандруючи разом із дяком до Києва на прощу [8, с. 124].

Історичні події та особи, долі героїв, пейзажі творять неповторний образ рідного краю, який поглиблюється, узагальнюється через сприйняття Марусі: *<...> усе як є – дорога, явори, / усе моє, все зветься Україна. / Така краса, висока і нетлінна, / що хоч спинись і з Богом говори* [4, с. 98].

Характери героїв розкриваються через ставлення до таких основоположних понять людського буття, як любов і зрада. А з характерів, своєю чергою, виростає багата морально-етична проблематика роману: честь і безчестя, вірність і підлість, сміливість і боягузтво, духовність і міщанство. Вимірами цих понять-антиподів служать дві сім'ї – Чураїв і Вишняків: *У всіх оцих скорботах і печалях, / у віх оцих одвічних колотнечах – / і чураївські голови на палях, / і вишняківські голови на плечах* [4, с. 47].

Твір вирізняється сильним сповідальним струменем, за історичним матеріалом, сюжетними перипетіями «прочитується»

---

душевний стан автора роману, який найперше проектується на постать легендарної піснетворки Марусі Чурай. Символічною є сцена суду, якою розпочинається роман, коли юрба здійснює розправу над народним співцем, не розуміючи, що судить власну душу і долю. Ця сцена дає змогу не лише відтворити протилежність двох світів, але й подати повноцінну характеристику майже всіх персонажів твору. Причому авторська оцінка кожного з героїв прочитується в їхніх монологіях і вчинках [2, с. 217–218].

Стилістичний прийом колажу, тобто монтування з окремих фрагментів цілісної картини, став засобом поглиблення часово-просторового виміру зображення. Як головна героїня, так і інші персонажі, зокрема ті, що мають причетність до долі Марусі чи тогочасного суспільства, сприймаються читачем через призму: теперішнє – минуле – майбутнє.

Твір побудований на антитезі – протиставленні високого й низького, приземленого й духовного. Вибір життєвих пріоритетів ділить персонажів твору на два світи, які перебувають у жорсткому конфлікті. І всі події життя героїв визначаються їх належністю до якогось із цих світів. Протиборство двох таборів не лише соціальне – воно має ширше підґрунтя.

Соціальне та морально-етичне розшарування помітні вже в першому розділі, коли знайомимося з запорожцями та «домариками»; наявна також і відмінність їх духовних світів. Саме цей конфлікт у романі – ключовий у процесі розуміння авторської концепції людини та дійсності.

Порушені поетесою питання, актуальні й сьогодні. Ліна Костенко розкриває багатство людських характерів, а через них – власні думки про людину і час, у якому та живе.

Отже, розкриття художньої концепції людини та дійсності ґрунтується на розмежуванні персонажів роману на тих, які уособлюють авторську концепцію людини, тобто позитивних, духовних, гуманних (Маруся Чурай, її батьки Гордій та Горпина Чураї, Іван Іскра, Запорожець, Мартин Пушкар, Лесько Черкес, Богдан Хмельницький), та тих, які є втіленням протилежної життєвої концепції, тобто негативних, приземлених, антидуховних (Бобренчиха, Гяля Вишняківна, уся родина Вишняків). Окремо можна говорити про образ Гриця, який є втіленням роздвоєності

---

душі. Важливим аспектом такого розмежування є обставини, у яких діють усі персонажі твору. Саме зображена дійсність є тими визначальними умовами, у яких герої роману показують своєство, істинний характер та поведінку в межових ситуаціях.

#### Література

1. Барабаш С. Поетична історіософія Ліни Костенко : безсмертя духу / С. Барабаш. – Кіровоград : ТОВ «Атлант», 2003. – 79 с.
2. Бернадська Н. Українська література ХХ століття : Довідник / Н. Бернадська. – К. : Знання – Прес, 2007, – 272 с.
3. Ільницький М. Якби знайшлась неопалима книга... / М. Ільницький // Безперервність руху. – К. : Радянський письменник, 1983. – С. 219–231.
4. Костенко Л. Маруся Чурай : Історичний роман у віршах / Л. Костенко. – К. : Веселка, 1990. – 159 с.
5. Марко В. Основа творчих шукань : Художня концепція людини в сучасній українській радянській літературі / В. Марко. – К. : Вища школа, 1987. – 165 с.
6. Миронюк Л. Специфіка жанру та стилю історичного роману у віршах «Маруся Чурай» Ліни Костенко / Л. Миронюк // Вісник Запорізького національного університету. – 2008. – №2. – С. 153–156.
7. Причепій Є. Філософія : [посібник] / Є. Причепій, А. Черній, В. Гвоздецький. – К. : Академія, 2002. – 576 с.
8. Усі українські поети / [упорядн. Ю. Хізова, В. Щоголева] – Х. : ТОРСІНГ ПЛЮС, 2009. – 448 с.

**УДК 821.111.09-31+929Кінселла**

**Плотнікова Анна**

### **РОМАН СОФІ КІНСЕЛЛИ «ТАЄМНИЙ СВІТ ШОПОГОЛІКА» ЯК ЗРАЗОК ЖАНРУ CHICK-LIT**

*Роман був проаналізований відповідно до характерних рис жанру chick-lit та заявлених класифікацій. Авторка наголошує на наявності в тексті твору таких ознак жанру, як відображення життя сучасної жінки; використання автобіографічних елементів; легкий гумор, використання прийомів комізму й іронії; репрезентація локусу міста; наявність жіночого гендерного дискурсу; особливий стиль жіночого письма. Дослідивши особливості роману, було зроблено висновок щодо його належності до жанру chick-lit.*

**Ключові слова:** chick-lit, жанр, роман, гендерний дискурс, локус, класифікація.

---

*The novel was analyzed according to the characteristics of the chick-lit genre and to the declared classifications. The author insists on the presence in the text such features as a reflection of the modern women's life; usage of autobiographical elements; easy humor, usage of techniques of comedy and irony; representation of locus of the city; the presence of female gender discourse; women's particular style of writing. Examining the features of the novel, it was concluded that novel belongs to the genre of chick-lit.*

**Key words:** *chick-lit, the genre, the novel, the gender discourse, locus, classification.*

Софі Кінселла – відома сучасна британська письменниця, у центрі художньої системи якої знаходиться жінка. На сьогодні особливу увагу привертають її твори для жінок і про жінок, серед яких і роман «Таємний світ шопоголіка», написаний у кращих традиціях жанру chick-lit. На жаль, творчість авторки не достатньо вивчена, але варто виокремити роботи І. Кабанової, Є. Кирилловської, М. Болонєвої, Ю. Ремаєвої, у яких дослідниці вивчають особливості прозових творів С. Кінселли.

У нашій статті ми аналізуємо роман «Таємний світ шопоголіка» в контексті сучасного жіночого роману, спираючись на дослідження С. Філоненко, С. Ферріса, Ю. Ремаєвої, Є. Гросс, О. Вайнштейн, М. Варикаші, а також виділяємо в романі риси жанру chick-lit, що становить наукову новизну публікації й визначає її актуальність.

Спираючись на роботи Е. Гросс, що класифікує феміністичну літературну критику, ми аналізуємо роман з позиції чотирьох основних компонентів жіночих романів, наявних у творі: «жіноча література», оскільки біографічний автор – жінка; як «жіноче читання» – роман розрахований на жіночу аудиторію, тоді як у чоловіків він не викликає інтересу; як «жіноче письмо» – стиль жіночого тексту (наявність коротких речень, емоційно забарвлених тропів, використання емоційних речень, знаків оклику, обірваних фраз); як «жіноча автобіографія» – головна героїня твору жінка, життя якої є основною сюжетною лінією твору. Відповідно до класифікації А. Норманської ми відносимо роман до літератури мейнстріму, а також до літератури fiction, а саме – partly autobiographic fiction (класифікація О. Варикаші), оскільки твір будується на вимислі з вкрапленням елементів

---

автобіографії. У своїй статті «Рожевий роман як машина бажань» О. Ванштейн наголошує, що «сутність рожевого роману в усіх його проявах зводиться до любовної історії зі щасливим закінченням» [1]. Але «Таємний світ шопоголика» характеризується дистанціюванням від основної любовної сюжетної лінії. Формули жіночого роману, як зазначає О. Вайнштейн, відповідають структурам чарівної казки. Сюжети і роману, і казки побудовані навколо пригод головної героїні, які є успішним подоланням різних випробувань на шляху до успішного заміжжя, її соціального зростання, суб'єктивної позиції, «і в цьому аспекті рожевий роман, звичайно ж, казка про жіночу ініціацію» [1]. Окремі елементи казки, а саме подолання випробувань героїнею, змагання з самою собою та її соціальне відродження, присутні в романі «Таємний світ шопоголика». Є. Кириловська називає роман «іронічним дзеркалом» феміністичної самокритики» [2, с. 87], адже твір Кінселли відрізняється від класичного «рожевого» роману, який за своєю структурою та сюжетом схожий з казкою: узагальнена героїня мріє про принца, правдами й не правдами вона досягає свого і, подолавши перепони, залишається зі своїм обранцем, тобто ми бачимо класичний happy end.

Динамічний сюжет твору формується навколо головної героїні – Ребекки Блумвуд, яка живе у гламурному світі споживання товарів серед вогнів реклами та бурлеску яскравого Лондона. Беккі – фінансова журналістка, пише статті про те, як люди мають використовувати власні кошти. Професія героїні не випадкова, оскільки сама письменниця певний час також працювала у фінансовому виданні. Авторка обирає «одну з тисяч», звичайну жінку: вона має родину, роботу, яка їй не подобається або не цікава, та величезну купу одягу. Дівчина не може спинитися у своїх витратах, вона обманює, хитрує, потрапляє в неприємності й витрачає всі свої заощадження, але не тому, що вона має таку натуру, а через ілюзію, яку створює сучасна банківська система – ілюзію контролю над витратами. І хоч з'являється «ідеальний чоловік» – Люк Брендон – у традиціях жанру chick-lit, основні події відбуваються не навколо любовної лінії або протиставлення головної героїні та інших жіночих образів (Алісія, Лексі, Поппі), а навколо постійної гри з банком та Дерекком Смітом. Головна героїня

---

роману – доросла дитина, вона впевнена, що навіть відсутність грошей і борги вирішаться самі собою, як у казці. Її реальний та уявний світи перехреснюються під час шопінгу, за допомогою якого вона компенсує власні розбиті мрії про яскраве життя. Ребекка – мрійниця, їй притаманний інфантилізм та наївність, відвертість і простота. Авторка зображує її зовнішність за допомогою деталей та символів-брендів (Louis Vuitton, Jimmy Choo, Prada, Calvin Klein), тобто вона ініціюється з одягом, що характерно для жіночого дискурсу, а, як відзначає М. Болонева, «подані антропоніми стають особливим паролем виходу у світ» [3, с. 237], що формує особливий «жіночий» світ «вищого рівня», у якому одяг – не просто предмет, а ідеологія, навіть сенс життя. Цікаво, що в романі майже відсутні описи зовнішності героїнь, а лише вказано, у що вона вбрана.

Звернімо увагу, що твори, написані в жанрі chick-lit, характеризуються жорсткою незмінністю формульних елементів, які становлять сюжетну лінію твору. У романі С. Кінселли вони також присутні. По-перше, це другорядні жіночі образи (Алісія, подружки Беккі), які через контраст дають змогу найбільш повно розкрити динамічний образ головної героїні; кілька чоловічих образів, серед яких «ідеальний» герой Люк Брендон; а також другорядні персонажі. Засоби, за допомогою яких авторка вводить жіночі персонажі, характеризують прямий гендерний дискурс твору, тоді як чоловічі образи відтворені в рамках перехресного дискурсу. Таке дискурсивне поєднання можна назвати характерною рисою жанру chick-lit.

Сюжет роману динамічний, події побудовані за принципом монтажу (елемент жанру chick-lit), саме тому екранізація твору була досить вдала. Історія кохання Ребекки та Люка досить тривіальна, але, як зазначає Т. Струкова, «... у приватному житті Ребекки Блумвуд відбивається загальний стан світу, у якому тором панує спокуса, невгамовне бажання володіти» [4, с. 51]. Саме цей «стан» світу і підводить нас до проблематики роману chick-lit: якщо в жіночих романах обов'язково показана проблема: хвороба, смерть, трагедія, то сюжетоформуюча проблема твору Кінселли – шопоголізм – хвороба з її симптоматикою та наслідками. Письменниця торкається цього аспекту соціального життя, характерного для більшості сучасних жінок, більшість з яких так



---

само, як і Ребекка, страждають на оніоманію. Роман демонструє культурну картину світу сучасної жінки, а отже, він переходить на новий рівень – на рівень психологічної прози, торкаючись проблем соціальної психології та жіночої філософії.

Необхідно зазначити, що завдяки стилю письменниці складність проблематики сприймається легко й невимушено, адже гумор та самоіронія, притаманні жанру chick-lit, формують неповторну атмосферну твору, яка приваблює сучасного читача. Почуття гумору жодного разу не зраджує авторці, роман сповнений тонких ноток гумору та іронії: витівки Ребекки, вигадки та авантюри, на які йде героїня, щоб уникнути зустрічі з банківським працівником викликають посмішку. Саме гумор рятує сюжет твору від тривіальності та простоти «рожевого» роману. Реалістичність зображення, необхідна для привертання уваги читачів жанру chick-lit, досягається шляхом репрезентації локусу Лондона через назви кафе, вулиць та безлічі крамниць.

Отже, роман С. Кінселли «Таємний світ шопоголіка» можна назвати перлиною сучасної жіночої літератури, якому притаманні такі ознаки жанру chick-lit: відображення життя сучасної жінки, яка будує кар'єру та мріє про кохання; використання автобіографічних елементів; легкий гумор, використання прийомів комізму й іронії, репрезентація локусу міста, наявність жіночого гендерного дискурсу, особливий стиль жіночого письма.

### Література

1. Вайнштейн О. В. Розовый роман как машина желаний [Электронный ресурс] / О. В. Вайнштейн – Режим доступа : [http://www.situation.ru/app/j\\_art\\_735.htm](http://www.situation.ru/app/j_art_735.htm)
2. Кириловская Е. Г. Шопоголизм как состояние женского сознания (на примере романов Софи Кинселлы) / Е. Г. Кириловская // Вестник Ленинградского государственного университета имени А. С. Пушкина. – Т. 1. – Филология. – 2011. – № 4. – С. 86–91.
3. Болонева М. Л. Концепты woman и man: актуализация в речи (на материале произведений С. Кинселлы) / М. Л. Болонева // Вестник Иркутского государственного лингвистического ун-та. – № 4 (25). – 2013. – С. 234–239.
4. Струкова Т. Г. Заигравшиеся люди / Т. Г. Струкова // Филологическая регионалистика. – 2011. – № 1. – С. 48–51.

## ПРОБЛЕМА ПСИХОТИПУ ЛЮДИНИ В РІЗНИХ ГАЛУЗЯХ НАУК

*У статті досліджено історію формування уявлень про психотип людини в різних галузях наук: психології, соціоніці, літературознавстві. З'ясовано зміст та функції психотипу, способи його моделювання в літературознавстві.*

**Ключові слова:** психотип, модель, функції, психологія, соціоніка.

*The history of the formation of representations of a human psycho in fields of science, psychology, socionics, literary criticism has been examined. The author of the article has tried to find out the meaning and the function of a psycho, ways of its modeling in literary criticism.*

**Key words:** psychological type, psyho, model, features, psychology, socionics.

Кожна людина унікальна своїм набором психологічних характеристик. Водночас, розмаїття зовсім не виключає наявності подібності між людьми. Маючи певні відмінності, вони можуть бути умовно об'єднані в певні групи, усередині якої її члени мають більше інтегральних, ніж диференційних рис. Незважаючи на те, що кожен індивідуум реагує на ті чи ті ситуації по-своєму, є певний алгоритм поведінки, схема дій, яким можуть слідувати зовсім різні, на перший погляд, люди. Це пояснюється наявністю такого феномена, як психологічний тип.

Мета статті полягає в тому, щоб методом аналітичного огляду необхідної літератури сформувані сутність поняття «психотип».

Проблему психотипу і психотипів людей у своїх працях порушували вчені різних наукових галузей, як-от: В. Арутюнов, А. Аугустинавичюте, А. Кемпінський, А. Козлов, В. Лавриненко, А. Мельникова, З. Фройд, Н. Шаповалова, К. Юнг та ін.

Дослідниця А. Мельникова, спираючись на національну основу психотипу, виокремлює такі складові визначення поняття «психотип»: 1) психологічний склад особистості, характерний для певного суспільства, який зумовлює всі поведінкові особливості його членів і є фундаментом суспільства та

---

культури; 2) система установок, цінностей та вірувань, які є загальноприйнятими серед членів певного суспільства; 3) особливості характеру, світогляду, мислення та мови індивіда, що співвідносяться з відповідниками, притаманними народу, як одиничне співвідноситься із загальним, у взаємозалежності та взаємозумовленості [10, с. 7–13].

Національний психотип передбачає систему образів, що лежать в основі уявлень етносу про світ та його місце в цьому світі, і, відповідно, визначає норми мислення, діяльності та поведінки окремого народу.

Проблему психотипів людей взагалі і персонажів зокрема порушив у низці праць літературознавець А. Козлов, який спробував обґрунтувати історію виникнення, розвитку цього поняття. Так, у статті «Психотипи викладачів у ВНЗ» (2010) учений акцентував увагу на тому, що «... ще в V ст. вперше надзвичайно важливу й актуальну проблему психотипів людей порушив Пруденцій у поемі «Психомахія», дослідженням якої займаються вчені світу, але чи не найстабільніше – дослідники Принстона (США)» [8, с. 207]. На думку літературознавця, у визначенні психотипу потрібно брати до уваги такі основні фактори, як тип переживання та психіки людини.

У науці з'явився порівняно новий соціологічно-психологічний науковий напрямок – соціоніка. Соціоніка виокремилася в кінці 70-х рр. XX ст. А. Аугустиновичотє на основі ідей К. Юнга про психологічні типи, теорії З. Фрейда (поняття Его, Суперєго, Ід) і концепції інформаційного метаболізму (обміну) А. Кемпінського.

Назва соціоніка походить від терміна соціон (від латинського *socium* – суспільство) – напрям у психології, який вивчає способи сприйняття людиною реальності та інформаційну взаємодію між людьми. Соціоніка – сучасний міждисциплінарний неакадемічний напрямок досліджень, що знаходиться на перетині психології, соціології й інформатики. За найбільш загальним визначенням, соціоніка – теорія інформаційного метаболізму (обміну) індивідуальної та соцієтальної (суспільної) психіки (у вузькому значенні – теорія психологічної сумісності між людьми різного соціонічного типу). Ключовим терміном соціоніки є поняття

---

соціонічного типу («соціотипу») як певної структури психіки, яка визначає в людині певний набір рис характеру [12].

Поєднавши типологію К. Юнга з інформатикою, А. Аугустинавичуте розробила систему знаків і моделей. Ця система склала аналітичний апарат для опису інформаційної структури психіки людини, що дало змогу кожному психологічному типу поставити у відповідність свою модель.

Н. Шаповалова, зазначає: «подальша робота вченої та її однодумців перетворила соціоніку в соціально-психологічний науковий напрям, який, спираючись на комбінаторно-дихотомічний метод, вивчає складові комунікації, типи енергоінформаційного обміну, групи типів та відносини між типами» [16, с. 163].

Модифікуючи і розвиваючи юнгівську типологію, соціоніка стверджує існування певних варіантів інформаційного обміну між суб'єктами, залежно від властивого їм соціотипу [1], типу інформаційного метаболізму (ГІМ) [2], або психотипу. Психотип є базовим поняттям соціоніки.

Виходячи з першоджерела, психологічний тип за К. Юнгом – це «свідоме психічне», «засіб для адаптації і орієнтації» в навколишньому середовищі [17, с. 375]. Учений виділив дві установки – екстраверсію та інтроверсію, які виникають «дуже рано, настільки рано, що в деяких випадках слід говорити про них як про вроджені» [17, с. 374], які ґрунтовані «на материковій породі вродженого темпераменту даної людини» [17, с. 378].

За орієнтацію людини в навколишньому середовищі, згідно з позицією К. Юнга, відповідають чотири основних функції: відчуття, мислення, почуття, інтуїція. Дослідник пояснює їх значення і те, чому функцій саме чотири.

Під відчуттям учений розуміє сприйняття за допомогою чуттєвих органів (зору, слуху, смаку і т. ін.). За допомогою функції відчуття людина збирає інформацію про конкретну реальність. Під мисленням К. Юнг розуміє функцію інтелектуального пізнання та формування логічних висновків. Почуття, за К. Юнгом, – функція суб'єктивної оцінки тієї чи тієї речі (явища), а інтуїція це функція, за допомогою якої людина сприймає безсвідоме, може розуміти приховані можливості в підґрунті подій. Цих чотирьох функцій

---

виявляється достатньо для свідомої орієнтації особистості в навколишньому середовищі. Однак ці функції в реальності ніколи не діють з однаковою силою, згідно з бажанням людини. Здебільшого одна функція займає основне місце, у той час, як інші залишаються другорядними. Головна, найбільш розвинена функція і визначає психотип людини [17].

Н. Шаповалова зазначає, «що, за К. Юнгом, людина не може говорити, думати або робити що-небудь, що не є відображенням її специфічного способу сприйняття світу, який, своєю чергою, є проявом психологічного типу» [16, с. 164]. Дослідниця пропонує таке розуміння психотипу людини з позиції соціоніки: 1) психотип (тип інформаційного метаболізму, соціотип) є способом відображення зовнішнього світу психікою людини для орієнтації її в життєвому середовищі та пізнанні світу; 2) відображення відбувається завдяки чотирьом функціям – логіка, етика, сенсорика, інтуїція, які відповідають чотирьом аспектам реальності – матерія, енергія, простір, час; 3) установка типу (екстравертна або інтровертна) відображає переважну спрямованість індивіда на зовнішній світ (об'єкт), а інтроверсія – на своє внутрішнє суб'єктивне «Я»; 4) тип розглядається як структура психіки людини, яка відповідає саме за інформаційний обмін, уявляє собою частину природного потенціалу людини, і, вірогідно, є генетично зумовленим; 5) тип виявляє себе на чотирьох рівнях комунікаційного простору: фізичному, психологічному, соціальному, інтелектуальному [16, с. 167].

Соціоніка визнає, що психотип виступає методичним засобом, допоміжним інструментом збагнення властивостей особистості. Властивості реальної особистості визначаються не тільки типом (тобто певною структурою блоків свідомості), але й соціумом, у якому існує людина, міжособистісними відносинами, її прагненням до самовдосконалення.

Польський психіатр А. Кемпинський, автор терміна «інформаційний метаболізм», уважав, що для існування живому організму не достатньо здійснювати енергетичний обмін та обмін речовин з навколишнім світом. Для того, щоб здійснювати такий обмін, організму потрібна орієнтація в навколишньому середовищі. Це сприяє виникненню ще одного виду обміну –

---

інформаційного. Звідси, відповідно, й метафорична назва цього процесу «інформаційний метаболізм», тобто обмін інформацією між організмом та навколишнім світом [6].

І. Каганець зауважує: «розуміння інформаційного метаболізму є ключем до пізнання механізмів взаємодії людини з навколишнім світом, тому що дає єдину «мову» для дослідження та моделювання різноманітних процесів у всьому циклі «навколишній світ – людина – навколишній світ». Інформаційний метаболізм – це той фундамент, на якому стоїть наука соціоніка, так само, як фізична наука ґрунтується на вивченні матерії, біологія – на вивченні «живої речовини» [5].

Спираючись на ідеї А. Кемпинського і К. Юнга, засновниці соціоніки А. Аугустинавичюте говорить про те, що наявний певний тип інтелекту, який визначає спосіб сприйняття індивідом інформації із зовнішнього світу і селекцію цієї інформації. Тому соціонічний тип має назву тип інформаційного метаболізму. Інформаційний метаболізм – це процес засвоєння, обробки та передачі інформації психікою людини [2]. Соціонічний тип, згідно з ученням А. Аугустинавичюте, відповідає не за всю психіку людини, а тільки за спосіб обміну інформацією.

У розумінні відомого спеціаліста в галузі соціоніки В. Гуленка психотип людини має більш широке значення. Він вважає, що К. Юнг аксіоматичним шляхом відкрив чотири елементарних складових, які відображають зовнішній світ психікою людини. Учений «сформулював суворою мовою науки давно відому, хоч і погано усвідомлювану «людську тетраду» – розум і серце разом з духом і плоттю. Під розумом в соціоніці розуміється мислення (логіка), під серцем – відчуття (етика). Поняття «дух» соціоніка передає терміном «інтуїтивність», а плоть, що одвічно протиставляється духу – терміном «сенсорність». На відміну від філософських спроб підняти одну іпостась дійсності над іншою, соціоніка визнає їх повну рівнозначність і нерозривність. Усі комунікативні аспекти, або юнгівські функції, суть чотирьох невід'ємних частин єдиного цілого – універсуму, і, відповідно, інформаційно рівнопотужного йому психічного світу людської особистості. Їх не можна звести в ієрархічну піраміду головних і підлеглих. Інакше кажучи, коли це

---

робиться, то виникає типна установка – той кут зору, під яким дивиться на світ якийсь один тип особистості» [4, с. 83–84].

Під типом інформаційного метаболізму В. Гуленко розуміє суму потенційної енергії особистості, що може реалізуватися на будь-якому з чотирьох рівнів комунікаційного простору: фізичному, психологічному, соціальному, інтелектуальному [4].

Щодо питання, коли відбувається формування психотипу людини, чи є юнговські психотипи генетично детермінованими або формуються в різні періоди розвитку під впливом навколишнього середовища, ученими висловлюються різні міркування. К. Юнг стверджував: кожен індивід з'являється на світ з «цілісним особистісним ескізом <...>, представленим у потенції з самого народження»; «навколишнє середовище зовсім не дарує особистості можливість нею стати, але тільки виявляє те, що вже було в ній (особистості) закладене» [17, с. 10].

Відомий спеціаліст у галузі соціоніки Г. Рейнін вважає, що тип інформаційного метаболізму є вродженим механізмом і являє собою «нібито хребет, каркас особистості. Особистість виникає в результаті прив'язки ТІМадо конкретної соціальної території», тобто надалі, у процесі взаємодії людини з зовнішнім середовищем, відбувається наповнення конкретним змістом елементів і функцій, а також освоєння різних способів самореалізації [14, с. 6].

До вродженого (генетичного) походження психотипу схиляється і К. Філатова, яка багато років присвятила вивченню, розвитку соціоніки та практичному визначенню психотипу людей. Вона прийшла до висновку, що фенотипічна схожість людей одного психотипу може бути генетично зумовлена. Фактори навколишнього середовища такі, як виховання, освіта, етнічні особливості та інші, безумовно, є дуже важливими і впливають на психотип, так само як є фактори, які впливають на фізичне тіло людини (харчування, заняття спортом, шкідливі звички і т. ін.). Але кістковий скелет людини залишається незмінним, так само, «як і скелет психіки» – психотип. Науковець зазначає: «незважаючи на численні соціальні фактори, що ускладнюють картину властивостей психотипу, ми можемо виокремити психологічну структуру, ту основу психіки, яка належить людині

---

від народження» [15, с. 308]. Саме в цьому, на її думку, полягає принципова відмінність соціоніки від інших типологій.

Психотипи не формуються вихованням або освіченістю. Цю властивість закладено в людині з самого початку, і вона залишається постійною протягом життя. Більше того, психотип визначає особливості в жестах, міміці, зовнішності. Саме тому кожен може зустріти в іншому куточку планети людину, що має з ним різочу подібність. Люди будуть різні: може відрізнятись мова, колір шкіри, зріст або вага, але помітною буде схожість рис обличчя, погляду, жестів, можливо, манери говорити. Ця обставина і дає змогу розподілити людство на групи, що мають властиві лише їм психотипи [9].

У психологічних тлумачниках подається таке потрактування поняття «психотип»: «психотип – більш вузьке поняття, ніж тип особистості, куди зараховують не тільки психологічні, а й соціальні особливості людини, її спосіб життя, його цінності і звички» [13]; психотип – це особливе самосвідоме в етносі, що виділяється за певними психологічними критеріями: темпераментом, поведінковими характеристиками, емоційно-почуттєвими ознаками тощо [3].

Т. Мкртчян наголошує: «відштовхуючись від визначення «типу» (зразок, модель, форма, яким відповідає певна група предметів, явищ тощо), можна твердити, що психотип людини – це також своєрідна модель або зразок, у якому узагальнено низку рис характеру, проявів поведінки й емоцій людини у різних життєвих ситуаціях» [11, с. 209–210].

Тривалий час у літературознавчій думці тип характеру персонажа визначали за тими основними рисами характеру, які презентував ще у V ст. до н. е Теофраст у праці «Про характери». Проте в 1941 році російський літературознавець О. Фрейденберг помітила, що праця Теофраста «Про характери» – це перша спроба класифікувати людей за основними типами психіки, яких, на думку дослідниці, у зазначеній праці два – «люди з недоліками» та «люди без недоліків». Відповідно, такі риси, як улесливість, честолюбство, пліткарство, свідчать про те, що перед нами тип людини з суттєвими недоліками, а щедрість, добродушність, відкритість вказують на людину протилежного типу [11, с. 210].



---

Отже, аналітичний огляд праць психологів, соціоністів, літературознавців показав, що зміст поняття «психотип» остаточно ще не сформовано. Найближче до розуміння сутності психотипу та психотипів підійшли літературознавців, які стверджують, що психотип – це унікальна поведінково-психоемоційна модель, зі сталим набором рис характеру, які проявляється на певних етапах життя персонажа.

### Література

1. Арутюнов В. Х. Методология социально-экономического познания : [навч. посібник] / В. Х. Арутюнов, В. М. Мішин, В. М Свінціцький. – К. : КНЕУ, 2005. – 353 с.
2. Аугустинавичюте А. Модель информационного метаболизма // Соционика, ментология и психология личности / А. Аугустинавичюте. – 1995. – № 1.
3. Гамезо М. В. Атлас по психологии / М. В. Гамезо, И. А. Домашенко. – М. : Педагогическое общество России, 2004 – 276 с.
4. Гуленко В. В. Гуманитарная соционика / В. В. Гуленко. – М. : Черная Белка, 2009. – 344 с.
5. Каганець І. Психологічні аспекти в менеджменті : Типологія Юнга, соціоніка, психоінформатика [Електронний ресурс] / І. Каганець – Режим доступу : [http://www.aratta-ukraine.com/books\\_ua.php?id=2](http://www.aratta-ukraine.com/books_ua.php?id=2)
6. Кемпинский А. Меланхолия / А. Кемпинский. – М. : Наука, 2002. – 405 с.
7. Клейменова В. Л. Формирование антикризисной системы управления персоналом / В. Л. Клейменова // Известия ИГЭА. – 2012. – № 6 (62). – С. 83–86.
8. Козлов А. В. Основні психотипи викладачів ВНЗ / А. В. Козлов // Педагогіка вищої та середньої школи ; за ред. проф. В. К. Бураяка. – Вип. 32. – Кривий Ріг, 2011. – С. 207–218.
9. Лавриненко В. Н. Психология и этика делового общения / В. Н. Лавриненко. – М. : Юнити, 2007. – 196 с.
10. Мельникова А. Язык и национальный характер. Взаимосвязь структуры языка и ментальности / А. Мельникова. – СПб : Речь, 2003. – 320 с.
11. Мкртчян Т. В Психотип персонажа як літературознавча проблема // Літератури світу: поетика, ментальність і духовність / Т. В. Мкртчян. – 2015. – Вип. 5. – С. 208–214
12. Просвітницько-консалтингова спільнота // Соціоніка [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <https://7promeniv.com.ua/socionika.html#>
13. Психологос. Энциклопедия практической психологии : Психотип [Електронний ресурс] – Режим доступа : <http://www.psychologos.ru/articles/view/psihotip>
14. Рейнин Г. Р. Тип и типология: определения и свойства // Соционика, ментология и психология личности / Г. Р. Рейнин. – 1998. – № 1 – С. 5–8
15. Филатова Е. Психология и соционика: вместе или врозь? / Е. Филатова. – Ростов-на-Дону : Фенікс, 2013. – 316 с.

---

16. Шаповалова Н. П. Соціоніка як інструмент визначення професійної спрямованості особистості [Електронний ресурс] / Наталія Петрівна Шаповалова. – Режим доступу : <http://oaji.net/articles/2015/10541431936905.pdf>

17. Юнг К. Психологические типы [Электронный ресурс] / Карл Юнг. – Режим доступа : <http://www.klex.ru/1bt>

**УДК 398.4(477)**

**Федько Тетяна**

## **СУТНІСТЬ ЧАКЛУНСТВА, ЗНАХАРСТВА В УКРАЇНСЬКІЙ МІФОЛОГІЇ: ДО ПОСТАНОВКИ ПРОБЛЕМИ**

*У статті здійснено аналітичний огляд праць в українській міфології, етнології, присвячених вивченню специфіки уявлень про чаклунів і знахарів в українців. Визначено сутність чаклунства, знахарства та виявлено суттєві відмінності в розумінні цих образів в українській міфології.*

**Ключові слова:** чаклунство, знахарство, відьомство, українська міфологія.

*An overview of analytical works in Ukrainian mythology, ethnology dedicated to the studying the specifics of ideas about wizards and sorcerers in Ukrainian has been provided in the article. The author of the article has tried to define the essence of magic, witchcraft and has identified significant differences in the understanding of these images in Ukrainian mythology.*

**Key words:** magic, witchcraft, sorcery, Ukrainian mythology.

За період свого існування людство намагалося дати пояснення тим незвичним явищам і діям, що відбувалися. Український народ, як і більшість інших, мав свою міфологію, певні переконання щодо існування людей з особливою силою, яка виокремлювала їх з-поміж більшості в повсякденні. Вірування українців часто зводилися до того, що надзвичайними силами у їхній уяві наділялися ті, хто від народження мав певні вади: «Дитина, народжена з певними проявами відхилення від норми, стане в майбутньому знахарем або чарівником» [4, с.12].

Мета статті полягає в тому, щоб шляхом аналітичного огляду необхідної наукової літератури з'ясувати сутність таких явищ, як «чаклунство» та «знахарство» в міфології, літературознавстві.

---

Протягом століть український народ вірив у потойбічний світ, надзвичайні сили природи, відьом, чаклунів, знахарів і різноманітні надприродні сили. «Особливе місце в світогляді українців традиційного і, певною мірою, сучасного суспільства займає нижча міфологія. <...> Персонажі нижчої міфології співіснують із людьми та є невід'ємною частиною їхнього повсякденного життя. Серед найбільш поширених загальноукраїнських міфологічних персонажів можна назвати відьму, знахаря, чаклуна» [2, с. 70].

Науковці розпочали активне дослідження таких явищ, як чаклунство, відьомство, знахарство та, власне, тих людей, які безпосередньо зналися на магічних діях, замовляннях, передбаченнях тощо.

Активне дослідження міфологічної тематики значно поживало у ХІХ ст., чому сприяло нагромадження великої кількості етнографічного матеріалу, розвідки фольклористів, етнографів про світоглядні, демонологічні вірування. «Однією із перших праць на міфологічну тематику у Східній Європі була «Абевега русских суеверий» М. Чулкова, видана в 1786 р. <...> М. Чулков залучав до своєї праці як етнографічні дані (по російському традиційному весіллю, українському сільському знахарству, народному соннику) так і фантастичні відомості з неперевірених джерел про «сумнівних» богів» [1, с. 15].

Розвитку міфологічних студій і фольклористики в Україні сприяли праці видатного українського вченого М. Костомарова, зокрема його праця «Славянская мифология», опублікована в 1846 р., була присвячена дослідженню вищої міфології слов'ян. М. Костомарова, безумовно, можна назвати «засновником міфологічної школи в Україні» [1, с. 16].

У дореволюційну добу українська демонологія залишалася поза увагою або ж описувалася науковцями однобічно, проте нагромадження великої кількості емпіричного матеріалу, присвяченого демонологічним уявленням українців, був використаний у подальших наукових доробках фольклористів та етнографів: Осмислення цього матеріалу розпочалося у працях В. Гнатюка «Знадоби української демонології», П. Іванова «Народные рассказы о ведьмах и упырях», М. Сумцова «Колдуны,

---

ведьмы и упыри», І. Трусевича «Знахари, ведьмы и русалки», П. Єфименка «Суд над ведьмами», О. Оглобліна «Сожжение ведьмы» та ін. [7, с. 95].

Наукові розвідки та зібрання фольклорного, етнографічного матеріалів тих часів на теренах України сприяли подальшому детальному дослідженню та поширенню матеріалів про вірування людей у надзвичайних істот, світоглядні переконання яких ґрунтувалися як на власних уявленнях, так і загальнонародних про існування створінь «вищої» міфології та «нижчої». Згодом це уможливило використання тих чи тих образів в українській літературі, фольклорі, певних видах мистецтва.

Чимало праць створюється й у ХХІ ст., вони яскраво висвітлювали специфіку вірувань українського народу. Зміну поглядів на представників української демонології можна простежити на прикладі праць, які стосуються міфології українців. Що ж стосується образів «нижчої міфології», то найпоширенішими були відьми, чаклуни, знахарі та їхні різновиди, які виникали на основі регіонального чи територіального поділу, специфіки вірувань.

Центральним образом в українському фольклорі та літературі була, є і залишатиметься відьма. Дослідження цього образу здійснювалося неодноразово як в українській, так і у світовій літературах. На описи відьом натрапляємо у працях В. Войтовича, Н. Войтович, В. Гнатюка, П. Єфименка, П. Іванова, В. Милорадовича, О. Таланчук та інших.

О. Кононенко у своїй статті «Народна демонологія» в журналі «Однокласник» (1994) подає таке потрактування відьми: «Відьма – за старовинними переказами, жінка, яка продала душу чорту. Від інших жінок відрізняється тим, що має малесенький хвостик і літає у повітрі на помелі, коцюбі, в ступі. Вирушає на свої темні справи неодмінно через димар, може перевертатися на різних тварин, найчастіше на сороку, свиню, собаку та на жовту кішку. Разом з місяцем старіє і молодшає. 12 серпня відьми підупадають на силі, обпившись молока» [5, с. 5].

На думку В. Войтовича, «відьма (відюга, відюха, лиходійниця, чаклунка, чародійка, обавниця, потворниця, яритниця, карга) – один із головних персонажів нижчої

---

демонології. Це слово походить від відати, тобто знати все. Вириця – стара відьма. Яритниця (від ярий – весняний) – молода відьма, схильна до любовних забав» [3, с 70].

С. Щербинін так пояснює значення лексеми «відьма»: «Слово «відьма», яке походить від праслов'янського «вѣдь» – знання, «відати» – знати, вказує на те, що відьми володіли якимось особливим, таємним, священним знанням (санскритське «veda» – означає священне знання) <...> Писемні джерела XI –XIV ст. згадують жінок чарівниць під такими назвами, як «волхвиці», «відьми», «чародійки», «чарівниці», «обавниці», «наузниці», «потвори», «потворниці», а також «зеленщиці» і «кореннщиці» [7, с. 96]. Дослідник О. Курочкін зазначав: «Можна припускати, що в язичницьку добу давні слов'яни відьмами вважали жінок, які виконували певні функції жерців і були хранителями темних магічних знань» [7, с. 96].

Необхідно зазначити, що не слід ототожнювати відьом зі знахарями та чарівниками, оскільки, ці персонажі відмінні за своїми магічними характеристиками, призначеннями та функціями в суспільстві. Якщо знахарі в народі лікували людей та худобу замовляннями, цілющими травами, вішували майбутнє, то відьми мали негативне значення, натомість чарівники були посередниками між відьмами та знахарями, адже могли «творити» як добрі справи, так і погані. На цьому й наголошує В. Войтович: «Відьом не треба плутати з чарівниками, які можуть робити й добро. Бувають відьми родимі, які продовжують свій нечистий родовід від народження, і навчені, яких ізмалку вчать чаклувати. Керує відьмами старий відьмак. Це так само чоловік, який усе знає, але з лиця бридкий. Вовче серце, пазурі чорної кішки і гадюки – основні чародійні складові для приготування різноманітних сполук при ворожінні. Вороги відьом – знахарі та знахарки. Відьма здатна тільки на зло» [3, с. 70]. За сивої давнини, відьомству могли навчати змалку дівчаток, однак з часом в Україні цьому явищу надали негативного характеру після прийняття християнства, що й призвело до подальшого винищення жінок: «В окрему жіночу спілку чоловіків не допускали. Там дівчаток, коли ті підросли, навчили магічних знань – як наслати хворобу, а то й смерть тим, кого вони не злюбили» [3, с. 71].

---

Зовсім іншими в уяві та віруваннях українців є образи знахаря та чаклуна (чарівника). Дослідниця І. Ігнатенко зазначає: «У народній культурі ХІХ – початку ХХ ст. діяльність знахарів та чарівників була оповита ореолом таємничості...<...> Окрім того, можна спостерігати амбівалентне ставлення до знахарів: з одного боку, їхньої діяльності дещо побоювалися, вбачаючи в ній зв'язок із нечистою силою, з другого, – цілителі були дуже популярними серед простих людей» [4, с. 227]. О. Кононенко в «Народній демонології» аналізуючи визначення «чаклун», зауважує: «Чаклун (чародій, ведун, чарівник, знахар) – має якнайближчі стосунки з нечистою силою, продає свою душу дідькові. Чаклунами в старовину, за переказами, були найчастіше люди старі з довгим сивим волоссям й нечесаною бородою, з довгими нестриженими нігтями. У більшості випадків – безрідні й неодружені. Вдень чаклуни спали, а ночами виходили з довгими палицями, які мали на кінці залізні гаки. І влітку, і взимку одягались чаклуни в той самий овечий кожух, підперезаний поясом» [5, с. 16].

На особливу увагу заслуговує визначення «чарівника», подане В. Войтовичем: «Чарівник (чаклун, чародійник, кавник) – персонаж нижчої міфології, реальна особа, яка наділена демонічними властивостями і здатна впливати надприродним чином на долю інших людей. Розрізняють шкідливе чаклунство і таке, що приносить користь. Для своїх магічних цілей чарівники використовують заклинання, привертання, відвертання тощо.<...> Вони вміють передбачати майбутнє, відвертати або насилати хвороби на людей і шкодити худобі; відвертати чи викликати дощ. Залежно від стосунків з природою чарівник постає як ворожбит, чорнокнижник, хмарник, градівник. <...> Наврочити злий чарівник може тимчасово або на все життя <...> Чорнокнижник, незважаючи на свою злість до людей, ніколи і нікому сам не шкодить. Він усе робить на прохання людей, які ворокують <...>» [3, с. 580].

У праці «Етнологія для народу. Свята, традиції, звичаї, обряди, прикмети, вірування українців» (2016) І. Ігнатенко акцентує: «Чарівник виступав як утілення зла, особа, діяльність якої ґрунтувалася на зв'язку з нечистою силою, «запродаванні душі чорту» й спрямовувалися на заподіяння зла, наслання недуг,

---

лих, тяжких фізичних і психічних хвороб. Вірили, що такі особи контактують із потойбічними силами, тому вміють передбачати події, замовляти різні предмети, впливати на людей, тварин, птахів і навіть природні явища, зокрема відвертати град та грозу; перетворювати людей на тварин, насилати на подружжя безплідність; розсварювати між собою людей; псувати худобу; «робити» на смерть тощо. З огляду на це ставлення до чарівників досить часто формувалося на основі страху, з ними намагалися не конфліктувати» [4, с. 218].

Що ж стосується образу чаклуна, варто додати, що, «за народними уявленнями, чаклуни поділяються на дві категорії: природжені («природні») та навчені. «Природними» чаклунами передусім вважалися позашлюбні діти» [3, с. 580]. Поділяючи погляди В. Войтовича, І. Ігнатенко наголошує: «<...> чарівники могли бути природженими або навченими, причому сильнішими вважали саме перших. Українці вірили, що можна було народитися зі схильністю до чаклування. Зокрема, вроджена здатність до чаклунства, як вірили в народі, могла бути закладена неправильною репродуктивною поведінкою батьків, що полягала передусім під час чотирьох річних постів, пісних днів (середа, п'ятниця), напередодні та під час великих православних свят, поминальних днів. Зачату в такий період дитину вважали схильною до лихих справ, зокрема чаклунства» [4, с. 219].

Стосовно образу ворожбита (знахаря), то необхідно зазначити, що в народі знахар був досить відомою людиною, до якої зверталися для зцілення від хвороби як людини, так іноді й домашньої худоби. У селах знахар був вельми шанованою людиною, проте люди й боялися його. Деякі не наважувалися не те що подивитися йому у вічі, але подумати щось недобре, оскільки вірили, що ворожбит може «читати» думки. На відмінностях знахаря від чарівника наголошує В. Войтович: «Знахар, шептун, баняс, ярижник, наузник, примівник, химорода – на відміну від чарівника, носій добрих сил. Знахарям відомі замовляння й цілющі трави, якими вони намагаються робити людям користь. Водночас наслати хворобу, засилити в людину ящірок та гадюк, черв'яків тощо, але й лікують від усього того. Беруть участь, як і чарівники у любовних приворотах, перешкоджають чи сприяють при

---

полюванні та рибальстві; загалом їхня сила обмежень не знає. Знахарі часто живуть у лісі, а між людей мають авторитет і пошану. Свої таємниці знахарі і знахарки передають із роду в рід, через що замовляння, лікування хвороб доступне не кожному. Ніяких зв'язків з нечистою силою у них нема. З чарівниками та відьмами знахар бореться за допомогою замовлянь та оберегів. При замовляннях та шептаннях звертається до Сонця, Місяця, вогню, води, вітрів, грому, бурі, дощу, тощо. Також виправляють зло, вчинене людині чарівниками. Знахарем або знахаркою стають лише ті, хто народиться й буде відлучений від грудей у понеділок, через що знахарі і знахарки «понеділюють», тобто постяться у понеділок. Цікавий той факт, що знахар, який в легендах і міфологічних оповідях допомагає людині позбутися будь-якого виду «нечистої сили», сам виявляється безпомічним проти русалок, домовика, лісовика. У жодному з відомих сюжетів у протиборство з ними він не вступає» [3, с. 198].

О. Кононенко у праці «Українська міфологія та культурна спадщина» (2011), тлумачить дещо по-інакшому образ знахаря, подає його детальну характеристику: «Знахар – лікар-самоучка, який уміє лікувати недуги людей, а інколи й домашньої худоби. Головне чим різняться знахар і чаклун: чаклун ховається від людей і старається, щоб ремесло його було втаємничене; знахарі ж своє діло роблять відкрито, без хреста і молитви не беруться – навіть у замовляннях є молитовні слова, звернені до Бога і до святих угодників. Знахарі тихо шепчуть, але відкрито діють. Знахарями переважно ставали люди старі, самотні. Інколи знахарками ставали бабусі-вдови, які не йшли в монастир, бо вміли лікувати та ворожити, допомагати породіллі <...> Люди вірили, що знахарі знають усе минуле й майбутнє людини. Знахарство – від волхвів, тобто, корениться в язичництві <...>, знахарі, відуди впливають на сили природи, знають, як попередити біду, втихомирити вітер, розігнати дощові хмари, спинити пожежу, накликати дощ у засуху тощо. <...> На відміну від відьом, знахарі не знаються з нечистою силою, протистоять їй» [6, с. 257].

Дослідниця І. Ігнатенко також вважає, що знахарі – це народні цілителі, а тому вони зовсім відмінні за своїми функціональними здібностями від чаклунів.



---

Отже, в українській міфологічній традиції існувала віра в істот «вищої» та «нижчої» міфології. Найпоширенішими образами «нижчої» міфології є відьма, чаклун (чарівник), знахар (ворожбит, шептун). Активні дослідження цих персонажів припали на XIX ст. і не втратили своєї актуальності й до нині.

Уявлення про істот «нижчої» демонології розвивалися і змінювалися протягом століть. Чаклун (чарівник) – це персонаж нижчої демонології, який подібно до відьми володів таємними знаннями, робив нишком зло людям, міг насилати болячки, смерть, шкодити людині навіть на відстані, але водночас чаклуни могли чинити й добрі справи, наприклад, лікувати людей. Уважалося, що чаклуни мають вплив на погоду, можуть замовляти її, а також чинити неврожай та обертати людей на тварин.

Знахар (ворожбит) – цілитель, який знався на народній медицині, міг лікувати словами та цілющими травами, знати минуле й майбутнє. Серед народу користувався значною шанобою, але люди боялися його, оскільки, вважали, що якщо заподіяти знахарю лихо, то він може звернутися за допомогою до нечистої сили. Ворожбит на відміну від чаклуна та відьми не знався з нечистою, а навпаки, звертався до Бога під час лікування людей.

Необхідно розрізняти функції чаклунів і знахарів у суспільстві. Якщо перші зверталися за допомогою «до нечистої сили», оскверняли ікони та образи Ісуса Христа, ховалися зі своїми магічними «діями», то знахарі ж, навпаки, – «шептали» над травами, замовляючи їх таємними цілющими словами та не помолившись, не починали свого лікування.

#### Література

1. Буйських Ю. Міфологічні уявлення українців у працях дослідників кінця XVIII – другої половини XIX ст. / Ю. Буйських // Етнічна історія народів Європи. – 2010. – Вип. 31. – С. 15–23.
2. Буйських Ю. Нижча міфологія українців у світлі проблем «двовір'я» та «народного християнства» / Ю. Буйських // Етнічна історія народів Європи. – 2010. – Вип. 33. – С. 70–80.
3. Войтович В. В. Українська міфологія / В. В. Войтович – К. : Либідь, 2002. – 664 с.
4. Ігнатенко І. Етнологія для народу. Свята, традиції, звичаї, обряди, прикмети, вірування українців / І. Ігнатенко. – Х. : Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2016. – 320 с.

---

5. Кононенко О. А. Народна демонологія / О. А. Кононенко // Однокласник. – 1994. – № 3. – С. 5–16.

6. Кононенко О. А. Українська міфологія та культурна спадщина : міфологічні уявлення, вірування, обряди, легенди та їх відлуння у фольклорі і пізніших звичаях українців, братів-слов'ян та інших народів / О. А. Кононенко. – Х. : Фоліо, 2011. – 713 с.

7. Щербинін С. В. Особливості демонізації жінки в українській міфологічній традиції / С. В. Щербинін // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. – 2013. – № 2. – С. 95–99

**УДК 821.111-31.Голд.**

**Шестопалов Артем**

## **МОРАЛЬНИЙ АСПЕКТ ЖАНРУ У ВІЛЬЯМА ГОЛДІНГА**

*Стаття порушує питання про рецепцію кризи модерного світогляду англійським письменником. Автор вважає, що перші романи Голдінга, написані після II Світової війни, були реакцією письменника на бездуховність європейського суспільства. Повчальні й символічні романи автор презентує як притчі.*

**Ключові слова:** притча, криза, роман.

*The article raises the question of reception of the crisis of modern world by the British writer. The author considers that William Golding's first novels, which were written after World War II, reflects his reaction to lack of spirituality of European society. Instructional and symbolic novels author presents as a fables or parables.*

**Key words:** parable, crisis, novel.

Вільям Голдінг, як один із видатних класиків європейської модерної літератури, порушував у своїх твори проблематику, зумовлену кризою модернізму. Найпромовистіше цю кризу висловив Т. Адорно вперше 1951 р. у праці «Культурна критика і суспільство»: «Писати після Освенціма вірші – це варварство, воно підважує й розуміння того, чому сьогодні неможливо писати вірші» (Ця думка звучить і в його пізнішій праці «Негативна діалектика» (1966) [1]). Сам Голдінг, так само зважаючи оприявлену Другою світовою війною глибину морального падіння людини, писав: «Я думаю про звірство, для якого немає слів, що рік у рік чинилося в тоталітарних державах... Я мушу сказати, що кожний, хто пережив

---

ті роки і не збагнув, що людина продукує зло, як бджола мед, є, мабуть, сліпий або розумово ушкоджений» [цит. за: 3, с. 222].

Мета цієї статті полягає в тому, щоб визначити морально-етичну спрямованість жанрів романів В. Голдінга 1950-х років («Володар мух» («Lord of the Flies»), 1954, «Спадкоємці» («The Inheritors»), 1955, «Злодюжка Мартін» («Pincher Martin»), 1956, «Вільне падіння» («Free Fall»), 1959). До цієї проблеми так чи так зверталися всі дослідники творчості письменника, зокрема, J. Baker, D. Crompton, I. Gregor, M. Kinked-Weeks, K. McCarron, B. Oldsey, J. Peter, V. Tiger, M. Walters, S. Weintraub; Г. Анікін, М. Зінде, В. Івашова, Л. Мірошниченко, Н. Міхальська, С. Павличко, О. Товстенко. Проте предметної роботи про жанрові різновиди прози Голдінга як його реакцію на кризу модерної людини після Другої світової війни немає.

Уже в перших романах «Володар мух» і «Спадкоємці» Голдінг знаходить визначальний для його індивідуального стилю баланс, поєднуючи в цих творах притчу і власне роман.

Таке поєднання змушує дослідників застосовувати до жанрового рівня його творів терміни «fable» (притча, байка), «parable» (парабола), «myth» (міф), «allegory» (алегорія), «novel» (роман) [4, с. 5]. «Роман-притча», «роман-алегорія», «роман-міф», «роман-парабола» – поширені визначення жанрових різновидів творів автора.

О. Шаповал вважає жанр синтетичною категорією на позначення якогось художнього цілого, що зосереджує в собі істотні риси змістоформи художніх творів (світогляд автора, проблематика твору, образи, особливості індивідуального стилю) [4, с. 6]. Твори В. Голдінга були зумовлені його роздумами над теперішнім і майбутнім людства, яке в ХХ ст. системами нацизму й сталінізму заперечило культурні надбання антропоцентричної епохи.

Письменник працював учителем, тож, беручи пряму участь у становленні післявоєнного покоління європейців, він неминуче розмірковував над моральними колізіями сучасної людини і прагнув попередити подальший розпад людського начала в людині, створюючи своєрідні романні притчі.

Цим зумовлена жанрова форма його творів, що допомагала наголосити не зовнішню інтригу, пригоду чи характер, а, як писала

---

С. Павличко, «узагальнені ідеї, алегорично втілені в ситуаціях та образах. <...> у непрямій формі письменник торкнувся найважливіших соціальних проблем нашої епохи, яку не сприйняв і прийняв як епоху негуманну, небезпечну, апокаліптичну» [2, с. 40].

Традиційно притчі виконували функцію застереження людини від якогось морального переступу, у символічних образах і ситуаціях показували можливі негативні наслідки вчинку чи вибору людини. Романи Голдінга теж сприймаємо з позиції їхнього впливу на моральну царину людини через її уяву й інтелект.

Це підтверджує написана романістом стаття «Притча»: «До Другої світової війни я вірив у намір і здатність соціального індивіда до вдосконалення, у те, що правильна структура суспільства несе добру волю, а тому всі суспільні лиха можна виликувати реорганізацією суспільства. Можливо, сьогодні я знов сподіваюся на щось подібне, але після війни я не міг у таке вірити. Мені відкрилося, що одна людина може зробити іншій...» [цит. за: 3, с. 222].

Так, «Володар мух» має глибинно-символічний рівень змісту, який корелює із сюжетним. Уже топос острова, на якому групка дітей має виживати ізольовано від світу, має глибоку класичну традицію, що продукує асоціації й не дає позбутися відчуття «дежавю» (повтору, циклічності події, отже, її випадання з ряду зовнішніх). Закинувши своїх персонажів на безлюдний острів, Голдінг, безперечно, скористався художніми знахідками Т. Мора, В. Шекспіра, Д. Дефо, Д. Свіфта.

Водночас це вже не те місце, потрапивши куди людина нарешті отримує шанс уникнути зла, що панує повсюди, крім цього острова (як це, приміром, маємо в «Бурі» В. Шекспіра чи «Утопії» Т. Мора, чи навіть у показі Телемського абатства Ф. Рабле як теж своєрідного «острова» гармонії й справедливості в морі людського бруду). Навпаки, досягненням Голдінга як ретранслятора післявоєнної кризи модернізму є показ того, що зло кочує разом із людиною. Те, що в романі діють діти, вочевидь, застерігає, що «звір» у людині народжується разом із нею. Зло не надбана, а природна риса людини.

Хоч притчева сторона жанру диктує сприймати у «Володарі мух» онтологічні виміри змісту, універсальні ідеї, символічні застереження, усе ж романне начало змушує автора працювати над

---

рельєфністю, життєподібністю персонажів, наділяти їх людським обличчям і індивідуальним внутрішнім світом.

Роман-притча «Спадкоємці» теж апелює до символічних образів острова, води, водоспаду. Біблійні алюзії задають високий масштаб філософізму й універсалізму мислення. Між «Володарем мух» і «Спадкоємцями» наявна низка збігів (зосередження на віддаленій (у часі й просторі) від сучасності громаді, художній експеримент з природою людини, виокремлення зла як атрибутивної риси людини).

Читач спостерігає два первісних суспільства. Одне з них гармонійно співіснує з природою, схиляється перед материнським началом землі. Друге виступає прообразом модерного «чоловічого» суспільства. Воно жорстоко винищує своїх попередників, запроваджуючи в життя агресивні закони.

Однак, за всіх відмінностей, обидва суспільства є темними розумом і в душі. Тому неандертальці не можуть протистояти «новим» людям, а ті ставлять своє виживання в залежність від своєї агресії й жорстокості.

Отже, перші романи-притчі В. Голдінга відповідають проблематиці європейського модернізму і водночас констатують глибоку кризу модерної людини, що веде до її зникнення. Жанр роману-притчі В. Голдінг застосовує в чистому вигляді, а також поєднує з іншими жанровими варіантами. Вивчення морального потенціалу інших жанрових зразків у творчості цього письменника становить перспективу цієї теми.

#### Література

1. Адорно Т. После Освенцима / Т. Адорно // Адорно Т. Негативная диалектика. – М. : Научный мир, 2003. – С. 322–333.
2. Павличко С. Д. Лабіринти мислення / С. Д. Павличко. – К. : Наукова думка, 1993. – 103 с.
3. Пангелова М. Творчість В. Голдінга в літературно-критичному дискурсі ХХ століття / М. Пангелова // Теоретична і дидактична філологія. – 2014. – Вип. 18. – С. 222–225.
4. Шаповал О. Г. Жанрова еволюція творчості В. Голдінга 1950-1980-х років / О. Г. Шаповал : автореф. дис. ... канд. філол. н. – Сімферополь, 2011. – 18 с.

**ТРАГЕДІЯ МАЗЕПИ – ТРАГЕДІЯ УКРАЇНИ  
(за поемою В. Сосюри «Мазепа»)**

*Статтю присвячено дослідженню трагедії образу Івана Мазепи як трагедії всієї нації в поемі В. Сосюри. Особливу увагу приділено драматичному осмисленні автором постаті гетьмана.*

**Ключові слова:** гетьман Іван Мазепа, особистість, трагедія героя, трагедія України.

*The article studies the image of Ivan Mazepa tragedy as the tragedy of the all nations in poem V. Sosyury. Particular attention is paid to understanding the dramatic figure of the hetman author.*

**Key words:** hetman Ivan Mazepa, personality, tragedy of character, the tragedy of Ukraine.

У вітчизняній та зарубіжній літературі постать Івана Мазепи є однією з найзагадковіших і найсуперечливіших. Їм'я та діяльність українського гетьмана привертала увагу багатьох істориків, літературознавців і письменників. Він став одним із яскравих персонажів творів світової літератури: Вольтера «Історія Карла XII», Дж. Байрона «Мазепа», О. Пушкіна «Полтава», Б. Залеського «Дума про Мазепу», Ю. Словацького «Мазепа», К. Рилеєва «Войнаровський», Б. Лепкого «Мазепа». Одні письменники показували його як зрадника, владолюбця; у творах інших – Мазепа виступає втіленням свободи, символом непримиренності до тиранії, безстрашності й мужності в боротьбі за національне визволення рідної землі. У поемі В. Сосюри Іван Мазепа постає борцем за свободу своєї вітчизни.

Тематика, проблематика, образи в поемі В. Сосюри стали предметом дослідження Ю. Барабаша, С. Гальченка, Л. Глоби, С. Грозян, Н. Попало, О. Приходько, М. Ткачука, О. Ющенко та інших. Проте питання висвітлення трагедії образу гетьмана Івана Мазепи як трагедії нації в поемі В. Сосюри потребує детальнішого аналізу, чим і зумовлена мета дослідження.

За своїм жанром поема В. Сосюри – це ліро-епічний твір, у якому розповідь про життя гетьмана Івана Мазепи

---

перемежується з ліричними відступами, які «не тільки розкривають душу поета, а і його концепцію дійсності» [4, с. 7].

Володимир Сосюра в «Мазепі», не ідеалізує героя як неординарну особистість, творить, насамперед, художній образ, а не політичний портрет гетьмана. Автор намагається розкрити психологію особистості Мазепи і через його образ піднести ідею державності України, її незалежності. Поет так говорить про свій авторський задум:

*Я серцем хочу показати  
Страшну трагедію Мазепи,  
І в ній в той час страшний незгоди  
Трагедію мого народу... [5, с. 77].*

Уже цими рядками у творі підкреслено, наскільки злиті образ Мазепи з образом українського народу: у них навіть трагедія – одна та ж сама. Поема «Мазепа» пройнята високим патріотичним пафосом. Цей твір В. Сосюри «заповнював істотну прогалину в нашій художній літературі про трагічну добу втрати решток козацької державності» [2, с. 141].

В. Сосюра не вбачає трагедію героя в тій меті, яку ставить перед собою його гетьман – звільненні України від тяжкого царського ярма, забезпеченні її суверенності, повернення до вольностей, що були завойовані й утверджені у кривавій боротьбі під проводом Богдана Хмельницького. Цю мету він вважає законною й патріотичною, бо вона народжена любов'ю до рідної землі. «*Я помилявся од любові...*» [5, с. 105], – каже Мазепа після поразки, і поет не спростовує ці слова. Адже він і сам виходить із того, що Мазепа «*серцем біль народу чув*». Тому автор категорично відкидає звинувачення у зрадництві, вважаючи, що Мазепа всім серцем любив Україну:

*Для тебе тільки я й живу,  
Моя ти Україно мила! [5, с. 98].*

Трагедія гетьмана, за Сосурою, у тому, що він не знайшов правильного шляху до втілення своєї мети.

Проте Мазепа не звинувачує своїх співвітчизників, адже «*помиляється й народ, коли немає ще держави*» [5, с. 92]. Так пояснює сам поет помилку українців. І в цьому вбачає не лише особисту, а й національну трагедію сам Мазепа:

---

*Хіба народу не любив я!  
Собі на горі й безголів'я  
Не зрозумів мене народ* [5, с. 105].

Гетьман до останньої хвилини життя залишається вірним своїй любові до народу й України, ім'я якої було останнім у хвилину смерті: *«Прощай, Україно, прощай!»* [5, с. 105].

Велике ідейне навантаження несуть у поемі сні Мазепи. У першому сні Іван переноситься до майбутнього, ніби він уже «ясновельможний гетьман», бачить себе поруч з Мотрею Кочубеївною, але символічні холодні вітри з Півночі, сміх, повалена корона провіщають горе. Другий провісницький сон сниться Мазепі тоді, коли він був смертельно поранений паном Броніславом. Іван вижив, бо *«...тільки думка про Вкраїну герою вмерти не дала»* [5, с. 84].

Важливе значення у творі відведено образу матері – Магдалині Мазепиній, яка славилася розумом, освіченістю, Іван Мазепа, навіть будучи уже гетьманом, не раз радився з нею, довіряючи їй державні таємниці. Поет вважає, що саме вона справила величезний вплив на формування світогляду майбутнього гетьмана, виховала його патріотом, навчила його латинської та французької, розповідаючи про чужі народи:

*Які в них звичаї і як  
Вкраїну полонив поляк,  
І наче оводи ті злі,  
Її обсіли москалі...* [5, с. 85].

Малий Івась любив слухати кобзаря, його пісні й слова, його вражала любов митця до України. Одного разу під впливом прослуханої пісні хлопець у гніві стискає кулачки й вигукує:

*Ми візьмем ворога в клинки.  
І на кістках його проклятих  
Знов зацвіте Вкраїна-мати!* [5, с. 85].

Та мудра Магдалина повчає сина стримувати свої емоції, бо шлях до визволення народу полягає крізь науку, цілеспрямованість, вірність заповітній ідеї, твердість характеру, через непохитну любов до України. Образ матері-черниці символізує Україну, яка сумує в неволі. Дзвони золотoverхої



---

Київської Софії немов б'ють на сполох і кличуть на допомогу.  
Майстерний звукопис відтворює биття дзвонів:

*Залізним будь! Залізним будь!  
Умій боротись до загину,  
Й свою нещасну Україну  
На чужині ти не забудь!* [5, с. 86].

І Мазепа відповідає дзвонам як символу рідної землі:

*Ні, не забуду! Я іду  
До тебе, краю мій убогий!..  
Я так люблю твої дороги,  
Моя Україно сумна!  
Ти на груді моїй як рана...  
О, як залізно вірю я,  
Що час визволення настане,  
І шабля золота моя,  
Мазепи, гетьмана Івана,  
Над трупом ката засія!* [5, с. 86].

Образ матері-черниці, що благословляє сина, у поемі асоціюється з образом рідної землі. Це немов сама Україна говорить йому заповітні слова:

*Готовий будь! Збирайся мій сину!  
Народ хвилюється кругом...  
Будь оборонцем України,  
Що на шаблюки точить рала.  
Тебе народ і Бог обрали!  
Надінь шолом і меч візьми,  
Стань на чолі, здійми повстання...  
Та доля страдників така.  
По їх дорозі в бурі часу  
Колись пройдуть нестримні маси...  
Хай не здригне твоя рука,  
Будь смолоскипом днів нових!* [5, с. 86].

В уста Магдалини Мазепиної автор вкладає власні  
вистраждані думки над долею України:

*Той не живе, хтожить не вміє  
З душею темного раба.  
Життя ж – це вічна боротьба!*

---

*І тільки сильними народи  
Куються в нації, ідуть  
Крізь бурі в радісні походи,  
Торують для нащадків путь [5, с. 86].*

За характером ліричного самовираження вступ до поеми «Мазепа» «дорівнює в нашій поезії тільки гнівним інвективам Т. Шевченка, чиїм естетичним принципам був вірний Сосюра. З великим поетичним пафосом і гнівом, з пристрасстю і боєм говорив він про крах визвольних сподівань свого народу. Як і Шевченко, готовий був піти на самопожертву, віддати життя задля визволення України. Сосюра картає, соромить її безголов'я, рабську терпеливість і покору, але водночас ніжно любить її, свою батьківщину», – пише М. Ткачук [6, с. 6]. Поет звертається до України, і таких полум'яних, зболених, вистражданих слів вона не чула від жодного поета у 20-ті рр.:

*І гнів, і муку неозору  
Співаю я в ці дні журби,  
Коли лакеї йдуть угору  
І мовчать раби...  
Німій, одурений, забитій,  
Невже не встать тобі від ран?  
Москві та Речі Посполитій  
Колись жбурнув тебе Богдан.  
А потім хтів тобі Мазепа  
Від серця щирого добра...  
Його ж ти зрадила і степом  
Пішла рабинєю Петра [5, с. 131].*

У війні під Полтавою стогнало «роздерте серце України», бо українці билися один проти одного:

*А збоку Карла і Петра  
Вкраїнці б'ються до загину.  
Який це жах! Який це жах!  
Так розмінять можуть орлину!  
І наче стогне на ножах  
Роздерте серце України... [5, с. 101]*

---

Ще більше української крові пролилося вже після Полтави, коли цар жахливо віддячив тому народові, який справді-таки не пішов за Мазепою.

Мазепа по-своєму любив Україну, аж ніяк не був байдужий до її долі, шукав, як умів, як підказували йому його розум і серце, шляхів до утвердження її сили й суверенності на фатальному європейському перехресті. За двадцять років свого гетьманування чимало зробив для розвитку національної науки і культури. Мазепою в його діях керували не сама тільки любов до України, бажання їй добра і волі – оскільки він їх розумів, а ще й владолюбство, особисті політичні амбіції, що плекаючи у глибині душі свої задуми, він, проте, двадцять років вірою і правдою слугував російському престолу, що ніколи не цурався ніяких засобів для досягнення мети – від хабарів і лестоців до злочинного усунення, навіть убивство кожного, хто ставав йому на перешкоді.

Трагедію Мазепа Сосюра вбачає не в меті, яку ставить перед собою гетьман, – «звільнення України від тяжкого царського ярма, забезпеченні її суверенності, повернення до вольностей, що були завойовані й утвержені у кривавій боротьбі під проводом Богдана Хмельницького. Цю мету він вважає законною і патріотичною» [3, с. 7]. Трагедія гетьмана, за Сосурою, в іншому – у тому, що він не знайшов правильного шляху до втілення своєї мети, «шукав у морі броду», не зрозумів, що царевій криці треба протиставити «ще дужчу силу» – гнів, «народний гнів» [5, с. 99].

Ідея трагедії пронизує весь твір В. Сосюри. У поемі звучить пристрасне зізнання Мазепа в любові до своєї України, до своїх співвітчизників, які не зрозуміли намірів гетьмана, покинувши його в біді. Та автор, на нашу думку, досить принципово підходить до оцінки цієї трагедії: він доводить, що трагедію народу, України деякою мірою спричинив сам гетьман, який не знайшов правильного шляху в досягнанні своєї мети, не розумів до кінця, що царській «сталі» треба протиставити ще більш могутню силу – народний гнів.

#### Література

1. Атом серця : Українська поезія першої половини ХХ ст. ; [упоряд., передм., приміт. Ю. І. Коваліва]. – К. : Веселка, 1992. – 350 с.

---

2. Барабаш Ю. Іван Мазепа – ще одна літературна версія. Про поему В. Сосюри «Мазепа» / Ю. Барабаш // Українська мова та література. – 1999. – №4. – С. 140–149.

3. Грозян С. Народний герой чи зрадник? (Система уроків за поемою «Мазепа» В. Сосюри) / С. Грозян // Українська мова та література. – 1999. – Ч. 42. – С. 7.

4. Попало Н. Образ гетьмана Мазепи в однойменній поемі Володимира Сосюри / Н. Попало // Українська мова і література. – 1997. – Ч. 44. – С. 7.

5. Сосюра В. Мазепа / Володимир Сосюра // Київ. – 1988. – №12. – С. 77–107.

6. Ткачук М. Поема «Мазепа», вірш «Любіть Україну» В. Сосюри : історія заборони, художня своєрідність текстів / М. Ткачук // Ткачук М. Інтерпретації. Літературно-критичні статті, творчі портрети українських поетів ХХ ст. – Тернопіль, 1999. – С. 5–21.

---

## ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

**Балєва Тетяна** – студентка IV курсу української філології Криворізького державного педагогічного університету (науковий керівник: доц. **Бузько С. А.**).

**Басик Тетяна** – магістрантка факультету української філології Криворізького державного педагогічного університету (науковий керівник: проф. **Колоїз Ж. В.**).

**Глушко Катерина** – студентка IV курсу української філології Криворізького державного педагогічного університету (науковий керівник: проф. **Колоїз Ж. В.**).

**Глущенко Марія** – магістрантка факультету української філології Криворізького державного педагогічного університету (науковий керівник: проф. **Колоїз Ж. В.**).

**Сгорова Софія** – магістрантка факультету української філології Криворізького державного педагогічного університету (науковий керівник: доц. **Яременко Н. В.**).

**Ковжижина Ангеліна** – магістрантка факультету української філології Криворізького державного педагогічного університету (науковий керівник: доц. **Журба С. С.**).

**Крушинська Аліна** – студентка V курсу факультету української філології Криворізького державного педагогічного університету (науковий керівник: доц. **Мельник Н. Г.**).

**Курбацька Юлія** – студентка IV курсу української філології Криворізького державного педагогічного університету (науковий керівник: проф. **Мішеніна Т. М.**).

**Масляєва Ірина** – студентка IV курсу української філології Криворізького державного педагогічного університету (науковий керівник: проф. **Колоїз Ж. В.**).

**Музика Надія** – магістрантка факультету української філології Криворізького державного педагогічного університету (науковий керівник: проф. **Колоїз Ж. В.**).

**Неділько Марія** – магістрантка факультету української філології Криворізького державного педагогічного університету (науковий керівник: проф. **Мішеніна Т. М.**).

**Плотнікова Анна** – магістрантка ДЗ «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка (м. Старобільськ)

---

(науковий керівник: проф. **Дмитренко В. І.**)

**Погоріла Тетяна** – студентка IV курсу української філології Криворізького державного педагогічного університету (науковий керівник: проф. **Колоїз Ж. В.**).

**Ревко Яна** – студентка IV курсу української філології Криворізького державного педагогічного університету (науковий керівник: проф. **Колоїз Ж. В.**).

**Січик Анастасія** – магістрантка факультету української філології Криворізького державного педагогічного університету (науковий керівник: доц. **Вавринюк Т. І.**).

**Собятінська Лілія** – магістрантка факультету української філології Криворізького державного педагогічного університету (науковий керівник: проф. **Ковпик С. І.**).

**Старінка Ольга** – магістрантка факультету української філології Криворізького державного педагогічного університету (науковий керівник: доц. **Вербовий М. В.**).

**Федько Тетяна** – магістрантка факультету української філології Криворізького державного педагогічного університету (науковий керівник: проф. **Ковпик С. І.**).

**Халабуда Владислав** – студент IV курсу української філології Криворізького державного педагогічного університету (науковий керівник: проф. **Колоїз Ж. В.**).

**Чеврдак Поліна** – магістрантка факультету української філології Криворізького державного педагогічного університету (науковий керівник: доц. **Вербовий М. В.**).

**Шестопалов Артем** – магістрант ДЗ «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка (м. Старобільськ) (науковий керівник: проф. **Дмитренко В. І.**).

**Шкурко Юлія** – магістрантка факультету української філології Криворізького державного педагогічного університету (науковий керівник: доц. **Журба С. С.**).

**М** **54** **Матеріали студентських наукових читань:** зб. праць / [ред.:  
Ж. В. Колоїз (відп. ред.), Білоконенко Л. А., Вавринюк Т. І.  
та ін.]. – Кривий Ріг, 2017. – Вип. 2. – 205 с.  
ISBN 978–966–177–095–8

*Наукове видання*

*Відповідальний редактор – Ж. В. Колоїз*  
*Відповідальний секретар – Мішеніна Т. М.*  
Коректор – **Борита В. М.**  
*Комп'ютерна верстка – Ж. В. Колоїз*

Підписано до друку 10.01.2017.  
Формат 60x84/16. Ум. др. арк. 9,17

Наклад 100 прим. Замовлення №2

Віддруковано в копіювальному центрі ДВНЗ «КДПУ»  
пр. Гагаріна, 54, Кривий Ріг-86, 50086