

**MINISTERUL EDUCAȚIEI ȘI CERCETĂRII
AL REPUBLICII MOLDOVA**

UNIVERSITATEA DE STAT „ALECU RUSSO” DIN BĂLȚI



INTERUNIVERSITARIA

Ediția a XIX-a

Materialele

**Conferinței Științifice Internaționale a Studenților
din 04 mai 2023**

Volumul I

Bălți, 2023

CZU: 082:378=00

I-58

COMITETUL ȘTIINȚIFIC

Președinte al Comitetului științific:

Natalia GAȘIȚOI, dr., conf. univ., Rector

Membri:

Valentina PRIȚCAN, dr., conf. univ., prorector pentru activitatea științifică și relații internaționale

Lilia TRINCA, dr., conf. univ., Facultatea de Litere

Ina CIOBANU, dr., conf. univ., Facultatea de Științe Reale, Economice și ale Mediului

Tatiana ȘOVA, dr., conf. univ., Facultatea de Științe ale Educației, Psihologie și Arte

Vitalie RUSU, dr., conf. univ., Facultatea de Drept și Științe Sociale

Alina TOFAN, dr., conf. univ., Universitatea din Leipzig, Germania

Armenuhi HARUTYUNYAN, șef al Departamentului de Cercetare, Inovare și Cooperare, dr., conf. univ., Universitatea de Stat „H. Tumanyan” din Vanadzor, Armenia

Liudmyla HMYRIA, dr., conf. univ., Universitatea Națională de Lingvistică din Kiev, Ucraina

Colegiul de redacție:

Beatrice COLIBĂ, profesor de limba și literatura română

Elena SIROTA, dr., conf. univ.

Alexandra MELNIC, metodist, Secția Știință

Oxana CIBOTARU, metodist, Secția Știință

Corector și tehnoredactare: **Liliana EVDOCHIMOV**, master în filologie

Coperta: **Silvia CIOBANU**, bibliotecar, grad de calificare superior

Descrierea CIP a Camerei Naționale a Cărții

„Interuniversitaria”, conferință științifică a studenților (19; 2023; Bălți).

Interuniversitaria: Materialele Conferinței Științifice Internaționale a Studenților din 04 mai 2023, Ediția a 19-a / comitetul științific: Natalia Gașiței (președinte) [et al.]; colegiul de redacție: Beatrice Colibă [et al.]. – Bălți: [S. n.], 2023 (CEU US) – . –

ISBN 978-9975-50-303-7.

Vol. 1. – 2023. – 206 p.: fig., tab. – Antetit.: Ministerul Educației și Cercetării al Republicii Moldova, Universitatea de Stat „Alec Russo” din Bălți. – Texte: lb. rom., rusă, ucr., etc. – Rez.: lb. rom., engl., fr. – Referințe bibliogr. la sfârșitul art. – 50 ex. –

ISBN 978-9975-50-304-4.

082:378=00

Responsabilitatea pentru conținutul și corectitudinea articolelor revine autorilor și coordonatorilor științifici

Tiparul: *Centrul editorial universitar al Universității de Stat „Alec Russo” din Bălți*

© *Universitatea de Stat „Alec Russo” din Bălți, 2023*

ISBN 978-9975-50-303-7.

ISBN 978-9975-50-304-4. (Volumul I)

SUMAR

COMUNICĂRI ÎN PLEN

- Elena CORLATEANU.** *Portretul chinezesc: metodă de cercetare în marketing* 5
- Eugenia TIMCO.** *Strategii de profilaxie și diminuare a stresului parental în situații de confruntare cu comportamente de bullying în școală* 15

SECȚIUNEA nr. 1 ȘTIINȚE FILOLOGICE

Atelierul **FILOLOGIE ROMANICĂ ȘI GERMANICĂ (LINGVISTICĂ)**

- Dorina CIRISĂU.** *Défis et enjeux de la traduction des culturèmes comme unités culturellement marquées* 25
- Maria RĂCILĂ.** *Enjeux linguistiques et culturels de la traduction des jeux de mots dans les titres des articles de presse* 34
- Cristina GORODEȚCHI.** *Zu den Begriffen **Kurzwort** und **Abkürzung** in der deutschen Sprache* 41
- Natalia MICHERINA.** *Schwierigkeiten bei der Übersetzung deutscher Berufsbezeichnungen ins Russische* 46

Atelierul **FILOLOGIE ROMANICĂ ȘI SLAVĂ (LITERATURĂ)**

- Vlada GUȚU.** *Lumea obiectelor în basmul popular românesc* 51
- Natalia LATU.** *Imaginea vestimentației în basmul popular românesc* ... 56
- Татьяна СОКУР.** *Поэтика стихотворения В. Маяковского «А вы могли бы?» (из опыта анализа)* 62
- Мария НИКИТИНА.** *Различия интерпретации мифа о Тезее и Ариадне в лирике В. Я. Брюсова и М. И. Цветаевой* 66

Atelierul **FILOLOGIE SLAVĂ (LIMBA RUSĂ)**

- Олег ГОНЧАРЮК.** *Текстовая импликация содержания в «Повестях Белкина» А.С. Пушкина* 75
- Анастасия ПОДОПРИГОР.** *Специфика репрезентации концепта «гнев» в русской языковой картине мира (на материале фразеологизмов и паремии)* 80
- Анна ГАЛЕР.** *Специфика функционирования обращений в семейном диалоге XIX века: на материале произведений А. С. Пушкина, А. П. Чехова* 88
- Мария ТУЧАК.** *Языковые средства передачи национально-исторического колорита в переводе «Вечеров на хуторе близ Диканьки» Н. В. Гоголя на английский язык* 93
- Виктория ШПАК.** *Способы выражения отнесенности действия к прошлому в русском и румынском языках* 99
- Татьяна СЫНЖЕРЯК.** *Средства эмоционального воздействия на адресата в драматургии Е. Шварца* 103

Зоя БЕРЕЗЮК. <i>Всё вокруг родное: производные значения терминов родства в русском языке</i>	109
Ольга ПОПОВ. <i>Художественный семиозис как когнитивная лингвогендерная категория (на базе русских переводов поэзии Сильвии Плат)</i>	112
Олеся ПОДГОРНАЯ. <i>Речевые конструкции, выражающие просьбу в русских и английских лингвокультурах (на материале сказки „Просьба Папаша Кенгуру“)</i>	120

Atelierul FILOLOGIE SLAVĂ (ETNOLINGVISTICĂ)

Карина ДОКІЄНКО. <i>Етнолінгвістична специфіка українських традиційних вітань з нагоди свят</i>	126
Дарія ЦВИНТАРНА. <i>Сільськогосподарська лексика в календарно-обрядовій поезії українців півночі Республіки Молдова</i>	131
Ганна ВЕСЕЛА. <i>Назви їжі та напоїв в українській говірці села Василеуць Ришканського району</i>	138
Карен МШЕЦЯН. <i>Концептуальна опозиція «свій/чужий» у сучасних гуманітарних студіяx</i>	145

Atelierul FILOLOGIE SLAVĂ (LIMBA ȘI LITERATURA UCRAINEANĂ)

Світлана ШЕВЧУК. <i>Лексико-словотвірні діалектизми в українській мові (на матеріалі роману-колажу Дмитра Кешелі «Родаки»)</i>	150
Оксана МОЛОДОЖЕНЯ. <i>Метаморфоза у творчості поетів-романтиків I половини XIX ст.</i>	156
Оксана БОЙКО. <i>Синкретизм різних видів мистецтв у новелі Ольги Кобилянської «Valse melancolique»</i>	162
Марія ФЛОРЯК. <i>До проблеми жанру літературного портрету</i>	170
Оксана ШАМЛІЙ. <i>Художні версії українського спротиву тоталітарній радянській системі у творчості Оксани Забужко та Степана Процюка</i>	176
Яна КОСОВАН. <i>Риси пригодницької літератури у трилогії Всеволода Нестайка «Тореадори з Васюківки»</i>	181
Павло ЛОДИН. <i>«Пропаша сила» Панаса Мирного і «Підпільна людина» Ф. Достоевського: порівняльний аналіз образів</i>	185
Оксана БОГУЦЬКА. <i>Відповідь нескореного народу: норильське повстання 1953 року</i>	189
Mykola DANYLIV. <i>Modernitatea în trecut: bătălia de lângă Gurba, 21-25 aprilie 1944</i>	194
Сергій ВІТЯЗЬ. <i>Інформаційно-комунікаційні технології на уроках українознавчого циклу у школах РМ</i>	199

COMUNICĂRI ÎN PLEN

CZU 339.138

PORTRETUL CHINEZESC: METODĂ DE CERCETARE ÎN MARKETING

Elena CORLATEANU, studentă, Facultatea de Științe Reale, Economice și ale Mediului, Universitatea de Stat „Alec Russo” din Bălți
Conducător științific: **Rodica SLUTU**, dr., lect. univ.

Abstract: *The article describes the technique of the Chinese portrait and its application on the basis of the "Alec Russo" State University in Balti. In marketing, the Chinese portrait represents a qualitative and creative study technique, which consists in translating the studied object into a completely different universe, and the results of the research provide a wide range of information on the brand or activity being researched.*

Keywords: *marketing, marketing research, qualitative research, quantitative research.*

Introducere. Marketingul este o știință relativ tânără în comparație cu alte științe, iar apariția ei este strâns legată de apariția comerțului într-o economie de piață. Din momentul apariției și până în prezent, se observă adaptarea metodelor sale de cercetare la o piață în permanență schimbare și fiecare metodă este binevenită dacă prin intermediul ei se obține rezultatul scontat.

În marketing, portretul chinezesc reprezintă o tehnică de studiu calitativă și creativă, care constă în transpunerea obiectului studiat într-un univers complet diferit, iar rezultatele cercetării oferă o gamă variată de informații cu privire la brandul sau activitatea cercetată. Astfel, lucrarea dată, prezintă o studiu realizat în baza acestei metode asupra Universității de Stat „Alec Russo” din Bălți.

Metodologia de cercetare. Ca suport metodologic pentru cercetarea dată, noi am folosit metode clasice precum: analiza și sinteza, comparația, istoricul și logicul, inducția și deducția. De asemenea un suport important a servit însăși metoda portretului chinezesc cu etapele ei de efectuare cât și chestionarul.

1. Scurt istoric al activității Universității de Stat „Alec Russo” din Bălți. Universitatea de Stat „Alec Russo” din Bălți și-a început activitatea în anul 1945 la 14 martie, atunci când Sovietul Comisarilor Norodnici (Consiliul de Miniștri) al URSS decide să fondeze la Bălți un Institut Învățătoresc de Stat [1, p. 3].

Documentar, Institutul Învățătoresc a purces la muncă în ziua de 15 iunie 1945. Anume atunci directorul interimar Ignat Chirstea, anterior șef al secției învățământului din Bălți, semnează primul ordin: o angajează pe Maria Vlasova în calitate de secretară-dactilografă [1, p. 3].

Referindu-ne la biografia Institutului Pedagogic, situația e transparentă. Acesta a fost fondat la 10 iulie 1953 conform unei dispoziții a Sovietului Miniștrilor al URSS, iar lecțiile au început punctual: la 1 septembrie. În final, ră-

mâne să mai adăugăm ziua de 21 mai 1992, când Institutul Pedagogic se reorganizează în Universitate [1, p. 4].

Campusul universitar, cu siguranță, posedă o istorie veche, încă din epoca țaristă. Or, în fosta fabrică de spirt a Bălțiului funcționează în prezent Facultatea de Științe Reale, Economice și ale Mediului. Blocul a fost și este exploatat la maximum: de normaliști români, de liceeni seminariali, de elevi ai școlii pedagogice sovietice, de studenți ai Institutului Învățătoresc, ai Institutului Pedagogic până la actualul tineret universitar [1, p. 4].

Alături, mai la vale, se află blocul administrativ cu rectorul, prorectorii, cu angajații serviciului personal, cu sumedenie de laboratoare. Inițial, aici învățau fetele de la Liceul „Domnița Ileana” cu profesori dotați în frunte cu directoarea bălțeană Elena Călin [1, p. 4].

Mai la deal intrăm în corpul nr. 6, construit în 1943 pentru băieții de la Liceul „Ion Creangă”. E suficient să amintim, pentru a face impresie, că aici a învățat lingvistul Eugeniu Coșeriu. Clădirea a fost mereu suprapopulată de diverse facultăți, liceu, colegiu [1, p. 5].

În centrul campusului, în epoca sovietică, pe timpul rectorului Ion Cionfi, s-a înălțat corpul nr. 3 cu un havuz în față. Cândva, între bloc și havuz, se desfășurau, an de an, mitingurile studentești conduse și supravegheate de marii zilei. Acum, în spatele lui, se întinde impunătorul cartier, constituit din edificii moderne și aspectuoase, toate edificate în perioada îndelungată a rectorului Nicolae Filip [1, p. 5].

Cel mai rezistent *român* în campusul universitar bălțean se adeverește bustul lui Alecu Russo. Deși majoritatea nu-i cunoaște opera, el rămâne pururi în memorie cu ajutorul neuitatei sale „Cântarea României”. Mai are un prieten bustul. Stejarul de la 1938, sădit de un normalist cu ocazia aniversării a 2-a de la unirea Basarabiei cu România. Și bustul, și stejarul au apărut grație unor circumstanțe fericite. Primul a beneficiat de ignoranța ideologilor din conducerea centrală, cel de-al doilea, inițial un arbore plăpând, fără placă comemorativă, n-a suscitât curiozitatea agresivă a nimănui [1, p. 5].

Pe lângă blocurile de studii, universitatea din Bălți, se poate mândri și cu o bibliotecă impresionantă. *Biblioteca Științifică Universitară din Bălți* (prin acronimare BȘ USARB) este centrul infobibliotecar al Universității de Stat „Alecu Russo” din Bălți, destinat tuturor membrilor comunității universitare: studenți, cadre didactice, masteranzi, doctoranzi, cercetători etc. BȘ USARB promovează servicii academice și produse bibliotecare [2].

Biblioteca fost fondată în 1945, odată cu înființarea Institutului Învățătoresc din Bălți (în prezent, Universitatea de Stat Alecu Russo). Primul sediu al bibliotecii a fost în demisolul actualului corp al Rectoratului, având o colecție de 101 exemplare într-un spațiu de 36,6 m² și o sală de numai 6 locuri.

În 1978 i s-a atribuit categoria de Bibliotecă Științifică. În 1979 au fost inițiate lucrările de construcție ale unei clădiri destinate bibliotecii sub egida arhi-

tecților A.L. Zolotuhin, P. Teajko, T. Dima și a directoarei Faina Tlehuți în calitate de tehnolog. În 1986, se inaugurează noua clădire cu 4 nivele și o suprafață de circa 6 000 m². Clădirea a fost proiectată în anii 70, construită în perioada 1970-1986. Conducerea Institutului Pedagogic Alecu Russo, prorectorul Nicolae Filip, și a Bibliotecii Științifice, directorul Faina Tlehuți, s-au străduit ca instituția să aibă o Bibliotecă unică în felul ei. De la 1986 încoace, Bălțiul a devenit unicul oraș din republică care are o asemenea bibliotecă. Atunci, într-un termen restrâns, s-a reușit să mute, ajutați de profesori și studenți, colecțiile de carte. În aproape cinci luni de zile, au fost mutate și așezate, conform prevederilor, sute și mii de cărți, mii de volume de periodice care, la acel moment, se păstrau în câteva blocuri de studii [2].

Revista ONU din Moldova a menționat „[BȘU este] ... una dintre cele mai mari biblioteci universitare din Europa de Est” [2].

Pe parcursul activității, în cadrul Universității de Stat „Alecu Russo” din Bălți au fost create secții, facultăți în funcție de cerințele educaționale, dar au fost realizate și comasări, precum în 2013 reducerea la funcționarea a 4 facultăți cu specialitățile respective – funcționabile și la ora actuală:

- Facultatea de Litere;
- Facultatea de Științe Reale, Economice și ale Mediului;
- Facultatea de Științe ale Educației, Psihologie și Arte;
- Facultatea de Drept și Științe Sociale [3].

Un moment important care demonstrează tendința de perfecționare și adaptare la cerințele educaționale mereu schimbătoare este și faptul că ani la rând s-a lucrat asupra unui centru – *Centrul de Inovare și Transfer Tehnologic (CITT) NORTEK* din Regiunea de Dezvoltare Nord, cu o suprafață de 6054 mp, care și-a deschis larg ușile pentru rezidenții care planifică să dezvolte activități sau să lanseze start-upuri în domeniul inovării și transferului tehnologic în data de 2 decembrie 2022, pe teritoriul Universității de Stat „Alecu Russo” din Bălți (USARB) [4].

2. Tehnica Portretului Chinezesc. În domeniul literar, *portretul chinezesc* este un joc care permite detectarea anumitor aspecte ale personalității individului sau identificarea gusturilor sau preferințelor sale personale, printr-un chestionar bazat pe identificarea cu oameni, diverse obiecte sau stări [5].

În marketing, un portret chinezesc este o tehnică de studiu calitativă și creativă, care constă în transpunerea obiectului studiat într-un univers complet diferit. Această metodă este, de asemenea, utilizată pentru a studia imaginile semnelor. Ea se înscrie în categoria cercetărilor proiective, deoarece apelează la imaginația subiecților intervievați, sugerând ideea transpunerii într-o alta lume [5].

Pentru a pune în evidență punctele forte și punctele slabe ale instituției s-a desfășurat o cercetare exploratorie bazată pe tehnica portretului chinezesc pe un eșantion de 30 persoane, studenții anului II ai Facultății de Științe Reale, Economice și ale Mediului, specialitățile: contabilitate, finanțe și bănci și business și administrare, studii cu frecvență, dar și frecvență redusă.

Culegerea datelor nu este o operație dificilă. Totuși, interpretarea lor este deosebit de delicată, datorită faptului că cercetătorul trebuie să stabilească, pentru fiecare simbol enunțat de respondent, dacă semnificația este pozitivă și denotă o apreciere din partea persoanei chestionate sau este negativă, reflectând o reacție de respingere.

În chestionarul utilizat pentru culegerea datelor, au fost incluse următoarele întrebări:

1. Dacă „Universitatea de Stat „Alec Russo” din Bălți ar fi un om celebru, acesta ar fi ...
2. Dacă „Universitatea de Stat „Alec Russo” din Bălți ar fi un animal/vietate, aceasta ar fi ...
3. Dacă „Universitatea de Stat „Alec Russo” din Bălți ar fi o culoare, aceasta ar fi ...
4. Dacă „Universitatea de Stat „Alec Russo” din Bălți ar fi un sentiment, acesta ar fi ...

3. Interpretarea rezultatelor obținute conform tehnicii portretului chinezesc. Cum am menționat anterior în prima etapă a realizării metodei portretului chinezesc s-au cules datele. Astfel în urma realizării chestionarului la prima întrebare, în care instituția a fost asociată cu o celebritate, s-au obținut răspunsurile prezentate în tabelul 1.

Tabelul 1. *Denumirea personalităților ce se asociază cu Universitatea de Stat „Alec Russo” din Bălți*

Denumirea personalității	Nr de alegeri
Alec Russo	15
Mihai Eminescu	3
Ștefan cel Mare	3
Dimitrie Cantemir	1
Albert Einstein	1
Platon	1
Marilyn Monroe	1
Carla's Dreams	1
Elisabeta II	1
Boris Glavan	1
Aleksandr Pușkin	1
Igor Dodon	1

Sursa: realizat de autor în baza răspunsurilor obținute

După cum se putea intui, instituția de studii superioare din Bălți, pentru jumătate dintre persoanele interogate s-a asociat cu revoluționarul pașoptist, poet, prozator, eseist, memorialist și critic literar român, Alec Russo. Această asociere este una sugestivă, deoarece acest nume apare în denumirea instituției. Putem caracteriza acest moment ca fiind unul pozitiv și vrem să credem că chiar dacă studenții interogați își fac studiile la Facultatea de Științe Reale, Economi-

ce și ale Mediului, cunosc meritele, operele și influența operei lui Alecu Russo asupra literaturii și culturii române și nu au ales acest nume doar din considerent că își fac studiile la această universitate ce îi poartă numele.

Următoarea personalitate în clasament ce a fost aleasă de 3 ori este Mihai Eminescu. Am considerat o atitudine pozitivă asupra instituției această alegere întrucât originalitatea operei lui Eminescu și meritele lui în domeniul literar este de neîntrecut, rămâne autentic. Considerăm că studenții sesizează toate oportunitățile ce li se oferă la această instituție, astfel ca să se dezvolte nu doar ca viitori specialiști într-un anumit domeniu, dar multilateral și că pot să devină personalități în viitor sau poate își doresc să fie originali.

Cu același număr de voturi a fost ales Ștefan cel Mare și Sfânt („Sfânt” a fost canonizat de către Biserica Ortodoxă Română). A fost domnitorul Moldovei în perioada 1457-1504, iar în timpul domniei sale, Moldova atinge apogeul dezvoltării statale, cunoscând o perioadă îndelungată de stabilitate internă, prosperitate economică și liniște socială. În acest context, deducem atitudinea pozitivă a studenților față de Universitatea de Stat „Alecu Russo” și precum cetățile rezistă în timp, astfel și universitatea bălțeană rezistă în timp, rezistă mediului concurențial și apără interesele studenților. Iar studenții „luptă” sub noi aspecte, concurează în lupte sănătoase cum ar fi diferite întreceri, concursuri, schimburi de experiență, programe, burse de merit, burse speciale etc.

Tot în rândul domnitorilor Moldovei se regăsește și Dimitrie Cantemir, personalitate remarcabilă în istoria Moldovei care a fost ales o singură dată și care denotă o atitudine pozitivă față de instituția analizată.

Asocierea universității cu Platon și Albert Einstein de asemenea pot fi atribuite unei imagini pozitive a instituției purtând un caracter exact și filosofic în același timp. Pe când Marilyn Monroe sau Carla's Dreams considerăm că au fost aleși din motiv că universitatea formează și specialiști în domeniul muzicii, culturii, divertismentului.

Elisabeta II este cea de-a doua personalitate de gen feminin selectată și nu întâmplător. Observăm că, în prezent, postul de rector al universității este ocupat de o femeie, Natalia Gașțoi și este prima femeie numită în această funcție în cadrul universității, anterior această funcție fiind ocupată de persoane de gen opus.

Bustul lui Boris Glavan este amplasat în fața blocului 1, iar meritele pentru care este comemorat le-a obținut în perioada Primului Război Mondial. De asemenea, am considerat asocierea lui cu universitatea una pozitivă, deoarece Universitatea de Stat „Alecu Russo” este singura universitate din regiunea de Nord a Republicii Moldova și aici doresc să își facă studiile mulți absolvenți ai liceelor, deoarece se simt în siguranță.

Aleksandr Pușkin a fost un poet și dramaturg clasic rus din perioada romantică, considerat a fi cel mai mare poet rus și fondatorul literaturii ruse moderne. Asocierea lui cu instituția indică momentul că la universitate își fac studiile mulți studenți vorbitori de limba rusă și că acești studenți găsesc potrivită instituția

pentru a se forma ca viitori specialiști, se simt confortabil aici, precum cunoaștem faptul că acest poet a fost exilat la Chișinău și s-a adaptat ușor noului mediu.

Dacă până acum am descris personalități ce au presupus calități față de universitate, în continuare găsim o asociere negativă și această asociere ne este dată de personalitatea lui Igor Dodon. Chiar dacă vorbim despre un ex președinte al Republicii Moldova, meritele lui sunt discutabile. Ne-ar duce la ideea că în universitate există momente mai puțin plăcute cum ar fi mita sau corupția.

Este îmbucurător că Universitatea de Stat „Alec Russo” din Bălți se asociază pozitiv în 29 cazuri sau 96,67% în cadrul persoanele interogate și doar 3,33% avem o imagine negativă sau o singură asociere.

Următoarea întrebare la care persoanele au răspuns este: „Dacă „Universitatea de Stat „Alec Russo” din Bălți ar fi un animal/vietate, aceasta ar fi...”, iar rezultatele sunt prezentate în tabelul 2.

Tabelul 2. *Denumirea vietăților ce se asociază cu Universitatea de Stat „Alec Russo” din Bălți*

Denumirea vietății	Nr de alegeri
Leu	6
Bufniță	4
Vultur	3
Tigru	3
Elefant	2
Hulub	1
Câine	1
Lebădă	1
Țânțar	1
Broască-țestoasă	1
Șarpe	1
Arbore	1
Urs Panda	1
Pasăre	1
Hienă	1
Iepure	1
Veveriță	1

Sursă: realizat de autor în baza chestionarului

După cum observăm în tabelul 2, între toate vietățile lider este leul – regele junglei. Respectiv, un număr de 6 alegeri ne duce la ideea că universitatea din Bălți este lider în regiune, fiind și singura instituție de studii superioare (studii de licență, masterat, doctor etc.) din regiunea de nord a țării.

Unul dintre cele mai recunoscute simboluri animale din cultura umană, leul a fost înfățișat pe scară largă în sculpturi și picturi, pe steaguri naționale și în filmele și literatura contemporană. Specia a fost inclusă pe Lista Roșie a

IUCN ca fiind o specie vulnerabilă din 1996, deoarece populațiile din țările africane au scăzut cu aproximativ 43% de la începutul anilor 1990 [6].

De aici o asociere și mai pronunțată putem considera faptul că și în cadrul instituției an de an se înscriu la studii tot mai puțini studenți din cauza scăderii considerabile a numărului populației în țară și în deosebi a tinerilor.

Din cele mai vechi timpuri, bufnița a fost considerată simbol al înțelepciunii, iar asocierea ei cu universitatea bălțeană nu are de cât să confirme acest fapt. Tinerii sunt conștienți că la universitate se studiază și că la finalul studiilor anume cunoștințele, abilitățile și competențele dobândite sunt cheia spre înțelepciune.

Vulturul, după leu, este o vietate cu o simbolică profundă și se consideră că acesta face legătura între om și divinitate. De asemenea trezește în om sentimentul de admirație și curaj. Considerăm că asocierea universității cu un vultur, care a fost ales de 3 ori, reprezintă de asemenea o atitudine pozitivă față de instituție.

Cu același număr de voturi a fost ales tigrul – animal sălbatic ce își are habitatul în Asia. Este un simbol al puterii și monarhiei din Asia și tot pe acest continent, dar și cel African se găsește elefantul, indicat de 2 ori în cadrul chestionării. Elefantul de asemenea apare în cultura indusă foarte des. Aceste 2 animale sunt lideri în lumea animală, iar asocierea instituției date cu aceste vietăți se pare că poartă un caracter pozitiv chiar dacă uneori există situații când ele pot să atace.

Următoarele vietăți prezente în tabelul 2 au fost numite o singură dată, cum ar fi hulubul, lebăda sau pasărea pentru care de asemenea distingem o atitudine pozitivă. Hulubul este simbolul păcii, lebăda simbol al purității, devotamentului, dragostei, calități pe care cadrele didactice le posedă și noi, studenții le apreciem.

Câinele este singurul animal domestic menționat o singură dată. Este devotat, prietenos și credincios. Prin urmare Universitatea de Stat „Alec Russo” din Bălți asociată cu această vietate reprezintă o apreciere. Tot cu o asemenea poziție apar și vietățile: verighetă, iepure, broască-țestoasă, urs și arbore.

Cum am menționat anterior, prin intermediul metodei portretului chinezesc ies în evidență involuntar și trăsăturile negative ale mărcii/brandului cercetat. Astfel am remarcat că asocierea Universității de Stat „Alec Russo” din Bălți cu țânțar și hienă reprezintă de fapt o atitudine neplăcută față de instituție sau poate față de studii în general. Țânțarul pe lângă faptul că este o vietate mică, trăiește din contul altor organisme și nu este iubit de nimeni. Hiena se hrănește cu resturile rămase de la animalele de pradă de talie mare cum ar fi leul și, în același timp, are locul ei în cadrul verigii trofice. Putem să ne înspăimântăm la vederea unui șarpe și cunoaștem ce pericol reprezintă, dar în același timp șarpele este simbolul medicinei și oferă multe beneficii pentru acest domeniu, deci nu putem să spunem cu precizie care este interpretarea acestui simbol în situația dată.

La cea de-a treia întrebare, subiecții intervievați au asociat universitatea bălțeană cu o culoare, iar datele obținute sunt prezentate în figura 1: Diagrama culorilor de asociere cu Universitatea de Stat „Alec Russo” din Bălți în viziunea studenților.

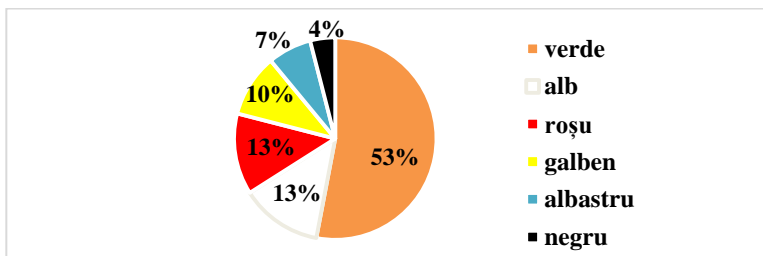


Figura 1. *Diagrama culorilor de asociere cu Universitatea de Stat „Alecu Russo” din Bălți în viziunea studenților*

Sursa: realizat de autor în baza rezultatelor obținute în urma chestionării

După cum remarcăm în figura 1, maximul între culori este reprezentat de culoarea verde care ocupă 53% sau echivalent cu 16 voturi și nu întâmplător, deoarece la poarta universității pe un fondal verde avem scrisă denumirea instituției, ca apoi în curte să ne întâlnească grandiosul stejar verde în majoritatea parte a anului. Culoarea verde este o culoare ce reprezintă natura, primăvara, echilibrul, renașterea, reînnoirea și revitalizarea. Este un simbol al prosperității, sănătății, armoniei, prosperității, progresului, evoluției, fertilității, dezvoltării, speranței și siguranței. Trăim într-o epocă cu un mediu foarte poluat unde tehnologiile verzi, programele de protejare a mediului sunt mai importante ca niciodată, iar universitatea este locul în care apar noii specialiști ce vor apăra pământul și vor inventa soluții de păstrare a condițiilor favorabile pentru viață. Deci, prin selectarea acestei culori observăm o apreciere a instituției.

Următoarele în clasament în descreștere sunt culorile alb și roșu pe aceleași poziții cu 13% sau de 4 ori alese fiecare. Culoarea alb reprezintă de fapt o nonculoare și exprimă puritate, pace, împăcare, liniște, inocență, curățenie, sobrietate. Dacă purtăm această culoare, albul reflectă emoțiile celui cu care stăm de vorba, iar utilizată mult timp, poate conduce însă către o răcire a relațiilor cu cei din jur. Totodată, albul sugerează și sinceritatea, având efecte de expansivitate, ușurință, suavitate, robustețe, răceală. Culoarea roșie are semnificații atât pozitive, cât și negative. Semnificații pozitive ale rosului sunt erotică, pasiune, dragoste, îndrăzneală, independență, acțiune, dinamizare, energie, viteză, acaparare a atenției, distracție, incitare (intelectuala și emoțională), vigoare, virilitate, curaj, putere, iar semnificațiile negative ale roșului sunt reprezentate prin pericol, rău, agresivitate, mânie, violență, moarte, sânge, martiriu, război, înfruntare etc.

Pentru cei mai mulți dintre oameni, culoarea galbenă este una a fericirii. În general, ea provoacă energie, alină depresiile, îmbunătățește memoria și stimulează apetitul. Soarele este galben, iar despre importanța acestuia pentru omenire, credem, nu trebuie să mai vorbim, deoarece avem argumente neînfinite și de aceea am apreciat din nou o atitudine pozitivă față de instituție fiind ales de 3 persoane sau 7% din total.

Albastrul este o culoare primară în spectrul cromatic, neputând, aşadar, să fie obţinut prin amestecarea altor culori. Această culoare este a lucrurilor misterioase şi conform datelor obţinute a fost aleasă de 2 persoane (7%), iar atitudinea o considerăm una neutră, liberală şi de asemenea neutră este poziţia în cazul culorii negre ce deţine 4% sau o singură prezenţă.

Considerăm că, în semnificaţia negativă a culorii roşii,, apare o respingere faţă de universitate, în rest, remarcăm aprecieri.

Cea din urmă întrebare a chestionarului este: Dacă „Universitatea de Stat „Alec Russo” din Bălţi ar fi un sentiment, acesta ar fi ...?, iar rezultatele le-am prezentat în tabelul 3.

Tabelul 3. *Sentimentele de asociere cu instituţia analizată*

Denumirea sentimentului	Nr de alegeri
Mândrie	4
Admiraţie	4
Bucurie	3
Speranţă	3
Plăcere	2
Încredere	2
Dragoste	2
Responsabilitate	2
Entuziasm	1
Surprindere	1
Inspiraţie	1
Putere	1
Aspiraţie	1
Stabilitate	1
Disconfort	1
Tristeţe	1

Sursa: elaborat de autor în baza rezultatelor chestionarului

În cazul celei de a patra întrebare, este cel mai uşor de interpretat rezultatele obţinute întrucât, este evident că, sentimentele frumoase predomină în 28 cazuri din 30 posibile sau au un aport de 93% din total. Este admirabil să constatăm asemenea rezultat şi sentimentele prezente precum mândrie, admiraţie, speranţă, încredere, responsabilitate, entuziasm, inspiraţie, putere, aspiraţie, stabilitate asociate cu Universitatea de Stat „Alec Russo” din Bălţi determină o poziţie favorabilă a instituţiei în rândul studenţilor şi indică aşteptările ce le au studenţii de la studiile efectuate aici.

Sentimentele precum bucurie, plăcere, dragoste, entuziasm, de asemenea, reprezintă calităţi raportate la universitate, dar în acelaşi timp suntem conştienţi că tinerii studenţi îşi fac studiile într-o perioadă frumoasă, iar băncile universi-

tății nu de puține ori au fost martore la crearea minunatelor povești de dragoste și legare de destine pentru tot restul vieții.

Sentimentul de disconfort și tristețe prezente în răspunsurile studenților denotă o atitudine negativă față de instituție, iar aceste sentimente sunt cauzate de volumul prea mare de sarcini de realizat, care suprasolicită și creează aceste stări, de neînțelegerea materiei etc.

3. Concluzii: În urma efectuării cercetării de marketing și implementării metodei portretului chinezesc, am constatat că, în general Universitatea de Stat „Alec Russo” din Bălți este o instituție agreată și apreciată în rândul studenților care își fac studiile aici. Cadrele didactice au o influență pozitivă și contribuie nu doar la formarea viitorilor specialiști în diferite domenii, dar contribuie și la dezvoltarea multilaterală a acestora, formează în continuare personalitățile acestora. De asemenea, putem menționa conștientizarea importanței studiilor pentru studenți și faptul că în mare parte sunt mulțumiți de calitatea studiilor efectuate și că au mari speranțe, așteptări în viitorul apropiat pe contul anilor de studii în care sunt implicați la moment.

Considerăm că în situația prezentării părții negative a instituției, care ocupă o pondere foarte mică, este loc de crescut și de încercat să fie rezolvate acele momente prin comunicare sau prin aplicarea tehnicilor și metodelor indirecte care ulterior să scoată în evidență acele neajunsuri precum s-a constatat aplicând metoda portretului chinezesc.

Bibliografie:

1. POPA Iulius. *Universitatea de Stat „Alec Russo” din Bălți (1945-2015)*. 516 pagini. Chișinău 2015;
2. *Biblioteca Științifică a Universității „Alec Russo” din Bălți*. Disponibil: https://ro.wikipedia.org/wiki/Biblioteca_%C8%98tiin%C8%9Bific%C4%83_a_Universit%C4%83%C8%9Bi_de_Stat_%E2%80%9EAlec_Russo%E2%80%9D_din_B%C4%83%C8%9Bi#:~:text=5%20Referin%C8%9Be-,Istoric,sal%C4%83%20de%20numai%206%20locuri. Accesat [26.02.2023];
3. *Universitatea de Stat „Alec Russo” din Bălți*. Disponibil: <https://usarb.md/facultati/>. Accesat [27.02.2023];
4. *NORTEK, primul centru de inovare și transfer tehnologic din Regiunea de Dezvoltare Nord*. Disponibil: <http://adrnord.md/libview.php?l=ro&idc=195&id=4371&t=/Noutati/NORTEK-primul-centru-de-inovare-i-transfer-tehnologic-din-Regiunea-de-Dezvoltare-Nord-a-fost-lansat-la-Balti>. Accesat [26.02.2023];
5. *Tehnică Portretului Chinezesc*. Disponibil: https://ro.frwiki.wiki/wiki/Portrait_chinois. Accesat [26.02.2023];
6. *Sistematica leului*. Disponibil: <https://ro.wikipedia.org/wiki/Leu>. Accesat [26.03.2023];

STRATEGII DE PROFILAXIE ȘI DIMINUARE A STRESULUI PARENTAL ÎN SITUAȚII DE CONFRUNTARE CU COMPORTAMENTE DE BULLYING ÎN ȘCOALĂ

Eugenia TIMCO, *Facultatea de Științe ale Educației, Psihologie și Arte, Universitatea de Stat „Alecă Russo” din Bălți*
Conducător științific: **Silvia BRICEAG, dr., conf. univ.**

Abstract: *In this research we aimed to study the relationship that can exist between parental stress in situations of confrontation with bullying behaviors in school. We believe that parental stress can be a significant variable that can be a cause but also a consequence of bullying. Research has repeatedly demonstrated that aggression in children seems to be linked with parenting and the behavior model taken from the family, at the same time, it is possible that parental stress affects the behavior and development of children more strongly than stress in other areas of life. We consider the mutual influence of parental stress and the child's behavior to be essential, which led us to study these parameters, as well as to identify strategies to prevent and reduce stress, something that would contribute to optimizing the well-being of the parent, respectively, and the child.*

Keywords: *parental stress, behavior, bullying, well-being.*

Prezentul studiu a urmărit să examineze relația care poate exista între stresul parental și comportamentul de bullying ale copilului în școală. Studiul dat a încercat să meargă dincolo de stilurile parentale, variabilă ce a fost analizată în majoritatea studiilor anterioare ce implică bullying-ul, astfel am ales stresul parental, variabilă ce pare a fi semnificativă în situațiile de confruntare cu comportamente de bullying-ul în școală. Cercetările au demonstrat în nenumărate rânduri că agresiunea la copiii pare a fi legată cu parentingul și modelul de comportament preluat din familie, totodată, este posibil ca stresul parental să afecteze mai puternic comportamentul și dezvoltarea copiilor decât stresul în alte domenii ale vieții [2, 5].

Într-un studiu care a urmărit dezvoltarea unui grup de copii, s-a demonstrat că stresul parental a fost cel mai puternic predictor al problemelor emoționale și comportamentale ale copiilor la vârsta de patru ani, iar un alt studiu a demonstrat că părinții care aveau un nivel ridicat al stresului aveau și copii cu cele mai mari niveluri de probleme în dezvoltarea lor cognitivă și socială [2].

Considerăm esențială influența reciprocă a stresului parental și comportamentul copilului, motiv ce ne-a determinat să studiem acești parametri, totodată și pentru a identifica strategii de prevenire și diminuare a stresului fapt ce ar contribui la optimizarea stării de bine a părintelui, respectiv și a copilului.

Atât stresul, cât și bullying-ul sunt două fenomene destul de studiate în ultimele decenii. În una din lucrările sale, Lazarus scria că nu a existat vreodată atât de mult interes pentru stres la nivel mondial, în rândul oamenilor de știință

și din partea publicului larg. Acest interes a avut un aport deosebit din partea practicienilor clinici care au aplicat și aplică cunoștințe pentru ameliorarea suferinței emoționale, a disfuncțiilor și a bolilor fizice generate de stres. Cu toate că stresul a devenit un cuvânt de uz casnic, studiile și dovezile abundente au demonstrat că stresul poate fi prevenit, diminuat și/sau gestionat [3].

Problema *stresului parental* este studiată de psihologii internaționali din anii 80 a sec. XX. La început, a fost studiat în familiile cu copii cu diverse boli și întâzieri în dezvoltare. Totuși, cercetătorii acestei probleme au început să vorbească despre faptul că stresul parental este caracteristic tuturor părinților, indiferent de propriile calități și de caracteristicile copiilor lor, de condițiile lor socio-economice și de sistemul de sprijin [7].

A fost dovedit că stresul parental afectează relația dintre părinte și copil drept urmare părintele are o atitudine negativă față de propriul copil și este mai puțin sensibil la trăirile acestuia. Părintele cu un nivel crescut de stres parental întâmpină dificultăți în reglarea emoțiilor copilului, perceperea și interpretarea acestora [8].

După cum am menționat anterior *bullying-ul* este un fenomen care s-a bucurat de interesul cercetătorilor la nivel mondial fiind obiectul mai multor studii de specialitate din diverse domenii: psihologie, pedagogie, sociologie, medicină etc. Termenul de *bullying* este un cuvânt de origine engleză care servește la identificarea fenomenului de agresiune și victimizare în rândul semenilor și este descris ca abuz sistematic de putere, deoarece este un comportament agresiv exercitat de unul sau mai mulți indivizi asupra altora și este identificat prin intenția de a răni pe cineva [4].

Mai mulți cercetători consideră *bullying-ul* un comportament agresiv intenționat care este menit să provoace disconfort sau durere, implică un dezechilibru de putere și tărie între agresor și victimă, și se manifestă repetitiv, regulat. Aceasta este o formă de violență care, așa cum afirmă Fante (2005), se întâmplă într-un mod voalat, printr-un „ansamblu de comportamente crude, intimidante și repetitive, prelungite împotriva aceleiași victime” și cu mare putere distructivă, întrucât doare „cel mai mult” [5].

Există suficiente dovezi în literatura de specialitate că practicile, atitudinile și comportamentul părinților la domiciliu sunt legate de activitatea agresivă a copilului la școală. Snyder și colab. (2005) au testat un model de dezvoltare timpurie a problemelor de conduită a copilului care încorporează efectele reciproce ale comportamentului copilului asupra practicii parentale și ale parentalității asupra comportamentului copilului. Ei au concluzionat că, copiii sunt producători activi ai relației lor cu părinții lor, iar caracteristicile lor comportamentale influențează în mod unic această relație [5, 6].

Cercetătorii au demonstrat existența stresului parental, totodată au propus și strategii de prevenire și diminuare a stresului, strategii cărora li s-a demonstrat eficacitatea în timp. Deater Deckard susține ideea că odată ce un eveni-

ment a fost considerat a fi potențial agent stresor, există o serie de strategii cognitive, emoționale și comportamentale pe care părinții le pot folosi pentru a minimiza reacția de stres. Însă părinții aflați în aceeași situație stresantă îi fac față în moduri diferite, iar unii se descurcă mai bine decât alții. Acest lucru ajută la explicarea de ce unii părinți care se luptă ani de zile cu probleme cronice ale copiilor (de exemplu, boală, tulburări de conduită) prezintă doar reacții ușoare de stres, dar alții sunt profund afectați [2]. Calitatea comportamentului parental suferă atunci când stresul parental crește, iar legătura dintre stresul parental și comportamentul parental poate fi întreruptă dacă părintele este capabil să continue să folosească strategii eficiente de coping în fața factorilor de stres.

Scopul studiului constă în identificarea strategiilor de profilaxie și diminuare a stresului parental în situații de confruntare cu comportamente de bullying.

Ipotezele cercetării: (1) În situațiile de confruntare cu comportamente de bullying în școală părinții se confruntă cu stări intense de stres. Strategiile de coping adaptative, concentrate pe problemă au un impact pozitiv în prevenirea și diminuarea stării de stres. (2) Elaborarea și implementarea unui program de consiliere psihologică sporește activarea resurselor interioare și contribuie la prevenirea și diminuarea stresului parental cât și la adoptarea noilor comportamente de a face față stresului.

Pentru realizarea cercetării ne-am propus următoarele obiective: (1) Analiza opiniilor părinților cu privire la bullying în care pot fi implicați copiii; (2) Evaluarea nivelului de stres al părinților și a modalităților de coping în situații de stres;

Instrumentele folosite în studiul dat sunt *Scala de percepție a stresului* (Perceived Stress Questionnaire) elaborată de Levenstein și colab. (1993) și este un instrument relevant în stabilirea nivelului de stres perceput, Chestionarul „*Modalități de coping la stres*” elaborat de S. Hobfoll – conține 9 strategii de coping în stres; *Chestionar pentru părinți în situații de confruntare cu comportamente de bullying* (inspirat și adaptat după Chestionarul APRI-BT Adolescent Peer Relations Instrument – Bully/Target). Instrumentele au fost aplicate pe un eșantion constituit din 67 părinți ai elevilor din instituțiile preuniversitare. Din ei 45 sunt părinții elevilor din ciclul primar, 16 sunt părinții elevilor din ciclul gimnazial și 6 – părinții elevilor din ciclul liceal.

Rezultate și comentarii. Rezultatele *Chestionarului pentru părinți în situații de confruntare cu comportamente de bullying* demonstrează că părinți consideră că numărul cazurilor de bullying au scăzut anul acesta comparativ cu anul trecut (n=8), au crescut anul acesta comparativ cu anul trecut (n=9), s-au menținut constant (n=13), nu sunt siguri (n=37) figura 1.

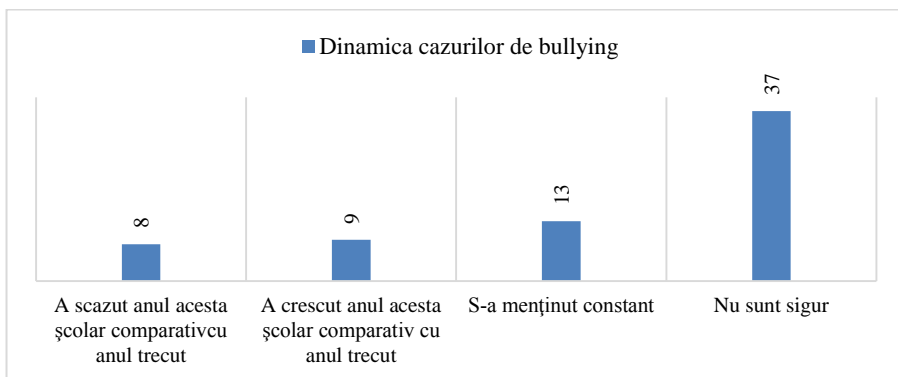


Fig. 1. *Opinia părinților cu referință la dinamica cazurilor de bullying*

După cum putem observa în figura 2, părinții au indicat că în școala în care învață copilul său se manifestă violența fizică, verbală și emoțională din partea copiilor. Din totalul părinților 36 nu sunt siguri dacă există violență în clasa/școala copilului său, 13 părinți sunt de părerea că în clasa/școala copilului său se manifestă violența verbală, 10 părinți au ales violența emoțională, iar 6 părinți consideră că în școala/clasa copilului său există violența fizică.

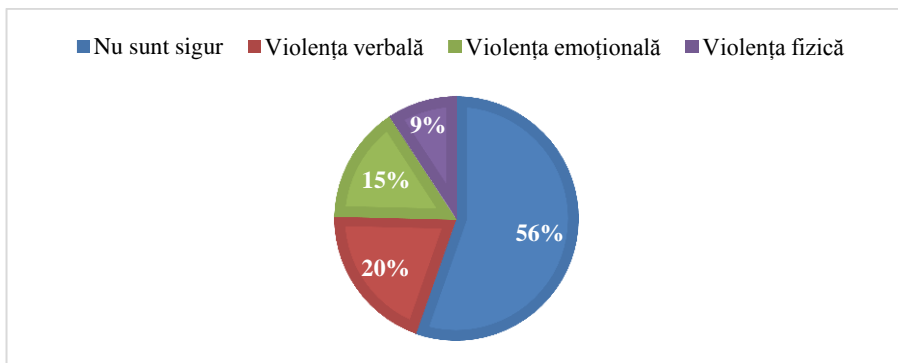


Fig. 2. *Tipul de violență manifestat în clasă/școală după părerea părinților*

Prin urmare, putem observa cum au evaluat părinții comportamentele de bullying și frecvența acestora. Așadar, părinții consideră că în clasa/școala în care învață copilul său au loc comportamentele de bullying pe care le putem analiza în figura 3. Cumulând răspunsurile celor patru variante de răspuns *foarte rar*, *rar*, *des* și *foarte des* vom obține rezultate care indică că certurile/conflictele sunt cele mai răspândite în rândul copiilor, urmat de injurii/ cuvinte urâte, apoi expresii jignitoare referitoare la trăsăturile fizice sau psihice, după care urmează bătăile între elevi și celelalte comportamente violente (fig. 3).

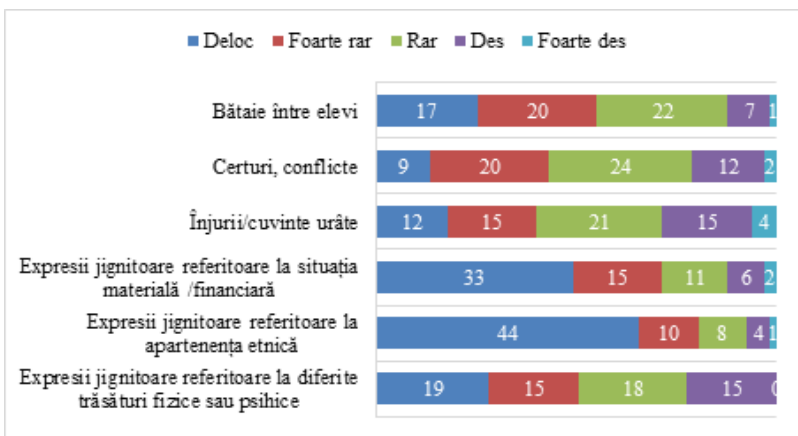


Fig. 3. Comportamentele asociate bullying-ului și frecvența acestora din perspectiva părintelui

Prin chestionarul de evaluare a opiniilor părinților cu referire la comportamentele de bullying, ne-am propus să identificăm dacă aceștia cunosc că copiii lor ar putea fi inițiatorii acțiunilor violente. Părintele a fost rugat să răspundă cât mai sincer cât de des copilul său a făcut unui coleg (colegilor) următoarele lucruri indicate în figura 4.

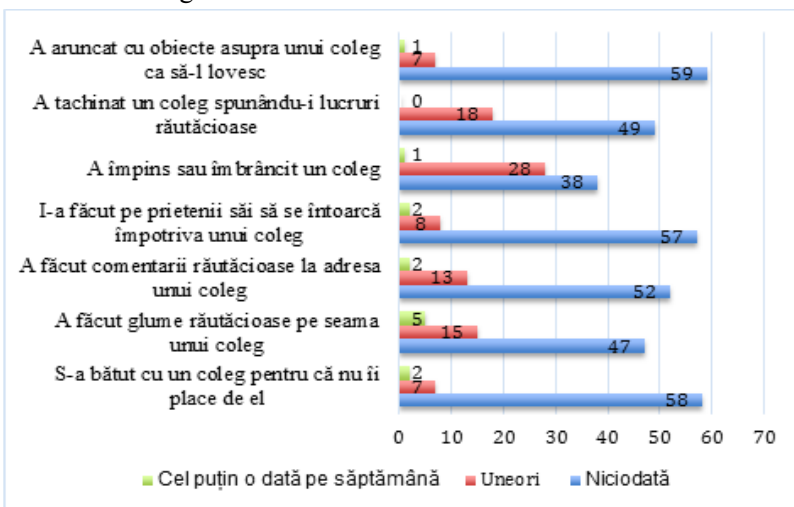


Fig. 4. Comportamente de bullying inițiate de copil în calitate de agresor din perspectiva părintelui

Analizând diagrama (Fig. 4), vom observa că 29 dintre părinții chestionați au răspuns că *uneori* sau *cel puțin o dată pe săptămână* copilul său a împins sau îmbrâncit un alt coleg și 9 părinți au indicat că *uneori* sau *cel puțin o dată*

pe săptămână copilul său s-a bătut cu un coleg pentru că nu îi place de el. În figura 5 putem analiza raportul dintre ciclurile de învățământ și sexul copilului implicat în acțiuni violente. Astfel, rezultatele indică că dintre acești 29 părinți (Fig. 4), 7 sunt părinți de fete și 22 părinți de băieți, dintre care 18 sunt părinții elevilor din ciclul primar (școlarul mic), 10 părinți au copil în ciclul gimnazial (preadolescent) și 1 este părinte al elevului din clasă liceală (adolescent).

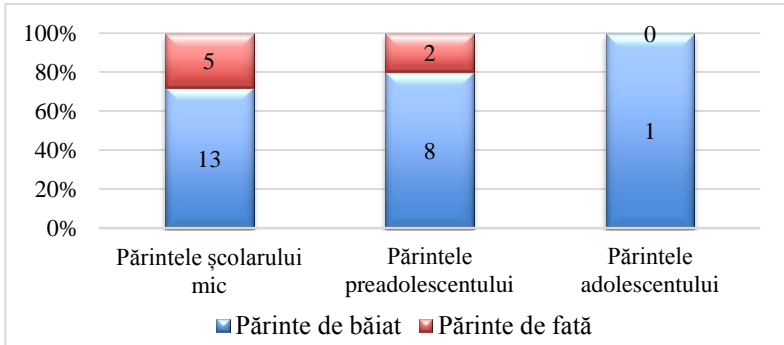


Fig. 5. *Comparația dintre sexul copilului și ciclul de învățământ din care face parte*

Am analizat și comportamentele de bullying pe care ar putea să le sufere copilul în calitate de victimă din perspectiva părintelui. Astfel, părintele a fost rugat să răspundă cât mai sincer cât de des un coleg (colegii) i-a făcut (i-au făcut) următoarele lucruri copilului său în figura 5.

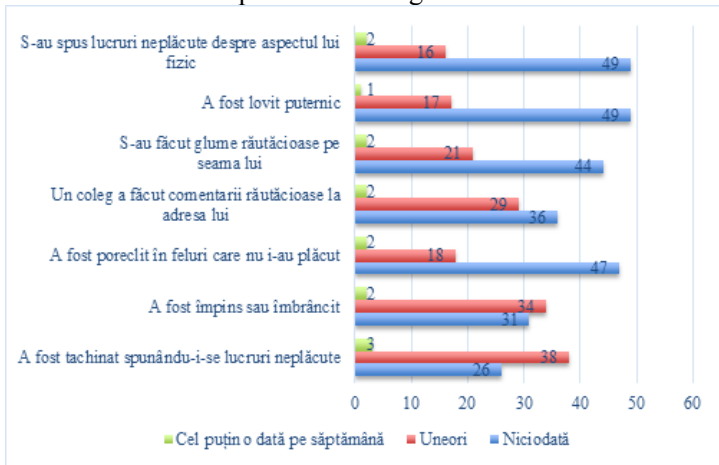


Fig. 5. *Comportamente de bullying pe care copilul le-ar putea suferi în calitate de victimă din perspectiva părintelui*

La fel, cumulând variantele de răspuns *uneori* și *cel puțin o dată pe săptămână* putem observa că cele mai multe răspunsuri au fost obținute la afirmația „a fost tachinat spunându-i-se lucruri neplăcute” (n=41), urmat de „a fost îm-

pins sau îmbrâncit” (n=36). Dintre cei 67 părinți, 18 au indicat că copilul său „a fost lovit puternic” uneori sau cel puțin o dată pe săptămână.

Rezultatele *Scalei de percepție a stresului* indică că cei mai mulți dintre subiecți au un nivel de stres moderat (n=42), urmat de un nivel de stres ridicat (n=16) și un nivel de stres redus (n=9).

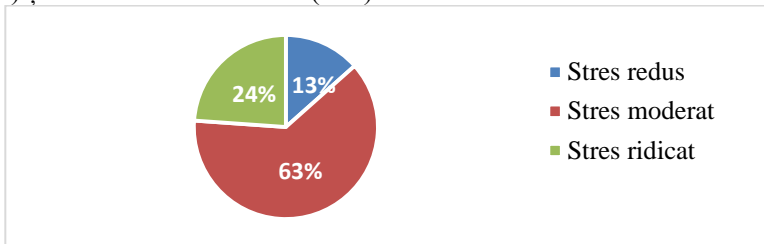


Fig. 6. Nivelul de stres al părinților conform rezultatelor

În ordine crescătoare observăm (Fig. 7) că dintre cei 9 părinți cu nivel de stres redus 3 părinți au elev școlar mic, 4 părinți au elev preadolescent, 2 părinți au elev adolescent. Dintre cei 42 părinți cu nivel de stres moderat 32 părinți au elev școlar mic, 6 părinți au elev preadolescent, 4 părinți au elev adolescent, iar dintre cei 16 părinți cu un nivel de stres ridicat 10 părinți au elev școlar mic și 6 părinți au elev preadolescent. Nici un părinte al adolescentului nu a atins un nivel ridicat de stres.

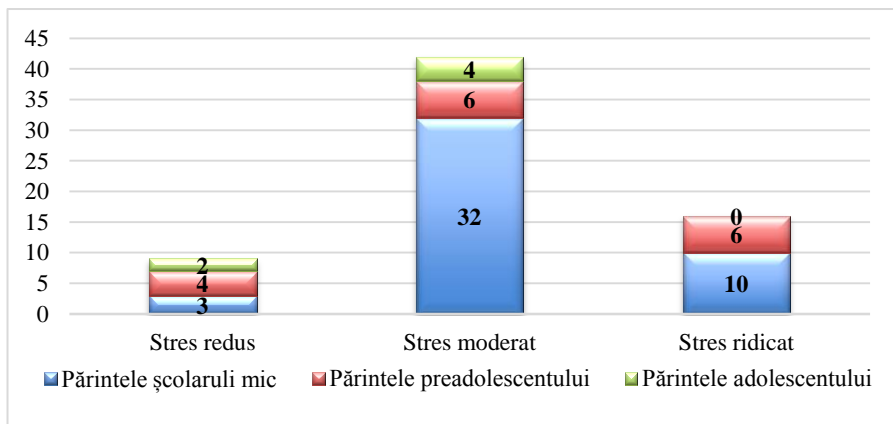


Fig. 7. Nivelul de stres în funcție de rolul de părinte

Vom analiza în special rezultatele ce indică un nivel de stres ridicat al părinților. Așadar, dintre cei 16 părinți cu un nivel ridicat de stres, 10 sunt părinții elevilor ce învață în ciclul primar și 6 sunt părinții elevilor ce învață în ciclul gimnazial. Analiza calitativă ne-a permis să identificăm că dintre acești 16 părinți, 7 au indicat că copilul său ar putea suferi în calitate de victimă în urma comportamentelor de bullying în școală, 6 au indicat că copilul său în calitate de agresor

ar putea iniția comportamente de bullying, iar 3 dintre părinți nu se confruntă cu careva comportamente violente în care poate fi implicat copilul său (Fig. 8).

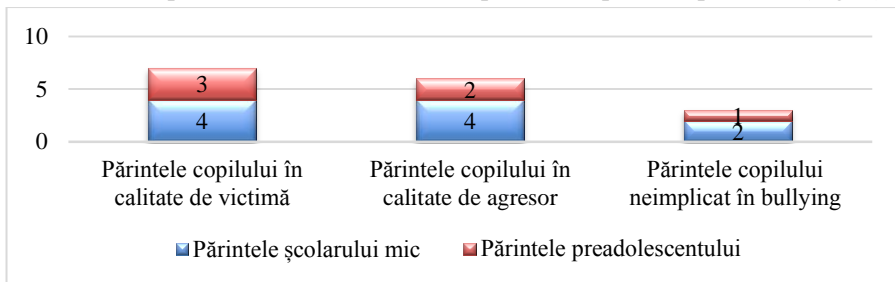


Fig. 8. *Comparația nivelului de stres ridicat al părintelui*

Vom acorda atenție și nivelului de stres moderat pe care l-au obținut 63% dintre părinții chestionați. Specialiștii susțin ideea că începând cu 55 puncte acumulate, e bine să ne gândim la o strategie de prevenție, iar la un scor de peste 80 puncte, deja este nevoie de reactualizarea mecanismelor de coping comportamental și emoțional [1],[2].

Chestionarul „*Modalități de coping la stres*” demonstrează care din cele 9 strategii de coping în stres (*acțiuni asertive, inițierea contactului social, căutarea sprijinului social, prudență în acțiuni, impulsivitate în acțiuni, evitare, manipulare în acțiuni, acțiuni antisociale, acțiuni agresive*) sunt folosite de părinți în situațiile stresante.

Așadar, în figura 9 sunt prezentate gradul de exprimare a strategiilor de coping pe care le-au obținut părinții.

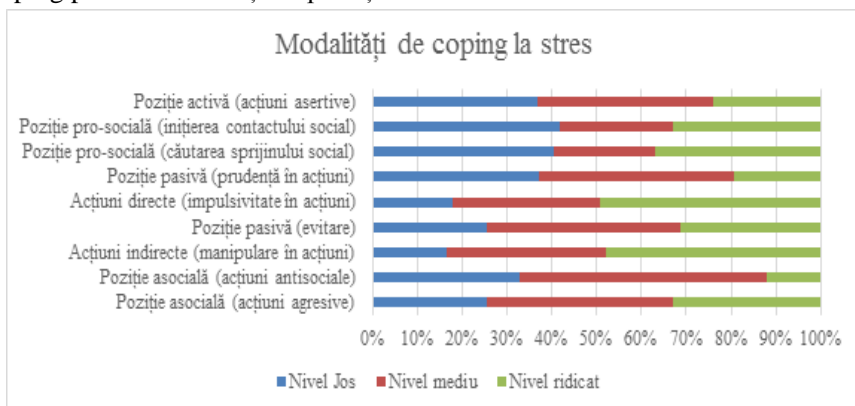


Fig. 10. *Gradul de exprimare al strategiilor de coping*

Revenind la nivelul de stres ridicat al părinților (fig. 8), menționăm că 13 din 16 adoptă acțiuni agresive și 16 din 16 – acțiuni impulsive. Am sesizat că părinții care au un nivel înalt la acțiunile agresive au un nivel jos la acțiunile asertive și invers.

Rezultatele indică o relație între comportamentul de bullying inițiat de copil, nivelul de stres ridicat al părintelui și poziția asocială (*acțiuni agresive*) ca strategie de coping, dar și relația dintre comportamentul de victimă al copilului, nivelul de stres ridicat al părintelui și poziția pasivă (*evitare*) ca strategie de coping (fig. 11).

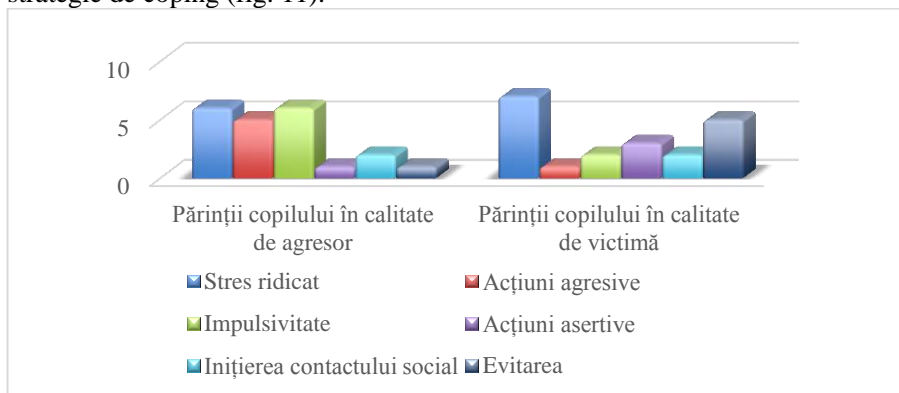


Fig. 11. Relația dintre stresul ridicat al părintelui și strategiile de coping

În baza rezultatelor, ne-am propus elaborarea și implementarea unui program de consiliere psihologică axat pe strategiile de coping ce ar optimiza modelul comportamental al părintelui în prevenirea și diminuarea stresului parental.

Concluzie. Prin urmare, pe baza constatărilor actuale, nu putem spune cât de mult influențează stresul parental comportamentul violent al copilului la școală sau dacă comportamentul de violență al copilului provoacă sau exacerbează stresul parental, probabil, ambele sunt adevărate și este în funcțiune un model bidirecțional de influență. Totuși, am demonstrat existența relației între nivelul ridicat de stres și acțiunile de bullying al copilului atât în calitate de agresor, cât și victimă.

O cercetare longitudinală, cu certitudine, ar demonstra dacă există o corelație semnificativă între comportamentele de bullying și stresul parental.

Bibliografie:

1. Compas, B. E., Malcarne, V. L., & Fondacaro, K. M. (1988). Coping with stressful events in older children and young adolescents. *Journal of Consulting and Clinical Psychology*, 56(3), 405-411. <https://doi.org/10.1037/0022-006X.56.3.405>
2. Deater-Deckard, Kirby, Parenting stress, Yale University Press, 2004, p. 221, ISBN 0-300-10393-X
3. Lazarus, Richard S., Stress and emotion: a new synthesis, Copyright 1999 by Springer Publishing Company Paperback, ISBN 0-8261-1250-1
4. Sonia Maria de Souza Pereira, Bullying e suas implicacoes no ambiente escolar, Editora Paulus, p. 114, ISBN 978-85-349-3431-2 [online]. [accesat

- 20.12.2022], Disponibil pe: <https://ro.scribd.com/read/405823200/Bullying-e-suas-implicacoes-no-ambiente-escolar#>
5. Stelios N. Georgiou, Panayiotis Stavrinides, Parenting at home and bullying at school, *Social Psychology of Education An International Journal* ISSN 1381-2890 Soc Psychol Educ DOI 10.1007/s11218-012-9209-z
 6. Bullying-ul în rândul copiilor, *Studiu sociologic la nivel national*, 2016, [online].[accesat 20.02.2023], Disponibil pe: <https://www.salvaticopiii.ro/sci-ro/files/10/10551dfa-f0b2-4cb0-a103-08d811dc31a9.pdf>
 7. Психология стресса и совладающего поведения, DOI 10.34216/2073-1426-2019-25-4-113-117 УДК 159.923 online].[accesat 20.12.2022], Disponibil pe: <https://cyberleninka.ru/article/n/roditelskiy-stress-i-koping-strategii-u-rabotayuschih-i-nerabotayuschih-materey-detey-rannego-vozrasta/viewer>.
 8. Аникина В.О., Пшонова К.А. Взаимосвязь родительских компетенций, эмоционального состояния и уровня родительского стресса матерей детей дошкольного и младшего школьного возраста // *Мир науки. Педагогика и психология*, 2019 №6, <https://mir-nauki.com/PDF/59PSMN619.pdf> (доступ свободный). Загл. с экрана. Яз. рус., англ.

SECȚIUNEA nr. 1 ȘTIINȚE FILOLOGICE

Atelierul *FILOLOGIE ROMANICĂ ȘI GERMANICĂ (LINGVISTICĂ)*

CZU 811.133.1`25

DÉFIS ET ENJEUX DE LA TRADUCTION DES CULTURÈMES COMME UNITÉS CULTURELLEMENT MARQUÉES

Dorina CIRISĂU, étudiante, *Faculté des Lettres,
Université d'État „Alec Russo” de Bălți*

Coordonnateur scientifique: **Lucia BALANCI**, *asist. univ.*

Rezumat: În acest articol ne propunem să oferim o imagine de ansamblu conceptului de *culturem*, definierea acestuia și stabilirea mijloacelor de traducere în limba franceză. Semnificațiile termenului în teoria *culturemului*, a transferului lingvistic și în sociolingvistică ne permit să delimităm semantic *culturemul* de alte concepte înrudite și să identificăm sensul traductologic al acestuia. Studiile specifice ne-au permis să identificăm trăsăturile esențiale ale *culturemului*, precum: monoculturalitatea, relativitatea statutului de *culturem* și autonomia acestuia în raport cu traducerea. Pentru a facilita alegerea strategiei potrivite de traducere, ne-am propus și schițarea unei clasificări a *culturemelor*.

Cuvinte-cheie: *culturem, realie, conotație, unitate de traducere, strategie de traducere, mono-culturalitate.*

Chaque domaine d'activité et chaque domaine du savoir connaît sa propre terminologie. La traductologie ne fait pas exception. Si la linguistique opère avec des unités de base telles que *phonème, morphème, phrase*, etc., la traductologie est appelée à construire son propre métalangage en vue de fonder son propre appareil critique d'évaluation et d'analyse. Le discours traductologique intègre des notions empruntées à des domaines divers, mais il a aussi son propre appareil terminologique, unanimement reconnu par les spécialistes du domaine (*traductème* ou *unité de traduction, stratégie de traduction, traduction littérale, traduction sémantique, traduction comparée*, etc.), qui s'enrichit toujours de nouveaux termes, comme c'est le cas du *culturème*, terme commun au langage et à la culture aussi [4, p. 15].

Comme le note Robert Galisson, le meilleur moyen pour accéder à la culture, c'est le langage, parce qu'il est à la fois «véhicule, produit et producteur de toutes les cultures» [3, p. 118]. En effet, la culture est étroitement liée à la langue et vice versa. Galisson stipule que tous les mots sont en quelque sorte culturels, mais certains sont «plus culturels que d'autres» et chargés de la «valeur ajoutée à leur signification ordinaire» [3, p. 120].

Dans notre article nous allons plutôt focaliser notre attention sur les éléments à charge culturelle qui, normalement, n'ont pas de référent ni d'équivalent en langue-culture étrangère. Toute langue comporte des termes culturellement

marqués c'est-à-dire *des culturèmes*. Le terme *culturème*, est une notion qui touche toutes les créations socioculturelles. Les culturèmes, très peu théorisés par les recherches linguistiques et/ou sociologiques avaient été signalés sous la même et/ou différente appellation par: André Martinet – *termes culturellement marqués*; Jean-Paul Vinay – *allusions prestigieuses*; Paul Moles – *culturèmes (atomes de culture)*; Robert Galisson (1991) – *mots à charge culturelle partagée*; Ivan Evseev – *culturèmes* dans une perspective sociologique, etc. [12, p. 138].

Selon Georgiana Lungu-Badea le culturème peut être «défini comme unité de taille variable, porteuse d'information culturelle. C'est un concept théorique désignant une réalité culturelle propre à une culture qui ne se retrouve pas nécessairement dans une autre» [4, p. 18].

Le terme de *culturème* a été promu par Els Oksaar dans une étude intitulée *Kulturemtheorie*. Peu utilisée dans les recherches actuelles, la notion de *culturème* désigne: 1. tout support de signification dans une culture donnée; 2. l'ensemble des faits culturels spécifiques à des domaines de spécialité très variés: littérature, sémiotique, linguistique, traductologie, phénoménologie, sémiotique du théâtre, sociologie, droit comparé, etc. [7, p. 94].

Pour traduire les *culturèmes* il faut se servir d'une démarche qui se caractérise par la «complémentarité des perspectives» [5, p. 290]. La linguiste identifie trois traits principaux des *culturèmes*: la *monoculturalité* (le culturème appartient à une culture unique), la *relativité* (par la complexité de la situation de communication où chaque participant diffère de l'autre par son bagage cognitif, l'horizon d'attente, la subjectivité de l'interprétation du sens des énoncés) et l'*autonomie «existentielle»* (le culturème ne dépend pas de la traduction et existe au-delà de ce processus) [5, p. 291].

Dans la tentative de classifier les culturèmes, la linguiste roumaine Georgiana Lungu-Badea a opté pour des critères combinés, pris à d'autres domaines linguistiques aussi, tels que la grammaire et la morphologie. Ainsi, Georgiana Lungu-Badea propose de classifier les culturèmes selon **les critères formel et fonctionnel**.

Du **point de vue formel**, Lungu-Badea distingue les types de culturèmes suivants [4, p. 67]:

- a) *Culturèmes simples*, représentés par des lexies simples (substantifs communs ou noms propres) ou composées (par exemple, *zolnic, opincă, colivă, Fătălăul, Polichinelle*¹, etc.).
- b) *Culturèmes composés*, représentés par des syntagmes et par des unités phraséologiques fonctionnant en tant qu'unités de sens (par exemple: *a mânca răbdări prăjite, au mas șoarecii în pîntece, a-și face mendrele, etc.*).

¹ Personnage de la *Commedia dell'arte* popularisé par le théâtre de marionnettes et caractérisé par deux bosses, l'une devant, l'autre derrière. <https://fr.wikipedia.org/wiki/Polichinelle>

Suivant le *critère fonctionnel*, on distingue les types de culturèmes suivants:

- a) *Culturèmes historiques*, diachroniques, qui actualisent la relation entre l'émetteur et son époque. (**Exemples:** *toilette*², *Mademoiselle*³, *ocolniță*⁴, etc.);
- b) *Culturèmes actuels* (**Exemples:** *légionnelle*, *poujadisme*).

Les linguistes bulgares ont aussi essayé de proposer une ample classification des culturèmes, les principaux compartiments étant:

1. **Culturèmes géographiques** – dans ce contexte quelques savants distinguent la catégorie des noms géographiques ou, mieux dire, *un deuxième nom donné* à certaines villes et pays.

Ex. *prairie* (fr.), *stepă*, *secvoia*, *mistral*, *chivi*, etc.

Ex. *Windy City* – *Chicago*, *Big Apple* – *New –York*, etc. Pour éviter toute ambiguïté, il serait erroné de faire une traduction mot-à-mot, plus correcte serait une explication.

2. **Culturèmes ethnographiques** – qui reflètent le train de vie, les plats et les boissons (*mămăligă*, *spaghetti*, *pizza*, *pirog* etc.), les vêtements et les chaussures (*ie*, *opinci*, *suman*, *cojoc*, *sombrero*, *mocasini* etc.), le logement (*iurtă*, *sofa*, *cociabă*, *cotlon*, *izba* etc.), les meubles, les moyens de transport (*landou*, *troică*, *bricică*, *gondolă* etc.), le travail et les occupations (*fermier*, *pîrcălab*, *vestier*, *spătar*, *groom*, *brigadă*, *macetă*, *bumerang*, *ranch* etc.), la culture et l'art (*horă*, *sîrbă*, *mărțișor*, *dragobete*, *Baba Odochia*, *colindă*, *cobzar*, *bard*, *ceastușcă*, *trubadur*, *truver*, *Baba Iaga* etc.), des objets ethniques (*bantu*, *huțul*, *cazah*, *hohol*, *șvab*, *cațap* etc.), des monnaies et des unités de mesure (*bănuț*, *ocă*, *pud*, *acru*, *sotcă*, *pitac*, *sutcă*, *cot*, *funt* etc.).

3. **Culturèmes socio-politiques**, qui renferment des dénominations qui se réfèrent aux noms administratifs-territoriaux, des mouvements politiques, des titres et des degrés, des symboles et des signes, des institutions, etc.

4. **Culturèmes socioculturels** sont difficiles à classer, mais puisque le **culturème** n'est pas seulement un phénomène de la réalité, mais aussi une référence spécifique, reflétée dans la conscience humaine et dans la pen-

² Au XVIII^e siècle, le mot *toaletă* (fr. *toilette*) avait une autre signification en

³ Au XVII^e siècle, le titre *Mademoiselle* était réservé à la fille aînée du frère du roi, à la Cour des rois français.

⁴ Le mot *ocolniță* est un archaïsme qui jadis désignait la «carte». Il est possible que les communautés rurales roumaines aient gardé cette signification, mais la plupart des usagers ont besoin d'une traduction interne; une explication dans une note de bas de page serait en mesure d'éclairer les aspects encyclopédiques et symboliques à la fois.

sée, on distingue encore les groupes suivants des culturèmes socio-culturels [2, p. 101]:

- a) **Culturèmes universels** – les références sémantiques initiales et celles secondaires sont identiques.
- b) **Quasi-culturèmes** – les références dans les caractéristiques sémantiques initiales sont identiques, mais pour celles secondaires sont différentes.
- c) **Culturèmes uniques** – les références sont caractéristiques à une seule langue, tant pour celles initiales que secondaires aussi.

V. Krupnov [apud, 1, p. 158] distingue quelques groupes d'unités lexicales liées au milieu culturel d'une langue étrangère:

1. **unités phraséologiques** – des expressions fixes, expressives, dont le sens n'est pas déduit par la traduction des mots séparée, qui forment cette unité.
2. **slangs et expressions** – des mots et des expressions, dont l'emploi est occasionnel, intense, vigoureux, le remplacement des standards et l'existence desquels est, dans la plupart des cas, de courte durée.
3. **culturèmes de la vie** – dénominations des vins, jeux, instruments musicaux, monnaies, vêtements, etc.
4. **culturèmes publicitaires** – basés sur des conceptions comprises seulement par les porte-voix de la langue.

La variété des problèmes qui peuvent surgir dans le cadre de la traduction des mots à valeurs culturelles nous permet de classer de façon conditionnelle les difficultés d'ordre sémantique, d'ordre socio-culturel et des difficultés d'ordre stylistique.

Ce qui nous intéresse, c'est le spectre de problèmes sous aspect de corrélation langue / culture / traduction, mais sans ignorer les aspects d'ordre sémantique et stylistique. Dans ce qui suit, nous nous proposons d'analyser les unités culturelles du peuple roumain et comment ces unités se prêtent à la traduction française.

Les paysans roumains continuent à respecter les anciennes coutumes de la commémoration des morts pour lesquels on organise des festins rituels, les fameux *praznice*⁵ avec des *colaci*⁶ et de la *coliva*⁷.

Ex. - *Iȕicule, chiamă copiii din uliȕi la praznic!* (Z. Stancu)

- *Itzicou, appelle donc les gosses de la rue au praznic.* (C. Sernet)

Le traducteur français Claude Sernet préfère garder le mot roumain *praz-*

⁵ Le dictionnaire bilingue roumain-français donne comme équivalents du mot *praznic*: a. repas mortuaire; b. festin, ripaille, bombe; c. jour de fête, jour de repos, anniversaire d'un événement (1972: 458).

⁶ *Colac* = a. gimblette (pain blanc en forme d'anneau); b. anneau, cercle, rond, ceinture; c. margelle d'un puits.

⁷ *Colivă* = gâteaux de blé et de noix que l'on distribue à la mémoire des morts (1972: 126).

nic «festin rituel de mariage, de baptême ou de mort» [Sernet, apud 10, p. 311] – pour offrir plus de couleur locale et de pittoresque, tandis que le traducteur roumain Al. Duiliu Zamfirescu se sert d’une traduction explicative, de type paraphrase:

Ex. *Victoria grăbi spre ei, ca să-i poștească la praznic...* (M. Sadoveanu)

Victoria se dépêcha de les convier au repas funèbre... (Al. Duiliu Zamfirescu).

Un autre exemple c’est dans le cas de la traduction du culturème *colivă*, ou le traducteur Claude Sernet se sert d’un emprunt, tout comme la traductrice M. Ivănescu, avec une explication du mot en bas de page, opposée à la traduction-paraphrase (*gâteau blé-et-noix*) du même mot, proposée par Al. Duiliu Zamfirescu:

Ex. ... *grâu de-o colivă, de-o cocoace...* (Z. Stancu)

Juste de quoi faire une colivă ou un pain un peu plus grand. (C. Sernet)

Colivă = «gâteau rituel qu’on fait en l’honneur des morts avec du blé cuit, du sucre et des noix» [Sernet, apud 10, p. 312]:

Ex. - *Și dă-ne nouă, Doamne, cât mai multe leturghii și colive...* (M. Preda)

- *Et donne-nous, mon Dieu, des acatists et des colivă à foison...* (M. Ivănescu)

Dans le cas de la traduction des culturèmes désignant des danses roumaines, on a pris pour analyse les unités culturelles (*pararudele*⁸, *hora*⁹).

Un terme assez général comme la *hora*, dont le correspondant en français est la *ronde* est gardé, par la plupart des traducteurs, sous la forme d’un emprunt:

- *Hori sunt?* (M. Sadoveanu)

- *On y danse la hora, le dimanche?* (Al. Duiliu Zamfirescu)

- *Dumitrache, azi te duci la horă.* (Z. Stancu)

- *Dumitraké, aujourd’hui tu iras à la hora.* (C. Sernet)

Le traducteur français explique que la *hora* est «une danse nationale roumaine et, par extension, le lieu où l’on danse au village» [Sernet, apud 10, p. 314].

Parfois on renonce à ce terme considéré peut-être comme trop exotique en faveur d’un terme plus général, tel que *la danse*. On remarque, dans ce cas de substitution d’un terme marqué par un terme non marqué, fonctionnant comme hyperonyme, une perte stylistique dans la traduction:

Ex. ... *nu se mai putea bucura de hora de a doua zi.* (M. Sadoveanu)

... *il songeait qu’il allait manquer la danse du lendemain.* (Al. Duiliu Zamfirescu)

Dans certaines situations le mot roumain se révèle être polysémique: il évoque en même temps la danse et les danseuses (*pararudele*) ou bien la danse, la fête qui consacre le rituel et la fleur qui porte le même nom (*drăgaica*):

⁸*Paparudă* = a. jeune Bohémienne spécialement accoutrée qui, aux périodes de sécheresse, parcourait autrefois les rues, en invoquant la pluie; b. femme vêtue de façon ridicule (1972: 415).

⁹*Horă* = a. ronde paysanne roumaine; b. (astron.) la Couronne boréale (1972: 258).

Ex. *In toiul secetei, au picat vara trecută vătrașii. Au umplut ulițele satului paparudele.* (Z. Stancu)

L'année dernière, les bohémiens sont arrivés au plus dur de la sécheresse. Les venelles se sont remplies de «paparoudés». (C. Sernet)

Le traducteur note que les *paparoudés* (orthographe à la française du mot roumain) sont des «jeunes filles d'habitude tziganes, qui dansent pour conjurer la sécheresse» [Sernet, apud 10, p. 316].

La cuisine roumaine supporte aussi toute une série d'influences balkaniques, qu'on retrouve dans le nom des plats nationaux. Comme dans les cas précédents, on remarque la même oscillation des traducteurs entre la traduction faible et la traduction forte de ces termes, mais, de règle, c'est *l'emprunt* qui semble être le procédé le plus courant.

Ex. *Mămăliga¹⁰ de mei era temeiul mâncării, cu lapte, cu brânză.* (Z. Stancu)

La mamaliga, le lait et le fromage étaient leur nourriture de base. (C. Serbrat)

Le traducteur français explique que «*la mamaliga est une bouillie de farine de maïs qui tient lieu de pain au paysan roumain*» (Ibidem, p. 318). D'autres traducteurs optent pour un équivalent culturel:

Ex. - *Ațâță focul și pune ceaunul de mămăligă.* (M. Sadoveanu)

- *Attise le feu et prépare la marmite pour la gaude.* (Al. Duiliu Zamfirescu)

- *Miroase a sarmale¹¹ de porc și a grăsime de berbec fript.* (Z. Stancu)

- *Odeur de sarmalés et de lard.* (C. Sernet)

Claude Sernet explique que les *sarmalés* sont des «*boulettes de viande hachée enroulées dans des feuilles de chou*» [Sernet, apud 10, p. 318].

Un procédé de traduction des culturèmes c'est *le gommage des désignateurs culturels*, selon Carmen Munteanu. Le gommage¹² des désignateurs culturels peut se réaliser par deux façons: par l'omission de certains termes qui portent une information culturelle ou par la substitution de ces termes par d'autres qui sont plus connus. L'omission représente une faiblesse de la part du traducteur parce que l'information culturelle qu'il gomme a parfois une importance capitale pour la compréhension du texte [6, p. 380].

Un objet vestimentaire des paysans roumains est «*iie*» (roum.). Avant de le traduire, on doit faire une analyse de ses traits caractéristiques. Cette analyse s'avère nécessaire pour le traducteur qui devra faire de son mieux pour rendre le contenu informationnel de la langue source dans la langue cible, sans trahir l'esprit de l'original. Grâce à cette analyse, le traducteur pourra se rendre compte si les traits caractéristiques de l'objet culturel de la langue de départ recouvrent

¹⁰ *Mămăligă* = a. polenta, gaude; b. (fig.) mollasson, mollasse (1972: 345).

¹¹ *Sarma* = boulette de viande hachée, enveloppée dans une feuille de vigne ou de chou (1972: 522).

¹² *Le gommage est un procédé d'atténuer les oppositions ou les différences accentuées.*

dans la langue du destinataire la même réalité ou une réalité semblable à celle de l'origine. Dans la plupart des traductions en français le culturème «iie» (roum.) est traduit par le mot « blouse », comme dans l'exemple suivant:

Ați muncit de când erați mici și nu v-a luat niciodată o haină pe voi, cum e copiii oamenilor. Numai la alea te-a luat. Tita are crepdeșin, Ilinca iie de mătase, aia are scurteică de catifea ... (Marin Preda)

Vous avez travaillé depuis que vous étiez encore de petits enfants, sans un habit même. Ils devaient vous en acheter, comme le font les gens pour leurs enfants. Mais pour celles-là, je sais qu'ils en ont acheté. Tita s'habille de crêpe-de-chine, Ilinca porte des blouses en soie et l'autre des mantelets en velours! (trad. Ionescu)

L'emploi du mot «blouse» en français supprime les connotations culturelles du mot «iie» (roum.) de la langue source. La chercheuse Carmen Munteanu considère qu'on risque de perdre l'effet de réversibilité et de s'éloigner des intentions de l'auteur. Dans le dictionnaire *Le Petit Robert*, on trouve les sens du terme «**blouse**». Le premier sens du terme est celui de «d'ample chemise de toile grossière qui était portée par les paysans, les gens du peuple»¹³. Le deuxième sens désigne «un vêtement de travail que l'on met par-dessus les autres pour les protéger»¹⁴. Pourtant, notre intérêt tombe sur le troisième sens qui renvoie à un «chemisier de femme, large du bas, souvent boutonné dans le dos, porté vague ou serré dans une ceinture»¹⁵. Le dictionnaire nous offre aussi un exemple dans ce sens qui est celui de «blouse de soie». Notons que la «blouse de soie» est une pièce de vêtement spécifique aux femmes. Par conséquent, l'exemple trouvé dans le dictionnaire est très proche du sens avec «*iie de mătase*» (roum.) que notre personnage féminin portait dans le roman. Donc, la traductrice Maria Ivănescu ne réussit pas à rendre dans la langue de destination les connotations culturelles du terme «iie» (roum.) [7, p. 96]. Elle a employé comme stratégie de traduction l'adaptation. Elle considère comme nécessaire l'emploi du mot «blouse», un terme plus adapté au lecteur francophone. Par conséquent, elle fait de son mieux pour exprimer ce que le texte source veut dire, mais faute d'un équivalent culturel dans la langue cible, elle risque de s'éloigner de l'effet d'ensemble du texte original.

L'adaptation est également un terme qui présente plusieurs acceptions en traductologie. Pour certains traductologues, c'est un procédé indirect de traduction, placé à la limite extrême de la traduction. C'est un procédé auquel les traducteurs font appel toutes les fois s'agit d'une différence interculturelle notable, considérée comme «intraduisible» [7, p. 97].

¹³ Le Nouveau Petit Robert de la langue française 2010, Paris, Le Robert, 2010, p. 267.

¹⁴ Ibidem

¹⁵ Ibidem

Dans l'exemple suivant, par l'intermédiaire de l'adaptation, le traducteur en tant que médiateur interculturel procède à une neutralisation du terme culturel roumain rendu dans la langue-culture d'arrivée par un équivalent fonctionnel plus général. Par cette stratégie de traduction, on annule les connotations culturelles du terme d'origine:

- *Ai venit aicea în ȋțari și te-ai ghiftuit...* (Marin Preda)

- *Vous êtes venu en caleçon paysan, vous êtes maintenant gavé de tout...* » (trad. Ivanescu)

Le culturème «ȋțari» (roum.) renvoie à une sorte de pantalon collant porté par les hommes. Plus précisément, il s'agit d'un pantalon blanc très serré faisant partie du costume des hommes. Ce costume est composé d'un chapeau, d'un pantalon blanc serré, d'une chemise longue brodée, d'une grande ceinture appelée «brâu» (roum.) et d'un manteau en cuir. Pour ne pas supprimer l'idée du texte source, Ivanescu substitue le terme en question par une explicitation qui puisse guider le lecteur francophone vers un déchiffrement partiel du texte de départ. On considère que l'emploi de cette expression risque de trahir l'effet d'origine, parce que ce caleçon paysan «ȋțari» désigne un costume des paysans roumains.

Autrefois, à la campagne, les paysans roumains se chaussaient d'«opinici». Ces chaussures traditionnelles sont une sorte de mocassins en cuir de porc. Ils sont fixés aux pieds jusqu'à mi-mollet grâce à un lacet. Dans l'exemple suivant, on va analyser la solution adoptée par la traductrice Ivanescu dans le cas du culturème «opinici»:

Exemple:

Stătea cu un picior proptit în marginea prispei, cu fruntea lui groasă și roșie de îmbufnare și se încălța cu niște opinici vechi. (Marin Preda)

Il avait appuyé son pied contre le bord de la prispa, le front charnu et rouge de colère, et mettait de vieilles sandales paysannes. (trad. Ivanescu)

Pour le terme *opinici*, la traductrice a choisi la stratégie de substitution par un signifiant plus général ce qui annule les connotations culturelles du mot roumain.

Dans cette situation, le lecteur francophone ne saisit pas la signification du terme d'origine roumaine. Elle s'éloigne de plus en plus du fait de rendre perceptible l'effet du texte source.

Donc, le transfert des culturèmes consiste à fournir au public étranger des connaissances sur un univers culturel qui n'est pas le sien. Il s'agit d'un apport qui ne comble pas intégralement la distance qui existe entre les deux langues-cultures, mais il ouvre une fenêtre sur l'univers de la culture d'origine.

La plupart des traducteurs gardent les termes culturellement marqués dans le texte cible sous la forme d'un report pur et simple. Tandis que les autres traducteurs qui optent pour une équivalence dans le processus traductif sont conscients du fait que cette méthode entraîne de nombreuses pertes au niveau sémantique. Alors, dans le cas des culturèmes c'est assez difficile de trouver une stratégie de traduction puisqu'on risque de modifier le texte-source.

Références bibliographiques:

1. BREABIN, I. The importance of socio-cultural competence in translation activity. In: *Analele Științifice ale USM*, Chișinău, 2002. p. 157-160
2. CONDREA, I. Lexicul intraductibil și problema realiiilor. In: *Strategii actuale în lingvistică, glotodidactică și știință literară.*, vol. IV. Bălți, 2004. p. 97-104.
3. GALISSON, R. *De la langue à la culture par les mots*. Paris: CLE International, 1991. ISBN: 2-19-033351-2
4. LUNGU-BADEA, G. Remarques sur le concept de culturème. In: *Translations*. «Traduire les culturèmes/La traduction de los culturemas» (1). Timisoara: Editura Universității de Vest, 2009. p. 15-78. ISSN 2067-2705. <http://www.diacronia.ro/ro/indexing/details/A24409/pdf>
5. LUNGU-BADEA, G. Qu'est-ce que le cultureme? L'influence de la culture source sur l'intention du traducteur. In: *Limbă, cultură și civilizație la începutul mileniului al treilea*, București: Editura Politehnica Press, vol. 2, 2007. p. 464-470.
6. MUNTEANU, C. Traduire les culturèmes. Domaine franco-roumain. In: *Language and Literature – European Landmarks of Identity*, nr. 13. Pitești: Universitatea din Pitești, 2013. p. 378-383. ISSN 2344-4894 - <http://www.diacronia.ro/ro/indexing/details/A6078/pdf>
7. MUNTEANU, C. Dimension pratique de la traduction des culturèmes. Domaine franco-roumain. In: *Revue Roumaine d'Études Francophones*, nr. 6. Iasi: Édition Junimea, 2015. p. 91-100. ISSN 2065 – 8087 <https://www.editurajunimea.ro/wp-content/uploads/2012/08/Revue-Ro-6.pdf>
8. PREDA, M. *Moromeții*, (Vol. I). București: Editura Jurnalul Național, 2009. ISBN: 978-973-669-841-5
9. PREDA, M. *Les Moromete* (Vol. I), traduit du roumain par Maria Ivănescu. București: Les Editions Minerva, 1986.
10. RĂDULESCU, A. Remarques sur les possibilités de traduction des termes culturels. In: *Revue roumaine de linguistique*, nr. 3. București: Editura Academiei, 2007. p. 309-323. ISSN 0035-3957 <https://www.diacronia.ro/en/indexing/details/A280>
11. SCHREIBER, M. Transfert culturel et procédés de traduction: l'exemple des realia. In: Lombez et von Kulesa (Éds.) *De la traduction et des transferts culturels*. Paris: L'Harmattan, 2007. p. 185-194. ISBN: 978-2-296-03742-7. https://www.researchgate.net/publication/340249313_Traduction_et_transfert_culturel_in_De_la_traduction_et_des_transferts_culturels_textes_reunis_par_Christine_Lombez_et_Rotraud_von_Kulesa_Paris_L'Harmattan_2007_pp_93-111
12. UNTILĂ, V. Culture(s), langues-cultures, culturèmes, équivalences. In: *Inter-text*, nr. 3-4. Chisinau: ULIM, 2012, p. 135-145 ISSN 1857-3711. https://ibn.idsi.md/ro/vizualizare_articol/21117

CZU 811.133.1`25:070

ENJEUX LINGUISTIQUES ET CULTURELS DE LA TRADUCTION DES JEUX DE MOTS DANS LES TITRES DES ARTICLES DE PRESSE

Maria RĂCILĂ, étudiante, Faculté des Lettres,
Université d'État „Alecru Russo” de Bălți

Coordonnateur scientifique: Lucia BALANICI, asist. univ.

Rezumat: *Jocurile de cuvinte au devenit destul de frecvente în discursul mediatic, în special în titlurile articolelor sau în textul unui articol de presă din domeniul politic, economic, cultural sau sportiv, unde imaginația autorilor pare să ia amploare. Aceste jocuri lingvistice au la bază expresii, construcții sintactice fixe, figuri de stil care conferă textului ambiguitate. Sensurile duble și ambiguitățile, uneori foarte subtile, rămân adesea nepercepute de către cititori, sau, dimpotrivă, cititorii par să fie intrigați de această ambiguitate și de aceste capcane lingvistice, care oferă textului o nuanță umoristică, comică sau ironică. În acest articol ne propunem să analizăm specificul și particularitățile de funcționare și manifestare a jocurilor de cuvinte în articolele de presă, precum și strategiile de traducere a jocurilor de cuvinte în titlurile articolelor de presă.*

Cuvinte-cheie: *joc de cuvinte, articol de presă, strategie de traducere, discurs mediatic, ambiguitate, titlu.*

Les jeux de mots font partie de la vie courante et on peut les rencontrer dans plusieurs domaines, que ce soit la littérature, le journalisme, la publicité ou bien, évidemment, la communication orale quotidienne.

Le jeu de mots est conçu comme une catégorie particulière des jeux d'esprit portant sur le langage, l'étymologie même du mot jeu (du latin *jocus*), renvoyant à la plaisanterie et au badinage. Par ailleurs, presque toutes les définitions données à cette notion soulignent le caractère équivoque, d'amusement et de gratuité de ces formes insolites de manipulation des mots et des sonorités. Mais, si gratuit qu'il soit, le jeu de mots tel qu'il est pratiqué par les écrivains est toujours investi de fonctions littéraires: expressives, critiques, satiriques, ironiques, etc. Et même s'il a un caractère essentiellement ludique, il est loin d'être toujours innocent [10, p. 57]. Dans son ouvrage *Les jeux de mots*, le linguiste Pierre Guiraud tâche de définir le jeu comme «Une activité qui présente un ou plusieurs caractères de jeu: gratuité, futilité, bénignité, facilité» [6, p. 7-8].

La linguiste française Marina Yaguello soutient que «le jeu de mots suppose une acquisition correcte du code, sous-tend cette acquisition, puis s'appuie dessus. Celui qui possède mal la langue en joue mal» [11, p.13].

Salah Mejri définit le jeu de mots comme «toute création discursive à visée ludique qui implique le système linguistique dans ce qu'il a de pré-construit» [Salah Mejri, *apud* 3, p. 106]. Régis Boyer en donne la définition suivante: «En règle générale, il y a un jeu de mots quand un sens second vient se superposer au premier, porte ouverte aux allusions perfides, à la satire, à l'ironie, à l'humour,

à l'absurdité ou tout simplement à l'humeur. En ce sens, un jeu de mots est rarement gratuit; il tient avant tout de l'ironie, parce que, comme elle, il est chargé de faire entendre plus qu'il ne dit expressément» [Boyer, *apud* 7, p. 75].

«Les jeux de langage sont fréquents au sein du discours médiatique et particulièrement dans les titres d'articles des quotidiens, où l'imagination semble être au pouvoir. Ces jeux linguistiques reposent sur des expressions et des constructions syntaxiques figées» [9, p.2].

Le jeu de mots se compose toujours d'un double sens et conduit le lecteur à refuser le sens superficiel et à chercher le sens second «caché derrière». Il y a jeu de mots lorsque l'usage de certains mots les fait s'écarter de leur emploi purement référentiel. Il y a beaucoup de jeux de mots fondés sur une référence implicite à un figement, qu'il soit simple lexie composée, expression figée, proverbe ou encore paroles célèbres d'un discours, d'un livre, d'un film ou d'une chanson, événement historique connu de tous, etc. Et de la même façon que l'on parle de détournement de proverbes, il peut y avoir dans la création de certains jeux de mots des détournements de ces expressions figées. En fait, tout jeu de mots est une allusion, selon Gérard Genette, et plus spécifiquement allusion ludique basée sur un double sens [Genette, *apud* 1, p. 153]. Selon le linguiste, ces manipulations intentionnelles des mots n'ont pas toutes le même but ni le même effet.

Maryse Privat soutient qu' «il y a une différence d'ampleur entre les jeux de mots présents dans la littérature (poids de la fonction poétique dans le texte, recours à des figures différentes, etc.) ou dans la presse. Les anagrammes, acrostiches, bouts rimés, mots-valises, calembours et autres mots d'esprit ont plutôt une portée poétique. La véritable vedette des jeux de mots dans la presse, et particulièrement dans les journaux, est le calembour, jeu sur les mots qui constitue de loin la forme la plus fréquente, qu'il s'agisse de calembours phoniques ou sémiques» [9, p. 2].

Dans son ouvrage «Les jeux de mots dans la presse française et leur traduction en espagnol», la chercheuse Maryse Privat affirme aussi que «les jeux de mots dans un texte de presse représentent des instruments d'écriture mais il s'agit d'un simple jeu linguistique. Leur but est exclusivement ludique; c'est un clin d'œil lancé au lecteur. C'est aussi une sorte d'accroche (comme le slogan publicitaire ou le titre d'un article qui constituent aussi un usage particulier du code linguistique) dont le but est d'attirer l'attention du lecteur, d'attiser sa curiosité afin qu'il ait envie de lire la suite, de l'inciter à lire plus: le chapeau et l'article lui-même, autres unités textuelles du journal. Le jeu de mots vise à faire sourire, parfois avec une pointe d'ironie ou de moquerie, voire de sarcasme et il aide à établir un décalage entre l'événement évoqué et le point de vue du journaliste» [9, p. 3].

Parfois aussi, le jeu de mots peut avoir une valeur identitaire pour le journal et constitue en quelque sorte une marque, une signature du journal si les jeux de mots y sont fréquents. C'est surtout le cas des hebdomadaires *Charlie-Hebdo* et *Le Canard enchaîné* où les jeux de mots constituent un trait significatif et dis-

tinctif par la multiplication des calembours et des jeux de langage, non seulement dans les titres mais dans le texte même des articles. C'est le cas également, bien que dans une moindre mesure, pour les journaux *Le Monde*, *Le Temps*, *Le Figaro* et *Libération*.

Les jeux intertextuels donnent à l'actualité une dimension et un dynamisme le situant en dehors de l'académisme ambiant. Cette tonalité d'ensemble humoristique révèle de la part de la rédaction une volonté évidente de rendre l'actualité plus signifiante en lui donnant du relief et en instaurant avec les lecteurs une certaine connivence du fait qu'ils se retrouvent dans un espace commun [9, p. 5].

Un autre point significatif à signaler concernant les jeux de mots est qu'ils activent, au sein du texte journalistique, la mémoire inter-discursive du lecteur. Il y a un jeu intertextuel dans la mesure où il est fait allusion à un énoncé antérieur qui sert de feed-back à l'assise du jeu de mots. Le journaliste, par son clin d'œil, semble vouloir capter les connaissances linguistiques et culturelles de ses lecteurs. Ce clin d'œil de complicité repose sur une condition primordiale: que le destinataire saisisse le jeu de mots, l'allusion. Les jeux de mots font appel à un savoir partagé, d'où la complicité, le clin d'œil. Dans ce contexte, les jeux de mots sont dans une étroite liaison avec le contexte socio-public [4, p. 140].

La chercheuse Elena Dragan considère que «les jeux de mots sont dans une étroite liaison avec le contexte socioculturel. Par exemple, pour saisir le message du calembour, il est indispensable que les citoyens utilisent un code commun, qu'ils soient des complices en opinions, en mentalité, en expérience. Si l'interlocuteur ne partage pas le même univers social, le texte risque de se présenter comme une plaisanterie. C'est-à-dire, il résulte que l'intelligence demandée de l'humour suppose un horizon et un fond communs de culture» [4, p. 141].

Les jeux de langage sont fréquents au sein du discours médiatique et particulièrement dans les titres d'articles des quotidiens, où l'imagination semble être au pouvoir. «Ces jeux linguistiques reposent sur des expressions et des constructions syntaxiques figées» [9, p. 2]. Le jeu de mots se compose toujours d'un double sens et conduit le lecteur à refuser le sens superficiel et à chercher le sens second «caché derrière».

En se manifestant plutôt dans le texte de presse, les jeux de mots ont un rôle stylistique et expressif spécifique. En fonction du mécanisme qui se trouve à la base du jeu de mots et à partir des opérations réalisées sur les axes syntagmatique et paradigmatique, on distingue trois grands types de jeux de mots: *par substitution*; *par enchaînement*; *par inclusion*.

Alisa Ionescu, dans son article «*Défis de la traduction des jeux de mots dans la poésie de Jacques Prévert*», considère la classification des jeux de mots, proposée par Pierre Guiraud, comme une des meilleures, basée sur des critères phonétiques, lexicaux et sémantiques. Selon Pierre Guiraud, les jeux de mots les plus fréquemment utilisés dans le texte journalistique sont les *allusions*, les *calembours homophoniques*, *homonymiques*, *graphiques*, les *calem-*

bours par défigement, les calembours paronymiques, les mots-valises, les jeux de mots reposant sur la polysémie, des jeux de mots reposant sur des figures de style telles que la métaphore, la métonymie, le zeugme, l'antithèse, l'allitération, le paradoxe, la paronomase, etc. [7, p. 75].

Un autre procédé qui produit des jeux de mots dans le texte médiatique est appelé encore *défigement* qui consiste dans la déformation d'une expression figée, d'un dicton ou d'un proverbe, mais en même temps il s'agit d'une création originelle. Assez répandu dans le domaine de la presse, surtout dans le cas des titres, ce processus n'est pas facile d'accès, souvent le contexte seul permet de le comprendre, le récepteur doit mobiliser différents savoirs pour le saisir [7, p. 76].

L'étude du jeu de mots en traduction est intéressante à plus d'un titre. D'abord parce que le jeu de mots concentre à lui seul les grandes problématiques de la traduction, étant considérées par beaucoup de linguistes intraduisibles. Le jeu de mots oppose de nombreuses résistances à la traduction. Et s'il n'est pas proprement intraduisible, au moins constitue-t-il une limite à la traduction, soutient M. Mariaule dans son article *La traduction du jeu de mots dans les titres de presse* [8, p. 58].

Les jeux de mots dans les titres d'articles de presse peuvent être difficiles à traduire, car ils impliquent souvent des jeux de sens et de sonorités dans la langue originale. Il est important de trouver des équivalents qui conservent l'effet comique ou percutant du titre tout en étant compréhensibles dans la langue cible. Les traducteurs doivent être créatifs et avoir une bonne connaissance des deux langues pour trouver des solutions de traduction adaptées. Parfois, il peut être nécessaire de sacrifier l'effet comique du jeu de mots au profit de la clarté et de l'exactitude de la traduction.

Si les travaux portant sur la traduction des jeux de mots sont relativement rares, c'est parce que de telles réalisations discursives posent d'énormes problèmes linguistiques lors du transfert qu'on cherche à effectuer de la langue source à la langue cible. En effet, traduire un jeu de mots peut constituer un véritable défi pour un traducteur aussi expérimenté soit-il. Parmi les travaux qui ont tenté d'éclaircir les choses à ce sujet on peut citer le livre de Jacqueline Henry intitulé *La traduction des jeux de mots*, dans lequel la chercheuse établit une typologie des modes de traduction de ces jeux de mots par rapport à leur fonction dans un contexte verbal et situationnel et par rapport aux effets de ceux-ci envers les destinataires.

Dans les analyses strictement linguistiques, il est rare qu'on ait recours à la traduction comme outil d'investigation. Mais si on le fait, c'est parce que la traduction permet d'une manière à la fois empirique et évidente de refaire la frontière entre le construit et le pré-construit dans toute réalisation de jeux de mots et trouver des solutions pour leur traduction [2, p. 11].

Depuis longtemps, le couplet traduisabilité /intraduisabilité a constitué le noyau des débats entre les traducteurs et les théoriciens de la traduction. «La

conviction, notamment, que les jeux de langage se montrent résolument réfractaires à la traduction est encore largement répandue» [6, p. 108].

J. Henry dédie un chapitre entier dans son livre *La traduction des jeux de mots*, réfutant fortement les arguments de ceux qui soutiennent l'impossibilité de la traduction des jeux de mots, en employant toute une série d'arguments comme: la méconnaissance de l'évolution des langues, la mauvaise compréhension de la notion même des jeux de mots, la méconnaissance de la traduction. La chercheuse arrive à la conclusion que «seule la prise en compte de la fonction d'un jeu de mots ou d'autres jeux propres à l'écriture poétique et de leurs effets sur les lecteurs peut permettre de se détacher du piège des significations des mots. La recherche de l'effet de sens – qui ne doit pas être confondu avec un effet de *contenu*, puisqu'il concerne la globalité du notionnel et de l'émotionnel – doit lever tous les obstacles à la traduisabilité des jeux de mots» [6, p. 110].

Dans la même ligne, on considère que les jeux de mots se prêtent à la traduction, même si cela implique une certaine entropie entre le texte original et la traduction. Cet appauvrissement sémantique du message qui peut être probablement plus fort dans le cas des jeux de mots est dû à plusieurs facteurs, que nous allons analyser dans ce qui suit.

Nous avons pris comme exemples tirés des titres des articles du journal le *Canard enchaîné*, analysés dans l'article de Georgiana Burbea «Enjeux de la traduction des jeux de mots». La spécificité des titres de presse réside dans leurs tâches pragmatico-communicatives: le titre a comme but capital de transmettre le contenu essentiel dans l'article dont il se fait le porte-parole, mais aussi de susciter la curiosité du destinataire, en le poussant à aller plus loin, vers la lecture de l'article entier. Dans ce sens, *Le Canard enchaîné* fait très fréquemment usage des jeux de mots pour donner naissance à des titres incitatifs qui vont s'appuyer sur des titres de films ou de livres, de chansons, ou bien sur des structures figées.

Ex: *Le commandant du «Costa Concordia» se défend «Pendant le sauvetage j'ai toujours gardé les pieds sur terre»* (Le Canard enchaîné, 4760)

Au premier regard la paraphrase serait celle-ci: le commandant du «Costa Concordia» a eu le sens des réalités. En deuxième regard: le commandant de «Costa Concordia» s'enfuit de son navire, donc il est allé sur la terre. Cette possibilité de rapprocher le sens littéral et le sens figé permet au locuteur de gérer cette interférence complexe, jamais issue du hasard, mais de la volonté de l'énonciateur. Cette double lecture n'est pas toujours laissée au choix du destinataire. Il existe un nombre d'expressions qui sont là pour aider à un écartement du sens locutionnel, avec lequel le récepteur pourrait être familiarisé, au profit du sens littéral.

Pour traduire ce titre, il ne faut que garder ce double-sens dont il est question dans le texte de départ:

«În timpul operațiunilor de salvare, am fost tot timpul cu picioarele pe pământ».

Par cette traduction isomorphe, pour reprendre le terme de J. Henry, on a affaire à un *transfert par transcodage*, défini par une «égalité» absolue entre le jeu de mots source et le jeu de mots cible. Cette traduction est possible grâce à l'existence de l'expression dans les deux langues, mais aussi de l'existence des deux sens de l'expression dans la langue source et dans la langue cible.

Un autre exemple de jeu de mots construit sur la polysémie, toujours un titre du *Canard enchaîné*:

Ex: *Les événements se précipitent Borloo se couche, Carla accouche. C'est la semaine des dégonflés.* (4745)

Le jeu de mots dans ce cas se réalise au niveau du mot «dégonflés», deux sens de celui-ci étant actualisés. On annonce une précipitation des événements: Borloo, le président du parti radical, «se couche», autrement dit il renonce à la candidature présidentielle. Carla accouche. De même un jeu apparaît entre les verbes «se couche» et «accouche», par la dérivation. La conclusion du titre «c'est la semaine des dégonflés» est la place exacte du jeu de mot existant, car on joue sur le sens figuré, Borloo est dégonflé, au sens où il montre de la lâcheté, en renonçant à sa candidature présidentielle. L'autre volet de ce mot constitue le sens propre du mot, Carla est dégonflée, car elle vient d'accoucher et retrouve ainsi son ventre plat.

Dans cet exemple, il s'agit clairement de la polysémie *in presentia*, en écartant l'ambiguïté plus forte existante dans un jeu basé sur une polysémie *in absentia* et qui aurait donné un supplément de travail au récepteur. Une traduction possible serait:

«Evenimentele se precipită, Borloo se dezumflă. Carla naște. Este săptămâna dezumflărilor».

Il s'agit dans ce cas, d'une *traduction* appelée *hétéromorphe*, par l'utilisation d'un jeu de mots autre que celui de la langue de départ. Ainsi, le jeu de mots utilisé n'affecte sous aucun aspect la lecture de la traduction. Dans ce cas, on renonce au jeu instauré entre les deux verbes, pour l'utilisation d'un mot argotique mis en relation avec la conclusion du titre. C'est ainsi qu'on crée un autre jeu de mots.

Dans l'exemple suivant,

Ex: *Après l'annonce surprise du référendum le chœur des 26 européens: On s'est fait Papandrœouter (Le Canard enchaîné, 4749).*

On a affaire à un autre type de jeu de mots. Ici c'est le nom propre Georges Papandrœou, le Premier ministre grec, qui est croisé avec le verbe «empaouter» pour donner naissance à un néologisme apparu dans *Le Canard Enchaîné*, le mercredi 2 novembre 2011. Alors le nouveau mot ainsi créé pourrait signifier «*duper, tromper à la manière de Papandrœou*».

La construction de sens de cette lexie présente une dépendance du contexte au niveau du calcul du sens discursif. Autrement dit, la construction du sens dans ce cas s'intègre dans la zone pragmatique. Le nouveau mot ainsi créé

n'aurait aucune valeur sans les connaissances encyclopédiques du destinataire portant sur la situation existante. Ce titre ne semble pas poser des problèmes de traduction insurmontables, même si les stratégies de traductions des néologismes sont assez composites. Dans ce cas, opter pour le calque paraît être la meilleure solution pour arriver à une traduction adéquate:

«*După anunțul surpriză al referendumului, corul celor 26 de europeni: ne-am papandreatat*».

Les textes publicitaires qui jouent sur un défigement ne sont pas les seuls qui posent de sérieux problèmes lors du transfert linguistique. Il suffit d'avoir une homophonie, pour que le jeu de mots existant dans le texte source disparaisse du texte cible:

Ex: Entre *la pose-moquette* et *la pose-rideau, vive la pause-fromage!* (*Emmental*)

Dans cet exemple, le slogan joue sur l'ambiguïté issue de la présence des homophones «pose» et «pause», mais aussi sur l'antonymie entre «pose» qui implique l'idée d'action et «pause» qui renvoie au repos. Sa traduction la plus appropriée serait:

«*Între pusul mochetei și pusul perdelelor, trăiască pauza de masă*», qui garde l'antonymie, mais pas l'homophonie.

Dans la traduction de ces exemples, proposés par Gerogiana Burlea, on a pu remarquer que c'est le type de discours ou plutôt le rôle des jeux de mots à l'intérieur de celui-ci peut entraîner telle ou telle stratégie de traduction. Si l'aspect ludique n'est pas prépondérant, comme c'est le cas du discours médiatique, le traducteur peut choisir plus facilement de neutraliser le jeu de mots. Le cas du slogan publicitaire, où le rôle de celui-ci apparaît comme capital, est plus compliqué, car on se penche plus sur la traduction de l'effet ludique, qui n'est pas toujours évidente. C'est ici que le talent du traducteur à réécrire le texte, à adapter se manifeste le plus. Les stratégies de traduction les plus rencontrées dans la traduction des jeux de mots dans la presse sont *la traduction isomorphe, traduction hétéromorphe, le transfert linguistique, la traduction antonymique et le calque*.

Références bibliographiques:

1. BURBEA, Georgiana. «Les jeux de mots – déconstruction et reconstruction de sens». In: *Studia Romanica Posnaniensia*, Adam Mickiewicz University Press, Poznań, vol. XL/1: 2013, p. 149-157. ISBN 978-83-232-2542-3. ISSN 0137-2475. <http://pressto.amu.edu.pl/index.php/srp/article/viewFile/587/509>
2. BURBEA, Georgiana. «Enjeux de la traduction des jeux de mots». In: *Bulletin of the Transilvania University of Braşov*, Series IV: Philology and Cultural Studies, Vol. 8 (57) nr. 2. 2015, p. 9-14. ISSN 2066-7698. <http://www.diacronia.ro/ro/indexing/details/A22790/pdf>
3. CODLEANU, Mioara, VLAD Monica. «Enseigner les jeux de mots présents dans les titres médias». In: *Synergies*, Roumanie. nr. 6, 2011. p. 105-114 <http://gerflint.fr/Base/Roumanie6/codleanu.pdf>

4. DRAGAN, Elena. «Les stratégies linguistiques de la formation des jeux de mots dans la publicité». In: *La Francopolyphonie*, nr. 10, vol. 2. Chisinau: ULIM, 2015. p. 138-145 ISSN 1857-1883. <https://drive.google.com/file/d/0B6JRvoQDqLMdMmEwd3F0MEt5X2M/view>
5. GUIRAUD, Pierre. *Les jeux de mots*. Paris: PUF, 1979. ISBN 10: 2130357687
6. HENRY, Jacqueline. *La Traduction des jeux de mots*. Presses Sorbonne Nouvelle, 2003. ISBN 2-87854-248-7 https://books.google.md/books?id=UVsvIHHGbwoC&pg=PA147&lpg=PA147&dq=le+role+des+jeux+de+mots+dans+la+langue&source=bl&ots=OnxEpeBD5M&sig=_lyDwz8jGejDfy1zXYsOoAmny_M&hl=ru&sa=X&ved=0ahUKEwjJtai--IfaAhWCJVAKHVaJC_k4ChDoAQg0MAI#v=onepage&q&f=false
7. IONESCU, Alice. «Défis de la traduction des jeux de mots dans la poésie de Jacques Prévert». In: *Analele Universității din Craiova*. Seria științe filologice, Langues et Littératures Romanes, an. XX, nr.1, 2016, p. 71-86. ISSN 1224 – 8150. https://litere.ucv.ro/litere/sites/default/files/litere/Cercetare/Activitate%20stiintifica/Analele%20Facultatii%20de%20Litere/Anale_franceza_2016.pdf
8. MARIAULE, Michaël. «La traduction du jeu de mots dans les titres de presse». In: *Équivalences*, 35e année, nr. 1-2, 2008. Jeux de mots et traduction. p. 47-70. ISSN 0751-9532. https://www.persee.fr/doc/AsPDF/equiv_0751-9532_2008_num_35_1_1430.pdf
9. PRIVAT, Maryse. «Les jeux de mots dans la presse française et leur traduction en espagnol». In: *La culture de l'autre: L'enseignement des langues à l'Université*. Université de Lyon; La Clé des Langues, 2008. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4026991>
10. RĂDULESCU, Anda-Irina. «Procédés linguistiques des jeux de mots dans le roman à prendre ou à lécher de Frédéric Dard». In: *Analele Universității din Craiova*. Seria științe filologice, Langues et Littératures Romanes, an. XX, nr.1, 2016, p. 57-69. ISSN 1224-8150
11. YAGUELLO, Marina. *Alice au pays du langage. Pour comprendre la linguistique*. Paris: Le seuil, 1981. ISBN-10: 2020057956

CZU 811.112.1`373.4

ZU DEN BEGRIFFEN KURZWORT UND ABKÜRZUNG IN DER DEUTSCHEN SPRACHE

Cristina GORODEȚCHI, Studentin an der Philologischen Fakultät,
Staatliche Alecu-Russo-Universität Bălți
Wissenschaftliche Betreuerin: **Elvira GURANDA**, Dr., Dozentin

Rezumat: Realitatea timpului demonstrează că abrevierea cuvintelor constituie un procedeu productiv de formare a unităților lexicale în limba germană. Acest fenomen poate fi observat, în egală măsură, atât în limba vorbită, cât și în cea scrisă. Demersul de față reprezintă o încercare de a pune în discuție problema

definirii abrevierilor în limba germană, evidențiind cele mai relevante opinii la acest subiect ai lingviștilor germani.

Cuvinte-cheie: *procedee de formare a cuvintelor, unități lexicale, compunere prin abreviere, fragmente de cuvinte.*

Die ständigen Veränderungen in der ganzen Welt und in dem Leben spiegeln sich immer in der Sprache, um neue Entwicklungen, Erscheinungen, Ereignisse, Gegenstände, Produkte usw. zu beschreiben und zu benennen. Mittels unterschiedlicher Wortbildungsarten werden in der Sprache neue Wörter geschaffen, um lexikalische Leerstellen zu füllen und die neuen Sachverhalte zu benennen und zu bezeichnen. Die verschiedenen Wortbildungsmodelle dienen, in erster Linie, dem Ausdruck von zahlreichen Begriffen und somit, verfügen die Sprachbenutzer über Benennungen für neue Gegenstände oder neue Gedanken, „damit sie kommunizierbar werden“ [11, S. 139]. Im Rahmen des vorliegenden Beitrags wird der Fokus auf ein sehr kontroverses Wortbildungsphänomen *Kurzwortbildung* gelegt.

Wie bekannt, charakterisiert sich die heutige Zeit durch ein sehr schnelles Tempo, und das fordert die Menschen, sich ökonomisch zu verhalten, d.h. den Platz, das Material und die Zeit zu sparen. Natürlich betrifft dieses Phänomen der Ökonomie auch die deutsche Sprache. Kürzungsprozesse können auf allen Ebenen des Sprachsystems wahrgenommen werden.

Kurzwörter werden auf Schritt und Tritt schon seit langer Zeit verwendet. Die Sprachwissenschaft befasste sich jedoch erst seit Beginn des 20. Jahrhunderts eingehend mit diesen Wörtern. Zum damaligen Zeitpunkt waren sie ungerne gesehen, obwohl sie sich auf schnellstem Wege verbreiteten. Sie wurden als unangemessen und unverständlich betrachtet und man bestrebte, vergeblich, sie zu bekämpfen. Seit mehr als 60 Jahren erleben die Kurzwörter im Deutschen einen richtigen „Boom“ und schaffen einen Ersatz für ihre Vollformen. Voraussetzungen dafür seien die immer weiter voranschreitende Technisierung und die sich immer weiter wandelnde deutsche Sprache und Gesellschaft. Die negative Meinung über Kurzwörter ist heutigentags weit überholt. Sie haben nun seit den 80er Jahren in deutschen Lehrwerken, die das Phänomen der Wortbildung beschreiben, neben anderen Wortbildungsmodellen wie Komposition und Derivation einen eigenen Platz eingenommen und sind aus unserer Sprache nicht mehr wegzudenken.

Unter *Kurzwortbildung* wird die Bildung eines neuen Wortes durch den Prozess der Kürzung einer längeren Vollform verstanden, wobei diese Vollform als eine syntaktische Fügung oder ein Wort auftreten kann. Im Unterschied zu den anerkannten Wortbildungsarten Komposition, Derivation und Konversion, die dazu dienen, Begriffe zu systematisieren oder in andere Begriffsklassen einzuordnen, erfüllt die Bildung von Kurzwörtern eine ganz andere Funktion. Sie kommt dem Bedürfnis nach ökonomischem Ausdruck.

Der Terminus *Kurzwort* etablierte sich in der fachsprachlichen Literatur erst in den siebziger Jahren des vorigen Jahrhunderts und gilt für das „in der gekürzten Form auch gesprochene ‚abgekürzte‘ Wort“ [10, S. 2]. An dieser Stelle sei zu erwähnen, dass es noch heute keine einheitliche Meinung auf der terminologischen Ebene herrscht. Vor allem die Unterscheidung zwischen Kurzwörtern und Abkürzungen.

Demnächst wird versucht, den Unterschied zwischen Kurzwort und Abkürzung unter Lupe zu nehmen, da es bei der Abgrenzung bei diesen beiden Begriffen oft zu Verwechslungen kommt.

Abkürzungen fallen nicht unter den Begriff der Kurzwortbildungen. Der Unterschied besteht darin, dass eine Abkürzung in kurzer Form geschrieben wird, meist steht ein Punkt am Ende, jedoch beim Lesen bzw. Sprechen nicht verkürzt, sondern in ihrer Vollform ausgesprochen wird, das heißt sie wird in ihrer Langform realisiert, z.B. *Dr.* (Doktor), *usw.* (und so weiter), *bzw.* (beziehungsweise), *ca.* (circa), *v.a.* (vor allem), *Abb.* (Abbildung) oder *m.E.* (meines Erachtens). Der Sprechende sieht die Abkürzung, spricht sie aber beim Lesen in der langen Form aus.

Es sei noch zu betonen, dass die Abkürzungen auch eine Buchstabenkürzung, die sowohl aus einem, als auch aus zwei oder mehreren Wörtern besteht, umfassen und nach dem alphabetischen Namen der Anfangsbuchstaben oder nach den anfänglichen Lauten der darin enthaltenen Wörter gelesen werden. Abkürzungen sind einfach Ersatz für andere Lexeme in der geschriebenen Sprache und werden somit als keine Wörter wahrgenommen. Deshalb werden sie, in der Regel, nicht als Gegenstand der Wortbildungslehre betrachtet.

In der letzten Zeit, zeigt sich jedoch das Phänomen, dass es Abkürzungen gibt, die sich zu Kurzwörtern entwickeln. Diese werden in ihrer gekürzten Form als Wort ausgesprochen, und das erschwert folglich den Prozess, die Abkürzung vom Kurzwort abzugrenzen. Auf Grund dieser Behauptung könnte das nächste Beispiel angeführt werden: bei der Angabe von Kilometern mit der Abkürzung „km“ wird oft nur noch „ka-em“ und nicht mehr die Vollform „Kilometer“ gesprochen.

Im Vergleich zu den Wortkürzungen sind Abkürzungen nicht eigenständig, nicht wortbildend, das heißt man kann daraus keine neuen Wörter bilden und sie sind auch nicht flektierbar. Kurzwörter dagegen werden genauso ausgesprochen, wie man sie schreibt, des Weiteren sind sie selbständige Wörter, wortbildend und flektierbar.

Laut Dem großen Wörterbuch der Deutschen Sprache ist *Kurzwort* „das Wort, das aus Bestandteilen eines oder mehrerer Wörter gebildet ist“ [4, S. 2324].

Nach der Duden Grammatik sind Kurzwörter „Substantive, und zwar Appellative (Gattungsbezeichnungen) und Eigennamen, die durch Kürzung komplexer Wörter oder syntaktischer Fügungen entstehen“ [5, S. 422-424]. Kurzwörter findet man sowohl in der geschriebenen als auch in der ges-

prochenen Sprache. Sie besitzen die Merkmale des Genus und sind flektierbar. Die gekürzte Form und die Vollform weisen auf ein und dasselbe Objekt hin. Es gibt keine verbindlichen Regeln dafür, wie eine lange Form gekürzt werden kann. Mehrere Kurzwörter können für ein und dieselbe Vollform auftreten. Um Kurzwörter zu verstehen, ist es entweder die Bedeutung der jeweiligen Ausgangsform zu kennen oder aber man hat das gekürzte Wort an sich als solches gelernt und weiß welche Bedeutung es hat.

Laut Hilke Elsen handelt es sich bei Kurzwortbildung bzw. Kürzungen mehr um Wortformveränderung als um Wortbildung, da aus diesem Wortbildungstyp weder Wortartwechsel noch neue Wortbedeutung entstehen [6, S. 33]. Wie die Sprachwissenschaftlerin in ihren Untersuchungen nachweist, muss das Kurzwort immer *„eine parallele Langform aufweisen und mit ihr zunächst einmal bedeutungsgleich ist“* [ibidem, S. 118]. Ausgehend davon, werden die Kurzwörter als neue einfache Variante einer ursprünglichen komplexen Vollform erfasst, deshalb schließt die Wortbildung der Kurzwörter sowohl die Kurzform als auch ihre Vollform ein, so Altmann und Kemmerling [1, S. 42].

Das Kurzwort wird von dem Sprachwissenschaftler Kobler-Trill als *„eine sowohl graphische als auch phonisch realisierte gekürzte Form, die aus einem längeren sog. Basislexem hervorgeht“* definiert [9, 1994].

Die Lexikologen Wolfgang Fleischer und Irmhild Barz behaupten, dass *„Kurzwörter ein eigenes Flexionsparadigma, eine normierte Aussprache und Schreibweise, eine lexikalische Bedeutung sowie Benennungsfunktion haben, was konstatieren lässt, dass sie den Wortstatus besitzen“* [7, S. 280].

Hadumod Bußmann vertritt den Standpunkt, dass Kurzwörter als *„eine durch Kürzung gebildete Variante eines aus mehreren Konstituenten bestehenden Wortes zu definieren sind“* [2, S. 887].

Elke Donnalies kommt zum Schluss, dass Kurzwörter *„immer Varianten zu existierenden Langformen sind, die parallel im Wortschatz vorkommen“* [3, S. 142].

Die Autorinnen des Lehrbuches *„Lexikologie der deutschen Sprache“* Elvira Guranda und Irina Bulgacova weisen darauf hin, dass Kurzwörter und Abkürzungen keine Synonyme sind, sie bezeichnen zwei unterschiedliche Phänomene [8, S.58]. Die nächst angeführte Tabelle erläutert ihre Meinung.

Die oben angeführten Auffassungen weisen darauf hin, dass bislang keine eindeutige Bestimmung des Begriffs Kurzwort von deutschen Sprachwissenschaftlern erarbeitet wurde.

Tabelle 1.1: Kurzwörter und Abkürzungen

	Abkürzungen	Kurzwörter
charakteristisch für	die geschriebene Sprache	die mündliche Sprache
werden realisiert	werden so ausgesprochen wie die Vollform; aus der sie entstanden sind, z.B.: (< zum Beispiel) - nicht [tsʏt'be:], sondern [tsum'baɪʃpi:l]. Weitere Beispiele: usw. - und so weiter, u.a - und andere, Dr. - Doktor, bzw. – beziehungsweise, d.h. - das heißt;	werden gelesen, wie man sie schreibt, z.B.: SPD wird mündlich als [ɛspe:'de:] realisiert.
Status im Wortschatzsystem	nur Stellvertreter anderer Lexeme innerhalb der geschriebenen Sprache und somit keine Wörter; werden von vielen Lexikologen (Fleischer/Barz 2012, Kobler-Trill, 2013) nicht als Gegenstand der Wortbildungslehre betrachtet.	Wörter, die aus bestimmten Segmenten entsprechenden Vollform gebildet werden, z.B.: Fotografie > Foto, Straßenbahn > Straba, Postleitzahl > PLZ, (2013) nicht als Gegenstand der Deutscher Aktienindex > Dax usw.; unterscheiden sich voneinander durch die Zahl, Position und Größe der Segmente der Vollform, aus denen sie bestehen.

Ausgehend von der Beobachtung, dass es bestehende Unterschiede bei der Begriffsbestimmung der Wortbildungsverfahren *Abkürzung* und *Kurzwort* gibt, sind wir zu den folgenden Schlussfolgerungen gekommen: Im Allgemeinen handelt es sich sowohl bei den Abkürzungen als auch bei den Kurzwörtern um die Reduktion einer Vollform. Der Unterschied zwischen den Kurzwörtern und Abkürzungen besteht, in erster Linie, in der Aussprache. Die Abkürzungen werden als graphische Symbole in der verkürzten Form geschrieben, aber sie werden als das nicht gekürzte Wort ausgesprochen. Demgegenüber wird ein Kurzwort in der verkürzten Art geschrieben und auch gesprochen, das Kurzwort hat ein bestimmtes Genus und ist flektierbar.

Literaturverzeichnis:

1. ALTMANN, Hans, KEMMERLING, Silke. *Wortbildung fürs Examen* (Vol. 2). Vandenhoeck & Ruprecht. 2005, 202 S. ISBN 352565018
2. BUSSMANN, Hadumod. *Lexikon der Sprachwissenschaft*. Stuttgart: Kröner Verlag. 2008, 816 S. ISBN 978-3-520-45291-7

3. DONALIES, Elke. *Die Wortbildung des Deutschen*. Ein Überblick. Tübingen: Narr (Studien zur Deutschen Sprache. 27). 2002. 190 S. ISBN 3823351575
4. DUDEN: *Das große Wörterbuch der deutschen Sprache in zehn Bänden*. (10 Bde.) Hrsg. V. Wissenschaftlichen Rat D. Dudenredaktion. Mannheim: Dudenverlag, 1999. S. 2324. ISBN 9783411047338
5. DUDEN: *Die Grammatik*. Band 4. 6. Auflage. Mannheim: Dudenverlag, 1998. S. 422-424. ISBN 978-3-411-04048-3
6. ELSEN, Hilke. *Neologismen: Formen und Funktionen neuer Wörter in verschiedenen Varietäten des Deutschen* (Vol. 477). BoD-Books on Demand. Gunter Narr Verlag, 2011, 202 S. ISBN 978-3823366461
7. FLEISCHER, Wolfgang, BARZ, Irmhild, Schröder, M. *Wortbildung Der Deutschen Gegenwartssprache*. 4. Auflage. Boston: UTB GmbH, 2012. 484 S. ISBN 9783110256635
8. GURANDA, E., BULGACOVA, I. *Lexikologie der deutschen Sprache*. Bălți: S. n. (Tipografia din Bălți), 2021. 150 p. ISBN 978-9975-50-261-0
9. KOBLER-TRILL, Dorothea. *Das Kurzwort Im Deutschen: Eine Untersuchung zu Definition, Typologie und Entwicklung*. 1. Auflage. Tübingen, 1994. 246 S. ISBN 978-3484311497
10. STEINHAUER, Anja. Sprachökonomie Durch Kurzwörter. Bildung Und Verwendung In Der Fachkommunikation. Tübingen: Narr, 2000, 318 S. ISBN 9783823353614
11. WEHRL, Selma. Wortkreuzungen und ihre textuellen Leistungen. In: *Studia Germanistica 3*, Ostrava, 2009, S. 127-145. ISBN 978-80-7368-631-4

CZU 811.112.1`373.237

SCHWIERIGKEITEN BEI DER ÜBERSETZUNG DEUTSCHER BERUFSBEZEICHNUNGEN INS RUSSISCHE

Natalia MICHERINA, *Studentin an der Philologischen Fakultät,
Staatliche Alecu-Russo-Universität Bălți*
Wissenschaftliche Betreuerin: **Oxana CHIRA**, *Dr., Dozentin*

Rezumat: *Multe probleme legate de traducere au fost studiate de mult timp, dar există încă lacune care trebuie explorate, iar numele de profesii sunt una dintre aceste lacune care necesită atenția noastră sporită. În prezent, studiul unităților care denotă profesii și posturi de muncă este foarte important, deoarece acestea reprezintă unul dintre cele mai dinamice subsisteme lexicale în curs de dezvoltare în limba germană și în limba rusă modernă. În acest articol vom analiza mai detaliat caracteristicile formării numelor de profesii, clasificarea lor, precum și dificultățile întâmpinate în procesul de traducere.*

Cuvinte-cheie: *nume de profesii, dificultăți de traducere, formarea cuvintelor, împrumut, internaționalism, ocazionalism.*

Haben Sie sich schon einmal Gedanken darüber gemacht, warum Sie gerade Ihren Beruf gewählt haben, den Sie ausüben oder dessen Grundlagen Sie

erlernen? Was hat Sie dazu bewogen, diesen Beruf zu wählen? Könnte es sein, dass der Name Ihres Berufes Sie davon überzeugt hat, ihn zu wählen oder zumindest mehr darüber zu erfahren? Wie sehr beeinflusst ein schöner Name Ihre Wahrnehmung? Joachim Gerd Ulrich ist der Meinung, dass „Bildungsfachleute aus dem Ordnungsgeschäft seit Langem davon ausgehen, dass die bloßen Namen der Berufe die Nachfrage der Jugendlichen nach den verschiedenen Ausbildungsberufen substanziell beeinflussen. Das Geschlecht gilt dabei als eine entscheidende Moderatorvariable“ (5, S. 2).

Das Interesse an der benannten Themengruppe wird durch ständige Änderungen im Bereich der Stellenbezeichnungen bestimmt. Mit den Veränderungen in den Bereichen Wirtschaft, Medizin, Bauwesen, IT-sektor, Energieindustrie usw. ändern sich die Prioritäten und es entsteht ein Bedarf an neuen Fachkräften. So erfolgt in letzter Zeit die Auffüllung des russischsprachigen erklärenden Wörterbuchs mit Fremdwörtern aufgrund der im Ausland am meisten nachgefragten Berufsarten. Einige neue Berufe erscheinen auf Russisch durch Entlehnungen aus westlichen Ländern, die keine Entsprechungen haben, und einige sind leicht modifizierte alte Berufe.

Wir stellen uns die Frage, was allgemein über die Berufsbezeichnungen bekannt ist. Alle Berufsnamen stellen eine spezielle Gruppe der Onomastik dar, die für das Studium der Berufsnamen verantwortlich ist. Aus sprachwissenschaftlicher Sicht gehört der Berufsbezeichnung zu einer besonderen Gruppe von Eigennamen, die laut I. Podimova „ein traditioneller Gegenstand wissenschaftlicher Forschung sind, die in verschiedene Richtungen geführt wird: phonetisch, wortbildend, morphologisch, etymologische, stilistische und soziolinguistische, alle diese Bereiche beziehen sich auf spezielle onomastische Zweige der Linguistik“ (8, S. 9).

Besonderes Augenmerk liegt auf Berufsbezeichnungen, weil sie in der Regel nicht als eigenständiges sprachliches Thema betrachtet werden, sondern da es sich im Wesentlichen um Bezeichnungen beruflicher Tätigkeiten handelt, werden sie mit Hilfe der Wissenschaft der Titelforschung betrachtet. Die Wissenschaft der Titelforschung ist kein neuer Zweig der Linguistik. „Einzelne Beobachtungen reichen bis ins 18. Jahrhundert zurück, doch erst in den 1970er und 80er Jahren etablierte sich die Titelforschung als Teildisziplin der Linguistik und Literaturwissenschaft“ (1, S. 2).

Laut DUDEN Wörterbuch ist die Berufsbezeichnung „offizielle Bezeichnung für einen bestimmten Beruf“ (3).

In deutschen Wörterbüchern und Handbüchern für Berufe gibt es eine Vielzahl unterschiedlicher Berufsbezeichnungen und ihrer Teilbereiche und zur besseren Orientierung unter den vielen Berufsbezeichnungen sind diese alle in Kategorien eingeteilt. Alle diese Kategorien werden normalerweise nach dem Arbeitsgebiet oder nach der Art der Tätigkeit unterteilt, d.h. welche Funktion diese oder jene Fachkraft ausübt. So wurde in dem Nachschlagewerk mit den

Berufsnamen "Атлас новых профессий", das von der "Agentur für strategische Initiativen" und der Moskauer School of Management "Skolkovo" erstellt wurde, die folgende Kategorisierung von Berufen nach Arbeitsbereichen durchgeführt: (6)

- | | | |
|------------------|--------------|------------------------|
| ➤ Medizin | ➤ Ökologie | ➤ Energieerzeugung und |
| ➤ Biotechnologie | ➤ Ausbildung | Energiespeicherung |
| ➤ Landverkehr | ➤ Management | ➤ Soziale Sphäre |
| ➤ Luftfahrt | ➤ Baubranche | ➤ Finanzsektor usw. |
| ➤ IT-Bereich | | |

Wer auf die Berufsbezeichnungen im Deutschen achtet, dem fällt sofort auf, dass sie sehr vielfältig sind: Abkürzungen, Zusammensetzungen, Entlehnungen und Neologismen. Das liegt daran, dass das deutsche Wörterbuch die mobilste Schicht der Sprache ist, er reagiert auf alle Veränderungen in den sozialen, kulturellen, politischen, wirtschaftlichen und anderen Lebensbereichen der sprechenden Gesellschaft. Die lexikalische Ebene der deutschen Sprache ist für das Studium von großem Interesse, da sie sehr dynamisch ist. Im aktiven Wörterbuch dieser Sprache erscheinen immer neue Wörter, und einige Wörter sind veraltet und werden nicht mehr verwendet. Berufsbezeichnungen sind die Gruppe von Eigennamen, die ständig aktualisiert werden, indem neue und aktuelle Berufsbezeichnungen hinzugefügt und alte ausgeschlossen oder durch neue ersetzt werden.

Laut L. V. Egorochkina „sind die Hauptwege zur Entwicklung des Wortschatzes der deutschen Sprache die Wortbildung, der Bedeutungswandel, der letztendlich zum Auftreten von Homonymen führt, und die Entlehnung“ (7, S.130). Jeder dieser Wege hat seine eigenen Eigenschaften. Mit Hilfe von Wortbildung und Bedeutungswandel wird die Sprache mit neuen Wörtern angereichert, die auf den bereits in ihr vorhandenen Wörtern basieren. Mit Hilfe der Entlehnung wird das Vokabular einer Sprache durch die Vokabularzusammensetzung einer anderen Sprache bereichert.

Es wird auch angenommen, dass Wortbildung als der Hauptweg der Erweiterung und Bereicherung des deutschen Wortschatzes gilt (vgl. 4, S.110).

Es wird deutlich, dass diese Entwicklung der Wortbildung in der deutschen Sprache ein Grund für die Schwierigkeiten russischer Übersetzer ist. Das Problem besteht darin, dass im Russischen die Wortbildung nicht so üblich und effektiv ist, sodass Übersetzer normalerweise Wortverbindungen verwenden, um deutsche Berufsbezeichnungen zu vermitteln. Man kann dies in den folgenden Beispielen beobachten:

- *Datenbankadministrator/in* – администратор базы данных
- *Reiseleiter/in* – туристический гид/-;
- *Bühnentänzer/in* – сценический танцор/танцовщица;
- *Berufskraftfahrer/in* – профессиональный/ая водитель/ница;

Eine weitere Schwierigkeit stellt die Übersetzung von Stellen dar, die in ihrer Struktur die Bestandteile „-fahrer“, „-macher“, „-meister“, „-arbeiter“ sowie das Suffix „-mann“ enthalten. Tatsache ist, dass die meisten dieser Wörter keine Entsprechungen auf Russisch haben und normalerweise in einem Wort oder in einer Wortverbindung übersetzt werden, in denen „Fahrer“ durch „Водитель“, „Meister“ durch „Мастер“, „Arbeiter“ durch „Работник“ ersetzt wird. Das Wort „Macher“ und das Suffix „-mann“ sind die einzigen typischen Bestandteile der Bezeichnungen deutscher Berufe, die im Russischen kein exaktes Äquivalent haben, daher werden sie mit einem Wort oder einer Wortverbindung unter Verwendung des Wortes "Мастер" oder "Рабочий" übersetzt.

- | | |
|--|---|
| – <u>Berufskraftfahrer</u> – профессио-
нальный <u>водитель</u> | – <u>Maschinenmeister</u> – машинист |
| – <u>Taxifahrer</u> – таксист | – <u>Hausmeister</u> – дворник, завхоз |
| – <u>Busfahrer</u> – <u>водитель</u> автобуса | – <u>Baumeister</u> – зодчий, строитель |
| – <u>Luftfahrer</u> – лётчик, авиатор | – <u>Bahnmeister</u> – дорожный <u>мастер</u> |
| – <u>Buchmacher</u> – букмекер | – <u>Uhrmacher</u> – часовщик |
| – <u>Glasmacher</u> – стеклодув | – <u>Vertriebsmitarbeiter</u> – агент по
продаже товаров |
| – <u>Filmemacher</u> – кинематографист | – <u>Transportarbeiter</u> – грузчик |
| – <u>Holzarbeiter</u> – <u>работник</u> дерево-
обделочной промышленности | – <u>Feuerwehrmann</u> – пожарный |
| – <u>Betonarbeiter</u> – бетонщик | – <u>Kaufmann</u> – торговец |
| | – <u>Bankkaufmann</u> – банковский клерк |
| | – <u>Pflegefachmann</u> – медбрат |

Eine andere Schwierigkeit besteht in der Übersetzung von Okkasionalismen, da diese in der Regel nicht in Wörterbüchern vorkommen und der Übersetzer dann auf die Schaffung seines eigenen Neologismus zurückgreifen muss, indem er eine wörtliche Übersetzung verwendet, z.B:

- *Beweisschnüffler/in (Detektiv/in)* – Вынюхиватель/ница улики (детектив/-);
- *Wundenheiler (Arzt/Ärztin)* – Лататель/ница ран (врач/-);
- *Singvöglein (Sänger/in)* – Певчая птичка (певец/певица);
- *Codeschreiber/in (Programmierer/in)* – Писатель/ница кодов (программист/ка);
- *Bagelsbesitzer/in (Fahrer/in)* – Хозяин/Хозяйка баранки (водитель/ница).

Die letzte Schwierigkeit hängt mit der Übersetzung weiblicher Berufsvarianten zusammen. In der Regel haben fast alle deutschen Berufsbezeichnungen eigene weibliche Varianten und fast alle die Endung „-in“. Auf Russisch ist die Situation komplizierter, es gibt mehr Möglichkeiten für die Endungen der Berufsnamen in der weiblichen Version “-ниц(а)”, “-щиц(а)”, “ка”, “ша” usw., die nicht immer positiv wahrgenommen werden, und einige von ihnen mögen frivol klingen, daher verwenden Frauen selbst lieber männliche Berufsbezeichnungen, statt „Докторша“ sagen sie „Доктор“ zu Frauen, also müssen Sie beim Übersetzen sehr vorsichtig sein und mehrmals prüfen, welche Option für die weibliche Form geeigneter klingt.

Abschließend sind die Meinungen anderer Autoren zu diesem Thema zu beachten. Es liegt in der Natur von Wissenschaft, dass auf bereits bestehende wissenschaftliche Erkenntnisse aufgebaut wird. Einen ähnlichen Artikel verfasste Oxana Chira „The Translation of Craft Names from German to Romanian“, in dem sie sich auch mit der Übersetzung von Berufsbezeichnungen beschäftigte. Zu den Schwierigkeiten bei der Übersetzung von Berufsbezeichnungen schreibt die Autorin Folgendes: „Eine davon könnten Neologismen werden, die keine vorhandene normative Übersetzung haben. Das passiert, insbesondere in den rasant entwickelnden Berufsbereichen. Heutzutage ist eine Tendenz manche Arbeitsnamen zu entlehnen, die weiter Lehnwortbildungen oder Lehnwortkombinationen bilden können. Auch zu dieser Gruppe der Wörter gehören die Internationalismen, die nicht selten eine partielle Äquivalenzrelation zwischen den ausgangssprachlichen und zielsprachlichen Begriffen ausdrücken“ (2, S. 95). Unser wissenschaftlicher oder praxisbezogener Artikel versuchte von der Relevanz des Themas „Übersetzung der Berufsbezeichnungen“ unsere jeweilige Leserschaft und ÜbersetzerInnen zu überzeugen.

Bibliographi:

1. Brückner, A. *Filmtitelübersetzung*. Potsdam: Universität Potsdam. 2012.
2. Chira, O. The translation of craft names from German to Romanian. In: *Mediating globalization: Identities in Dialogue*. Arhipelag XXI Press, 2018, Volume no. 5, p. 92-95.
3. DUDEN. *Berufsbezeichnung*. Verfügbar unter: <https://www.duden.de/rechtschreibung/Berufsbezeichnung>, abgerufen am 03.04.2023.
4. Schippan, T. *Lexikologie der deutschen Gegenwartssprache*. Leipzig: Bibliogr. Inst. 1992.
5. Ulrich, J.G., Krewerth, A., Eberhard, V. *Berufsbezeichnungen und ihr Einfluss auf die Berufswahl von Jugendlichen*. Bonn: Bundesinstitut für Berufsbildung. 2006.
6. *Атлас новых профессий*. Verfügbar unter: (https://career.urfu.ru/fileadmin/user_upload/site_15748/files/Atlas_novykh_professii.pdf abgerufen am 05.03.2023)
7. Егорочкина, Л. В. *Основные пути развития словарного состава немецкого языка и способы словообразования в немецком языке с точки зрения их продуктивности*. Оренбург: Оренбургский государственный университет, 2010.
8. Подымова, Ю. *Названия фильмов в структурно-семантическом и функционально-прагматическом аспектах*. Майкоп, 2006.

LUMEA OBIECTELOR ÎN BASMUL POPULAR ROMÂNESC

Vlada GUȚU, studentă, Facultatea de Litere,
Universitatea de Stat „Alec Russo” din Bălți
Conducător științific: **Raisa LEAHU**, asist. univ.

Résumé: *Le but de notre recherche est de mettre évidence le fait dans un conte populaire roumain, il y a des objets qui construisent le monde des personnages littéraires. Ces objets comportent des significations variées sur le développement du personnage, mettant en exergue sa profession ou son statut social. L'auteur anonyme ne décrit pas les objets, car ils fixent ou expliquent une action effectuée par le héros du conte populaire.*

Mots-clés: *conte populaire roumain, personnage littéraire, objet, sens, signification, fabuleux.*

Obiectele din preajma noastră creează o lume care comunică cu noi prin forme, linii, culori, prin semnele pe care ni le transmit. Obiectele ne amintesc, ne povestesc, ne fac să fim nostalgici sau să ne amuzăm, ne spun că avem nevoie de ele, că ele fac parte din viața noastră. Unele obiecte sunt încărcate de semnificații pentru prezentul sau trecutul fiecărui om. Obiectele construiesc o lume și pentru personajele literare și fiecare obiect poate suprapune mai multe stări și emoții, poate construi mai multe conținuturi, semnificații pentru viața personajului literar.

Întrebarea care a declanșat cercetarea noastră a fost *Câte obiecte sunt și ce fac ele în basmele populare?*. Răspunsul am încercat să-l descoperim în câteva basme puțin cunoscute din basmele culese de către Tudor Panfile și Constantin Rădulescu-Codin care au publicat colecții masive de basme și legende folclorice între anii 1911 și 1914. Cercetătoarea Viorica Nișcov aprecia activitatea acestora astfel: „Influența școlii mitologice a stimulat discuțiile în jurul creației și mentalității populare, favorizând atât publicarea de material folcloric, cât și apariția unor studii de mitologie și proză populară mai mult sau mai puțin vulnerabile, dar prețioase ca ordonări de material, lipsite de enormități și utilizând cu măsură metoda, precum cele ale lui S. Fl. Marian, O. Densusianu, G. Dem Teodorescu, L. Șăineanu, T. Pamfile.” [4, p.107] Pentru cercetare, am ales 3 texte din colecția de basme alese din culegerile lui Tudor Pamfile și Constantin Rădulescu-Codin: *Bou-Bălănel, Zâna-Stelina, Petrea cel viteaz* [5, pp. 5-56]. Basmele culese de către T. Pamfile sunt caracterizate reținut de către Viorica Nișcov: „frază cenușie, tonul de predică moralizatoare, abundența meditației pedagogice a textelor sale le distanțează regretabil de izvoarele lor orale.” [3, p. 60] Iar despre basmele populare ale lui C. Rădulescu-Codin, cercetătoarea menționează că „Autenticitate fermă are, prin urmare, doar structura de bază. În rest, ponderea mare a dialogului caută să imite modelul oral, ca și utilizarea registrelor colocviale, a lexicului local etc.” [4, p. 57]

Prima observație ține de cuprinsul volumului: în titluri nu este niciun cuvânt care denumește obiecte (de exemplu: *Șperlă voinicul*, *Bou-Bălănel*, *Feciorul orbului*, *Povestea ciocârliei*, *Pofta șoarecilor*, *Chipăruș*, *feciorul babei*, *Ciobanul și fata de împărat* etc.) [5, pp. 233-234], dar sunt prezente substantive care anunță personajul principal din basm, un aspect caracteristic basmelor folclorice.

Citind basmele din volumul dat, am identificat lexemele care denumesc obiecte și am realizat o clasificare:

- *arme*: buzdugan, săgeți, cuțite, topoare, pistol, pușca, bici;
- *vestimentație*: cojocul, năframa, cămeșa, sumanul, traista, basma, căciulă, glugă, pălăria, ținută (haină lungă țărănească), brâu;
- *instrumente de muncă*: cleștele, secera, frânghia, săcurea, furcă, cosor, lopata, sapa;
- *obiecte din gospodărie*: ulciorul, masa, paharul, plosca de aur, peria, sac, blidar, cântari, mătura, lumânările, cheia, roata, sticla de apă, strachină, lingură, pat, opaiț, covată, căldare, ață, butoi, scaun etc.
- *instrumente muzicale*: fluierașul;
- *obiecte de îngrijire a corpului*: pieptene de corn, oglinda;
- *podoabe*: inel, mărgelă, spică (agrafă);
- *hrană*: pită, palancă, turtă de tărâțe („Hrana fiind o condiție esențială a vieții, e o preocupare firească a eroilor, mai ales săraci. Agonisirea ei fără nici o muncă intră în spiritul multor basme.” [2, p. 175].
- *mijloace de deplasare*: căruță, car, luntre, trăsură.

Obiectele identificate fixează universul în care se află personajele literare, dar obiectele, în mare parte, nu sunt descrise, autorul anonim evită elementele descriptive, fiindcă pe el îl interesează mișcarea acțiunii, evoluția eroului care se manifestă și prin intermediul lucrurilor care-i populează spațiul. De exemplu, „Dintre armele arhaice, buzduganul, paloșul, mai puțin sabia, sulița, arcul sunt cele obișnuite.” [2, p. 168], aceste arme au funcția de a arăta lupta personajului principal cu răul și, din această luptă, el iese învingător.

Pentru că basmul popular este „o oglindire în orice caz a vieții în moduri fabuloase” [2, p. 5], am descoperit că și unele obiecte participă la crearea fabulosului, a fantasticului, G. Călinescu le numește „obiecte magice”. De exemplu, în basmul popular *Bou-Bălănel*, *năframa* și *peria* sunt obiecte care realizează acțiuni fantastice: „Și căutând în cornul lui Bou-Bălănel scoaseră o năframă albă și mare, pe care o zvârliră în urmă. Năframa se prefăcu într-o apă cu fața fără margini” sau „zvârli în urmă o perie și peria de prefăcu în pădure, pe care lupul avea s-o roadă” [5 p. 19].

În basmul popular *Bou-Bălănel* sunt prezente următoarele obiecte: *palanca neagră* (turtă coaptă în spuză), *turtă de tărâțe*, *traista*, *ulcior de apă*, *cuțit*, *paharul*, *masă*, *plosca*, *cofița*, *secera*, *toporul*, *năframa*, *peria*, *șervetul*. *Năframa* și *peria* sunt obiecte magice care realizează dimensiunea fabulosului în basm. Toate obiectele identificate populează viața personajului principal (un

băiețel orfan de mamă și vitregit de mama vitregă, dar ajutat de Bou-Bălănel, un vițeluş bălțat dăruit de nașu-său, de fapt Bou-Bălănel este un adjuvant care-l apără și-i dă sfaturi copilului care se va face un flăcău mare și frumos și se va căsători. Eroul din basm (copilul → flăcăul) nu are caracteristici fantastice, fantasticul e construit de Bou-Bălănel. Fiecare obiect are o funcție în viața eroului:

- *traista* aparține personajului principal, ea slujește ca loc-depozit pentru hrană;
- *palanca neagră* reprezintă hrana pe care o primea băiatul de la mama vitregă, deși grija totală o avea Bou-Bălănel din urechea căruia băiatul scotea bucatele pentru a prânzi;
- *ulciorul de apă, cuțitul, paharul, masa, plosca, cofița* sunt obiectele ce servesc băiatului pentru a lua masa;
- *securea și toporul* sunt obiecte necesare muncilor cotidiene în gospodăria țărănească; autorul anonim descrie moralizator secera: „Omul așteaptă toată noaptea ca să se facă ziuă, dimineța se scoală cu noaptea-n cap, își ia secera (ai văzut vreodată secere? Are o coadă căreia noi îi zicem mănunchi, pe urmă are oțelul lat și îndoit ca luna când e nouă, iar la capăt are un plisc) – ei, cum îți spun, își ia secera și se duce la ogor, apucă în mână stângă mănunchiul de fire, iar cu secera în dreapta, hârșchiu, le taie și le așează pe miriște și din mai multe mănunchi face un polog. Pe urmă leagă snopii, pe urmă îi așează în clăi, pe care mai târziu le cară acasă, la arie, le întocmește în șuri mari și minunate, de toți boierii lăudate!” (pamfile, p. 19), această descriere este spusă lupului de către nuntul cel mare; evident că secera are funcția de a realiza imaginea țaranului muncitor;
- *năframa* (o bucată de pânză de in, cânepă, bumbac, borangic tivită pe margini și adesea împodobită cu cusături) este supusă metamorfozării, preschimbându-se într-o „apă cu fața fără margini” ea construiește dimensiunea fabulosului în basm; năframa reprezintă „un simbol al feminității” [1, p. 60], nu întâmplător se transformă în apă care simbolizează viața și are conotație, semnificație benefică: îl salvează pe personajul principal de haita de lupi;
- *șervetul* (o bucată pătrată sau dreptunghiulară de pânză de in, de bumbac folosită la masă pentru ștersul gurii) are, în basm, funcția de masă figurativă a băiatului care își așeza bucatele ascunzându-le de văzul tuturor.

Obiectele prezente în basmul popular românesc *Zâna-Stelina (cămeșa, pieptenele, oglinda, blidarul, mătura, traista, sacul, cântarul etc.)* configurează, mai mult, un univers feminin:

- *cămeșa*, „în codul vestimentar, reprezintă obiectul cel mai apropiat de corp, deci intim legat de personalitatea purtătorului; cu alte cuvinte, ea este un fel de „a doua piele a omului”” [1, p. 120], asta o spune și naratorul: „Dragii mei, cămeșa-i mai aproape decât sumanul” – secvență prezentă în formula de deschidere a basmului; în basmul respectiv, cămeșa are trei funcții: a) obiect din vestimentația personajului feminin și b) semn al morții: Zâna-Stelina primește o cămeșa de la Frumoasa-Lumii (mama Zânei-Stelina) o îmbracă și

moare: „Stelina, bucuroasă peste măsură de întâlnire și dar, luă cămeșa din mâna babei și se îmbracă repede; dar, cum și-o puse pe ea, simți o ameteală și pică moartă la pământ.” [5, p. 24]; mama Zânei-Stelina (metamorfozată în babă) o ura de moarte pe fiica sa, deoarece aceasta era mai frumoasă ca dânsa; c) cămeșa are și semnificația de a atrage iubirea unui tânăr: fata lui Negru-împărat dorea o cămașă dintre-un fel de pânză care nu se află pe lume, iar Alb-împărat care dorea să o pețească pe fata lui Negru-împărat a mers în căutarea aceste cămeși și a ajuns la Zâna-Stelina care i-a vândut-o cu bani grei, dar, ducând cămeșa la curțile lui Negru-împărat și neștiind nimic despre calitățile malefice ale acestei, Alb-împărat va fi martorul morții miresei: „Și mireasa s-a îmbrăcat – și îmbrăcată a rămas. S-a pornit jale, s-au pornit bocete și la urmă, neștiind nimeni afară de mine, rostul cămeșei celei scumpe, au îngropat-o pe mireasă cu toată cinstea.” [5, p. 26]; cămeșa care ucide a deschis drumul fericirii protagonistei Zâna-Stelina;

- *oglinza* este obiectul cu semnificație importantă în basm, deoarece ea are calități fantastice, este năzdrăvană (oglinza vorbește cu Frumoasa-Lumii atunci când este întrebată dacă este cineva mai frumoasă decât ea); într-o zi, oglinda va răspunde: „Stăpână, stăpână, mult ești tu frumoasă pe lume, dar Zâna-Stelina te întrece cu zece.” și de aici începe conflictul (mama va dori cu orice preț să-și omoare fiica; de fapt, semnificația profundă a oglinzii (ea reflectă imaginea devărată a persoanei) este de a spune că frumusețea este trecătoare; cuvântul oglindă este prezent în basm de 9 ori, construind, astfel, intriga în text și profilând personajul negativ – Frumoasa-Lumii;
- *undrea*, un ac lung și ascuțit folosit pentru a împleti obiecte de lână de bumbac, este folosit de babă (masca Frumoasei-Lumii) pentru a o ucide pe Zâna-Stelina, undrea fiind primul obiect folosit de către mamă pentru a-și ucide fiica care este scăpată de hoții care au adăpostit-o în bordei;
- *cântarul* e obiectul care construiește sugestii interesante, ținând cont de simbolistica și credințele populare românești: a) galbeii puși pe cântar arată valoarea cămășii pe care o vrea Alb-împărat să o cumpere de la Zâna-Stelina, dar aceștia nu sunt de ajuns și Alb-împăratul se va așeza și el pe o parte a cântarului: „Împăratul s-a învoit cică; dar după ce a pus un sac, doi, trei și când a văzut că nici chip nu era să se salte cămeșa, s-a înciudat foc și s-a pus și el peste galbeni. Atunci de abia, de-abia, cămeșa se ridică în sus și cumpăneala se făcu dreaptă. Vedeți: lui Alb-împărat nici prin creștet nu-i trecea că el se vânduse Zânei-Stelinei. A cercat apoi să plece, dar parcă-l trăgea înapoi ceva și nu pricepea flăcăul că se îndrăgise de zână.” [5, p. 26] și b) cântărindu-se, Alb-împărat parcă se ferește de vrăjile cămășii care ar fi putut trece și asupra lui („este bine ca omul să se cântărească ori de câte ori are prilejul, ca să fie ferit de boli și de vrăji”) [1, p. 136].

Obiectele care populează lumea personajelor literare din basmul *Zâna-Stelina* nu sunt descrise decât foarte sumar printr-un calificativ, de exemplu, „o

undrea lungă”. Acest lucru vorbește despre faptul că în basmul popular românesc sunt importante acțiunile și întâmplările care țin viața personajului principal într-o asemenea manieră ca să atragă ascultătorul și cititorul.

În basmul *Petrea cel viteaz*, eroul este Petrea care nu s-a născut doar în momentul când tatăl său, dascălul, i-a promis-o de nevastă pe Zâna fără-de-tată. Dar tatăl copilului nou-născut a auzit ce au spus ursitoarele înainte de a se naște copilul (prima ursitoare a spus că nu se va naște până tată-său nu i-a făgădui de nevastă pe Zâna fără-de-tată; a doua ursitoare a spus că „cartea vieții lui stă deschisă pe o masă în chilia de piatră de la izvorul...”, iar a treia ursitoare a grăit astfel: „Cine ne-a ascultat într-o furiș, de mâna pruncului să moară!”) și, sperându-se, a pus pruncul într-un sicriu și l-a pornit în jos pe apă, dar acesta a fost salvat de trei mocani care l-au crescut de se uita lumea la dânsul ca la o făptură dumnezeiască. Petre o va căuta pu Zâna fără-de-tată, se va căsători doar după ce va aduce apă vie și apă moartă pentru a-l învia pe tată Zânei fără-de-tată.

Lexemele care denumesc obiectele din acest basm sunt: *căciula, gluga, furca de tors, cosorul, sapa, lopata, masa, covorul, cartea, căruțul, sicriul, bucatele, sticla de apă*. Fiecare obiect apare în viața eroului într-un anumit moment al acțiunii generale, dar există câteva obiecte cu semnificație majoră în drumul vieții lui Petre; acestea sunt *sicriul* și *cartea*. *Sicriul* arată o semnificație interesantă: 1. pruncul este pus în sicriaș (obiect în care se pune mortul) de către părinți ca să scape de el, dar cu gândul că nu se va prăpădi, nu va muri, „ci-l va duce spre viață!” [3 p. 52]; 2. În același timp, sicriașul este pus pe apă curgătoare care este simbol al vieții, deci sugerează drumul pruncului spre salvare și va fi salvat de trei mocani (ciobani), de fapt, conform semioticii populare care omologhează sicriul casei [3, p. 169], sicriașul devine casa pruncului și îl apără. Aflat în sicriu, personajul principal își începe inițierea și, ca în orice basm popular, în final se va căsători cu Fata fără-de-tată, făcând o nuntă mare și minunată.

Cartea este un alt obiect cu semnificație în basmul *Petrea cel viteaz*. Inițial, aflăm despre carte de la a doua ursitoare care spune: „Cartea vieții lui stă deschisă pe o masă în chilia de piatră de la izvorul...”, iar Petrea cel viteaz a aflat despre carte de la tatăl său, a mers un an de zile până a ajuns la chilia de piatră: „Înăuntrul era o masă săpată în stană de piatră și un covor frumos peste dânsa, iar pe covor sta cartea zilelor lui Petrea. În cartea asta a vieții se află, cică, scris tot ce are să pătimizească omul... de când se naște și până când moare.” [5, p. 53]. Petrea a citit, în carte, tot ce i-a trebuit și a aflat din carte „tot ce avea să i se întâmple” [5, p. 55]. Cartea i-a dat sfaturile de care avea nevoie, de fapt, în această ordine de idei, cartea construiește dimensiunea fabuloasă a basmului și simbolizează experiența umană. Unicitatea cărții nu se află numai în faptul că este într-un loc special, undeva departe, loc în care ajungi abia peste un an (anul având semnificația timpului de care are nevoie ființa umană ca să înțeleagă că experiența se dobândește în timp), dar și prin faptul că este numai a lui Petrea. Deci, cartea are două semnificații: de obiect material și de înțelepciune, de experiență a omu-

lui. Iar covorul pe care se află cartea realizează o imagine vizuală, sugerând frumusețea vieții eroului din basmul Petrea cel viteaz.

În cele trei basme cercetate, obiectele identificate creează, mai mult, viața cotidiană a personajelor literare, câteva obiecte (peria, oglinda, cămeșa, năfra-ma) au calități supranaturale și participă la realizarea drumului eroului care nu are caracteristici supranaturale. Observația generală ține de lipsa descrierii acestor obiecte, *a vedea* obiectele rămâne la discreția cititorului.

Bibliografie:

1. ANTONESCU, Romulus, Dicționar de simboluri și credințe tradiționale românești, Iași, Editura Tipo Moldova, 2016. ISBN 978-606-676-8610
2. CĂLINESCU, G., *Estetica basmului*, București, Editura pentru Literatură, 1965.
3. EVSEEV, Ivan, *Dicționar de simboluri și arhetipuri culturale*, Timișoara, Editura Amarcord, 1994. ISBN 973-96667-2-8
4. NIȘCOV, Viorica, *Ești cât povestești. O fenomenologie a basmului popular românesc*, București, Editura Humanitas, 2012. ISBN 978-973-50-3574-7
5. PAMFILE, Tudor, RĂDULESCU-CODIN, Constantin, *Basmele românilor*, volumul IX, București, Editura Curtea Veche Publishing, 2010. ISBN 978-606-583-004-7

CZU 821.135.1.09-343:687.1

IMAGINEA VESTIMENTAȚIEI ÎN BASMUL POPULAR ROMÂNESC

Natalia LATU, studentă, Facultatea de Litere,
Universitatea de Stat „Alecu Russo” din Bălți
Conducător științific: **Raisa LEAHU**, asist. univ.

Abstract: *In the article "The image of clothing in the Romanian folk tales" I attempted to make an analysis of garment elements from three Romanian folk tales: Brother Bucatica (Fratele Bucățică); The monk (Călugărașul) and The luck and the unluck (Norocul și Nenorocul) from the selected folk tales by the folklorist, Dumitru Stănescu. The aim of this research is to create a general view regarding the garment from these folk texts, by presenting the role and the signification of the clothing in literary characters' life.*

Keywords: *Romanian folk tale, clothing, garment, sens-meaning/ sense, signification, mask/ cover, literary character.*

Scopul cercetării este imaginea vestimentației în basmul popular românesc, pentru că „Dintre toate formele de cultură materială, numai veșmântul omului desemnează la prima vedere condiția fiecăruia, deosebirea de cin și stare materială vădind prăpastia ce desparte feluritele grupuri între ele, în sânul aceleiași comunități naționale.” [1, p. 7] Cercetarea deschide orizonturi interogative: *De ce așa de puține elemente de vestimentație sunt în basmele folclorice?; De ce nu sunt descrise detaliat?; Cum articulează vestimentația condiția umană a perso-*

najului literar? Ce spune vestimentația despre imaginația autorului anonim? Câtă cromatică are vestimentația personajelor din basmul folcloric? etc.

Se știe că există variate motivații ale vestimentației care este purtată de către personajul literar: o motivație practică sau una socială, una care arată stilul sau comunică ceva anume despre starea sufletească. Vestimentația poate arata/sugera emoțiile și/sau statutul personajului literar, dar, în același timp, poate sugera cum influențează hainele asupra altora, cum vestimentația poate contribui la legarea unor relații în societate. Pentru a înțelege imaginea vestimentară a personajelor literare, am cercetat trei basme populare românești din culegerea de basme a lui Dumitru Stăncescu, basme puțin cunoscute în spațiul din Republica Moldova: *Fratele Bucățică*, *Călugăraș*, *Norocul și nenorocul* [4]

Prima observație o facem referindu-ne la numărul foarte mic al obiectelor de vestimentație:

- Basmul *Fratele Bucățică*: o mânecă de cojoc, un rând de haine, cucoană, cerșetor;
- Basmul *Călugăraș*: haine de domniță, haine de țigancă, haine de călugăr, potcap, haine d-o minune de frumoase;
- Basmul *Norocul și nenorocul*: haine țărănești, haine de prințesă, rochia miresei, vestimente frumoase.

Analizând informația reperată, descoperim prezența cuvântului *haine* în cele trei basme prin intermediul căruia autorul anonim generalizează imaginea vestimentației fără a detalia, fără a numi elementele ce compun haina personajului. Important este că autorul anonim fixează un calificativ care arată, în mod direct, statutul social (*haine de călugăr*, *haine de prințesă* etc.) al personajului, apartenența la o etnie (*haine de țigancă*), iar adjectivul *frumoase* construiește o imagine care sugerează imaginea vizuală a hainelor, imagine care va lua viață în imaginația cititorului. Cuvintele *cucoană* și *cerșetor* fixează două semne ale vestimentației pe care rămâne să le vizualizeze în mintea sa cititorul basmului popular:

Basmul <i>Fratele Bucățică</i>		
Elementul de vestimentație	Secvența de text	Observații
<i>O mânecă de cojoc</i>	„făcu nevasta [...] zidarului o bucățică de carne, de sta toată ziua la foc într-o mânecă de cojoc”	Cojocul (obiect de îmbrăcăminte confecționat din piele de oaie prelucrată) este un loc de protecție pentru Bucățică care s-a născut ca o bucățică de carne (fără chip); mâneca (partea cea mai mică a cojocului) sugerează dimensiunile acestuia, confirmând sugestia diminutivului „bucățică”.
<i>Un rând de haine</i>	„[...] îi tunse, îi pieptănă, le dădu un rând de haine și-i luă de-i duse așa schimbați într-o odaie.”	Fiecare nevoieș primea un rând de haine noi, care semnifică o eventuală viață nouă oferită de cucoana dacă aceștia ar spune ceva despre soțul său.

<i>Cucoană</i>	„Aci sta o cucoană p-un scaun [...]”	Cucoana poartă haine cusute din pânze rafinate și scumpe de către o croitoreasă, nu este spus ce anume purta, dar substantivul <i>cucoană</i> sugerează statutul și luxul acesteia.
<i>Cerșetor</i>	„[...] un cerșetor spunea o istorie.”	Descoperim că substantivul <i>cerșetor</i> invită cititorul să-și imagineze haina acestuia.
<i>Basem Călugăraș</i>		
<i>Haine de domniță</i>	„Cum văzu țigancă pe fata adormită bine, [...], se duse la ea, o dezbracă	Hainele de domniță marchează vița nobilă din care se trage fata, aceste haine îi confirmă identitatea.
<i>Haine de țigancă</i>	frumos, fără să simtă, de hainele ei de domniță și o îmbracă cu ale ei;”	Țigani, de obicei sunt remarcați prin hainele lor multicolore, fuste lungi și batiste care acoperă capul, hainele acesteia îi confirmă identitatea, etnia.
<i>Haine de călugăr</i>	„Și cum zise aste cuvinte își și lepădă zdrențele alea de haine de călugăr cu care era îmbrăcată, și-și scoase potcapiul de se pomeni feciorul de împărat în față cu fata pe care o lăsase dormind în palatul de unde plecase [...]”	<i>Elementele de vestimentație ale unui călugăr</i> pe care nu le găsim enumerate, dar cititorul are libertatea de a se interesa cum arată un călugăr: <i>Paramanul</i> – se poartă pe spate și semnifică asumarea crucii desăvârșirii; <i>Dulama</i> – haină a pocăinței, semnificată prin culoarea ei neagră; <i>Brâul</i> – monahul își încinge mijlocul cu „puterea adevărului”, spre mortificarea trupului și înnoirea duhului; <i>Sandalele</i> – încălțăminte ușoară; <i>Rasa</i> – haină a cuvioșilor, apărătoare de gânduri rele, „platoșă a dreptății”; <i>Mantia</i> – veșmânt plisat, ca o îmbrăcăminte de raze, semnificând razele luminii dumnezeiești necreate; <i>Camilașca</i> – vâl subțire care acoperă culionul și coboară ușor peste umeri. E simbol al minții care, purificată prin har, devine diafană, lumină înălțătoare, minte a lui Hristos.
<i>Potcap</i>		<i>Culionul</i> (potcapul) – cuvânt care vine de la <i>coif</i> , menit să apere capul de săgețile vrăjmașului, îndeosebi ale deznădejdiei.

<i>Haine d-o minune de frumoase</i>	„și era îmbrăcată în niște haine d-o minune de frumoase, iar păru-i negru căzuse în valuri până la pământ.”	Expresie construită la gradul superlativ absolut, care arată valoarea estetică a hainelor și place prin armonia culorilor, liniilor etc. Cuvântul <i>minune</i> semnifică unicitatea, irepetabilul.
Basmul popular <i>Norocul și nenorocul</i>		
<i>Haine țărănești</i>	„[...] se întâlni c-o țărăncă. Cum o văzu, o chemă și o rugă să facă schimb cu hainele ei țărănești și să-i dea p-ale ei de prințesă, și să-i mai dea și bani pe d-asupra.”	Hainele țărănești fac referire la portul popular al românului, care include (dacă este vorba de o femeie) ie, poală, catrință, brâu, plus la aceasta, aceste haine arată că persoana care le poartă este o persoană obișnuită și nu are cu ce atrage atenția.
<i>Haine de prințesă</i>		Hainele de prințesă semnifică poziția socială a acesteia, sângele nobil și vița aleasă din care se trage.
<i>Ghem de mătase roșie</i>	„[...] dar a mai sfătuit-o arăpoaica pe fată să-i fure un ghem de mătase roșie din desagă, când a adormi norocul, căci el era să adoarmă după atâta băutură”	Mătasea este o fibră textilă naturală, materie primă pentru hainele de calitate înaltă, marcă a luxului și bunăstării.
<i>Firul de mătase</i>	„[...] care striga cât îl ținea gura, cum că era să se însoare un fecior de împărat mare, dar că firul de mătase cu care cosea rochia miresei se isprăvisese și nu mai găsea nicăieri fir la fel.[...]. Se duse fata și parcă fu d-acolo ghemul, că taman așa roșu trebuia.”	Mireasa poartă un strai unic în ziua nunții sale, deci și firul de mătase trebuia să fie deosebit. Firul trebuia să fie nou, nu era permis să fie un fir care fusese desfăcut din altă haină.
<i>Veșminte frumoase</i>	„A doua zi, după ce o îmbracă în veșminte frumoase și-i dădu bani și toate trebuincioasele, porunci împăratul unei femei de-ale casei s-o întovărășească, și fata plecă plângând.”	Veșmântul este o denumire generică pentru orice obiect de îmbrăcăminte, iar adjectivul <i>frumoase</i> dă o conotație pozitivă acestei sintagme, întru cât face referire la starea socială a familiei din care provenea fata și immortalizează atitudinea pe care au avut-o părinții față de ea.

În basmele populare alese, autorul anonim parcă ar face abstracție de vestimentația personajului, dându-ne de înțeles că informația este implicită (de exemplu, indicația *haine țărănești* face ca cititorul să se gândească și să-și imagineze cum se îmbrăcau țăranii în societatea tradițională într-un timp foarte îndepărtat), deci găsim o viziune osificată a autorului anonim în privința vestimentației, iar această viziune este prezentă, fiindcă „Principalele rezultate ale activității și strădaniilor Omului sunt imateriale, mistice și păstrate doare de tradiție: așa sunt formele lui de guvernământ cu autoritatea pe care se bazează ele, sau obiceiurile lui, moda: atât în ce privește hainele Trupului, cât și cele ale Sufletului” [2, p. 162] Iată de ce sunt prezente, de cele mai multe ori, sintagme de felul: *haine de domniță*, *haine de țigancă* etc. Autorul anonim al basmului popular știe că fiecare tagmă de oameni dispune de un anumit tip de vestimentație: țăranul, țiganca, mireasa, preotul, împăratul etc. trebuie să aibă o haină tipică (care-l deosebește total de celelalte personaje și îi dă individualitate și statut în colectivitatea tradițională). De exemplu, societatea tradițională știa și considera că mireasa nu poate fi îmbrăcată altfel decât în rochie albă, albul semnificând puritate.

În basmul *Călugăraș*, basm popular cules de către Dumitru Stăncescu, atestăm o deficiență a detaliilor vestimentare, această deficiență se referă, mai ales, la personajul principal: o fată de împărat care, pentru a se căsători cu bărbatul său, trebuia să-l bocească nouă ani, nouă luni, nouă săptămâni și nouă zile. Când i-au mai rămas nouă zile de bocit, fata de împărat cumpără o roabă, care era o țigancă, identitatea ei fiind confirmată de vestimentație. Țiganca va boci ultimele două zile în locul domniței și îi va schimba hainele: „Cum văzu țiganca pe fata adormită bine, [...], se duse la ea, o dezbracă frumos, fără să simtă, de hainele ei de domniță și-o îmbracă cu ale ei.” Trezindu-se, feciorul de împărat se simte atras de fata care doarme, chiar dacă aceasta poartă haine de roabă, în acest caz, hainele de țigancă nu oprește atracția pe care o are tânărul față de fată. Nu sunt descrise hainele de țigancă, deoarece acestea au rolul de realiza metamorfoza exterioară a domniței, adică identitatea ei trebuia ascunsă. Altă imagine vestimentară este în secvența în care fata de împărat îl ajunge pe tânăr din urmă degizată în călugăr. Substantivul *călugăr* spune totul despre vestimentație, autorul anonim nu vede necesitatea de mai enumera obiectele vestimentare ale acestuia (sub masca călugărului era domnița cea frumoasă care l-a bocit pe feciorul lui Roșu împărat nouă ani, nouă luni și nouă zile). Unicul obiect vestimentar prezent este *potcapul*: „Și cum zise aste cuvinte își și lepădă zdrențele alea de haine de călugăr cu care era îmbrăcată, și-și scoase potcapiul de se pomeni feciorul de împărat în față cu fata pe care o lăsase dormind în palatul de unde plecase [...]”, podcapul semnificând apărarea de durerea deznădejdiei. Hainele de călugăr au avut menirea de a-i ascunde identitatea fetei de împărat, apoi va îmbrăca niște haine „d-o minune de frumoase” care au funcția de a restabili statutul personajului feminin.

Basmul *Fratele Bucățică* ne dă același tabloul al vestimentației: indiciile cu privire la vestimentație sun la fel de vagi, urmărim doar ușoare referințe fără a fi

numite hainele în mod concret cu elemente descriptive; există o excepție: *mâneca de cojoc* în care stătea Bucățică, care a fost născut ca o bucățică de carne. *Mâneca de cojoc* are funcția de a anunța un obiect vestimentar care se instituie ca scut pentru cel născut, iar dimensiunile mânicii face referite la imaginea celui născut, numit prin diminutivul *bucățică*. Următoarele elemente de vestimentație sunt anunțate de substantivele *cucoană*, *nevoiaș*, *cerșetor*, cuvinte care anunță categorii sociale aflate în antiteză (*cucoană* – *cerșetor*), autorul anonim nefiind interesat să descrie detaliat vestimentația acestora. Iar schimbul de haine (cucoana milostivă oferă haine cerșetorilor în schimbul unor istorii din viața acestora cu scopul de a-și regăsi soțul: „[...]îi tunse, îi pieptănă, le dădu un rând de haine și-i luă de-i duse așa schimbași într-o oadaie.”) ține firul narativ al basmului: cucoana ascultă câte o istorie de la fiecare cerșetor, dorind, în așa mod, să afle ceva despre soțul său.

Basmul *Norocul și nenorocul* spune povestea unei fete de împărat, a treisprezecea la număr în familie, care este izgonită din casa părintească din cauza urgiilor ce se abat asupra țării. Tatăl său o trimite într-un chip vrednic de fată de împărat: „A doua zi, după ce o îmbracă în vesminte frumoase și-i dădu bani și toate trebuincioasele, porunci împăratul unei femei de-ale casei s-o întovărășească, și fata plecă plângând.”, *vestimântul* fiind o denumire generică pentru toate obiectele de vestimentație purtate de către fată. Și în acest basm popular, adjectivul *frumoase* dă conotație pozitivă, întrucât face referire la starea socială a familiei din care provenea fata și fixează atitudinea părinților față de ea. Dar fata va renunța la statutul său, schimbând hainele de prințesă cu haine țărănești: „[...] se întâlnește și să-i dea p-ale ei de prințesă, și să-i mai ea și bani pe d-asupra.”. Hainele țărănești fac referire la portul popular al românului, care include (dacă este vorba de o femeie) ie, poală, catrință, brâu; aceste haine sugerează ideea că persoana este o persoană obișnuită, nu atrage atenția asupra sa. Hainele de prințesă arată poziția socială a personajului, sângele nobil și vița aleasă din care se trage, fata împăratului va renunța la acest statut numai vizual, deoarece renunțarea la hainele de prințesă nu înseamnă ștergerea definitivă a faptului că se trage din sânge nobil. Toată intriga se leagă și se dezleagă în nenorocul acestei fete. În drumul său, fata va întâlni o arăpoaică care a sfătuită-o „[...] pe fată să-i fure un ghem de mătase roșie din desagă, când a adormi norocul, căci el era să adoarmă după atâta băutură”. Din acest fir (semn al drumului) a fost țesut destinul ei frumos de mai departe: „[...] era să se însoare un fecior de împărat mare, dar că firul de mătase cu care cosea rochia miresei se isprăvise și nu mai găsea nicăieri fir la fel.[...]. Se duse fata și parcă fu d-acolo ghemul, că taman așa roșu trebuia.”, apoi duse ghemul la împărat cerând răsplată pentru el, dar toți banii nu ajungeau pentru a trage la cântar, numai după ce împăratul s-a așezat pe cântar, s-a văzut adevărata valoare a ghemului: „– De! Ce să-i fac?, drept e; cine mă puse să mă sui în cântar; dar ce e drept nici Dumnezeu nu zice că e strâmb; sunt al fetii.” Fata de împărat care a fost izgonită de către tatăl său s-a căsătorit cu un fecior de mare

împărat, dar s-a întâmplat acest lucru pentru că fata s-a lepădat de hainele sale de prințesă și cu hainele țărănești a intrat în altă lume pe care a înțeles-o, a ascultat-o, căreia i s-a supus, iar căutarea ghemului a dus-o spre căsătorie și ea a revenit la statutul inițial de fată de împărat, hainele „sunt emblematice nu numai pentru nevoie, dar și pentru biruința vicleană asupra nevoii”. [2, p. 16]

Am urmărit cum apar obiectele vestimentare în basmul popular. Acest tablou nu este unul complex, însă nu putem contesta valoarea lui, deoarece fiecare informație despre haine îndeamnă cititorul la o înțelegere mai profundă a basmului folcloric românesc și înțelegem că vestimentația schimbă înfățișarea și fizionomia personajului literar, hainele făcând ca personajul să-și ascundă adevăratul statut social (în acest caz, hainele sunt o mască producând deghizarea eroului), să epateze prin strălucire, să construiască relații cu celelalte personaje secundare sau episodice, reale sau fantastice. Este cunoscut că într-un ansamblu vestimentar sunt folosite mai multe culori, dar acestea lipsesc total, autorul anonim nu a dorit să ne apropie de prin descriere, ci să rămânem în acțiunile și întâmplările care fac devenirea eroului luptându-se cu răul și biruindu-l. Considerăm că vestimentația nu a constituit obiect de reflecție pentru autorul anonim, improvizația căruia „se limitează, în esență, la îmbinarea felurită de tipuri și motive, la localizări stricte – așa cum am văzut – într-o gamă foarte largă de posibilități, al variațiuni în limitele uneia și aceleiași funcții...” [3, p. 218], limitarea aceasta se referă și la vestimentația personajelor literare.

Bibliografie:

1. ALEXIANU, Al., *Mode și veșminte din trecut*, vol. I, București, Editura Meridiane, 1971.
2. CARLYLE, Thomas, *Filosofia vestimentației*, traducere și note de Mihai Avădanei, studiu introductiv de Mircea Mihăieș, Iași, Editura Institutul European, 1998. ISBN 973-586-116-x
3. NIȘCOV, Viorica, *Ești cât povestești. O fenomenologie a basmului popular românesc*, București, Editura Humanitas, 2012. ISBN 978-973-50-3574-7
4. STĂNCESCU, Dumitru, *Basmelor românilor*, volumul II, București, Editura Curtea Veche Publishing, 2010. ISBN 978-606-588-006-1

CZU 821.161.1.09-1”19”(092)Маяковский В.

ПОЭТИКА СТИХОТВОРЕНИЯ В. МАЯКОВСКОГО «А ВЫ МОГЛИ БЫ?» (ИЗ ОПЫТА АНАЛИЗА)

Татьяна СОКУР, студентка филологического факультета,
Бельский государственный университет имени Алеку Руссо
Научный руководитель: **Татьяна СУЗАНСКАЯ**, др., конф.

Rezumat: *Articolul este dedicat studiului poeziei operelor timpurii ale lui Vladimir Maiakovski. Este analizată înțelegerea de către poet a categoriei funda-*

mental importante a timpului. Articolul subliniază ideea lui Maiakovski despre necesitatea de a schimba trecutul pentru viitor.

Cuvinte-cheie: *Vladimir Maiakovski, futurism, poem, trecut, viitor.*

Стихотворение В. В. Маяковского «А вы могли бы?» наиболее ярко отражает самобытный талант Маяковского как поэта-футуриста. Оно было написано в 1913 году и является важной художественной декларацией, одним из первых серьезных поэтических высказываний автора о себе.

«Искусство должно будить и будоражить!» – лозунг футуристов. В раннем творчестве Маяковского все связано с этим художественным направлением «серебряного века» русской поэзии. Прежде всего следует отметить такую особенность, как эпатаж. Футуристический эпатаж – смущение и даже шокирование «приличной публики», где автор использует грубые, вызывающие, не отвечающие требованиям эстетики высказывания. Он «неупрощенный» и потому порой трудно объясним.

Писатель и историк литературы Н.И. Харджиев утверждал, что стихотворение «А вы могли бы?» – это первое декларативное стихотворение Маяковского, которым он заявляет необходимость преобразовать будничную действительность [8, с. 397-430].

Творческие помыслы Маяковского прослеживаются в необходимости олицетворить реконструируемую реальность. Отсюда и выбор деталей, и поиск их места в принципиально новой картине мира.

Действие «А вы могли бы?» происходит внутри кафе или дешевого ресторана, как будет известно позже из стихотворения «Вывескам». Обратим внимание на первый стих. Глагол «смазал» прошедшего времени использован в значении настоящего. «Будень» вместо привычного – *будни*, что преуменьшает их важность. «Карта будня» – важнейшая метафора. Это буквальный перевод выражения «Carte du jour»: «карта (список) блюд и вин на данный день», меню [1, с. 74]. Также возникает ассоциация с географической картой или исторической. Оба толкования указывают на то, что автору известно, что его ждет сегодня, будь то «меню дня», или давно уже изученные карты мира [3]. Приведем также толкование лексемы *карта* в словаре С. Ожегова: «*Карта -ы, ж. 1. Чертеж поверхности Земли, небесного тела или звездного неба*» [5, с. 188].

Деепричастие «плеснувши» во втором стихе указывает на экспрессивность и решительность действия: «плеснувши краску из стакана». Пролито, вполне возможно, красное вино, ставшее «краской из стакана». Эта деталь через образ резкого жеста представляет удивительный и необычный творческий контакт «я» с целым миром. Третий и четвертый стихи погружают читателя в естественный окружающий мир. Для Маяковского он связан с мировым океаном. У автора он персонифицирован, что подчеркивает олицетворение: на его суровом «лице» – «косые скулы».

Прокомментируем использование поэтом образа студня и лексемы *студень*: «*Студень, -дня, м. Холодное кушанье из сгустившегося мясного или рыбного навара с кусочками мяса, рыбы, холодец*» [5, с. 545]. Это «обычное» блюдо возвращает читателя к бытовой жизни по логике: «от целого мира к малому и обыденному». Так в основе лирической миниатюры угадывается обыденный процесс приема пищи. Маяковский стремится волшебным образом осветить это рядовое действие, раскрасить его яркими красками. «На чешуе жестяной рыбы / прочёл я зовы новых губ». Рыба каждым контуром чешуи похожа на губы. Но разглядеть это сможет, наверное, только ожидающий любви.

Как видим, футуристическая поэтика предполагает стремление к новым формам выражения, совмещение разнородного в одно целое. Образ рыбы – символ мистического перерождения живого [4, т.2, с. 393].

В финале стихотворения «каламбурно-метафорическим» методом (трубы, как флейты) мерзкие водосточные трубы превращаются в искусство и музыкальный инструмент [8, стр. 397-430]. Именно образ «флейты водосточных труб» объясняет намерение поэта. «*Для плохого музыканта нужно много условий, чтобы он создал произведение, большой же музыкант при нужде сыграет пальцами на полне, и все же его мелодия может быть расслышана и понята*» [6, с. 353-354]. Прокомментируем ключевой образ финала стихотворения *ноктюрн*. «*Ноктюрн, м.р. – «Небольшое лирическое музыкальное произведение, художественное произведение, изображающее ночь, ночные сцены, настроения»* [2, с. 208]. «Ноктюрн» в миниатюре становится лирической кульминацией цельности живописи, музыки и поэзии. Кроме того, так поэт утверждает, что преодоление прошлого свершится, когда «новые губы» заиграют на невиданных флейтах.

Композиция стихотворения представляет собой две части: первая передает процесс переработки мира, к которому так стремился Маяковский, а вторая, в виде риторического вопроса, – декларирует вызов всему обыденному и старому: «А вы ноктюрн сыграть могли бы на флейте водосточных труб?». Этот вопрос парадоксален, так как ответ известен заранее. Никто не сможет сыграть ноктюрн на водосточных трубах. Именно таким образом лирический герой, получивший репутацию творца, относится к обновленной реальности. Следовательно, все, что до прихода «я» имело различную природу, в итоге приобретают нераздельность. Творец желает предоставить миру собственный творческий дар. Это положение подтверждается и словами трагедии «Владимир Маяковский»:

*«Я – поэт,
я разницу стер
между лицами своих и чужих».*

Преобразование деталей реальности имеет одно общее специальное направление. Первой ступенью к обновлению становится сопоставление

«блюда студня» с поверхностью океана и контура «жестяной рыбы» с губами. Новый мир тянется к своему создателю, несмотря на «косые скулы» океана, создающие ощущение упрямой настойчивости. Теперь этот океан – «товарищ» лирического героя. Словообраз *губы* – намек на любовь. Образ «сплошных губ» лирического героя произведения «Облако в штанах» подхватывается образом «сплошного сердца» героя поэмы «Люблю». С образа губ начинается волшебное преображение людей в прологе к трагедии «Владимир Маяковский»:

*«Я вам только головы пальцем трону, и у вас
вырастут губы
для огромных поцелуев
и язык,
родной всем народам».*

Именно преувеличенному лицу с зовущими губами адресован вызов:

*«А вы
ноктюрн сыграть
могли бы
на флейте водосточных труб?»*

Вглядываясь в чужое лицо мира и природы, лирическое «я» полагается на родство с ними в плане творчества. Недавно родившийся творец не может почувствовать власть над происходящим. То, что возникает в момент контакта с миром, может оказаться непредсказуемым. Лирическому герою остается надеяться на «нового партнера», способного проявить свою творческую сущность, «сыграть ноктюрн». И тогда наступит справедливая гармония. Музыка является и средством, и признаком очеловечивания, и его результатом.

Библиография:

1. ВАЙСКОПФ, Михаил. *Во весь логос: Религия Маяковского*. Иерусалим: Саламандра, 1997, ISBN: 5-7820-0034-1/1994, 320 с.
2. ЕФРЕМОВА, Татьяна. *Толковый словарь русского языка*, М., Русский язык, 2000, 558 с.
3. ЛЕКМАНОВ, Олег. *Для кого писал Маяковский?* Арзамас, 2016. Ин-т // <https://arzamas.academy/mag/341-mayak>
4. *МИФЫ НАРОДОВ МИРА. В 2-х томах*. Глав. ред. С. А. Токарев, М., Советская энциклопедия, 1987, 428 с.
5. ОЖЕГОВ, Сергей. *Словарь русского языка*, М., Астрель, 2012, стр.188.
6. ПЛАТОНОВ, Андрей. *Величие простых сердец*, М., Московский рабочий, 1976, 405 с.
7. СУЗАНСКАЯ, Татьяна. *История русской литературы конца XIX – начала XX вв.* Iași, Editura PIM, 2018. ISBN 978-606-13-4485-7. 174 р. стр. 142-143.
8. ХАРДЖИЕВ, Николай. *Заметки о Маяковском // Новое о Маяковском / АН СССР. Отд. лит. и яз. – М., Изд-во АН СССР, 1958, стр. 397 - 430.*

РАЗЛИЧИЯ ИНТЕРПРЕТАЦИИ МИФА О ТЕЗЕЕ И АРИАДНЕ В ЛИРИКЕ В. Я. БРЮСОВА И М. И. ЦВЕТАЕВОЙ

Мария НИКИТИНА, студентка филологического факультета,
Бельцкий государственный университет имени Алеку Руссо
Научный руководитель: Вячеслав ДОЛГОВ, др., конф.

Rezumat: Acest articol dezvăluie trăsăturile interpretării mitului lui Tezeu și Ariadnei în versurile lui V. Ya. Bryusov și M.I. Tsvetaeva. Aici sunt determinate atât conexiunile semnificative, cât și natura transformărilor împrumuturilor și rolul lor artistic. Încearcă să se stabilească modul în care împrumuturile diverse din diferite straturi culturale au fost percepute de poeții epocii de argint.

Cuvinte-cheie: mit, mitologema, Ariadna, Tezeu, labirint, lirica secolului de argint, transformare.

В. Я. Брюсов и М.И. Цветаева – яркие представители Серебряного века, неоднократно обращавшиеся к античной мифологии. Этому способствовал, с одной стороны, сам дух эпохи слома времен. Примечательно в этом отношении такое наблюдение Н. Бердяева: «В душе нового человека перекрещиваются наслоения разных великих эпох: язычество и христианство, древний бог Пан и Бог, умерший на кресте, греческая красота и средневековый романтизм...» [4, с. 297]. С другой стороны, интерес к мифологическим образам и сюжетам обусловлен особенностями личности и влиянием окружения в процессе ее становления. Так, например, в случае В. Я. Брюсова отмечают его увлечение историей в гимназиях Ф. И. Креймана и Л. И. Поливанова, характер обучения на филологическом и историческом факультетах, где под влиянием знаменитых историков и сформировался глобальный взгляд на события прошлого, и расширился кругозор поэта. Важную роль также сыграло изучение творчества французских символистов, которые активно использовали мифологические заимствования. М. И. Цветаева, как широко известно, еще в детстве увлеклась мифами и легендами Древней Греции, поэмами Гомера, трагедиями Софокла и Еврипида. В родительском доме ее окружали гипсовые и мраморные боги – домашние знакомые с Олимпа. Ю. М. Каган считает, что любой, кто изучает античность в творчестве Цветаевой, не может обойти вниманием профессиональную страсть ее отца, выдающегося классического филолога, историка, популяризатора античного искусства и создателя Музея изящных искусств в Москве [15, с. 152].

Рассмотрим ключевые содержательные особенности мифа, а также варианты их художественной рецепции.

Согласно мифу, Ариадна (дочь критского царя Миноса и Пасифаи), влюбленная в Тезея, дала юноше клубок нити, чем помогла выбраться из

лабиринта Минотавра. Влюбленная Ариадна бежала с Тезеем, который обещал на ней жениться, однако во время разыгравшейся бури у острова Наксос тот передумал везти ее в Афины и бросил. Бог Дионис, очарованный красотой царевны, взял ее в жены [13, с. 103]. Известны и другие варианты истолкования дальнейшей судьбы критской царевны, однако указанный является наиболее распространенным.

Таким образом, миф включает 4 наиболее важных образа – Тезея, Ариадны, Минотавра и лабиринта, – каждый из которых связан с определенным набором устоявшихся характеристик. Содержание мифа, в наиболее общих чертах, можно разделить на события до подвига Тезея, убийство Минотавра и выход из лабиринта, наконец, путь героев в Афины и судьба брошенной возлюбленным Ариадны. Примечательно, что и В. Я. Брюсова, и М. И. Цветаеву больше привлекает тот мифологический материал, когда подвиг Тезея уже позади, а на передний план выдвигается аспект личных взаимоотношений. Лишь в одном стихотворении В. Я. Брюсова последовательно разрабатывается тема лабиринта, однако поэт не поэтически излагает миф, а существенно трансформирует известные образы, создавая таким образом новый миф. Так, в частности, Тезей в стихотворении «Нить Ариадны» входит в лабиринт не с высокой миссией убить чудовище, а случайно, чтобы укрыться от жары:

*Я счастлив был, что жар полдневный
В подземной тьме могу избыть...* [5, с. 180]

Он наивен, беспечен («*Я шел и шел...*»), будто не ведает, что лабиринт – пространство смерти, поэтому на полпути решает вернуться обратно, но нить Ариадны не выводит, а доводит «до бездны». Теперь он «на трудный подвиг обречен», что означает неизбежную встречу с Минотавром и неминуемую гибель. Почему не реализованы традиционные для мифа смыслы? Полагаем, что ключом к пониманию идеи произведения служат финальные строки:

*Мстит лабиринт! Святые тайны
Не выдает пришельцам он...* [5, с. 180]

Пространство смерти не терпит праздности, поэтому «путешественник случайный», «дерзкий», «пришелец» должен заплатить за несанкционированный вход жизнью, и никакая нить Ариадны не избавит его от этой участи. Неизбежность такого исхода подчеркивается и геометрией лабиринта, в которой главную роль играет круг как символ замкнутого пространства («зал круги, и лестниц винт»).

Примечательно, что в паре Тезей – Ариадна В. Я. Брюсов больше внимания уделяет первому, «очеловечивает» героя, стремится представить его мысли и чувства, которые могли объяснить мотивы его поступков. Так, стихотворение «Тезей Ариадне» построено в виде монолога героя, который на палубе корабля, глядя на спящую возлюбленную, уже принял решение оставить ее на «сужденной земле». Воспоминания о той решаю-

шей роли, которую Ариадна сыграла, помогая ему выйти из лабиринта, Тезей признается, что полюбил ее всем сердцем:

*И сердце в первый раз извело,
Что есть блаженство на земле,
Когда свое биенье предало
Тебе – на темном корабле!* [5, с. 249]

Некоторые исследователи, как, например, Н. Г. Арефьева, утверждают, что символизм Брюсова проявляется в попытке наделить Тезея чувством любви к Ариадне, и потому неожиданным для читателя является финальное отречение героя от своей любви ради предназначения [8, с. 108-112]. Мы полагаем, что ничего неожиданного в таком финале нет, потому что герой не может отворотить рок, судьбу:

*Но всем судило Неизбежное,
Как высший долг, – быть палачом* [5, с. 249].

Традиционный конфликт чувства и долга, личного и общественного решается в пользу последнего:

*Довольно страсть путями правила,
Я в дар богам несу ее.
Нам, как маяк, давно поставила
Афина строгая – копьё!* [5, с. 249]

Тезей в такой трактовке оказывается истинно трагическим героем, отказывающимся от любви не по своей воле. А Ариадне уготовано стать возлюбленной Диониса:

*А над спящей Ариадной,
Словно сонная мечта,
Бог в короне виноградной
Клонит страстные уста* [5, с. 249].

Психологическое начало и исповедальность еще больше усилены в стихотворении «Ариадна. Жалоба Фессея». Герой вновь мысленно возвращается к событиям прошлого, только теперь он не молодой мужчина, вынужденный делать выбор, а убеленный сединой старец, подводящий итоги своей жизни. Стихотворение открывается криком – воззванием, обращенным к той, которую он до конца своих дней так и не смог разлюбить. В монологе Тезея образ Ариадны выводится на уровень идеального: в ней нет недостатков и изъянов, он обязан ей своей победой над минотавром, она спасла его в «царстве вражьем» и ради любви согласилась покинуть родную землю. Ариадна и «дева мудрая», и «жрица мне неведомых богов», и возлюбленная.

Главным предметом изображения все же является внутреннее состояние героя, которое автор стремится представить во всей полноте и противоречивой сложности. Тезей пытается представить, как царевна отреагировала на его решение оставить ее, и сам себя судит:

*Что подумала о друге,
Кто тебя, тобой спасен,
Предал – плата за услуги! –
Обманул твой мирный сон?* [5, с. 270]

Не только муки нечистой совести не дают ему покоя, но и незнание ее дальнейшей судьбы. Тезей предполагает, что брошенная им Ариадна могла стать жертвой диких зверей или укуса змеи, могла долго страдать или – «горькая удача!» – была спасена Дионисом. Свою вину он признает, более того, считает, что за свое предательство расплатился (снова по воле Судьбы) страшной ценой – смертью отца, но не в этом трагедия героя, а в том, что, отказавшись от Ариадны, он лишился самого ценного. Конфликт долга и чувства, заявленный в раннем стихотворении «Тезей Ариадне», получает новое продолжение: долг исполнен, но это не принесло счастья:

*Мне покорствуют Афины;
Но отдать я был бы рад
Эту власть за твой единый
Поцелуй иль нежный взгляд!* [5, с. 273].

Автор противопоставляет Ариадну образу «подруги нелюбимой», чтобы подчеркнуть, что царевна была единственной настоящей любовью Тезея:

*Я с подругой нелюбимой
Дни влачу, но – решишь ты
Возле ложа, еле зримый
Призрак, в глубях темноты!* [5, с. 273]

Теперь герой понимает, что смысл жизни заключается в любви и, похоже, сожалеет о том, что малодушно согласился исполнить предначертанное:

*Славен я! Но мой висок
Осребрен: под сенью лавра
Жизнь я бросил на песок!* [5, с. 273]

В стихотворении «Ариадна» в подробностях описан самый страшный сон Тезея: любовный союз юной царевны и Диониса. Мотив сна как состояния и как символа успокоительного забвения, который возникает в начале и повторяется в конце стихотворения, призван раскрыть психологическое состояние героя:

В начале:

*Во дворце Афинском, скорбно мрачен,
Спит Фессей и видит вещей сон...* [5, с. 271]

В финале:

*Горькое возмездье
Пьет Фессей во сне, и молит сна!* [5, с. 271]

А центральная часть произведения посвящена идиллической картине первой встречи брошенной на неизвестной земле Ариадны с Дионисом, с первого взгляда влюбившимся в царевну:

*Он же, страстью вдруг обезоружен,
Раб восторга, к деве клонит лик... [5, с. 271]*

Поэт использует еще одну из древних трактовок, согласно которой Дионис венец Ариадны поместил на небе в виде созвездия:

*Вот схватил ее венец жемчужин.
«Ты – небес достойна!» – слышен вскрик [5, с. 271].*

Союз царевны с богом представлен гармоничным, светлым, радостным, что, по замыслу автора, должно сильнее оттенить внутреннее состояние одинокого Тезея.

Лишь в одном стихотворении В. Я. Брюсова Ариадна представлена как главный герой и не с позиции ее восприятия Тезеем, а с позиции отстраненного автора. Сонет «У друга на груди забылася она...» начинается с мотива безмятежного сна критской царевны, плывущей вместе с Тезеем на корабле:

*У друга на груди забылася она
В каюте, убранной коврами и цветами,
И первый сон ее баюкала волна
Созвучными струями [5, с. 216].*

Пробуждение откроет для нее новую реальность. Интересно, что пространственная организация, звуковые доминанты, состояния героини представлены на контрастах: любовь // одиночество, сон // пробуждение, поющая волна // тишина, каюта с коврами и цветами (замкнутое пространство) // берег с лесами и полями (открытое пространство). Если в первых двух катренах переданы два разных состояния героини (сладкая греза и горькое пробуждение), то в третьей строфе раскрывается диалектика души:

*Она покинута! И на пыли дорог,
Упав, она лежит, рыдая, пламенея.
То мщенье зовет, то молит за Тезея [5, с. 217].*

Переломным моментом, отменяющим трагический финал, становится появление Диониса в финале.

В лирике М. И. Цветаевой нам не удалось обнаружить ни одного стихотворения, главным героем которого выступил бы Тезей, поэта, как уже было сказано выше, больше привлекает образ Ариадны. Чаще всего это имя встречается в произведениях, написанных в Чехии. В 1923 году были созданы циклы «Провода» и «Ариадна», в которых данный образ играет важную художественную роль и оказывается неразрывно связанным с мотивами потери, разлуки и расставания.

В первом стихотворении цикла причудливо объединяются мифическая древность и современность: между столбами, поддерживающими верхнюю часть неба – Эмпирей, – протянуты телеграфные провода, которые призваны донести до любимого последнее и самое важное признание. Монолог лирической героини дает возможность не только проследить

историю любви в ее развитии, но и отражает диалектическое единство комплекса испытываемых ею чувств: люблю – прощай – простите – вернись – жаль – увы [7, с. 143]. Ключевые реплики героини поддерживаются образами Ариадны и Эвридики и вызывают ассоциации с сюжетами утраты любви, закрепившимися в мифологии:

Выше, выше – и сли-лись

В Ариаднино: ве-ер-нись... [12, с. 597]

Через насыти – и – рвы

Эвридикино: у-у-вы... [12, с. 597]

Данные заимствования, как представляется, призваны не только подготовить трагическую развязку, но и позволяют автору (за счет совмещения временных пластов) подчеркнуть вечный характер расставания в любви. Примечательно, что данная тема неразрывно связана с мотивом смерти: он вводится игрой слов (прóводы проводóв), образами Аида и удаляющейся Эвридики, эпитетами и метафоризованными эпитетами («*В предсмертном крике / Упирающихся страстей...*» [12, с. 597]).

Во втором стихотворении цикла повторяется ситуация послания по телеграфным проводам, которые выступают последним связующим звеном героев и, в то же время, маркируют увеличившееся расстояние между ними. В интерпретации М. И. Цветаевой они становятся нитью Ариадны, которая, однако, рвется:

Глаза: без дна она! без дня! И дата

Лжет календарная...

Как ты – Разрыв,

Не Ариадна я и не...

– Утрата! [12, с. 598].

Передаваемое сообщение не доходит до адресата, связь между героями утрачивается навсегда:

О по каким морям и городам

Тебя искать? (Незримого – незрячей!)

Я прóводы вверяю проводám,

И в телеграфный столб упершись – плачу [12, с. 598].

Боль утраты, которую испытывает лирическая героиня, выразить своими стихами невозможно, но с этим бы не справились и величайшие мастера искусства слова:

Чтоб высказать тебе... да нет, в ряды

И в рифмы сдавленные... Сердце – шире!

Боюсь, что мало для такой беды

Всего Расина и всего Шекспира! [12, с. 598]

При этом утверждается с помощью образов Ариадны и Фредры высокое значение и ценность единственной, настоящей (пусть и трагической!) любви:

*Но был один – у Федры – Ипполит!
Плач Ариадны – об одном Тезее! [12, с. 598]
Что я в тебе утрачиваю всех
Когда-либо и где-либо небывших! [12, с. 598]*

В основу цикла «Ариадна» положена мифологическая ситуация, когда Ариадна была оставлена Тезеем, причем автором осмысливается она с позиции юной царевны. В первом стихотворении цикла М. И. Цветаева дает ответ на вопрос «Что значит быть брошенной?» Выводы, к которым она приходит, можно сформулировать так:

- брошенную возлюбленную не забыть никогда;
- где быть брошенной, не имеет значения;
- брошенная уступается другому, но успокоения это не принесёт.

Второе стихотворение цикла основано на контрасте двух периодов жизни Ариадны. С одной, стороны счастье, которое она испытывала рядом с возлюбленным:

*– О всем голосами раковин
Ты пел ей...
– Травкой каждую [12, с. 602].*

С другой стороны, эмоциональная реакция от осознания того, что была брошена на острове:

*– И кудри вырывала полными
Горстями...
– В пену падали... [12, с. 607]*

Следует обратить внимание на связь образов Ариадны и Федры в двух произведениях поэта. Она была представлена в стихотворении «Чтоб высказать тебе... да нет, в ряды...» и обнаруживается в стихотворении «Все так же, так же в морскую синь...»:

*Глаза трагических героинь.
В сей зал, бесплатен и неогляден,
Глазами заспанных Ариадн
Обманутых, очесами Федр
Отвергнутых, из последних недр... [12, с. 628]*

Похоже, что лирическая героиня сравнивает свою судьбу с трагическими историями Ариадны и Федры, но использует множественное число, чтобы обобщить эти трагедии и представить их как некую общую участь всех обманутых и отвергнутых женщин.

Примечательно также, что М. И. Цветаева переосмысливает образ лабиринта в трагедии «Ариадна», где он выступает не столько мифическим сооружением, сколько символическим образом, существующим вне времени и пространства и отражающим состояние человеческой души и внутреннего мира персонажей: «лабиринт сердца» [9, с. 300]. Ариадна в

данной интерпретации не столько влюбленная царевна, предающая свою семью ради любимого и содействующая убийству брата. Она – герой, который помогает уничтожить зло во благо Минотавра, поскольку лабиринт в произведении – это не только мрак, смерть, но и тюрьма для Минотавра. Ариадна, которую Цветаева описывает как «малолюбившую», «мудрую», одновременно помогает и Тезею, и Минотавру. Она верит, что смерть – это свобода и единственный возможный выход из лабиринта [9, с. 84-85].

Предпринятый анализ позволяет нам сделать следующие выводы. Миф о Тезее и Ариадне привлекает двух поэтов в той его части, когда героическое прошлое уже позади, и развитие отношений приводит в разлуке. Как мы уже отмечали, в качестве главного героя В. Я. Брюсов выбирает Тезея, а М. И. Цветаева – Ариадну. В интерпретации образа Тезея В. Я. Брюсов движется от беспристрастного представления героя читателю – через защиту Тезея – к признанию героем своей вины [6, с. 113]. Не вызывает сомнения тот факт, что трактовка данного образа имеет апологетический характер, однако, как показал предпринятый нами анализ, автору важно не только оправдать Тезея, но и представить его как трагическую личность, описать комплекс противоречивых чувств, которые он испытывает. В целом, главное отличие Тезея в брюсовской интерпретации заключается в его «очеловечивании»: если мифологическая трактовка не исключает его осуждения, то взгляд на Тезея В. Я. Брюсова способствует лучшему пониманию его мотивов, сочувствию его терзаниям и осознанию противоречивого единства испытываемых им чувств и эмоций.

В творческом наследии каждого из поэтов обнаруживается по одному примеру произведений, основанных на существенном переосмыслении образа лабиринта. Но если у В. Я. Брюсова лабиринт – пространство смерти, которое требует соответствующего отношения и карает за праздность, то в восприятии М. И. Цветаевой – это темница, в которой обречен влачить свое существование Минотавр, и единственная возможность освободить его – смерть. Доминирующий мотив, как видим, один, однако идейная направленность разная.

Различен и характер привлечения мифологических заимствований, и их художественная роль. В. Я. Брюсов предлагает свою интерпретацию мифологической ситуации, чтобы обратить внимание на муки и страдания Тезея. М. И. Цветаева использует мифологические вкрапления для более полного представления внутреннего мира лирической героини, потерявшей любовь.

Варианты интерпретации античного мифа В. Я. Брюсова и М. И. Цветаевой объединяет стремление к раскрытию внутреннего мира и диалектики души. Но если первый предлагает свою собственную трактовку мифологических лакун, то второй использует мифологические образы для иллюстра-

ции состояний лирической героини и обоснования их вневременного характера.

Полученные в ходе предпринятого исследования результаты позволяют аргументировать тезис о том, насколько многообразно заимствования из различных культурных пластов были восприняты поэтами Серебряного века.

Библиография:

1. АВЕРИНЦЕВ, С.С., Образ античности в западноевропейской культуре XX в. Некоторые замечания. В: *Новое в современной классической филологии*, Москва, 1979, с. 19-34.
2. АРЕФЬЕВА, Н.Г., Миф об Ариадне и Тезее в лирике В. Брюсова. В: *Гуманитарные исследования*, Нижний Новгород, 2009, №1, с. 108-113.
3. АШУКИН, Н.С., ЩЕРБАКОВ, Р.Л., *Брюсов. Жизнь замечательных людей*. Москва, 2006, с. 519.
4. БЕРДЯЕВ, Н.А., О новом религиозном сознании. В: *Вопросы жизни*, Москва, 1905, № 9, с. 147-153.
5. БРЮСОВ, В.Я. *Стихотворения*. Минск, 1955, с. 508.
6. ЗЕЛЬЧЕНКО, В.В. Античность в русской поэзии начала XX века. В: *Обзор и критика исследовательских практик*, Санкт-Петербург, 2020, с. 331-357.
7. КАГАН, Ю.М. И. В. Цветаев: Жизнь. Деятельность. Личность. Москва, 1987, с. 140-160.
8. КУЗНЕЦОВА, Н.В., Миф о Минотавре в литературе XX – начала XXI вв. В: *Материалы XIII Международной конференции студентов, аспирантов и молодых ученых «Ломоносов»*, Москва, 2006, с. 295-297.
9. МАСЛОВА, В.А., *Поэт и культура: концептосфера Марины Цветаевой*. Москва, 2004, с. 210-215.
10. НЕМИРОВСКИЙ, А.И., *Мифы и легенды народов мира. Древняя Греция*. Москва, 2004, с. 129-135.
11. НИЦШЕ, Ф., *Фридрих Ницше. Сочинения в двух томах*. Москва, 1990, с. 820-829.
12. ОСОРГИН, М.А., *Времена: Романы и автобиографическое повествование*. Екатеринбург, 1992, с. 606.
13. ТОКАРЕВ, С.А., Ариадна. В: *Мифы народов мира*, Москва: Изд-во малого предприятия «Останкино», 1991, Т. 2, с. 671
14. ЦВЕТАЕВА, М.И., *Ариадна*. В: *Театр. Сборник пьес*, Москва, 1988, с. 348-365.
15. ЦВЕТАЕВА, М.И., *Собрание сочинений в 7 томах*. Москва, 1994-1995.
16. ЦВЕТАЕВА, М.И., *Неизданное. Сводные тетради*. Москва, 1997, с. 640.

ТЕКСТОВАЯ ИМПЛИКАЦИЯ СОДЕРЖАНИЯ
В «ПОВЕСТЯХ БЕЛКИНА» А.С. ПУШКИНА

Олег ГОНЧАРИЮК, студент филологического факультета,
Белькикий государственный университет имени Алеку Руссо
Научный руководитель: Виктория БАРБУН, др., преподав.

Rezumat: Acest articol este dedicat analizei implicației textului. Sunt luate în considerare principalele abordări de cercetare, orientarea funcțională a construcțiilor implicative și metodele de determinare. Autorul distinge între conceptele de „implicație” și „subtext”, relevă diferențele dintre frazele explicite și structurile implicative. Lucrarea compară implicațiile prezentate în expunere și finalul textelor lui A.S. Pușkin.

Cuvinte-cheie: implicație, subtext, predicție, mesaj implicit.

Актуальность. Исследование семантики языка в имплицативном аспекте представляется своевременным и актуальным по ряду причин:

1) возрастающая актуализация работ подобной тематики связана с практическим применением имплицативной методологии для анализа текста. Так, например, выпускники старших классов в экзаменационных заданиях определяют неявное содержание фрагмента с опорой на эксплицитную информацию. Коммуникативное имплицитное содержание является важной основой для понимания персонажей, их психологии, намерений автора, а также основных идей и стилистических особенностей текста. Это измерение, которое сложно игнорировать при интерпретации художественного текста.

2) импликации представлены во всех областях, где используется язык, от повседневного общения, до литературного письма и научного дискурса. Более того, успешное общение неразрывно связано с правильным пониманием истинных намерений говорящего, следовательно, знание механизмов свертывания имплицитного смысла, позволяет избежать коммуникативных неудач.

3) имплицитное содержание закладывает теоретическую основу для таких практических дисциплин, как преподавание иностранных языков, межкультурная коммуникация, литературоведческий анализ, коммуникативные стратегии и перевод, поэтому изучение неявного содержания имеет как теоретическое, так и прикладное значение.

Имплицитный смысл разговора заключается в том, что истинные намерения говорящего могут быть поняты не только через буквальный смысл, но и через невербальную информацию, культурный фон, общий для обеих сторон. В целом, имплицитное содержание – это дополнительное содержание, которое скрывается под буквальным значением дискурса.

Методологическая база и исследовательские подходы. Понятие импликации первоначально было заимствовано из логики и основано на логической связи: «Если А, то Б», когда Б не выражено, а лишь подразумевается. В процессе использования язык производит два вида прагматического значения: значение, которое может быть проявлено в самом языке, т.е. эксплицитное значение; и тонкое значение, которое не может быть раскрыто в самих словах – значение за пределами слов, т.е. имплицитное значение. Имплицитное значение также является разновидностью ассоциативного значения, т.е. значение, которое люди создают через ассоциации.

Одним из самых продуктивных подходов изучения имплицитного значения стал принцип коммуникативного сотрудничества, предложенный американским философом Полом Грайсом. Лингвист полагает, что разговор подчиняется определенным условиям, и причина, по которой беседа людей не превращается в серию бессвязных дискурсов, – соблюдение обеими сторонами основных принципов общения (количество, качество, отношение и способ) [4]. В прагматике такой подход получил высокую оценку, вместе с тем он не лишен противоречий: «принцип сотрудничества» объясняет связь между буквальным и фактическим значением дискурса, но не объясняет, почему люди нарушают принцип сотрудничества, выражая свои мысли в неявной, косвенной форме.

В этом отношении интересны результаты отечественного исследователя И.В. Арнольд, которая определяет логическое отношение импликации в форме $A \rightarrow B$ (лингвистически выражаемое как «если..., то»), что является основой для всех видов импликаций. Антецедент (А) и консеквент (В) могут быть полностью выражены в языке, или только один из них может быть выражен в языке, и если А или В не появляется, соответственно возникает импликация. Лингвист рассматривает концепцию «текстовой импликации» на контрасте с такими видами подразумевания, как подтекст, эллипсис, presupпозиция и аллюзия, полагая, что текстовая импликация есть «дополнительный, подразумеваемый смысл; она передает предметно-логическую, субъективно-оценочную и эмоциональную информацию; она ограничена микрореконтекстом, а имплицитное содержание может пониматься по-разному. Она всегда сочетается с другими видами импликации, выражаемыми логической импликацией ($A \rightarrow B$)» [1, с. 84]. По И.В. Арнольд, текстовая импликация – это импликация фрагментов, а не слов или предложений текста.

В качестве ведущего подхода в данной работе выступает культурно-ситуативный подход, который находит отражение в концепции М.Ю. Федосюка. Ученый исследует неявные способы передачи информации в русских текстах (в основном художественных) и классифицирует их, уделяя особое внимание имплицитной предикации. Он различает значение и смысл. Значение, по его мнению, представляет собой обобщенный образ в сознании человека вещи или ситуации, к которой относится языковая еди-

ница, а смысл – это содержание языковой единицы, приобретаемый в процессе использования речи. Лингвист четко определяет понятие имплицитного содержания – *«это такое содержание, которое, не имея непосредственного выражения, выводится из эксплицитного содержания языковой единицы, в результате его взаимодействия со знаниями получателя текста, в том числе с информацией, черпаемой этим получателем из контекста и ситуации общения»* [3, с. 42-43].

В соответствии с отношением между имплицитным содержанием и коммуникативным намерением отправителя, языковед выделяет три вида имплицитных сообщений (далее ИС): текстовое имплицитное содержание, подтекстовое имплицитное содержание и притекстовое имплицитное содержание. С точки зрения смысла можно выделить такие имплицитные содержания, как: конститутивное, коннотативное и коммуникативное. В статье мы ограничиваем объем исследования непосредственным анализом третьего типа ИС.

Выделяют две основные формы коммуникативного имплицитного содержания: имплицитно предиктируемые сообщения и импликация. Имплицитно предиктируемые сообщения связаны с пресуппозициями. Пресуппозиция – это содержание высказывания, которое отправитель высказывания считает самой собой разумеющимся, т.е. получателю заведомо известно.

На основании вышеизложенного, в области имплицитных исследований можно отметить, что зарубежные ученые придерживаются аналитического и дедуктивного подхода, а отечественные работы в основном носят индуктивный и описательный характер, с уникальными перспективами.

Результаты исследования. Рассмотрим логику вычленения имплицитного содержания на материале прозы А.С. Пушкина «Повести Белкина». Данное произведение является образцом русской литературы. «Повести Белкина» представляют собой сборник, включающий пять повестей: «Выстрел», «Метель», «Гробовщик», «Станционный смотритель» и «Барышня-крестянка». Все они были написаны в сентябре 1830 года под псевдонимом «Иван Петрович Белкин», отсюда и название сборника. Пушкин часто прибегает к неявным способам передачи сообщений.

По нашим наблюдениям, в текстах рекуррентны имплицитные сообщения со смыслом «существование предмета». Мы часто сталкиваемся с такими явлениями, как с неявным выражением присутствия или отсутствия предмета повествования. Зачастую авторы используют новое предложение, чтобы представить персонажа, который только что появился, а также событие / объект, который впервые упоминается. В языке такие сообщения передаются «бытийными предложениями» с глаголом *быть* (в настоящем времени он может иметь нулевую форму). Часто используется модель: *(Где) что-то есть*. Например, *«У меня книги», «У реки был дом»*. А.С. Пушкин использует данного типа предложения редко, т.к. сообщает о существова-

нии предметов неявно. Так, в «Барышне-крестьянке», чтобы указать, что у Ивана Петровича была деревня, пишет следующее: *В молодости своей служил он в гвардии, вышел в отставку в начале 1797 года, уехал в свою деревню и с тех пор он оттуда не выезжал* [2]. Или в «Выстреле»: *Правда, обед его состоял из двух или трех блюд, изготовленных отставным солдатом, но шампанское лилось притом рекою*. Здесь автор описывает сцену, в которой Сильвио устраивает званый ужин для солдат у себя дома. В повседневной письменной речи мы могли бы предварительно описать присутствие в доме Сильвио отставного солдата, который готовит еду, а затем описать конкретно сцену, в которой Сильвио устраивает вечеринку у себя дома. Однако Пушкин этого не делает, он добавляет неизвестный читателю элемент непосредственно к известному представлению об обстоятельствах партии: *У него был отставной солдат* [2].

В русском языке, как правило, употребляются двусоставные предложения с простыми глаголами для выражения присутствия или отсутствия предмета. См.: *Государство имеет достаточные хлебные резервы*. В прозе исследуемого писателя для этого используется импликатура. Так, в «Гробовщике», когда герой пришёл в дом купчихи Трюхиной, чтобы обсудить ее похороны с племянником, находим следующее: *«Гробовщик, по обыкновению своему, побожился, что лишнего не возьмет; значительным взглядом обменялся с приказчиком и поехал хлопотать»*, т.е. при разговоре присутствовал приказчик покойной купчихи. Сравнивая и обобщая, отметим, что это распространенный способ ввести нового персонажа на сцену, поэтому примеры такого типа располагаются в начале текста.

Наряду с имплицитными сообщениями «бытийных предложений» функционируют имплицитные «свойств / состояний предмета». Данный тип получает выражение при описании внешних черт персонажа: *Одно затрудняло ее: она попробовала было пройти по двору босая, но дерн колот ее нежные ноги, а песок и камушки оказались ей нестерпимы*, - Лизавета Григорьевна подражает и практикует манеры поведения деревенской девушки.

В следующем примере посредством ИС устанавливаются временные рамки: *Это случилось осенью. Серенькие тучи покрывали небо; холодный ветер дул с пожатых полей, унося красные и желтые листья со встречных деревьев»* [2].

Языковой материал показывает, что представленные выше типы ИС могут функционировать синкретично, совмещая в себе разные значения. Например, смешение ИС «существования» и «наименования», которое, как правило, находится в начале текста: *В одной из отдаленных наших губерний находилось имение Ивана Петровича Берестова*. Из этого предложения читатель декодирует два ИС, а именно: «Был один помещик» – существование; «Его звали Иван Петрович Берестов» – именование.

Очевидно, что проанализированные ИС могут быть выражены явным образом, однако писатель сообщает о них имплицитно, что затрудняет оценку художественных произведений в целом, т.к. правильное понимание намерений автора зависит от правильной оценки скрытого содержания в произведении. Таким образом, дабы процесс чтения художественного текста не превратился в «игру угадайку» рассмотрим основные функции ИС.

Импликация демонстрирует неизвестные факты читателю: *Утром был он у жадринского священника; насилу с ним уговорился; потом поехал искать свидетелей между соседними помещиками. Первый, к кому явился он, отставной сорокалетний корнет Дравин, согласился с охотою. Это приключение, уверял он, напоминало ему прежнее время и гусарские проказы. Он уговорил Владимира остаться у него отобедать, и уверил его, что за другими двумя свидетелями дело не станет*». С опорой на текст, читатель узнаёт, что при заключении брака требовалось в 19 в. Требовалось присутствие трех свидетелей. И эта новая информация важна для современного читателя.

Импликация позволяет понять истинные мотивы поступков персонажей и причины событий: *Больной при зрителе охал и не говорил почти ни слова, однако ж выпил две чашки кофе, и охая заказал себе обед. Дуня от него не отходила. Он поминутно просил пить, и Дуня подносила ему кружку ею заготовленного лимонада*. На основании данного фрагмента читатель может сформулировать следующую импликацию: болезнь гусара была притворной. Герой притворился перед зрителем, что был очень болен, однако его хороший аппетит говорил об обратном.

Другая функция импликации – сжатие текста, повышение лаконичности языка. В общении говорящие организуют свой дискурс таким образом, чтобы подчеркнуть основное сообщение, при этом второстепенная информация, обычно встраивается в коммуникацию в качестве условия для основного сообщения. Если всю информацию оформлять эксплицитно, ничего не оставляя за кадром, то дискурс будет громоздким и многословным, что затруднит реципиенту оценить истинные намерения говорящего.

Выводы. Таким образом, в «Повестях Белкина» Пушкин редко использует имплицитные средства для передачи динамических ситуаций, как то: состояние или действие. В тексте преобладают имплицитные сообщения о статических ситуациях, как-то существование, свойство и наименование. Посредством конвертации эксплицитного содержания в ИС текст получает глубину, лаконичность и скрытую динамику, реализуя принцип Н.А. Некрасова: *словам – тесно, а мыслям – просторно*.

Исследование дает основание сделать вывод, что применение теорий лингвистики для анализа художественных произведений помогает раскрыть имплицитное содержание произведений и способствует лучшему пониманию художественных произведений. Выявление и понимание импликаций

художественных текстов также опирается на энциклопедические знания, социальные и культурные аспекты, контекст написания и ситуативные рамки. Разные читатели имеют разный уровень знаний, жизненный опыт и способ мышления, что оказывает важное влияние на интерпретацию импликации.

Библиография:

1. АРНОЛЬД, И. В., Импликация как прием построения текста и предмет филологического изучения // *Вопросы языкознания*, 1982, №4. С. 83-91. ISSN: 1561-7793
2. ПУШКИН, А.С., *Повести Белкина*, 2001. [online] [цитировано: 10.04.2023]. Доступно: <https://ilibrary.ru/text/89/index.html>
3. ФЕДОСЮК, М., *Синтаксис современного русского языка: Учебное пособие*. ИНФРА-М, Москва, 2011, 245 с. ISBN · 978-5-16-004872-7
4. GRICE, H.P., *Logic and conversation. Syntax and Semantics, Vol.3. Speech Acts*, New York, 2004, P. 41-59. ISBN 0127854231

CZU 811.161.1`373.7

СПЕЦИФИКА РЕПРЕЗЕНТАЦИИ КОНЦЕПТА «ГНЕВ» В РУССКОЙ ЯЗЫКОВОЙ КАРТИНЕ МИРА (НА МАТЕРИАЛЕ ФРАЗЕОЛОГИЗМОВ И ПАРЕМИЙ)

*Анастасия ПОДОПРИГОР, студентка филологического факультета,
Бельцкий государственный университет имени Алеку Руссо*
Научный руководитель: **Елена СИРОТА, др., конф.**

Rezumat: *Acest articol pune în discuție modalitățile și mijloacele de afișare a conceptului „furie” în imaginarul rusesc. Studiul conține relevarea legăturilor semantice puternice între supărare și furie, deoarece la momentul actual semnele lor diferențiale au fost puțin cercetate. Verbalizarea conceptului de „furie” reflectă un complex de reacții cognitive și comportamentale în continuă schimbare, atât în conformitate cu condiții anumite, cât și în calitate de răspuns la satisfacerea cerințelor interne și externe.*

Cuvinte-cheie: *concept, furie, imaginea lingvală a lumii, cultura lingvistică, nucleul conceptului.*

Важность изучения различных аспектов эмоциональной языковой картины мира в том, что это помогает понять универсальность и специфику языка. Сфера чувств, эмоций, особенности проявления в языке является малоисследованной. Вербализация концепта «Гнев» отражает комплекс когнитивных и поведенческих реакций как постоянно изменяющихся в соответствии с условиями, так и отвечающих внутренним и внешним требованиям.

Актуальность исследования мотивируется следующим обстоятельством: вопрос эмотивных образований заслуживает подробного изучения. И это связано с тем, что культурно-обусловленные проявления

эмоций накладывают определенный отпечаток на различие степени их экспрессивности, значения. До сих пор нет глубоких исследований дифференциации смежных концептов «гнев» и «злость». В нашем исследовании мы попытаемся их разграничить путем компонентного анализа.

Цель исследования состоит в рассмотрении концепта "гнев" в русской языковой картине мира.

Достижение цели работы предполагает решение следующих **задач**:

- уточнение определения концепта с точки зрения лингвокультурологии;
- определение основных признаков концепта;
- описание структурирования концепта;
- определение специфики репрезентации концепта «гнев» в русской языковой картине мира.

Предмет исследования составляют общие и специфические характеристики концепта «гнев» в лингвокультурологическом аспекте на материале русского языка.

Термин «концепт» «вошел в понятийный аппарат когнитивистики, семантики, лингвокультурологии. Период утверждения термина в науке непременно связан с определенной размытостью границ, произвольностью его употребления, смешением с близкими по значению и/или по языковой форме терминами [4, с. 75].

В трактовке термина "концепт" существует несколько направлений.

Представители первого подхода являются Ю.С. Степанов, В.Н. Телля, которые определяют концепт как основную ячейку в ментальном мире человека. Следовательно, они считают, что культура – это совокупность концептов и отношений между ними.

Сторонники второго подхода, Н. Д. Арутюнова, А. Д. Шмелев утверждают, что концепт - единица когнитивной семантики.

Третий подход базируется на представлении о концепте как о посреднике между словами и действительностью. Так, например, Д. С. Лихачев и Е. С. Кубрякова считают, что концепт не непосредственно возникает из значения слова, а является результатом столкновения значения слова с личным и народным опытом человека.

Проанализировав данные дефиниции, делаем вывод, что у всех подходов есть общее: неоспоримая связь между языком и культурой. Позиции исследователей расходятся по вопросу восприятия и толкования термина «концепт» [5, с. 173].

В нашем исследовании под концептом понимается мысленное образование, замещающее нам в процессе мысли неопределенное множество предметов одного и того же рода, не подлежащая изменениям в семантике словесного знака единица, направляющая мысль говорящих на данном языке, при этом определяя их выбор и создавая потенциальные возможности языка-речи, а также являющееся базовой единицей мыслительного

кода человека, которая обладает относительно упорядоченной внутренней структурой, представляющей собой результат познавательной (когнитивной) деятельности личности и общества и несущей комплексную, энциклопедическую информацию об отражаемом предмете или явлении, об интерпретации данной информации общественным сознанием и отношении общественного сознания к данному явлению или предмету.

Концепт имеет многокомпонентную и многослойную организацию, которую можно определить путем анализа языковых средств ее представления.

В данном исследовании мы вслед за З.Д. Поповой и И.А. Стернинным используем полевую модель концепта, на основе которой выявляется и описывается рассматриваемый нами концепт «гнев» путем анализа данных русского языка [10].

Полевое описание концепта заключается в определении ядра и периферии. К ядру будут относиться прототипические слои с наибольшей чувственно-наглядной конкретностью, первичные образы ярче; более абстрактные качества составят периферию концепта. Периферийный статус того или иного концептуального признака вовсе не указывает на его неважность в поле концепта, статус признака указывает на меру его отдаленности от ядра по степени конкретности и ясности образного представления. Периферия – это интерпретационное поле концепта [10, с. 60].

Типы концептов разнообразны. Любой концепт, однако, независимо от типа, имеет основной слой. Базовый слой концепта всегда представляет собой определенный чувственный образ.

Когнитивные слои, отражающие развитие концепта, формирующие его отношения с другими концептами, дополняют базовый когнитивный слой. Эти слои называются когнитивными, потому что они отражают конкретный результат познания внешнего мира, то есть, результат когниции. Когнитивные слои состоят из концептуальных признаков и концептуальных подпризнаков. Совокупность базового слоя и дополнительных когнитивных признаков и когнитивных слоев составляют объем концепта. Подчеркнем, что многочисленных когнитивных слоев в концепте может не быть, но базовый когнитивный слой с чувственно-образным ядром есть у каждого концепта, иначе концепт не может фиксироваться в универсальном предметном коде как дискретная единица мышления (смысловая отдельность), не может функционировать как мыслительная единица.

Помимо ядра и базовых слоев, концепт также имеет дальнюю периферию – совокупность слабоструктурированных предикаций, отражающих интерпретацию отдельных концептуальных признаков и их сочетаний в виде утверждений, установок сознания, которые вытекают в данной культуре из содержания концепта.

Следует понимать, что можно установить ядро концепта, а все перемещающиеся слои концепта можно обнаруживать, указывать на них, но четкая

организация для них не является характерной. Можно только перечислить признаки и концептуальные слои, представить их положения в поле концепта, так как концепт все время функционирует, актуализируется в разных своих составных частях и аспектах, соединяется с другими концептами и отталкивается от них. Существует три основных типа моделей концептов: одноуровневые, многоуровневые и сегментные концепты [10, с. 60].

Гнев как эмоция имеет свою культурную специфику, что находит свое отражение в языке. Гнев ситуативен: представители разных культур не чувствуют и не ощущают себя одинаково, и как результат варьируются эмоции, причины их каузирующие.

Вопрос эмотивных образований заслуживает подробного изучения. И это связано с тем, что культурно-обусловленные проявления эмоций накладывают определенный отпечаток на различие в степени их экспрессивности, значениях. Именно данным положением мотивирована актуальность исследования.

Для того чтобы понять природу гнева, необходимо обратиться к его этимологии.

Гнев	
Гнев. Общеслав. Происхождение неясно. Скорее всего, является суф. производным, родственным гнить (см.), др. диал. гнев «гниль», полаб. gnevoī «железы» (в сале, мясе) и т. д. Исходное *gnoivъ (от гнои с суф. -в-) > gněvъ > гнев. В таком случае гнев буквально – «чувство раздражения» (от повреждения). Ср. сердитый, желчный, досада, язвительный, ядовитый. [14, с. 106].	Гнев. Общеславянское слово, образованное от той же основы, что и гнить. Развитие значения шло таким образом: «гниение», «гниль», «гной», «яд», «злоба», «гнев». [7, с. 92].
Ярость	
Ярость. Древнерусское – ярь, ярость (гнев). Общеславянское – јагъ (ярость). Индоевропейское – iogos (пылкий, порывистый, стремительный). В древнерусском языке слово широко употребляется примерно с середины XI в. и означает «гнев», «досада». Общеславянское слово имеет индоевропейский корень iа- – «быть возбужденным, раздраженным». В свою очередь, этот корень представлен древнеиндийским yataḡ – «мститель, преследователь». Родственными являются: Украинское – ярість. Болгарское – ярост. Слово также широко представлено и во многих других славянских языках. Производные: яростный, разъяриться. [11, с. 352-353].	Ярость. Заим. из ст.-сл. яз. Суф. производное от общеслав. ярый «испытывающий сильный гнев, яростный, сильный, горячий» с исходным значением «горячий, огненный» (> «сверкающий, светлый»), см. яркий. Ср. гневный, вспльчивый. [14, с. 525].

Таким образом, учитывая лексикографический материал, мы видим следующее: первичным, прототипическим значением данной лексики является глагол «гнить». Кроме этого, мы можем усмотреть переход от физического раздражения в сферу нравственного дискомфорта, - боли, которая способна причинять вред душе, следовательно, инфинитивное значение качественно переосмыслилось, т.е. процесс гниения стал возможен и на имманентном уровне восприятия человека этой «болезни».

Соответственно, в ядерную зону у нас войдет следующая лексическая единица концепта «гнева»: гнить.

Важно упомянуть о том, что онтология абстрактного имени существительного «ярость» связана с градиционным аспектом раздражения, или гнева, именно поэтому, мы относим номен «ярость» к ближней периферии.

Учитывая дефиниции понятия «гнев» в философских, психологических и лингвистических словарях, предлагаем собственную дефиницию, полученную путем компонентного (семного) анализа.

Так как концептуализация представляет собой понятие, описывающее процесс познавательной деятельности человека, с помощью которого он осмысливает поступающую к нему информацию, представляется релевантным изучить специфику понятия «гнев» и с точки зрения философии, психологии и лингвистики.

Философия	Психология	Лингвистика
ГНЕВ – эмоциональное возбуждение агрессивной направленности. Различают горячий гнев, спонтанно выражающийся в жестах и криках, и холодный гнев, обдуманый, содержательный, который, возникнув у ребенка, может привести к обмороку. Часто гнев – реакция бегства от ответственности. Гнев, по сути, – поразительное поведение [8].	Гнев – очень сильная эмоциональная реакция, которая возникает в ряде ситуаций, например, в случае физического насилия, причинения ущерба, лишения имущества, нападения или угроз и т.д. [1]	ГНЕВ, а, м. Чувство сильного возмущения, негодования. Вспышка гнева. Быть в гнев. Г. плохой советчик (афоризм). Сменить г. на милость (перестать сердиться; ирон.) [9].

Семема «гнев» содержит следующие дифференциальные семы:

Эмоциональное возбуждение агрессивной направленности. Различают горячий гнев (часто сопровождается двигательным возмущением и агрессивно-разрушительными тенденциями. Характерны вегетативные реакции: покраснение или побледнение лица, тахикардия, головная боль) и холодный гнев (обдуманый, содержательный, который чаще всего возникает у ребенка);

Сильное возмущение, негодование, состояние бурного аффекта; остро наступает и быстро проходит.

Реакция, имеющая физиологическую или психологическую природу (при неврозах, у психопатических личностей, при органических поражениях головного мозга (церебральном атеросклерозе, посттравматической энцефалопатии, эпилепсии и др.); выступает как побочное явление; коррелирует с жадой мести у травмированного нарцисса;

Реакция бегства от ответственности, т.е. пораженческое поведение (гнить изнутри).

Важно подчеркнуть, что вычленение когнитивных признаков через изучение сем манифисировало переход лексемы гнить из ядерной зоны в периферию. Мы полагаем, что это связано с переосмыслением ее сигнификата на синхронном уровне.

Концепт формируется постепенно: на каждом его этапе семантического движения изменяются не только формы его воплощения, понятия и символа, но и тот смысл, который был присущ концепту в каждый определенный момент развития. «Эволюционируя, концепт последовательно является в образе, в понятии и в символе».

В русской языковой картине мира концепт «гнев» реализуется следующим образом:

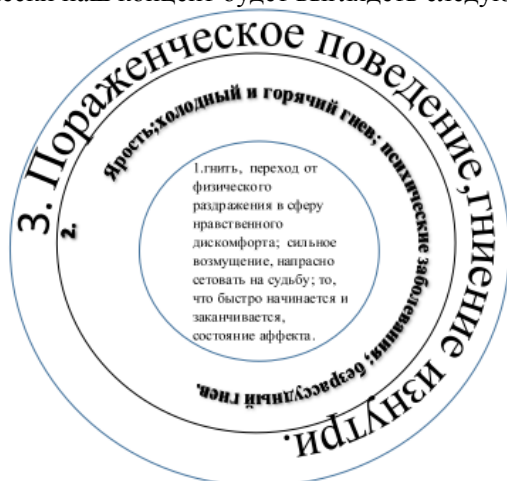
Фразеологические единицы	Значения
Гневить Бога	Без достаточных оснований жаловаться, упрекать кого-либо; напрасно сетовать на судьбу.
Сменить гнев на милость	Переставать сердиться, гневаться.
Встать не с той ноги	Быть в плохом настроении. Подразумевается чьё-л. мрачное настроение, возникшее с утра, а также часто грубое поведение, причины которого неизвестны и непонятны говорящему. Имеется в виду, что лицо (X) пребывает в дурном расположении духа, в раздражённом состоянии.
Метать гром и молнии	Говорить гневно, раздражённо, угрожать, обвинять в чём л.
Дьявол вселился	Кто-л. приходит в неистовство от злобы, раздражения.
Позеленеть от злости	Прийти в состояние сильного раздражения, недовольства и т. п.
Метать искры	Зло, сердито смотреть.
Изливать желчь	Вымещать на ком-л. зло, раздражение.

Паремии – особые единицы языка, знаки культуры: служат элементами для межкультурного диалога. Это значит, что русские паремии не

являются исключением, они этноспецифичны, т.к. в них сконцентрирован опыт народа и народная оценка событий, действий, людей и их поступков.

Пословицы	Значения
Гнев человеку сушит кости и рушит сердце.	Выступает как болезнь, которая разрушает изнутри.
Жестокое слово возбуждает гнев.	Обоснованное негодование.
Гневайся, да не согрейши.	Можно сердиться, гневаться, но напрасно не сетовать на судьбу.
Покорное слово гнев укрощает.	Безукоризненное подчинение препятствует развитию гнева.
Гнева не пугайся, на ласку не сдавайся.	Не бояться сердитого человека, но и избегать послушания.
У огня не бывает прохлады, у гнева – рассудка.	Гнев как состояние аффект, горячий гнев с определенными вегетативными показателями.
Гнев – плохой советчик.	Горячий гнев часто сопровождается двигательным возмущением и агрессивно-разрушительными тенденциями.
Гнев – оружие бессилия.	Гнев как слабость, реакция бегства от ответственности, т.е. пораженческое поведение
Господин гневу своему – господин всему.	Холодный, сдержанный, обдуманый гнев.

Схематически наш концепт будет выглядеть следующим образом:



У каждого народа есть свою неповторимые концепты, отражающие особенность национального мышления. Часто такие концепты трудно или невозможно передать на другом языке. Многие из этих концептов «управляют» пониманием действительности, интерпретацией происходя-

щих событий. Для верного понимания мыслей другого народа необходимо изучать и описывать содержание таких концептов.

В данной работе концепт «гнев» рассматривается с точки зрения лингвокультурологии.

Исследуемый концепт «гнев», по нашему мнению, является многоуровневым, т.к. он включает несколько когнитивных слоев, различающихся по уровню абстракции и последовательно наслаивающихся на базовый слой.

Библиография:

1. БЛЕЙХЕР, В.М., КРУК, И.В., *Толковый словарь психиатрических терминов*, Воронеж, НПО «Модэк», 1995. 1522 с.
2. БОЛДЫРЕВ, Н.Н., *Концептуальные структуры и языковые значения* // Филология и культура. Материалы международной конференции 12-14 мая 1999 г. Тамбов, 1999. С. 62-69.
3. *Большой энциклопедический словарь*. М.: Большая Российская энциклопедия, 2002. 1456 с. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.vedu.ru/bigencdic/29936/>, [дата обращения – 01.04.2021].
4. КАРАСИК, В.И., *Языковой круг: личность, концепты. Дискурс*. М.: Гнозис, 2004. 390 с.
5. КАРАСИК, В.И. *Культурные доминанты в языке // Языковая личность: культурные концепты*. Волгоград. 1996. С. 168-184.
6. КОНТ-СПОНВИЛЬ, Андре, *Философский словарь* / Пер. с фр. Е. В. Головиной. М.: Этерна, 2012. 752 с.
7. КРЫЛОВ, Г.А., *Этимологический словарь русского тыка*. СПб.:ООО «Полиграфуслуги», 2005. 432 с.
8. *Новый философский словарь. Энциклопедия философских терминов онлайн*. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.dicsonline.ru/slovaru/filosofskiy-slovar/g/gnev>, [дата обращения — 01.04.2021].
9. ОЖЕГОВ, С.И., *Словарь русского языка*. М.: Русский язык, 1990, 915с.
10. ПОПОВА, З.Д., СТЕРНИН, И.А., *Очерки по когнитивной лингвистике*. Воронеж, 2001. 191 с.
11. СЕМЕНОВ, А.В., *Этимологический словарь русского языка. Русский язык от А до Я*. М.: Юнвес, 2003. 354 с.
12. ТЕЛИЯ, В.Н., *Русская фразеология. Семантический, прагматический и лингвокультурологический аспекты*. М., 1996. С. 96, 215.
13. *Толковый словарь русского языка: В 4 т.* / Под ред. Д. Н. Ушакова. М.: Гос. ин-т "Сов. энцикл."; ОГИЗ, 1935. Т.1. 1562 стб. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://feb-web.ru/feb/ushakov/ush-abc/default.asp> [дата обращения – 01.04.2021].
14. ШАНСКИЙ, Н. М., *Краткий этимологический словарь русского языка. Пособие для учителя*. Изд. 2-е, испр. и доп. / Под ред. чл.-кор. АН СССР С. Г. Бархударова. М.: «Просвещение», 1971. 542 с.

СПЕЦИФИКА ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ ОБРАЩЕНИЙ В СЕМЕЙНОМ ДИАЛОГЕ XIX ВЕКА: НА МАТЕРИАЛЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ А.С. ПУШКИНА, А.П. ЧЕХОВА

*Анна ГАЛЕР, студентка филологического факультета,
Бельцкий государственный университет имени Алеку Руссо*
Научный руководитель: **Виктория БАРБУН, др., преподав.**

Rezumat: *Acest studiu constă în faptul că este realizată norma clasică de numire a persoanelor în familia rusă și comunicarea cotidiană în texte exemplare de ficțiune rusă, pe de altă parte, sunt realizate diverse forme de numire. În baza acestui material sunt actualizate dezvoltarea formelor de denumire a adreselor, tradiția normativă și invențiile creative ale formelor studiate, fără de care comunicarea individual-personală în dialogul familie-cotidian este imposibilă.*

Cuvinte-cheie: *poezie, povestiri, apel, monolog, dialog, cuvânt dialogic.*

Теория именования представляет собой важнейшую область филологической науки, а практика именования, т.е. создание и функционирование имен не может не быть одним из центральных вопросов жизни языка, являясь областью прикладной филологии. Проблема рождения (создания) имени (слова) заставляет поставить вопрос правильности или истинности имени в его отношении к вещи (именуемому объекту), эффективности последующего существования слова и его места в языковой культуре общества.

Анализ теории и практики именования с целью создания и функционирования имен заставляет обратиться как к истории языкознания, где теория именования являлась одной из теорий происхождения языка, так и к отечественной филологической традиции, в которой считаем возможным исследовать, по крайней мере, трех авторов: отца Павла Флоренского, автора ономастологии с практическим описанием значения и функционирования конкретных имен, А.Ф. Лосева с его философией имени, Ю.В. Рождественского, создавшего филологическую теорию именования.

«Создание слов, – пишет Ю.В. Рождественский, – есть, по сути дела, создание языка» [4, с. 28]. Осмысление природы слова в народном сознании получило в научном языкознании название «народной этимологии» (в противовес этимологии как научному направлению, исследующему историю происхождения и значения слов).

Основная идея теории именования состоит в «орудности» слова-имени, иначе говоря, слово, именующее вещь, является орудием, с помощью которого в деятельности людей возникает именованная словом вещь. Вещь появляется реально в бытии людей только тогда, когда она выделяется путем именования, причем это именование должно быть верным, т.е. соответствовать сущности вещи.

В нашем исследовании имя (именование) человека представляется в функции обращения при анализе конкретного текстового материала: классической художественной литературы (в основном!), любовно-семейной переписки и современной семейно-бытовой речи. В практическом анализе мы часто будем использовать составной термин именование-обращение, который понимается целокупно в двух значениях: 1) как имя (слово, словосочетание), созданное или данное какому-либо человеку; 2) как адресация этого имени слушателю или читателю. Очевидно, что именование не равноположено обращению, поскольку человек может быть именован, например, в рассказе о нем в 3-м лице, и тогда ни о какой адресации речь не идет. Именованию как процессу создания имени-слова мы посвятили предыдущее рассуждение, здесь же перейдем к описанию и определению термина обращение как в его историческом понимании, так и в теории современного русского этикета.

Особое внимание в теории речевого этикета уделяется комплексу ситуативных и социально-узуальных условий использования ты/Вы-формы обращения. Это обусловлено тем, что установление контакта с собеседником и поддержание акта общения предполагает выбор Ты – или Вы-формы. Этот выбор продиктован: а) степенью знакомства с собеседником; б) социальным статусом и ролью собеседника относительно говорящего; в) характером взаимоотношений; г) официальностью/неофициальностью обстановки общения.

Основной функцией обращений является коммуникативная функция, так как в процессе общения коммуниканты прибегают к обращениям как в начале речи, так и для ее поддержания в последующем. Однако коммуникативная функция имеет ряд особенностей. Она подразделяется на несколько функций, которые взаимосвязаны между собой (см. рисунок).

Доминирующей коммуникативной функцией обращений является вокативная функция, поскольку именно вокативность (звательность) «представляет собой один из конституирующих признаков обращения» [2, с. 16]. Это означает, что основной причиной употребления в речи обращений является призыв к адресату речи. Например:

– *Профессор! Не могли бы Вы повторить еще раз последнюю мысль. Я не успел её зафиксировать.*

– *Амина Хасановна! Вас зовут!*

– *Бабуля! Бабуля! Как твоё здоровье? Температура спала?*

– *Сынок! Зачем ты так рано встал?* [6].

По данным примерам мы видим, что адресант использует в речи обращения для привлечения внимания адресата. Слова: *профессор, Амина Хасановна, бабуля, сынок* – здесь являются основным инструментом для начала коммуникативного акта. Для вокативной функции характерно также то, что участники речи обычно используют стилистически нейтраль-

ные существительные, чаще всего – имена собственные или же названия профессий, должности и др. А к незнакомому лицу обращаются по его полевой принадлежности. Например:

– *Женщина, куда Вы так спешите?*

– *Мужчина, Вы забыли расписаться!*

Нужно отметить, что в большинстве случаев вокативная функция обращений реализуется в отдельных предложениях, которые состоят из имени собственного, социального статуса, профессии и т.д.:

Девочка зовет своих родителей: – Мама! Папа!

– *Джамия! Джамия! Ты не видела нашего преподавателя!*

– *Официант!.. Когда будет готов наш заказ?*

Чаще всего обращения в вокативной функции используются в диалогах и монологах. В разговорной речи это незаменимый инструмент для начала диалога или для привлечения внимания адресата, который чем-то отвлечен или находится на небольшом расстоянии. Еще к ним часто прибегают писатели для развёртывания сюжета в своем художественном произведении.

Не менее важной является номинативная функция обращения. Она заключается в номинации (назывании) лица, к которому обращается адресант. Данная функция употребляется в речи для ее поддержания или же для выделения среди прочих адресата речи. Например:

– *Как же ты вырос, Амир!*

– *Слушай, здесь есть ветеринарный магазин, парень?*

– *Как же прелестно, Лиза, ты сегодня выглядишь!* [Там же].

По этим примерам мы можем наблюдать, что если в вокативной функции обращение в большинстве случаев стояло в начале предложения, то здесь, в номинативной функции, обращение стоит либо в середине, либо в конце предложения.

Контактоустанавливающая (фатическая) функция обращений заключается главным образом в установлении или поддержании контакта между коммуникантами. В отличие от вокативной функции, фатическая функция реализуется внутри предложения, а в отличие от номинативной, может стоять в любой позиции в предложении.

Этикетной функции обращений характерно употребление имён собственных, социального статуса или же профессии адресата. Здесь важен правильный выбор обращения, который зависит от различных факторов: возраста, пола, социального статуса, профессии, ситуации, степени знакомства коммуникантов. Так, например, к малознакомому человеку обращаются чаще всего по его имени и отчеству, к маленькому ребенку – ласково и нежно (мальш, детка) и т.д. От того, насколько уместно и корректно человек употребляет выбранное им слово-обращение, зависит не только общее представление о нем, как о человеке и собеседнике, но и выстраивание общего дальнейшего диалога в целом. Замена красивых литературных обращений

на новые, безликие, которые не выражают никакого отношения к собеседнику обращения, являются проблемой современного русского языка.

Таким образом, в результате нашего исследования мы пришли к выводу, что основной функциональной особенностью обращения как синтаксической конструкции является её коммуникативная направленность. Специфика коммуникативной функции состоит в её членимости на номинативную, этикетную, контактную и вокативную, которые, в свою очередь, тесно взаимосвязаны между собой.

В нашем исследовании имя (именование) человека представляется в функции обращения при анализе конкретного текстового материала: классической художественной литературы (в основном!), любовно-семейной переписки и современной семейно-бытовой речи. В практическом анализе мы часто будем использовать составной термин именование-обращение, который понимается в двух значениях: 1) как имя (слово, словосочетание), созданное или данное какому-либо человеку; 2) как адресация этого имени слушателю или читателю [3]. Очевидно, что именование не равноположено обращению, поскольку человек может быть именован, например, в рассказе о нем в 3-м лице, и тогда ни о какой адресации речь не идет. Именованию как процессу создания имени-слова мы посвятили предыдущее рассуждение, здесь же перейдем к описанию и определению термина обращение как в его историческом понимании, так и в теории современного русского этикета.

Полагаем, что начать следует с истории термина *обращение* – тогда его значение приобретет более полное и объемное содержание. Причем, мы будем говорить о значениях как самого слова, так слова-термина обращение, а не об «истории обращения», чему посвятила диссертацию Е.А. Пляскова [5]. Заметим, что ее исследование отражает, в основном, историю звательного падежа и его перехода в именительный. Отдельные замечания исследовательница делает относительно функций обращений в художественной литературе, нас же как раз будет в дальнейшем интересовать эволюция именований-обращений на материале литературной классики, начать же целесообразно с исследования исторической эволюции термина обращение.

На наш взгляд, эволюционная история слова обращение в русском языке позволяет выделить следующие значения этого слова:

1) речь, или высказывание, направленные к адресату коммуникации. В сущности, всякая речь к кому-то «обращена», поэтому, как ни парадоксально, во всякой речи можно увидеть (услышать, прочитать) обращение. Но обращение может не называть слушателя (читателя), - в любом случае оно имеет целью привлечение внимания адресата. Например: *Ваше обращение не слышат. Произнесенное к присутствующим обращение повисло в воздухе* [3].

2) называние адресата речи. Это значение сформулировано впервые в античной риторике, но восстановлено как термин именно в грамматике на

пороге XIX-XX веков, когда под обращением стали понимать «называние лица или объекта речи, к которому адресована речь». В вашем обращении должно указываться имя-отчество адресата.

3) жанр публичной речи. В газетах публикуется обращение Президента.

4) фигура речи как риторико-стилистическое украшение. Оно может адресоваться как к конкретному лицу (воображаемому, или отсутствующему), так и к одушевляемому объекту. Нередко такое обращение переходит в развернутую характеристику или описание объекта-адресата речи:

Татьяна, милая Татьяна, С тобой теперь я слезы лью (...)

Простите, мирные долины. И вы, знакомых гор вершины, И вы, знакомые леса [1].

5) изменение, преображение духовного состояния человека в церковной жизни (после покаяния или исповеди). *И даждь ми, Господи, обращение [4].*

6) изменение, переход в иное состояние человека или предмета: обращение куколки в бабочку; обращение в невидимку;

7) только ед. эконо. термин: обмен, оборот, движение товаров. Обращение денег. Обращение товаров.

8) только ед. Поведение в обществе, обхождение, манера держаться. Он был необыкновенно добр в обращении. Это значение особенно характерно было для начала XIX века, сегодня оно выходит из употребления;

9) Устар. книжн., только ед. с кем. Общение с людьми определенного круга, нахождение среди этих людей. Воспитанию хорошей речи служит обращение в хорошем обществе среди образованных людей.

10) Только ед. с кем. Отношение, действия, поступки по отношению к кому-н. Грубое обращение с детьми.

11) только ед., с чем. Пользование, употребление. Научиться обращению с ружьем. Неосторожное обращение с огнем.

12) термин логики: перестановка, инверсия. Обращение возможно лишь в том случае, когда подлежащее и сказуемое есть понятия одинакового объема.

Таким образом, наименования обращения выполняют характерологическую, описательную, вокативную функции в художественных текстах.

Библиография:

1. БЕРЕЗОВСКАЯ, Э.М., *Специфика знаковой структуры имен собственных*, 1974. ISBN: 978-5-09-059559-9
2. БОЛОТОВ, В.И., *Актуализация антропонимов в речи (на материале английского языка)*, 1970. ISSN: 1814-2052
3. БОНДАЛЕТОВ, В.Д., ДАНИЛИНА Е.Ф., *Средства выражения эмоционально-экспрессивной речи в русских личных именах*, 1970. ISSN: 2411-5923
4. БУЛГАКОВ, С.Н., *Философия имени*, 1992. ISSN: 0081-6884.

5. ВЕСЕЛОВСКИЙ, С.В., *Ономастикон. Древнерусские имена, прозвища и фамилии*, 1974. ISBN: 5-88022-080-X.
6. ДВОРНАЯ, З.М., *Коммуникативно функциональные особенности обращения в современном русском языке (на материале художественных произведений)*. С-П., 1995. 154 с. [online] [цитировано: 06.04.2023]. Доступно: https://rusneb.ru/catalog/000199_000009_000149426/

CZU 811.161.1`25:811.111`25

ЯЗЫКОВЫЕ СРЕДСТВА ПЕРЕДАЧИ НАЦИОНАЛЬНО-ИСТОРИЧЕСКОГО КОЛОРИТА В ПЕРЕВОДЕ «ВЕЧЕРОВ НА ХУТОРЕ БЛИЗ ДИКАНЬКИ» Н.В. ГОГОЛЯ НА АНГЛИЙСКИЙ ЯЗЫК

Мария ТУЧАК, студентка филологического факультета,
Бельцкий государственный университет имени Алеку Руссо
Научный руководитель: **Людмила ПАРАХОНЬКО**, др., препод.

Rezumat: Acest articol este dedicat studiului mijloacelor lingvistice de transmite a culorii național-istorice în traducerea în engleză a lui N. V. Gogol „Seara la o fermă lângă Dikanka”. Obiectul studiului este traducerea vocabularului non-semantic. Subiectul lucrării este o metodă comparativă de analiză a textelor originale și traduse, în urma căreia se observă problema traducerii, menținând în același timp adecvarea traducerii operei originale de ficțiune în limba țintă.

Cuvinte-cheie: traducere, vocabular non-semantic, realități, tehnici de traducere, specificitate etnică.

Известно, что переводы выступают своеобразными посредниками между людьми разных национальностей. Вопрос переводов определенных художественных произведений **актуален**, так как некоторые художественные тексты не поддаются точным переводам. **Цель** данной работы – провести сравнительный анализ оригинала произведения «Вечера на хуторе близ Диканьки» [2] и перевода Овидия Горчакова «Evenings near the village of Dikanka» [8].

Для того, чтобы решить эту проблему, необходимо изучить вопрос, касающийся дефиниции перевода.

Итак, переводом называют текст, переведенный с одного языка на другой. Процесс перевода – это переработка текста на исходном языке и создание похожего текста на другом языке [1, с. 41].

В теории перевода значительную роль играет передача национальной окраски произведения. Каждое литературное художественное произведение является своеобразным зеркалом, отражающим эпоху его написания. В свою очередь, данный дискурс передает черты менталитета, исторические и культурные особенности конкретного носителя языка.

Само понятие «колорит» в целом расшифровывается как «отпечаток чего-нибудь, совокупность особенностей эпохи или местности» [3]. Передать всю национальную окраску произведения можно, только анализируя его полностью, а не отдельные грамматические или семантические отличия какого-либо элемента данного текста. Чем точнее произведение описывает жизнь народа, тем оно вызывает большие сложности в момент его транспонирования (перевода) на переводящий язык. Возникает вопрос: передать всю народность произведения, но сделать перевод экзотичным для читателя, или же создать перевод, понятный по смыслу, но утративший национальную специфику. Ситуация осложняется группой лексических средств, которая является уникальной для определенной сложной знаковой системы. Это означает, что она не существует в другом языке, поэтому данная лексика называется безэквивалентной [7, с. 83]. Различают несколько видов несемантизированной лексики:

- имена собственные, названия учреждений и организаций, географические наименования;
- реалии;
- случайные лакуны.

Необходимо отметить, что имена собственные являются существенными, личными, индивидуальными названиями чего-либо или кого-либо. Реалии обозначают лексемы, описывающие предметы или явления материальной культуры, не имеющие эквивалентов в других языках. Лакуны – своеобразные пропуски в лексической системе языка, отсутствие слов, которые должны были присутствовать в языке, согласно его отражательной функции и исходя из лексической системы языка [7, с. 87].

Для передачи вышеперечисленных слов существует ряд приёмов перевода.

- 1) Перевод при помощи транслитерации и транскрипции. Транслитерация – процесс, согласно которому при помощи русских букв передаются буквы, находящиеся в составе английского слова, или наоборот. Транскрипция – передача русскими буквами не орфографической формы слова, а самого звучания этого англоязычного слова.
- 2) Перевод при помощи калькирования. Процесс калькирования состоит в переводе английской лексики по частям, и последующем сложении переведенных частей без изменений. Кальки представляют собой слова полученные путём буквального их перевода.
- 3) Описательный перевод осуществляется посредством определения переводимого слова.
- 4) Приближенный перевод. Данный метод состоит в поиске приближенного по значению соответствия в языке перевода, если оно не имеет полную тождественность.

5) Контекстуальный перевод. Метод состоит том, что словарное соответствие заменяется контекстуальным, логично с ним связанным [6, с. 82].

Стоит рассмотреть причину использования имён собственных в художественных произведениях. В любом художественном произведении образ литературного героя начинает проявляться через его имя. Тем самым в сознании у читателя возникает более точное представление о герое, наделённым определенным набором характерных черт.

Изучение функций имени в творчестве представляется интересным, разнообразным и важным, в связи с тем, что имя сосредотачивает в себе художественные находки, влияния стиля. Благодаря онимам (имя собственное) появляются миропонимание и мировосприятие у читателя.

Теперь непосредственно перейдем к объекту исследования. Важно подчеркнуть, что повесть «Вечера на хуторе близ Диканьки» написана особенным сказом, которому присуща иллюзия устной, монологической речи, принадлежащей не автору, а рассказчику. В данном произведении возникает фольклорный образ рассказчика. Основная черта повести – простота повествования, в создании которой Н. В. Гоголь использует живую речь. Прежде всего это слова и выражения, характерные только для разговорной речи, особенные интонационные структуры. Автор-рассказчик как будто разговаривает со слушателем, читателем: *«Да вот было и позабыл самое главное. Как будете, господа, ехать ко мне, то прямехонько берите путь по столбовой дороге, на Диканьку»* [2, с. 2].

В этом художественном дискурсе реалии наиболее частотны. Реалии, как вид, подразделяются на три подвида: географические реалии, этнографические реалии, общественно-политические реалии.

Географические включают в себя названия объектов физической географии объектов, напрямую связанных с человеческой деятельностью. Этнографические реалии определяются бытом, трудом, искусством и культурой. Общественно политические реалии включают в себя органы власти, военные реалии и общественно-политическую жизнь [6, с. 69].

А.В Фёдоров выделяет две часто распространенные проблемы при переводе реалий: отсутствие соответствия в языке перевода, которая обусловлена асимметрией языкового знака: иностранная языковая картина мира лишена этноспецифичной реалии [7, с. 11].

Существует ряд приёмов перевода реалий [7, с. 12]:

1. транскрипция;
2. перевод (замена): а) кальки; б) полукальки; в) освоение; г) семантический неологизм;
3. контекстуальный перевод.

Чтобы понять их суть, необходимо рассмотреть каждый из этих приемов отдельно.

1. Транскрипция реалии предусматривает буквальное перенесение реалии в язык перевода с максимальным приближением к оригиналу.
2. Перевод реалии в художественном произведении используют в тех случаях, когда транскрипция невозможна. Вводится неологизм, а сам путь его введения-передача содержания путем введения нового слова.
 - а) Кальки – слова, полученные путем буквального перевода.
 - б) Полукальки – слова, считающиеся частичными заимствованиями, составленные из своего собственного материала, и из материала иноязычного слова.

в) Освоение – придание реалии на основе иноязычного материала, вида слова из родного языка.

г) Семантический неологизм – новое слово или словосочетание, придуманное переводчиком.

3. Контекстуальный перевод – реалия заменяет свое словарное соответствие при переводе контекстуального, логично связанного с ним.

Представляется значимым рассмотреть способы передачи этнографических бытовых реалий в переводе Овидия Горчакова «Вечеров на хуторе близ Диканьки» Н. В. Гоголя. Обратим внимание на описание еды и напитков. Сравним на примере:

Оригинал	Перевод Овидия Горчакова	Дословный перевод
«варенуха и водка, настоянная на шафран» [2, с. 134]	«mulled vodka and saffron vodka» [8, с. 131].	Глинтвейн и шафрановая водка.

Стоит отметить, что варенуха – национальный украинский напиток, состоящий из водки, мёда, яблок, груш, слив, вишен и пряностей [5, с. 53]. Глинтвейн же был изобретен в Германии и представляет собой горячий алкогольный напиток на основе красного вина с пряностями и мёдом. Следовательно, это абсолютно разные напитки, присущие разным странам. Из-за этого перевод данного отрывка текста получился не таким фольклорно окрашенным, каким он был в оригинале.

Исследуем другую иллюстрацию:

Оригинал	Перевод Овидия Горчакова	Дословный перевод
«небольшая кадушка на которой стояла миска с галушками» [2, с. 159].	«a little tub on which stood a bowl of dumplings» [8, с. 155].	Маленькая кадка, на которой стояла миска пельменей

Заметим, что галушки – традиционное украинское блюдо, представляющее собой отваренные куски теста [5, с. 81]. Пельмени – традиционное русское блюдо, сферы из тонкого теста с начинкой из мяса и рыбы [5, с. 282-283]. В результате данной замены галушек на пельмени отрывок частично утратил специфику этноса.

Продолжая тему еды, рассмотрим и этот пример:

Оригинал	Перевод Овидия Горчакова	Дословный перевод
«Выгружали мешки и хвастались <u>паляницами</u> , колбасами и варениками» [2, с. 148].	«Emptying their sacks and boasting of the <u>little loaves</u> , the sausages, and curd dumplings» [8, с.146].	Опустошали мешки и хвастались <u>булочками</u> , сосисками и варениками.

Слово «паляница» в украинском языке – большой хлеб с характерным козырьком сверху из Кореи, образованным благодаря надрезу [4, с. 9]. Стоит отметить, что Овидий Горчаков в своём переводе использовал лексическую единицу «булочки», которые зачастую обозначают маленькие хлебцы, к тому же сладкие. В данном случае из-за этой замены исконно украинское блюдо потеряло свою характерную особенность и превратилось в обычный хлебец, значительно меньшего размера.

Исследуем пример, меняющий взаимоотношения героев в результате перевода:

Оригинал	Перевод Овидия Горчакова	Дословный перевод
« <u>Два кума</u> отправились в <u>дорогу</u> » [2, с.137].	« <u>Two friends</u> set out» [8 с. 134].	Два <u>друга</u> отправились в дорогу.

Согласно словарю Ожегова, кум – это крестный отец ребенка по отношению к его родителям [3, с. 314]. Друг же, согласно тому же лексикографическому источнику, – человек, который связан дружбой [3, с. 184]. То есть мы наблюдаем абсолютно разные связи между людьми. В результате данного неточного перевода читателю будет затруднительнее объяснить отношения между данными героями, и к тому же теряются украинские мотивы. В особенности важен мотив «кум», ведь в украинском фольклоре он нередко ближе брата.

Рассмотрим также другой пример:

Оригинал	Перевод Овидия Горчакова	Дословный перевод
« <u>ведь сегодня «голодная кутья»</u> , а он ест <u>вареники</u> » [2, с. 163].	«today is a <u>fast day</u> and he is eating turnovers» [8, с. 158]	Сегодня <u>постный день</u> , и он ест вареники.

В данном отрывке действительно реализуется сема «постный день». Однако контекстуальная замена подобрана не совсем корректно: в результате замены «голодная кутья» на обычный «постный день» мы можем засвидетельствовать процесс утрачивания народности. Теперь это предложение не несёт в себе никаких фольклорных особенностей, как ранее, а просто сообщает нам констатацию факта. Аналогичная некорректность происходит и в отношении лексемы «кутья».

Изучим такой пример:

Оригинал	Перевод Овидия Горчакова	Дословный перевод
«ели <u>кутью</u> <u>посреди своих домашних</u> » [2, с. 166]	«eating rice and honey in the <u>bosom of their families</u> » [8, с. 161]	Едят рис и мёд в кругу семьи.

Кутья – славянское блюдо, каша из цельных зёрен пшеницы и ячменя, с добавлением мёда или сахара, сухофруктов и орехов. Различают три вида кутьи: бедная, щедрая и голодная. Бедная кутья готовится на святой вечер и называется так, потому что она постная. Щедрая кутья готовится на щедрый вечер. Существует поверье, что чем сытнее и щедрее получилась кутья, тем богаче будет урожай в этом году. Голодная же кутья готовится на Крещение, и в её состав входят только злаки и подсластитель. В результате перевода от этого традиционного славянского блюда осталась только злаковая культура и мёд [5, с. 176]. Вследствие данного процесса был потерян яркий окрас текста, заложенный Николаем Васильевичем Гоголем.

Таким образом, творчество Н. В. Гоголя является достаточно сложным для переводчика. Данное явление напрямую связано с его стилем написания произведений, с точной передачей народных мотивов, просторечных высказываний и фольклорных традиций. Следовательно, изучаемый оригинал и аналог доказывают этноспецифичность языковой картины мира; подчеркивают проблему взаимоотношений (кооперации) языка, мышления и культуры. Это положение, в свою очередь, указывает не только на лингвокультурологию, но и на когнитивную лингвистику (науку о мышлении): каждая языковая личность руководствуется своим категориальным аппаратом (общими и частными содержательными понятиями). Уникальность «Вечеров на хуторе близ Диканьки» актуализируется использованием безэквивалентной лексики. Соответственно, затрагивается и вопрос о частичной переводимости художественного произведения.

Можно заметить, что Овидий Горчаков переводил реалии при помощи контекстуального варианта перевода, то есть в тексте переводного дискурса мы видим замену словарного соответствия на контекстуальное, логично связанное с ним. Несмотря на выделенные неточности перевода, он является адекватным. Это означает, что текст перевода не нарушает нормы переводящего языка и соблюдаются жанрово-стилистические требования текста данного типа.

Библиография:

1. БАРХУДАРОВ, Л. С., *Язык и перевод*. М.: Международные отношения, 1975. 240 с. ISBN: 978-5-9519-2112-3.
2. ГОГОЛЬ, Н.В., *Вечера на хуторе близ Диканьки*. М.: Рипол-Классик, 2022. 312 с. ISBN: 978-5-386-14724-2.
3. ОЖЕГОВ, С.И., *Словарь русского языка*/под. ред. Н.Ю. Шведовой. М.: Русский язык, 1990. 921 с. ISBN: 5-200-01088-8.
4. ПИГУЛЕВСКАЯ, И., *Хлеб вкусный, целебный. Печем, едим, лечимся*. М.: Центрполиграф, 2018. 286 с. ISBN: 978-5-227-08280-0.

5. ПОХЛЕБКИН, В.В., *Кулинарный словарь*. М.: Э, 2015. 456 с. ISBN: 978-5-699-75127-3.
6. РЕЦКЕР, Я. И., *Теория перевода и переводческая практика*. М.: Р. Валент, 2007. 240 с. ISBN: 5-93439-204-2.
7. ФЁДОРОВ, А. В., *Основы общей теории перевода: для ин-тов и фак. иностр. яз.: учеб. Пособие*. 5-е изд. СПб: Филол. фак. СПбГУ; М.: Филология ТРИ, 2002. 412 с. ISBN: 5-8465-0019-6 (Филологический факультет СПбГУ), ISBN: 5-94545-014-6 (ИД «ФИЛОЛОГИЯ ТРИ»).
8. GOGOL, N. V., *Evenings near d village of Dikanka: storiz published bay beye-keyper Rudi Panko* / edited by Ovid Gorchakov. Illustrated by A. Kanevsky. Moscow: Foreign Languages Pub. House, 1957. 276 p. ISBN: RUSSIAN16088.

CZU 811.161.1`366.582:811.135.1`366.582

СПОСОБЫ ВЫРАЖЕНИЯ ОТНЕСЕННОСТИ ДЕЙСТВИЯ К ПРОШЛОМУ В РУССКОМ И РУМЫНСКОМ ЯЗЫКАХ

Виктория ШПАК, студентка филологического факультета,
Бельцкий государственный университет имени Алеку Руссо
Научный руководитель: **Виктория БАРБУН**, др., препод.

Rezumat: *Acest studiu descrie modalitățile de exprimare a relației unei acțiuni cu trecutul în limbile rusă și română, compară asemănările și diferențele dintre elementele limbilor în exprimarea unei acțiuni în trecut și identifică modalități figurative de exprimare a relației unei acțiuni către trecut. Studiul actualizează problematica linguodidactică a modalităților de predare și studiere a acestei teme în gimnaziu, formând competența analitică a elevilor.*

Cuvinte-cheie: *timpul trecut, momentul vorbirii, timpul absolut, timpul relativ, perfect, imperfect.*

Актуальность выбранной темы заключается в том, что время – одна из важных категорий в грамматике всех языков. Глаголы отличаются между собой тем, как они выражают время. Несмотря на то, что на данный момент исследование способов выражения прошедшего времени в русском и в румынском языках достаточно разработан, их сравнительный анализ все еще исследован в недостаточном объеме. Русский и румынский языки находятся в разных языковых ветвях, это и определяет интерес изучения.

Объектом исследования являются способы выражения отнесенности действия к прошлому в русском и румынском языках.

Цель настоящей работы состоит в изучении особенностей выражения прошедшего времени в русском и в румынском языках.

Для достижения данной цели необходимо решить следующие **задачи**:

1. проанализировать и обобщить основные способы выражения прошедшего времени в русском языке;

2. резюмировать основные способы выражения прошедшего времени в румынском языке;
3. сравнить сходства и различия между элементами языков в выражении действия в прошлом;
4. Исследовать трудности выражения прошедшего времени в русском языке.

Материалом для исследования послужил Национальный корпус русского языка.

Время – универсальная категория, присущая всем языкам. Отличительным являются только способы, с помощью которых данную категорию выражают в том или ином языке. Рассмотрим данный вопрос на примере русского и румынского языков.

В румынском языке существуют четыре формы прошедшего времени: *perfectul compus* (сложный перфект), *perfectul simplu* (простой перфект), *imperfectul* (имперфект) и *mai-mult-ca-perfectul* (больше, чем перфект). Первые две формы относятся к абсолютным глагольным временам, вторые – к относительным.

Сложный перфект передает действие, законченное в промежутке времени до момента речи. Исключительно темпоральным признаком для этой формы является П.+ (предшествование по отношению к грамматической точке отсчета); это единственный неизменный, постоянный и общий для всех форм прошедшего времени признак (если речь идет о прямом употреблении). Таким образом, признак П.+ можно считать доминантным для сложного перфекта. Аспектуальный признак Перф.+ противопоставляет форму перфекта и больше, чем перфекта форме имперфекта с аспектуальным признаком Перф.-. Модальный признак Real+ свойственен изъявительному наклонению.

Основной темпоральный признак позволяет использование глагольных форм только в предложениях, которые выражают действия в семантическом пространстве «прошлое». Можно сказать *Ieri am vorbit cu tine.*, но нельзя **Maine am vorbit cu tine.* или **Acum (cand discutam) am vorbit cu tine.* Для выражения отнесенности действия к прошлому сложному перфекту достаточно употребление только глагола в этой форме без каких-либо специальных средств выражения прошедшего времени. В то же время подобные средства, к которым относятся *ieri, alaltaieri, de dimineata, toamna/ iarna/ primavara/ vara/ luna/ saptamana/ noaptea trecuta, in copilarie, in tinerete, la batranete, anul/secolul/mileniul trecut, acum un an, acum cativa ani u др.* могут уточнять расположение действия на временной оси. К примеру: *Pe preot l-au gasit a doua zi intr-un tarziu legat butuc, cu muschii curmati de stransura franghiilor, cu calusu-n gura, de-abia mai putand geme.* (I.L. Saragiale, *In vreme de razboi*) [3, с. 417].

Простой перфект по своим темпоральным, аспектуальным и модальному признакам совпадает со сложным перфектом: П+, Перф+, Real+. Он выражает действие прошедшее, законченное в недалеком прошлом. Фор-

ма простого перфекта может быть выражена только одним глаголом, а может сопровождаться теми же специальными средствами, что и форма сложного перфекта. Например: *Ion se repezi la gardul carciumarului, smulse un par si, mai inainte sa-l poata opri cineva, croi pe Gheorghe peste spinare, incat acesta cazu gramada, gemand prelung.* (L. Rebreanu, *Ion*). *De ce te zamislii atunci din lut/ Si nu-ti lasai pamantul pentru oale?* (Т. Arghezi, *Jignire*).

В современном румынском языке форма простого перфекта практически полностью вытеснена формой сложного перфекта. Все же в разговорной речи сохранилось употребление этой формы в ироничном контексте: *Ca bine zisesi!, Venisi si tu?* Стоит отметить, что данная форма прошедшего времени все же активно используется в художественной речи.

Имперфект обозначает длительное действие в прошлом, незавершенное. Рассматриваемая форма обладает двумя темпоральными признаками: П.+ (предшествование по отношению к грамматической точке отсчета) и Одн.+ (одновременность по отношению к другому действию, происходящему в прошлом). Аспектуальный признак Перф.– дифференцирует эту форму от сложного, простого перфекта и больше, чем перфекта: имперфект обозначает действие продолжительное, длительное.

Темпоральные признаки, свойственные имперфекту, указывают, что действие происходит в прошлом (т.о. оно предшествует моменту речи) и разворачивается одновременно с другим действием, тоже находящимся в семантическом пространстве «прошлое». Например: *In timp ce scria scri-soarea a sunat telefonul.* Следовательно, для имперфекта свойственно наличие временного предшественника, которым может являться другая глагольная форма и/или специальные средства выражения прошедшего времени.

Временной предшественник может быть выражен и посредством:

1. сложноподчиненного предложения: *Cand Radu a intrat in casa, Andreea se uita la televizor.;*
2. глагола в форме герундия: *Alergand spre casa se gandea la fiica ei si era foarte fericita.;*
3. дейктических выражений в начале предложения. *Pe data de 1 decembrie 2002 era cald.;*
4. независимого предложения, в состав которого входит глагол в форме перфекта или больше, чем перфекта: *Radu a intrat in casa. Andreea se uita la televizor.*

Форма прошедшего времени больше, чем перфект по темпоральным свойствам схожа с имперфектом. Она выражает действие, произошедшее в прошлом, законченное раньше другого действия в прошлом. Использование этой формы предполагает наличие другого глагола, посредством которого и определяется отнесенность действия к прошлому. Различия этих двух форм заключаются в том, что больше, чем перфект выражает отношения последовательности с глаголом, предшественником которого

является, а имперфект выражает отношения одновременности с временным предшественником [4, с. 327]. Приведем примеры употребления формы больше, чем перфекта: *Impliniseam 37 de ani, publicasem doua carti, luasem doua premii, cand mi s-a oferit jcazia ssa merg intr-o excursie in Polonia, "lipita de un grup organizat de "Uniunea Scriitorilor".*

Больше чем перфект редко используется в устной речи; как правило, его заменяют формой сложного перфекта. Тем не менее он широко используется в письменной речи.

В грамматике русского языка лингвисты выделяют следующие формы выражения прошедшего времени: прошедшее несовершенное, включающее прошедшее несовершенное конкретного единичного действия, повторяющегося и обычного действия, обобщенного факта (прошедшее аористическое) и прошедшее несовершенное в перфектном значении, а также прошедшее совершенное, частными значениями которого являются перфектное и аористическое.

Прошедшее несовершенное конкретного единичного действия включает признак отнесенности действия к прошлому и локализованность этого действия во времени. Действие было актуальным, длительным, но отнесено к прошлому. Процесс протекания может быть выражен такими средствами, как обстоятельства *долго, медленно*, наречием *уже*, сочетанием *видел, как*, союзами *пока, когда, в то время как*. Рассматриваемая форма прошедшего времени может выражать и ряд действий, протекающих одновременно: *Он смотрел на дверь, и лицо его имело странное новое выражение. Он радостно, пристально и вместе робко смотрел на входившую и медленно приоднимался. В гостиную входила Анна* (Л. Толстой. Анна Каренина) [1, с. 81-82].

Прошедшее несовершенное повторяющегося и обычного действия характеризуется отнесенностью действия к прошлому и нелокализованности его во времени, т.е. на временной оси действие происходит в промежутке до момента речи, но оно не имеет конкретного положения во времени. Для того, чтобы выразить повторяемость и обычность действий, используются обстоятельства *иногда, по временам, каждый день*.

Прошедшее аористическое выражает наличие факта в прошлом, не уточняя его единичности или повторяемости, длительности или кратности. Контекст сообщает только, было ли действие или не было. Данная форма прошедшего времени обладает относительной обособленностью, она выражает отдельное разовое действие, а не цепь таких действий.

В перфектном значении прошедшее несовершенное употребляется крайне редко. Оно дает представление о состоянии субъекта, которое имеет отношение и к настоящему времени. Глаголы в данной форме могут характеризовать субъект, основываясь на опыте, собранном путем познания.

Форма прошедшего совершенного предполагает действие, локализованное во времени, предшествующее по отношению к точке отсчета. Пер-

фектное значение этой формы отражает действие в прошлом, результаты которого являются актуальными для настоящего времени или же для более позднего прошлого. Оно может сочетаться с настоящим несовершенным, либо с кратким страдательным причастием. Кроме того, прошедшее совершенное может констатировать физическое или психическое состояние субъекта, детали внешности, состояние предмета [2, с. 49-50].

Прошедшее время в аористическом значении может выражать цепь сменяющих друг друга действий (*Подошла, остановилась и сказала...*), либо же сочетание прошедшего совершенного и несовершенного (*Поздоровался и несколько мгновений смотрел на нее.*), либо форму прошедшего совершенного, выражающую обособленный факт прошлого.

Из вышесказанного делаем вывод, что значение времени, выраженное в русском и румынском языках, помимо сходства, обладает существенными различиями. В русском языке глаголы обладают формами совершенного и несовершенного вида, которые берут на себя временные значения. В румынском языке, ввиду отсутствия категории вида, все значения передаются временными формами. Частные значения временных форм также существенно дифференцируются. Причина различий прежде всего в том, что анализируемые языки принадлежат к разным группам. Как показал исследуемый материал, значительно отличаются и способы репрезентации действия в прошлом.

Библиография:

1. БОНДАРКО, А. В., *Вид и время русского глагола*. Ин-т языкознания. – Л.: Наука: 2002. 736 с. ISBN 5-94457-021-0.
2. БОНДАРКО, А.В., *Теория функциональной грамматики: Темпоральность. Модальность*. 1990. 264 с. ISBN 5-02-028005-4.
3. BARBUTA, I., CONSTANTINOVICI, E., *Gramatica limbii romane. Cuvintul. Vol I*. Institutul de Lingvistica „Iorgu Iordan – Al. Rosetti”, 2005. ISBN 973-27-1305-4
4. IRIMIA, D., *Gramatica limbii romane. Morfologie. Sintaxa*. Bucuresti, 2008. ISBN 973-46-1041-4

CZU 821.161.1.09-2”19”(092)Шварц Е.

СРЕДСТВА ЭМОЦИОНАЛЬНОГО ВОЗДЕЙСТВИЯ НА АДРЕСАТА В ДРАМАТУРГИИ Е. ШВАРЦА

Татьяна СЫНЖЕРЯК, студентка филологического факультета,
Бельцкий государственный университет имени Алеку Руссо
Научный руководитель: **Виктория БАРБУН**, др., препод.

Rezumat: *Articolul examinează și analizează impactul emoțional asupra destinatarului în piesele lui Eugen Schwartz. O atenție deosebită este acordată dez-*

voltării principiilor dramatice ale operei sale. Autorul desfășoară problema impactului emoțional ca obiect de cercetare în dramaturgia lui Eugen Schwartz.

Cuvinte-cheie: dramaturgie, basm, E. L. Schwartz.

Актуальность темы исследования заключается в том, что современные лингвистические исследования делают акцент на изучении смысловой стороны человеческой речи, то есть на первый план выходит прагматика речевой деятельности. В большинстве случаев человек не вербализует напрямую свои коммуникативные цели, они воспринимаются адресатом контекстуально, с учетом всей совокупности используемых вербальных и невербальных средств, а также интонации произносимых реплик.

Объектом настоящего исследования являются речевые акты, используемые в коммуникации на русском языке. Предметом настоящего исследования являются средства эмоционального воздействия (положительного и отрицательного) на адресата.

Цель исследования состоит в том, чтобы выявить прагматические. Особенности применения средств положительного и отрицательного Эмоционального воздействия на адресата в русскоязычной коммуникации.

Изучение особенностей коммуникации всегда играло важную роль в контексте лингвистических исследований, так как речь и язык неразрывно связаны друг с другом, речь вербализируется через языковые средства, а язык является способом передачи речевых интенций в доступной для собеседника форме. Речь также отличается своей универсальностью, она обеспечивает передачу информации как непосредственно в процессе устной коммуникации, так и в рамках коммуникации письменной, включая художественную литературу.

Анализ коммуникативных особенностей речи героев литературных произведений позволяет глубже понимать как персонажей, так и авторский замысел писателя, который вкладывает в своих героев реплики, имеющие характерные коммуникативные особенности, обеспечивающие воздействие на адресата в процессе общения. Среди основных факторов, которые влияют на коммуникацию, выделяют характер человека, его социальный статус, коммуникативные интенции – все они влияют на использование определенных средств эмоционального воздействия на адресата, и эта исследовательская проблема важна в контексте современной лингвистики.

Изучение лингвистических и прагматических особенностей речевого воздействия позволяет в полной мере изучать коммуникативные особенности речи человека, его коммуникативные цели и методы их достижения.

Поскольку речевое воздействие разделяется на положительное и отрицательное, можно также говорить и о том, что выявление характерных особенностей их проявления в русской речи также является важной исследовательской задачей.

Настоящее исследование актуально и потому, что ключевой характеристикой языка как системы является его антропоцентричность, что также находит свое отражение в коммуникативном процессе.

За счет использования языковых средств человек не только передает информацию, но и свое субъективное отношение к теме высказывания, что подразумевает привнесение в речь экспрессивности и эмоциональности, что не может не отражаться на адресате сообщений.

Стоит отметить, что в основе его сюжетов лежат как европейские сказки и легенды, так и собственные истории, при этом важным нарративным элементом пьес Е. Шварца остается двусмысленность. По этой причине в репликах многих его героев отсутствует прямота, и на первый взгляд выходит именно прагматический аспект высказывания, ключевой коммуникативный посыл подается имплицитно, что как раз и требует особого исследовательского внимания.

Кроме того, для писательского стиля Шварца характерна ирония, наличие большого количества намеков, что также усиливает прагматический аспект коммуникации его персонажей, и тем самым объясняет выбор этих произведений в качестве источника для настоящего исследования.

Заданные автором система «положительных» и «отрицательных» персонажей и логика их поведения и взаимоотношений, заложенный таким образом в основу развития драматического дискурса конфликт призваны возбудить необходимые для достижения цели эмоциональные состояния сопереживания «положительным» и не сопереживания «отрицательным» героям.

Распределение пьес, разделение персонажей в них на «плохих» и «хороших» в поздних пьесах оборачивается размыванием этой границы; количество «переходных» персонажей все увеличивается: от одного – двух в ранних пьесах – до целого города в «Тени» или «Драcone», и это может быть объяснено непрерывным интересом драматурга к массовой психологии и её искажению под влиянием тиранического режима. Более того, один и тот же герой оказывается в разные моменты своей жизни «плохим» или «хорошим», то есть человеку свойственно соединять в своей душе тёмные и светлые начала.

Интересно, что в «Обыкновенном чуде», где отсутствует острый конфликт добра и зла, роль архетипа «тени» не активна. Здесь мы можем наблюдать, как происходит некий синтез.

Персонажи разделяются на молодое (архетип младенца) и старое поколения (архетип матери/мудрых старика и старухи), и в обоих поколениях существуют влюблённые пары (Медведь – Принцесса, Хозяин – Хозяйка, Трактирщик – Эмилия, Охотник – Аманда, Ученик охотника – Оринтия). Два поколения отражают друг друга как зеркало, одни и те же темы звучат резонансом.

«Обыкновенное чудо» – пьеса про поиск любви и счастья, и эти ценности может обрести тот, кто преодолел в себе неверие, гордыню. Внутрен-

ний конфликт и внутреннее противоборство героев самих с собой – такова особенность более поздних пьес Шварца по сравнению с чётко структурированными и вполне однозначными ранними пьесами.

Шварц играет узнаваемыми (типичными) образами для того, чтобы создавать объёмные смыслы, вовлекать читателя в полемику и разрушать стереотипы, существующие в сознании читателя. Если рассматривать раннюю драматургию Е. Шварца с точки зрения «социалистического канона», то можно заметить, что все персонажи этих пьес довольно чётко разделяются на две группы: положительных и отрицательных героев. Как в фольклорной сказке, в пьесе нет многогранных психологических образов, то есть у героев одномерный характер, и положительные и отрицательные герои остаются такими, как они были в начале пьесы. Отрицательные герои у Шварца (Варварка и Маркушка), как типичные сказочные злодеи, воруют ценные вещи, угрожают людям и обманывают их. Но они не только воры и обманщики, а представители уходящего, устаревшего, обветшалого мира «бывших» купцов и богачей. Этот старый мир характеризуется Шварцем в сатирическом ключе.

Положительные герои также социально позиционированы. Традиционный сказочный персонаж сиротка-падчерица Маруся – в пьесе становится девочкой-пионеркой. Ее соседи – студенты, девизом, одного из которых стала фраза – *«осмотришь и борись»* [1, с. 21]. Их молодость и принадлежность к неким общественным советским организациям также сознательно выделены Шварцем (Маруся всё время стремится сбежать от своей мачехи).

Всякий раз Мария Ивановна оказывается на стороне тех, кто в данный момент сильнее, хотя в финале искренне радуется победе девочек, и именно по этому конечному результату её можно причислить к положительным персонажам. А её сомнения, её страх и желание спрятаться можно объяснить, как уже отмечалось, тем, что она боится активной и злой Варварки и не чувствует в себе сил ей противостоять. Подобные постоянные её ссылки на недомогание, болезнь, желание спать – та же отговорка, которая будет использоваться персонажами сначала «Голого короля», о чём речь пойдёт немного позже, а потом и «Дракона» – из страха принять решение, встать на чью-либо сторону.

Традиционные две группы положительных и отрицательных сказочных персонажей всегда присутствуют у Шварца. Но новизна его пьес заключается в том, что в них формируется и третья группа – персонажи переходные, находящиеся во время действий пьесы между двумя противоборствующими силами. Эта третья группа в основном безликая, индивидуальная масса, которая обычно является объектом действия. В этом смысле интересно то, что пишет В.Е. Головчинер о неудачной пьесе без названия, предшествовавшей «Ундервуду»; *«уже здесь, в драматургическом опыте 1927 г., мы видим то понимание проблемы массового сознания, которое потом найдёт*

развитие во многих зрелых произведениях» [1, с. 29]. Так что «Ундервуд» даже не первая пьеса, в которой формируется эта трёхкомпонентная схема «положительные – переходные – отрицательные», интерес драматурга к массовому сознанию возник уже в самом начале его творческого пути.

Е. Шварц – писатель, использующий иронические формы изображения жизни, формирующие их проблематику, поэтику и жанровое своеобразие. С.К. Рубина, приводя примеры из разных пьес драматурга, показывает, каким образом понятия тезиса и антитезиса реализуются в пьесах Шварца. Автор отмечает, что у Шварца нет синтеза противоречий, драматург последовательно отрицает каждый свой тезис. Но, по её мнению, это *«не акции иронии в различных художественных методах»*. В своей работе исследовательница так определяет иронию: *в основе иронии всегда лежит противоречие, парадокс* [2].

Ирония – понятие более широкое, чем парадокс. Ирония имеет диалектический характер, то есть содержит в себе диалектическую триаду (тезис, антитезис, синтез). С точки зрения автора, момента синтеза в творчестве Е. Шварца не возникает, ибо он исследует действительность в противоречиях. Означает, что мирозерцание Шварца пессимистично. С.К. Рубина, сравнивая «мироотношение» Шварца с «мироотношением» экзистенциалистов, показывает, что, хотя в пьесах Е. Шварца и нет синтеза противоречий, драматург верит в их гармоническое разрешение. Его ищут герои, его ищет сам автор. Поиски синтеза – так можно было бы обозначить специфику иронического «мироотношения» Шварца [2]. В пьесе противоречие может не разрешиться, но Шварц верит в возможность его решения за ее пределами. Исследовательница утверждает, что поиски синтеза обусловили жанровую природу пьес Шварца, поэтому драматург выбрал для себя не жанр притчи, а сказку. С одной стороны, Шварц переосмысляет сказку; изначальная безусловность победы добра над злом ставится писателем под сомнение. С другой стороны, Шварц не пишет пародию на сказку. Сказка дает ему возможность показать синтез противоречий. Именно так возникает ирония.

Можно подчеркнуть, что на особенности конфликта в пьесах Шварца оказала влияние та драматическая концепция действительности, которая свойственна избранному им жанру. Шварц унаследовал содержание конфликта сказки – столкновение добра и зла.

Соответственно, указывается на необходимость исследования философской подоплеки произведений Шварца, а также – на специфику шварцевского текста как построенного на основе иронии, особого стилистического приёма.

Конечно, как уже отмечалось, большинство исследований посвящено зрелым пьесам Шварца, при этом особое внимание уделяется наиболее оригинальной пьесе – «Обыкновенное чудо». Здесь интересен прежде всего тот факт, что отсчёт «взрослых» сказок Шварца исследовательница начинает с пьесы «Голый король», не учитывая при этом того, что было написано драматургом ранее [3, с. 139].

Знаменитую «антитоталитарную» трилогию и «Обыкновенное чудо», то есть зрелые произведения Шварца, исследовательница характеризует следующим образом: «На фоне пьес «Гольный король», «Тень», «Дракон», в которых мы находим эпически расширяющийся, развивающийся, всё более ощутимо углубляющийся анализ советского и, шире, европейского общественного поведения, «Обыкновенное чудо» представляется весьма своеобразным произведением», развязка которого зависит от сугубо личных отношений.

Внешние по отношению к героям обстоятельства, а в «Обыкновенном чуде» конфликт уже переносится в глубь человеческой души и представляет собой попытки понять себя и своё поведение по отношению к человеку, которого ты любишь.

Кроме того, важен тот интерес, который исследователь проявляет к языковой стороне пьес Шварца, к выражению в них детского «непосредственного» сознания – в частности, в пьесе «Гольный король». С периода, когда была написана «Снежная королева», по мнению исследователя, начинается настоящий расцвет драматического таланта Шварца. В этой пьесе вполне проявились черты и свойства, которые входят в общее представление о творчестве Евгения Шварца. Драматург пришёл к органическому сочетанию сказочности с реальностью, которые переплетаются, накладываются друг на друга, формируя новую особую действительность.

Из всего вышесказанного можно сделать вывод: конфликт идей в зрелых пьесах Шварца становится у него основным способом осмысления драматических противоречий современной действительности, при этом позитивную роль в разработке конфликта идей играют особенности сказочной поэтики. Рассматриваются условно-фантастические формы изображения в пьесах Шварца и исследуются такие проблемы, как сочетание традиционного и индивидуально-авторского начал в фантастике Шварца, степень условности и способы соотнесения с реальностью, специфика фантастического в пьесах-сказках сравнительно с повествовательными жанрами, особенности сказочной модальности.

Библиография:

1. ГОЛОВИНЧЕР, В. Е., «Обыкновенное чудо» в творческих исканиях Е. Шварца // *Драма и театр IV*. Тверь. 2002. С. 67-75. [online] [цитировано 09.04.2023]. Доступно: https://www.myuniversity.ru/Традиции_волшебной_сказки_в_пьесах_ЕШварца/437358_3281002
2. РУБИНА, С. К., *Функции иронии в различных художественных методах*. [online] [цитировано 09.04.2023]. Доступно: http://www.urgi.info/urgiiinfofiles/sites/pigulevsky-ironiya/06_bibliografiya.htm
3. КАЛМАНОВСКИЙ, Е.С., *Евгений Шварц. Очерки истории русской драматургии*. Л.: Искусство. 1968. 463с. [online] [цитировано 09.04.2023]. Доступно: <https://biography.wikireading.ru/ha1GFMyDCU>

ВСЁ ВОКРУГ РОДНОЕ: ПРОИЗВОДНЫЕ ЗНАЧЕНИЯ ТЕРМИНОВ РОДСТВА В РУССКОМ ЯЗЫКЕ

Зоя БЕРЕЗИЮК, студентка филологического факультета,
Бельцкий государственный университет имени Алеку Руссо
Научный руководитель: Виктория БАРБУН, др., препод.

Rezumat: *Articolul este dedicat studiului semnificațiilor derivate ale termenilor de rudenie fixați în limba rusă. Sensurile secundare ale acestor termeni depășesc cu mult tema „familiei” și chiar dincolo de limitele societății. Termenii de rudenie sunt strâns legați de lumea animală, vegetală și obiectivă, cu spațiul mitologic și concepte abstracte, sunt folosiți ca antroponime și toponime, sunt folosiți ca interjecții, sunt incluși în construcții interjecționale.*

Cuvinte-cheie: *termeni de rudenie, fauna, flora, obiecte abstracte, spațiu mitologic, antroponime, toponime.*

Богатство любого языка в первую очередь проявляется в лексике, непосредственно отражающей всю человеческую жизнь, знания, мысли, понятия о предметах и явлениях объективной действительности. *«Язык представляет собой кладовую истории народа – его носителя... Ни фонетика, ни грамматика языка не могут показать нам условия жизни народа так полно, как лексика»* [1, с. 104]. Большую ценность представляют термины родства, так как они относятся к архаичным пластам лексики и входят в основной словарный фонд каждого языка. Эта ограниченная по объему лексико-семантическая группа включает названия, отражающие главнейшие родственные отношения. Данная лексическая группа, возникшая в глубокой древности, в связи с образованием общности людей и для определения ими своих отношений друг к другу выступает и как показатель важнейших социально-исторических процессов.

Актуальность работы. Несмотря на давний и стойкий интерес лингвистов к терминам родства, специальных исследований, посвященных вторичным значениям этих терминов и их дериватов, очень мало.

Термины родства – названия кровных родственников и свойственников (родственников по браку). Термины родства – часть словарного состава языка, однако принципы группировки этих терминов в системы терминов родства определяются особенностями социальной организации конкретного общества [2, с. 36-38].

Термины родства могут употребляться по отношению к чужим, часто незнакомым, людям. Такое употребление называют вторичным: (Тётенька, дайте десять копеек, Внучок (сын), помоги, Бабушка, садитесь и т. п.). Вторичное употребление имеют только термины кровного родства, но не свойства (невозможны зять, свояченица, деверь и т. п.). Не употре-

бляются таким образом и термины родства по крещению, усыновлению и т. п. Не используются названия родственников, принадлежащих боковым линиям: племянник, кузен.

В русском языке вторичное употребление характерно для названий всех близких родственников (пять поколений): дедушка, бабушка, отец, мать, дядя, тётя, брат, сестра, сын, дочь, внук, внучка. В большинстве случаев вторичное употребление терминов родства характеризуют либо детскую речь, либо просторечие. В качестве обращения используются, как правило, референтные термины с уменьшительным суффиксом, но не апеллятивы: «*Мать (мама), посторонись!*» [3, с. 281].

В литературном английском языке использование терминов родства при обращении к не-родственникам возможно лишь в церковной практике, при этом используются только brother, sister, son, daughter.

В большинстве стран Азии и Африки (во Вьетнаме, Таиланде, в Индии, на Цейлоне, в Малайзии, в арабских странах, в Африке южнее Сахары) обращение к незнакомому человеку с использованием того или иного термина родства – норма. Выбор того или иного термина подчинён определённым правилам, принятым в данном сообществе. Неудачный выбор термина родства при обращении к человеку может восприниматься как оскорбление и стать причиной обиды.

Цель работы – демонстрация семантических сдвигов из группы – «донора», каковой является ЛСГ «Термины родства», в другие области, выходящие далеко за пределы семейной тематики; исследование основных направлений экстраполяции терминов родства; выявление их типологического характера; рассмотрение путей семантического сдвига. В соответствии с целью исследования в статье поставлены следующие конкретные **задачи**: 1) выявить инвентарь терминов родства (преимущественно кровного) в русских говорах; 2) выявить вторичные, производные значения терминов родства; 3) выявить основные направления семантических сдвигов, зоны экспансии терминов родства и их дериватов; 4) описать механизмы семантического сдвига.

Самые значительные фигуры христианства связаны родством – Бог-отец и Бог-сын, Господь-батюшка и Божья мать, Царица матушка небесная. В народной культуре как члены семьи предстают духи - «хозяева»: дедушкой, например, называют мифическое существо, обитающее в доме, бане, помещении для скота, овине или в воде, в лесу. «Хозяева» дома (домовой и его «жена») будут дедушкой и бабушкой или батюшкой и матушкой, «хозяин» леса, леший – отцом, батюшкой.

Термины родства распространяются на животных (мать ~ ребенок = самка ~ детеныш). Через термины родства осмысляются отношения хозяйки и ее животных, см. обращение к собаке: Ну-ко, дочерь, не ползай. Вот обращение к волку в сказке: Волкушко-батюшко, пусьти ноцевать. Обра-

шение к человеку и к родственнику может использоваться как подзывные слова: Я вѣду: дѣпки-дѣпки-дѣпки-дѣпки, подрушки-подрушки! А Кóчи-на йешшо «дóчи-дóчи-дóчи» зовѣт (овец): Дóчи-дóчи, подѣте домóй! [3].

Термины родства экстраполируются на «внешний», материальный мир. Рука – ладонь и пальцы – рассматривается как «семья» (*Пáльцы на руках: большóй, мáтка, отéц, бáнка, мезéньчик, или дóчька*) [3]. «Семьей» оказываются в загадке печь, огонь, дым (Мáть толстá, дóчь краснá, сын кудревáтой в небесá улетél.). Печка и приготовляемые в ней пироги соотносятся как мать и дети (Пéчька-мáтушка, скрасáй хлебóв-дéтушэк), река и оставляемые ею на берегу льдины – как мать и дети или мачеха и пасынки (Водá ушлá, а пáсынки остáлись на берегú. А лёт прошól – а вот льдѣны-то. Это пáсынки – льдѣны нá реки) [3]. С общим представлением о матери как об основе, начале всего связано широкое использование дериватов с корнем мат-, обозначающих самые разные понятия. Так, например, лексема матка обозначает части тела (женское чрево, указательный палец руки), несущую потолочную балку, свод русской печи; базовое судно, снабжающее рыболовные траулеры провиантом и водой и принимающее у них выловленную рыбу; головной плот; компас; картофелину, от которой отводятся новые клубни; твердый глинистый грунт; центральную часть чего-н.; часть рыболовной ловушки, рыбоприемник; нижнюю часть грабель, куда вставляются зубцы; жердь, на которой сушится бельё и т.д.

Через термины родства осмысливается космогоническая картина мира, значимое пространство и время. Матерью, матушкой или отцом, батюшкой становится земля, небо, вода, война, страда, зима: земля-мать и небо-отец, река-матушка, вода-матушка, страна-матушка, деревня-матушка, Москва-матушка и Питер-батюшка, старина-матушка и тѣща-старина (Росказывай-ко, голупчик-дядя, про тѣщю-старину), война-матушка, зимаматушка и мн. др.

Термины родства могут переходить в междометия: батеньки, батюшки, государи-батюшки, осудари-батюшки, осподари-батюшки, батюшки-свет, батюшки-светы, батюшко-свет, матушки, матушки-светы, матушки божоные и проч.

Перенос в другие области может осуществляться как непосредственно от протозначений, связанных с терминами родства, так и опосредованно: наблюдается регулярная метонимия, когда термины родства проецируются на не родственников (даже в городской разговорной детской речи незнакомые мужчины и женщины определяются как дяденьки и тѣтеньки), и уже потом осуществляется следующий семантический сдвиг. Это связано с релятивизмом терминов родства: «Независимо от языка термины родства всегда релятивные (относительные) слова, указывающие на отношение одного индивида к другому, а не на характеристики этого индивида. Одно и то же лицо может быть одновременно сыном, внуком, дядей, племянником, дедушкой и т.д. по отношению к разным людям... Тер-

мины родства могут употребляться по отношению к чужим, часто незнакомым, людям. Такое употребление называют вторичным» [5].

К терминам родства оказываются близки термины, связанные с половозрастной номинацией человека (девушка, парень, старик, старуха), его социальным статусом (*старая дева, вдовец, князь, барыня, сударь, король*), а также ласковые наименования людей (*любущика, жданушко, ягодинка*) [4, с. 23]. С одной стороны, они часто употребляются наряду с терминами родства – вместе с ними как синонимы и даже вместо них; с другой стороны, они, как и термины родства, обладают способностью к экстраполяции, интервенции в иные семантические группы. Поэтому в некоторых случаях мы вводили примеры и с этими терминами.

Когда говорят о языковой картине мира, часто добавляют, что речь идет о «реконструкции» этой картины, т.е. мы как бы собираем в целое некие оставшиеся нам осколки прошлой культуры, с помощью анализа элементов синтезируем целое. Однако перенос в другие ЛСГ терминов из групп-«доноров» – таких, как ТР, – представляется нам явлением не только типологическим, обязательным, но и перманентным, осуществляемым в рамках любой культуры и в любую эпоху.

Библиография:

1. КАЧИНСКАЯ, И.Б., Матушка да батюшко // *Русская речь*. 2008, № 2. С. 102-108. ISBN 978-5-91674-519-1
2. КАЧИНСКАЯ, И.Б., *Свет ты мой миленький дружок: номинация и обращение (по материалам архангельских говоров)*. 2004. [online] [цитировано 08.04.2023]. Доступно: <http://www.philol.msu.ru/~ruslang/pdfs/kachinskaya.i.b/kaczinska-dis.pdf>
3. КАЧИНСКАЯ, И.Б., *Термины родства и языковая картина мира (по материалам архангельских говоров)*. Riga, 2006. С. 279-289. ISSN 2219-8776
4. КАЧИНСКАЯ, И.Б., Термины родства в мифологическом пространстве // *Вестник Пермского университета*. 2015, № 2. С. 16-26. ISSN 2073-6681
5. *Термины родства*. *Свободная энциклопедия*. [online] [цитировано 08.04.2023]. Доступно: https://ru.wikipedia.org/wiki/Термины_родства

CZU 811.161.1`255.4:811.161.1`22

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ СЕМИОЗИС КАК КОГНИТИВНАЯ ЛИНГВОГЕНДЕРНАЯ КАТЕГОРИЯ (НА БАЗЕ РУССКИХ ПЕРЕВОДОВ ПОЭЗИИ СИЛЬВИИ ПЛАТ)

Ольга ПОПОВ, студентка филологического факультета,
Бельцкий государственный университет имени Алеку Руссо
Научный руководитель: Людмила ПАРАХОНЬКО, др., препод.

Rezumat: Acest articol este dedicat analizei influenței caracteristicilor psiho-tipice bazate pe gen ale unei persoane asupra procesului de traducere a poeziei

Sylviei Plath, care dezvăluie o ideologie feministă vie prin paradigma asociativ-verbală. Se oferă dovezi ale actualizării identității de gen a traducătorului la nivelurile lingvistice și pragmatice, psiholingvistice adecvate și se face o concluzie despre asimetria semnificațiilor textului original și retransmiterea lor în timpul traducerii.

Cuvinte-cheie: *lingvistică de gen, Sylvia Plath, traducere literară, feminism, semiotica discursului.*

В сознании репрезентантов той или иной лингвокультуры оформляется языковая картина мира, коррелирующая с гендерными нормами и стереотипами в аспекте их продуцирования. При этом гендерный аспект субъекта языковой деятельности напрямую связан с понятием языковой асимметрии, которая функционирует не только в рамках бинарной оппозиции «маскулинность – фемининность», но также обладает и когнитивной социокультурной спецификой, поскольку гендер может выступать первичным культурным фреймом, т.е. связанным с культурными верованиями стереотипного порядка относительно типических характеристик мужской и женской идентичности, и таким образом участвовать в процессах концептуализации и категоризации действительности [14]. Это каузирует возникновение вопроса о сохранении гендерно-маркированных ценностных предпочтений при этноязыковом контакте, в частности при переводе текстов с гендерной проблематикой. Важно уточнить, что в настоящей статье мы исследуем перевод с позиции семио-дискурсивного подхода, что определяет процесс интерпретации исходного текста переводчиками как художественный семиозис, т.е. декодирование смыслового наполнения слов как вербальных знаков, актуальных для автора оригинального текста с учётом особенностей его дискурсивной среды.

Цель данной работы – выявить специфику гендерной переориентации стихотворений Сильвии Плат с дистинктивным феминистским началом при переводе на русский язык автором-мужчиной. Поставленная цель предполагает решение следующих **задач**: определить концептуальные смыслы и образы в творчестве Сильвии Плат в аспекте феминистской проблематики; раскрыть содержательную сущность понятия «manhandling» как манифестации маскулинного гендерного психотипа; выявить гендерно-обусловленные стратегии перевода на собственно лингвистическом уровне и с позиции идейно-тематической трансформации оригинала.

Актуальность исследования обусловлена повышенным интересом к изучению полоролевой структуры общества и выявлению и дескрипции гендерного дисплея при художественном переводе.

Генезис эгалитарной перспективы предопределил оформление феминистского художественного дискурса. С позиции семиотики данный тип дискурса представляет собой знаковую систему, в которой план репрезентантов (т.е. внешних представлений смыслов и значений) составляют решение дилеммы женской субъектности и десакрализация женственности,

т.е. непосредственное отражение опыта депривации женщин, лишённое цензуры патриархальных норм.

Одной из наиболее значимых личностей в контексте феминистской литературы была американская писательница Сильвия Плат, основательница жанра исповедальной поэзии. Важно подчеркнуть, что авторская концепция «женского бытия» в условиях патриархально-ориентированного социума реализуется за счёт апелляции к целому спектру категорий, так или иначе содержащих в себе релевантные признаки женской идентичности. Так, в корпусе поэтических текстов С. Плат выкристаллизовываются темы женского безумия, психоза, одиночества, понятия женского тела, семьи, социальных ролей, смерти, идентичности [1, с. 7-12].

Материалом для сопоставления в настоящей статье выступают первые русские переводы стихотворений Плат, выполненные Василием Бетаки. Для большей доказательности мы сравним эти переводы с женскими. Однако следует отметить, что переводов, выполненных женщинами, гораздо меньше, что делает невозможным подобрать к каждому переводу В. Бетаки «женский» эквивалент.

На наш взгляд, несоответствие гендерной принадлежности автора и переводчика мотивирует возникновение препятствий при трансляции реципиенту смыслов, имеющих дискурсивную ценность в оригинале. Экспликация указанного положения содержится в несоответствии компонентов процессора половой дихотомии, т.е. элементов «*универсального предметного кода, обеспечивающего формирование символических схем и кодов на речевом этапе в соответствии с принадлежностью индивида к одному из полов*» [11, с. 6]. Иными словами, гендерная дифференциация обладает потенциалом детерминировать специфику вербальной деятельности человека. В связи с этим А.Г. Фомин выделяет три гендерных психотипа (типа личности): маскулинный, фемининный и андрогенный [9].

Манифестация маскулинного гендерного психотипа реализуется в адаптивной переводческой стратегии «*manhandling*», представляющей собой набор специфических техник перевода – особенностей идиостиля переводчика-мужчины. Так, в первую очередь, большинство исследователей отмечает огрубление стиля в мужских переводах [5, с. 100]. Верификацию данного положения можно проследить при сопоставлении фрагмента из стихотворения Плат и его переводов, где нейтральную лексему «*woman*» В. Бетаки заменяет выражением с иным стилевым регистром, а Т. Ретивова сохраняет стилистическую специфику оригинала:

Оригинал	Перевод В. Бетаки	Перевод Т. Ретивовой
« <i>Soon, soon the flesh The grave cave ate will be At home on me And I a smiling woman</i> » [13, с. 244].	« <i>Скоро, скоро Плоть, съеденная ямой, Опять отрастёт, И я опять буду – На тебе, вот – Экранная баба с улыбкой из Голливуда!</i> » [8, с. 235].	« <i>Скоро, скоро, плоть, Проглоченной пещерой могилы Будет хорошо сидеть на мне А я женщина с улыбкой</i> » [7].

В переводе В. Бетаки также реализуется смысловая переориентация оригинала. Во-первых, аксиологически окрашенное словосочетание «smiling woman» переводчик трансформирует в стереотипное представление о женственности через мужскую оптику (male gaze), замещая его прецедентным образом голливудской актрисы с идеальной внешностью и тем самым переписывая сигнификат денотата. Во-вторых, метафорическая конструкция «the flesh The grave cave ate will be At home on me» может быть семантизирована следующим образом: женская плоть (т.е. идентичность), поглощённая ямой (социумом, жизненными обстоятельствами) восстановится и «будет сидеть» на лирической героине, подобно одежде. В мужском переводе не ретранслируется этот смысл, а женский перевод, в свою очередь, характеризуется как эквивалентный и адекватный.

Подобная неоправданная стилистическая конвертация находит отражение и в двух следующих примерах из одного стихотворения, где нейтральные номинации сменяются стилистически сниженными:

Оригинал	Перевод В. Бетаки
«From under the crunch of my man's boot green oat-sprouts jut» [13, с. 29].	«Из-под сапог моего мужика Побеги овса прорастают» [8, с. 21].

Оригинал	Перевод В. Бетаки
«How but most glad could be this adam's woman when all earth his words do summon leaps to laud such man's blood! » [13, с. 29].	«Как же должна быть рада Баба этого Адама , Если даже земля его слушает И хвалу ему воздаёт» [8, с. 22].

Сравним также и следующую триаду «оригинал – мужской – женский перевод». Так, в переводе В. Бетаки снова заменяет лексему с нулевой стилистической коннотацией на маркированное «мужик», чего не наблюдается в женском переводе:

Оригинал	Перевод В. Бетаки	Перевод Т. Ретивовой
«Out of the ash I rise with my red hair And I eat men like air» [13, с. 247].	«Снова встаю из пепла И глотаю, как воздух, мужиков – Я, отчаянная, я рыжая!» [8, с. 238].	«Я поднимаюсь Из пепла рыжей И глотаю мужчин как воздух» [7].

Огрубление стиля может быть связано не только со стилистической субституцией, но и семантической вульгаризацией, т.е. грубым упрощением исходного текста:

Оригинал	Перевод В. Бетаки
«The womb Rattles its pod, the moon Discharges itself from the tree with nowhere to go» [13, с. 259].	« Набитая семенем матка Грохочет, как погремушка , Лунному свету, стекающему с дерева, некуда деваться» [8, с. 249].

Известно, что перевод может реализовываться посредством импликации и экспликации [6, с. 226]. Указанный выше фрагмент из стихотворения Плат содержит сложную метафорическую конструкцию, в которой зашифрованы ассоциативные элементы касательно способности женщин к репродукции. При этом важно подчеркнуть особую роль образной метафоры в творчестве поэтессы – за счёт апелляции к неочевидным логическим связям рождаются уникальные, непрозрачные метафоры, вербализующие авторскую концептуализацию действительности (женского бытия), а также характеризующие стиль поэтессы как самобытный и оригинальный. В переводе гендерная метафорика эксплицируется и текст опошляется чрезмерной прямолинейностью, а также в некоторой степени происходит модификация рецепции идиостиля С. Плат.

В ряде исследований подчёркивается тот факт, что переводчики-мужчины, как правило, в меньшей степени следуют лексико-синтаксической структуре оригинала, нежели женщины [3, с. 176]. Это каузирует появление разнообразных сокращений, опущений при переводе, замену пунктуационных знаков. Так, например, в следующем стихотворении неспособность иметь детей поэтесса приравнивает к собственным похоронам, поскольку инфертильность как утрата своей «женской функции» заставляет её чувствовать себя бесполезной в социуме с репродуктивной несвободой, а отсутствие детей стирает её будущее, делая жизнь просто толчком к смерти. В переводе происходит элиминация этого смысла, а трагичный пафос, достигающийся с помощью повествовательного интонирования, подменяется восклицанием, что можно интерпретировать как намеренную стилизацию под чрезмерно эмоциональный стиль общения, типически связываемый со спецификой женской речи:

Оригинал	Перевод В. Бетаки
« <i>My funeral, And this hill and this Gleaming with the mouths of corpses</i> » [13, с. 259].	« <i>Да моё, моё это дело! Что тот холм, что этот – не дерево И не цветы: распахнуты только рты пустоты</i> » [8, с. 249].

В данном контексте представляется значимым обратиться к термину «абдукция», интенционал которого, применимо к теории перевода, можно эксплицировать как интуицию при стыке различных социокультурных фонов, в том числе и с ориентацией на наличие в сознании индивидов разных гендерно-маркированных представлений. Таким образом, при переводе, вероятнее всего, В. Бетаки ориентировался на собственный интуитивный импульс при интерпретации гендерно-обусловленной ассоциативно-вербальной сети оригинала. Однако это, в конечном итоге, определяет перевод как продукт релятивный, т.е. создаёт лишь относительную адекватность при ретрансляции смыслов исходного текста.

Аналогичное несоответствие оригиналу можем пронаблюдать и в следующем примере, где конструкция «injure with attentions», семантически

ки связанная с душевной болью, которая испытывает Плат от мысли о неживых детях, заменяется словом «надоедают», трансформирующем исходное идейное наполнение данных строк:

Оригинал	Перевод В. Бетаки
« <i>Instead, the dead injure me with attentions, and nothing can happen</i> » [13, с. 157].	« <i>А на самом деле – только мёртвые лики. И так надоедают они!</i> » [8, с. 151].

В следующих примерах мужчина-переводчик, в отличие от женщины, не сохранил соматическую лексику, связанную с женской репродуктивной системой, заменив её лексемами с более широкой семантикой, т.е. используя приём генерализации:

Оригинал	Перевод В. Бетаки	Перевод Т. Ретивовой
« <i>Waxy stalactites Drip and thicken, tears The earthen womb Exudes from its dead boredom</i> » [13, с. 240].	« <i>Сталактиты из воска Капают и густеют. Это слёзки Земного нутра, их оно выпускает скрытно из-за мёртвой скуки</i> » [8, с. 232].	« <i>Восковые сталактиты Капают и густеют, слёзы Проступают из земляной матки, От её зелёной тоски</i> » [7].

На наш взгляд, это не совсем корректно, поскольку, будучи написанными с учётом особенностей феминистского дискурса, стихотворения С. Плат обнаруживают деконструкцию стигмы вокруг женщин, в том числе и их тел, с помощью арсенала вербальных средств. Также необходимо указать, что с позиции семиотики дискурса, слово приобретает параметр знаковости и организует особый когнитивный фон, а несовпадение вербальных знаков в переводе и оригинале ведёт к трансформации эстетической и прагматической функций текста:

Оригинал	Перевод В. Бетаки	Перевод Т. Ретивовой
« <i>Perfection is terrible, it cannot have children. Cold as snow breath, it tamps the womb</i> » [13, с. 262].	« <i>Совершенство жутко: оно бесплодно – Снежным дыханьем забиты пути рожденья</i> » [8, 252].	« <i>Совершенство ужасно, оно не может рожать. Холодное, как снежное дыхание, бурение матки...</i> » [7].

Отсутствие лексико-синтаксических особенностей подлинника в переводе воплощается в примерах, где не искажаются, а целиком утрачивается метафорика с аксиологически окрашенными коннотациями. Так, в творчестве Плат одним из доминантных образов выступает историко-культурная дихотомия немцев и евреев, и, по закономерности, связанные с этим практики, символы. Это обусловлено биографическими фактами поэтессы, а именно трудными взаимоотношениями с отцом-немцем, чья этно-национальная идентичность послужила базисом для создания образа мужчины как нациста и женщины как еврейки. К примеру, в следующих строках переводчик-мужчина, в отличие от женщины, не сохранил образ Холокоста, значимый для писательницы, идентифицирующей себя с евреями.

Оригинал	Перевод В. Бетаки	Перевод Т. Ретивовой
« <i>It is a heart, This holocaust I walk in</i> » [13, с. 257].	« <i>Сердце – по нему я ступаю...</i> » [8, с. 247].	« <i>Это сердце, Этот холост в котором я хожу...</i> » [7].

Дискурсивные женские практики находятся в центре плеяды сюжетов стихотворений Плат. Это позволяет сделать вывод о высокой значимости тематизации пола в творчестве поэтессы. По мнению М. Фуко, в западной культуре издавна присутствует эта традиция, поскольку пол является одним из важнейших экзистенциальных параметров личности [10]. Так, например, в стихотворении «Lady Lazarus» философия пола манифестируется в рамках феминистской идеологии: женское тело, выпадающее из социальной парадигмы практик объективации и сексуализации, не лишает женщину её природы, идентичности. Соответственно, можно говорить о смыслообразующей роли гендерно-маркированной единицы «woman» в поэтическом дискурсе Плат. Более того, данная лексема становится когнитивной доминантой творчества, поскольку она представляет собой «фокусирующий, специфицирующий компонент, определяющий, трансформирующий и интегрирующий все иные компоненты» [12, с. 59].

Это чётко прослеживается в следующих строках:

Оригинал	Перевод В. Бетаки	Перевод Т. Ретивовой
« <i>I may be skin and bone, Nevertheless, I am the same, identical woman</i> » [13, с. 245].	« <i>А может – ничего нет, Кроме костей да кожи? Но я ведь та же самая!</i> » [8, с. 236].	« <i>Ну и что, с того что одна кожа и кости, Тем не менее, я всё та же женщина</i> » [7].

Как видим, В. Бетаки, не осознав дискурсивной ценности данной номинации, не имплементировал её в текст перевода. Это отмечается и в переводе заглавий стихотворений, представляющих собой двухкомпонентные словосочетания, одним из которых выступает лексема «woman». Так, переводчик опускает данное слово в следующих примерах: «Barren Woman» (1961) – «Бесплодная»; «Heavy Woman» (1962) – «Беременные»; «Childless Woman» (1962) – «Бездетная». На наш взгляд, это не совсем верно, т.к. с точки зрения семиотики дискурса, семантика языкового знака ставится в прямую зависимость от коммуникативно-целевой (прагматической) установки индивида, оформление которой продиктовано влиянием дискурсивной среды [4, с. 205].

Таким образом, произведённый анализ позволяет сделать вывод о потенциальном влиянии гендерного психотипа личности на процесс перевода. Именно данное положение определяет процесс интерпретации оригинального текста (художественный семиозис) как реализацию гендерно-обусловленного когнитивного контекста переводчика, т.к. психотип может быть репрезентирован вербальной деятельностью человека и детерминироваться различными когнитивными компонентами и структурами

знания (концептуализация, категоризация, точки референции и др). Однако следует учитывать нестабильную природу гендера как перформативного социокультурного конструкта, т.е. осознавать, что те или иные гендерно-обусловленные характеристики, в особенности вербальные, могут обнаруживать гетерогенность в своём проявлении, либо полностью отсутствовать. Тем не менее, при исследовании би-текста (оригинального и переводного текста в их семиотическом единстве) релевантным остаётся параметр дискурсивного сингармонизма переводчика и автора оригинального текста. Следовательно, во избежание девиантной интерпретации переводчику следует критически относиться к переводу, учесть позицию автора, «*стать похожим на него психотипично, оценивая “картину мира” глазами автора, с его перспективы*» [2].

Библиография:

1. ГЕРАСИМОВА, Е.К., *Художественный мир поэзии и прозы Сильвии Плат (конец 50-х, начало 60-х гг.): автореф. дисс... д-ра филологических наук.* Нижний Новгород, 2007. 23 с.
2. ЗАСЕКИН, С.В., *Художественный перевод как объект психолингвистики.* В: *Языковое бытие человека и этноса.* М.: ИНИОН РАН, АСОУ, 2010. Вып.17, сс. 35-40. ISBN: 978-5-248-01006-6.
3. КУПП-САЗОНОВ, С., *Переводят ли мужчины и женщины действительно по-разному? (На материале четырёх эстонских переводов повести А.Н. Толстого Золотой ключик, или Приключения Буратино).* В: *Przestrzenie przekladu.* Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2019, т. 3, сс. 171-180. ISBN: 978-83-226-3560-5.
4. ЛЕОНТЬЕВА, К.И., *Сингармонизм как ключевая категория семио-дискурсивной онтологии художественного перевода.* В: *Вестник ТвГУ. Серия: Филология.* Тверь: ТвГУ, 2017, № 5, сс. 205-212. ISSN: 1994-3725.
5. МАСЛЕННИКОВА, Е.М., *Проекция текста как гендерно-культурологическая интерпретация.* В: *Вопросы психолингвистики.* М.: Московская международная академия, 2019, № 2 (40), сс. 92-106. ISSN: 2077-5911.
6. ПАРАХОНЬКО, Л.В., СТАРОВОЙТОВА, О.А., *Переводы романа Л.Н. Толстого «Анна Каренина» на английский язык: две степени адаптации к исходному тексту.* В: *EUROPEAN RESEARCH: сборник статей XI Международной научно-практической конференции, серия: филологические науки.* Пенза: МЦНС, 2017, сс. 225-235. ISBN: 978-5-906973-71-9.
7. ПЛАТ, С., Ариэль / Пер. с англ. Т. Ретивовой. В: *Лавка Языков.* ISBN: 10. 1848420749. [Электронный ресурс] [дата обращения: 10. 04. 2023]. URL: https://vladivostok.com/speaking_in_tongues/plath3.htm
8. ПЛАТ, С., *Собрание стихотворений.* Москва: "Наука", 2008. 410 с. ISBN: 978-5-02-034398-6.
9. ФОМИН, А.Г., *Психолингвистическая концепция гендерной языковой личности:* автореф. дисс. ... д-ра филолог. наук. Барнаул, 2004. 45 с.

10. ФУКО, М., *Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности: Работы разных лет* / пер. с франц. С.Табачниковой. М., Касталь, 1996. 448 с. ISBN: 5-85374-006-7
11. ХОЛОД, А.М., *Прагматические характеристики родовых форм русских имён существительных и прилагательных*: дис... канд. филолог. наук. Киев, 1994.
12. ЯКОБСОН, Р.О., *Доминанта* / пер. И. Чернова // Хрестоматия по теоретическому литературоведению. Тарту, 1976, т. 1, сс. 56-63.
13. PLATH, S., *The Collected Poems*. New York: Harper & Row, Publishers, 1981, 349 с. ISBN: 10 0060133694, 0060909005
14. RIDGEWAY, C., *Framed by Gender: How Gender Inequality Persists in the Modern World*. New York: Oxford Univ. Press. 2011. 233 с. ISBN 978-0-19-975577-6.

CZU 81-115

РЕЧЕВЫЕ КОНСТРУКЦИИ, ВЫРАЖАЮЩИЕ ПРОСЬБУ В РУССКИХ И АНГЛИЙСКИХ ЛИНГВОКУЛЬТУРАХ (НА МАТЕРИАЛЕ СКАЗКИ «ПРОСЬБА ПАПАШИ КЕНГУРУ»)

Олеся ПОДГОРНАЯ, студентка филологического факультета,
Белькикий государственный университет имени Алеку Руссо
Научный руководитель: Людмила ПАРАХОНЬКО, др., препод.

Rezumat: *Acest articol discută necesitatea reorientării analizei comparative a sistemelor lingvistice pentru a studia specificul național și cultural al funcționării efective a limbii și a explica caracteristicile acestora prin tipul de cultură, caracteristicile relațiilor socio-culturale, valorile culturale, conștiința lingvistică. Descrie categoria» cerere « ca subiect de cercetare științifică și examinează, de asemenea, maximele de vorbire care sunt comune pragmalingvisticii și, prin urmare, caracterizează cererea. În plus, specificul implementării structurilor de vorbire care exprimă o cerere în culturile lingvistice rusești și engleze (pe baza discursurilor originale și traduse) sunt studiate pentru compararea lor ulterioară.*

Cuvinte-cheie: *traducere, interogare, pragmalingvistică, imagine lingvistică a lumii, potențial comunicativ și pragmatic, strategii de interogare.*

Если говорить об основах успешности профессионального человека, можно привести множество факторов, в частности использование этических норм общения, среди которых главную роль играет вежливость. Данное положение определяет и **цель** статьи – проанализировать речевые конструкции, выражающие просьбу в русских и английских лингвокультурах на материале сказки «Просьба Папаши Кенгуру» [1].

Несмотря на пристальное внимание учёных-лингвистов к прагматическим исследованиям языка, понятие «вежливость» до сих пор не получило общепризнанного определения. Культурная коммуникация подразу-

мекает следование правилам, соблюдение норм вежливости, которые включают в себя этикет. Толковый словарь С.И. Ожегова дает нам такую дефиницию лексеме «этикет»: «установленный, принятый порядок поведения» [4, с. 910]. Следовательно, можно заметить, что этикет – это своего рода набор правил поведения по отношению к обществу. Речевой этикет значим при установлении общения между людьми и проявляется на всех этапах коммуникации. Использование правил этикета таких, как: речевое поведение, жесты, подача, интонация, – является ключевым способом в достижении результативного общения. Опираясь на вышесказанное, мы рассматриваем вежливость как социальную норму, которая представляется выражением уважения и почтения по отношению к другим людям и присутствует в повседневном обиходе личности. [2, с. 38]. По нашим наблюдениям, можно сделать вывод, что вежливость и этикет связаны между собой и действуют комплексно, но стоит отметить, что, несмотря на их общность, этикет – это лишь элемент вежливости, который, в свою очередь, несёт более общее значение, т.е. вежливость – гипероним. Не всё то вежливо, что этикетно, но всё, что неэтикетно, невежливо [5, с. 178].

Необходимо выделить типы вежливости: позитивная и негативная. Позитивная вежливость строится на сближении между собеседниками и основана на приближении оппонента. Негативная же вежливость представляет собой отдаление и несёт более значимую роль, доминирует, так как основана на проявлении уважения, соблюдении дистанции. Опираясь на полученные сведения, приходим к выводу о том, что вежливость – это следование соотношения интимности и дистантности. К стратегии позитивной вежливости, которая базируется на связи с собеседником, выражении чувств, относятся приветствие, оценка, комплимент и т.д. К негативной вежливости, учитывающей дистантное поведение участника коммуникации и проявление почтения к оппоненту, можно отнести просьбу, приглашение и т.д.

Важно изучить негативную вежливость более детально. Так, отметим несколько ее стратегий и дадим им характеристику:

- 1) Выражайтесь косвенно (*Could you tell me, who you want to speak to, please?*, или Вы могли бы сказать мне, с кем Вы хотите говорить?); русским эквивалентом может послужить фраза (С кем вы хотите поговорить?).
- 2) Задавая вопросы, будьте уклончивы (*Would you mind giving me that book?*) – Вы не возражали бы дать мне ту книгу?
- 3) Предоставляйте слушающему выбор, возможность не совершать действия (*Beautiful weather for a walk in the park, it's sad that you are busy*) – Прекрасная погода, чтобы прогуляться в парке, жаль, что вы заняты.
- 4) Минимизируйте свои предположения о желании адресата. Данная стратегия базируется на том, что необходимо опираться на нежела-

ние, другими словами, подвергать сомнению выполнение действия (*Would you like to come to dinner tomorrow evening*) – Ты бы хотела прийти поужинать завтра вечером?

- 5) Будьте пессимистами (*I'd like to speak to your husband if I may.*) – Я бы хотела поговорить с твоим мужем, если я могу. Суть предложенной стратегии заключается в том, чтобы беспокоиться о допустимости, потенциальности исполнения процесса.
- 6) Просите прощение. Следовательно, есть вероятность отнесения данной стратегии как к позитивной, так и к негативной вежливости. В случае позитивной вежливости, мы выражаем сожаление, обращая внимание друг на друга. Если говорить об аспекте негативной вежливости, то мы отмечаем нарушение личных границ, автономии субъекта. Примерам может послужить такая конструкция: (*Excuse me, but...* – Извините, но...).
- 7) Используйте персональные данные (фамилия, имя) [3, с. 129-208].

Развивая концепцию стратегий негативной вежливости, хотелось бы подробнее остановиться на таком аспекте, как просьба и её вербализация. Для этого необходимо проанализировать сигнификативно-денотативные характеристики лексической единицы «просьба»: «обращение к кому-либо с призывом удовлетворить какие-то нужды, желания» [4, с. 621]. Стоит отметить, что просьба – это один из самых распространённых РА (речевой акт), обладающий различными формами выражения и относящийся к директивам. Просьба включается в состав речевых актов, которые рассматривают необходимость оформления, опираясь на правила речевого этикета, в частности, правила вежливости [5, с. 151]. Во многих случаях просьба воплощается в форме императива с использованием вводного слова «пожалуйста»: сделайте это, пожалуйста. Просьба в русской лингвокультуре является «опасным» речевым актом, так представляет собой предостережение для обеих сторон межличностного общения: для адресанта угроза заключается в посягательстве на свободу, для адресата – получение отрицательного ответа [5, с. 133].

Теперь приступим к изучению выражения просьбы в английском языке. Необходимо подчеркнуть, что воплощение просьбы в английской лингвокультуре отличается огромной диверсификацией средств. При выражении просьбы англичане предпочитают косвенно-вопросительные высказывания. Таким образом, основную роль в английской коммуникации играет конструкция (*Could/ Would you do*) – Не могли бы вы сделать. В русской коммуникации эквивалентом может быть конструкция (Сделайте это, пожалуйста). Следует отметить, что одним из распространённых способов экспликации данного речевого акта является употребление глагола «*will*», выражающий не только волитив (желание) оппонента в совершении действия, но и его намерения.

Will you stop talking, please? – Можешь перестать говорить, пожалуйста?

Will you marry me? – Ты выйдешь за меня замуж?

В связи с этим представляется важным усмотреть разницу между конструкцией «*will*» и «*would*». Если «*would*» указывает нам на какую-то дистанцию, то «*will*» – это прямое выражение просьбы.

В английской коммуникации использование развернутых высказываний является наиболее вежливой формой выражения просьбы. Но не стоит забывать, что владение конструкциями – это только часть процесса, для эффективности удовлетворения определенной нужды необходимо знать сферу употребления.

Would you mind doing something? – Не могли бы Вы сделать что-нибудь?

Do you think you could do it? – Вы думаете, Вы могли бы это сделать?

Would it be possible for you to do it? – Было бы возможно для Вас сделать это? [3, с. 147].

Если говорить о русской коммуникации, то нужно обратить внимание на то, что в русском языке присутствует неменьшее количество речевых конструкций, выражающих просьбу. Однако императивная форма с компонентом «просьба» в русской языковой картине мира является приоритетной. Волшебное русское слово «пожалуйста» обладает куда большим значением, нежели английский эквивалент «*please*». Именно данная лексическая единица переводит приказ в просьбу, ослабляет категоричность. Также используются уменьшительно-ласкательные формы обращений, которые вербализируются как просьба. Просьба может выражаться с помощью вопросительных высказываний, которые направлены на желание собеседника выполнить действия: не подскажите, который сейчас час? Так же, как в английской коммуникации, в русской лингвокультуре присутствуют развёрнутые высказывания, которые применяются в научном стиле и выражают некую признательность: я был бы очень признателен, если бы вы сделали это.

Опираясь на вышесказанное, выявим интегральные и дифференциальные признаки «опредмечивания» просьбы в русском и английском языках.

Императив в русской коммуникации является одним из основных средств выражения просьбы, в английском языке – это выражение невежливости. В английском языке преобладают вопросительные конструкции, в русском речевом акте не так часто встречается такая форма выражения. Также важно обратить внимание, что использование развернутых высказываний, хоть и присутствуют в русской коммуникации, но наблюдаются реже, нежели в английском языке. Мы отмечали ранее, что просьба является «опасным» речевым актом в русской коммуникации, но необходимо подчеркнуть, что в английском варианте выражение просьбы является тоже опасным говорением, так как нарушаются личные границы и незави-

симость индивида. Зная это, мы понимаем, почему в английском языке преобладает косвенная речь в выражении просьб, которая помогает построить деликатный разговор.

Итак, рассмотрим прагмалингвистическую категорию «просьба» в русской и английской языковых культурах на материале сказки «*The Sing-Song of Old Man Kangaroo*» Редьярда Киплинга [7] и её русском эквиваленте «Просьба Папаши Кенгуру» [1].

Само название сказки является говорящим, декодирующим идею художественного переводного дискурса: Папаша Кенгуру обращает к трем Богам просьбу, – прагматический вариант директивов, который побуждает собеседника выполнить какую-то нужду, желание. В оригинале сказки мы видим, что автор использует декларативные высказывания для передачи данной категории: «*Make me different from all other animals by five this afternoon*» [7, с. 1]. Важно, что декларативные высказывания очень похожи на императив, они выражают прямые потребности, не обращая внимания на возможности оппонента, то есть личность ставит свои желания выше желаний социума. Таким образом, проанализировав произведение «*The Sing-Song of Old Man Kangaroo*», мы можем сделать вывод, что данный пример показывает нам одну из конструкций выражения просьбы: происходит побуждение к действию.

Если исследовать русский вариант, мы можем отметить некоторые изменения. Просьба реализуется посредством прямых побудительных высказываний: «Пожалуйста, сделай так, чтобы к пяти часам пополудни я перестал походить на всех остальных животных» [1, с. 1]. Мы наблюдаем использование автором маркера вежливости «пожалуйста» [5, с. 145]. Как результат, происходит преобразование, трансформация императива в вежливую форму.

Кроме того, в английской языковой культуре выражение просьбы представлено в форме побудительных высказываний, которые являются результатом низкого уровня вежливости [3, с. 134]. В русской коммуникации, в свою очередь, преобладает высокий уровень вежливости, структура выражения более содержательная. В процессе общения коммуниканты должны быть заинтересованы в сохранении как своего лица, так и лица партнера. Без выполнения этого условия невозможно нормальное общение. Согласно Э. Гоффману, научиться сохранять лицо – это все равно что выучить правила дорожного движения в сфере социального взаимодействия (To study face-saving is to study the traffic rules of social interaction) [6, с. 323]. Просьба как «ликоугрожающий акт» не является отклонением от правил коммуникации; представляет собой распространенный языковой феномен. Однако по-разному трактуется в русской и английской культурах, т.к. нет универсалий в употреблении языка. Следовательно, царит закон о релятивизме (относительности). Дискуссионность вопроса и обуславливает **актуальность** исследования.

Библиография:

1. КИПЛИНГ, Р. Д., *Сказки о животных* / перев. Е.М. Честяковой-Вэр, Г.М. Кружкова. М.: Рипол-Классик, 2011. 128 с. ISBN: 978-5-386-02634-9.
2. КОНА, И.С., *Словарь по этике*. М.: Политиздат, 1981. 430 с.
3. ЛАРИНА, Т.В., *Категория вежливости в аспекте межкультурной коммуникации (на материале английской и русской коммуникативных культур)*: дис... канд. филолог. Наук. Москва, 2003. 485с.
4. ОЖЕГОВ, С.И., *Словарь русского языка*/под. ред. Н.Ю. Шведовой. М.: Русский язык, 1990. 921 с. ISBN: 5-200-01088-8.
5. ФОРМАНОВСКАЯ, Н.И., *Речевое общение: коммуникативно-прагматический подход*. М.: Русский язык. 2002. 216 с. ISBN: 5-200-03192-3.
6. GOFFMAN, E., On Face-Work: an Analysis of Ritual Elements in Social Interaction. В: *Communication in Face-to-Face Interaction*. Harmondsworth: Penguin, 1972, pp. 319-346. ISBN-10: 0394706315
7. KIPLING, R., *The Sing-Song of Old Man Kangaroo*. London: Orchard, 2007. 47 p. ISBN: 1846164044.

ЕТНОЛІНГВІСТИЧНА СПЕЦИФІКА УКРАЇНСЬКИХ
ТРАДИЦІЙНИХ ВІТАНЬ З НАГОДИ СВЯТ

Карина ДОКІЄНКО, студентка педагогічного факультету
романо-германської та української філології,
Київський національний лінгвістичний університет
Науковий керівник: **Мирослава БАГАН**, др. н., проф.

Rezumat: *Articolul de față își propune să analizeze formulele tradiționale de urare ale ucrainenilor din punct de vedere al reflectării în structura acestora a mentalității vorbitorilor nativi și a culturii ucrainene. De asemenea, scoate în evidență valorile comunității de vorbitori. Autorul subliniază faptul că urările tradiționale ale ucrainenilor reflectă sensibilitatea lor, conexiunea strânsă cu natura, cultul pământului și legătura puternică între generații. Astfel, urarea este mai mult decât un act de comunicare, ea are menirea de a influența destinul persoanei care o primește.*

Cuvinte-cheie: *urare, formule de urare, etichetă, etnolingvistică, cultură, mentalitate, simbol.*

Вітання з нагоди свят є активно вживаним різновидом етикетного спілкування в різних лінгвокультурах. Ми вітаємо одне одного на знак прихильності, вдячності, поваги, симпатії. Це сприяє гармонізації міжособистісної взаємодії та покращенню психологічного клімату в товаристві.

Мовленнєвий жанр вітання реалізують загальноновживаними словесними формулами, які відображають, з одного боку, особисте ставлення мовця до співрозмовника, з іншого – загальнонародні цінності й уявлення про щастя. Етикетні формули українців привертали увагу багатьох мовознавців, зокрема С. Богдан [2], Я. Радевича-Винницького [7], Н. Станкевич і Л. Шмакової [8], М. Стахів [9], Л. Кулішенко, Т. Чечоти [4], О. Мацько [5] та ін., але їх цікавили переважно нормативні та функційні можливості сучасних етикетних кліше. Об'єктом нашого дослідження послуговували традиційні українські вітання з нагоди свят, оскільки предметно їх не вивчали, а вони вельми показові щодо культури спілкування українців, їхніх світоглядних уявлень та принципів соціальної взаємодії. Ми поділяємо думку тих дослідників, які вважають що «правила мовленнєвої поведінки (мовленнєва етика) ґрунтуються на нормах моралі, національно-культурних традиціях, психології учасників спілкування» [4, с. 270].

Сучасна людина намагається дібрати індивідуалізовані форми привітання для кожного адресата, які б були йому ментально й емоційно близькими, резонували з його потребами, мріями, планами. Проте традиційні вітальні формули й побажання досі залишаються релевантними для українського суспільства. Вважаємо доцільним проаналізувати їх саме в

етнолінгвістичному аспекті, оскільки етнолінгвістика передбачає інтерпретацію «етномовних явищ в аспекті антропологічної та комунікативної лінгвістики, теорії етносвідомості та формування уявлень про самотність репрезентації етнічної картини світу ..., які забезпечують розуміння культурних цінностей та ідеалів етносу» [10, с. 7].

Мета статті – проаналізувати традиційні українські вітання з нагоди свят в етнолінгвістичному аспекті, установити, які особливості української ментальності в них відображено.

Український науковець та фольклорист М. Дмитренко подає досить довгий перелік важливих подій, з нагоди яких українці традиційно вживали вітальні фрази: весілля, хрестини, новосілля, іменини, дні народження, ювілеї, тости, пострижини, урочисті дати тощо [6, с. 25]. Як бачимо, люди вітали одне одного з нагоди календарно-обрядових свят, зміни свого статусу, досягнення важливих життєвих етапів та ін. Увага до таких подій свідчить, що наші пращури усвідомлювали цінність життя, його непростий перебіг, намагалися підтримати одне одного й налаштувати на щасливий та гідний життєвий шлях. С. Богдан зазначає, що «з перших днів і впродовж усієї життєвої путі людину супроводжували найрізноманітніші слова вітання й благословіння, що були своєрідними оберегами від усяких негараздів, від усього лихого» [2, с. 242]. Отже, привітання здавна слугували не лише виявом поваги, приязні, а й психологічного самозахисту, виконували магічну, сугестивну функцію, програмували людину на щасливе, гідне життя, продовження роду, щедрий урожай тощо.

Особливо оптимістичне й розкішне забарвлення здавна мали привітання з нагоди весілля. Молодятам традиційно бажали продовжити свій рід, добробуту, щастя й долі, пор.: *Нехай Бог помагає вам здружитися да й у світі нажитися; дітей діждатися да й попарувати так, як вам Бог помагає самим паруватися! Дай, Боже, Вам на світі пожити, діток наплодити – синів і дочок мати, одружувати й заміж віддати! Дай, Боже, добрий час, щоб разом хліба-солі поїсти і горілки випити, і щоб наші молоді одне одного шанували та й батьків не забували!* Це не просто гарні побажання – молодятам нагадували, що вони – ланка в розвитку роду і мають зробити свій внесок у його розвиток. Зв'язок поколінь – велика цінність, яку втілювали в обрядах і увиразювали в побажаннях.

Вітання з нагоди календарно-обрядових свят українці традиційно комбінували з побажаннями здоров'я, урожаю, гараздів, пор.: *Будьте здорові з Василем!; З Покровою будьте здорові!; Вроди, Боже, жито, пшеницю і всяку пашиницю! У полі – ядро, У домі – добро, У полі – колосок, А у домі – пиріжок! З Новим роком, з Василем!* У таких вітаннях яскраво відображена хліборобська ментальність українців, усвідомлення їхнього тісного зв'язку з землею, яка дає змогу вижити, прогодувати потомство. Прощаючись у свята, українці традиційно бажали діждати аналогічного свята наступного

року, пор.: *Дай Бог діждати року нового! Дай Боже ці свята пересвяткувати, і на другий рік діждати.* Наші пращури добре усвідомлювали циклічність життя і програмували себе на його продовження з Божою поміччю.

Особливо світлими й чуттєвими віншуваннями українці обмінюються на Великдень. У цей день традиційно вітаються: *Христос Воскрес! – Воістину воскрес!* – а побажаннями намагаються пробудити одне в одному найпрекрасніші почуття, вселити надію на майбутнє спасіння, налаштувати адресата на благочестиве життя, пор.: *Нехай царюють у ваших серцях радість і душевний спокій! Душа нехай світлішою стає, серце пломеніє любов'ю, а помисли стануть щирими та добрими. Всіх земних благ вам!* Побажання засвідчують надзвичайну чуттєвість і побожність українців, потяг до духовного очищення й гармонійного буття.

У традиційних побажаннях з нагоди свят дуже помітний зв'язок українців з землею, з природою, опертя на її ресурси, проведення аналогій з природою, напр.: *Година вам щаслива!; Щоб ви бачили сонце, світ, діти перед собою!; Щоб ти був здоровий, як вода!; Щоб ти був багатий, як земля! Здорові були та людям милі!; Доброго здоров'я, мир вашому дому!* Такі побажання відбивають ще дохристиянські вірування наших пращурів, зокрема одухотворення природи, усвідомлення себе її частиною. За визначенням В. Жайворонка, «анімістична віра предків сповідувала культ одухотвореної природи, що й став основою первісного релігійного світогляду. Він включав три елементи: анімізм – оживлення, анімізм – одухотворення та антропоморфізм – олюднення» [3, с. 3]. Особливо відчутні дохристиянські мотиви віншувань в українських колядках й щедрівках. У них народ прославляв сонце, пор.:

*Ой у полі плужок оре,
Славен ти є, славен єси,
Славне сонечко на небеси!*

Водночас колядки мали виразну магічно-побажальну сутність, величальний пафос, пор:

*Дай же ти, Боже, на двір щастічко,
Дай же ти, Боже, в городі зело,
В городі зело, в дому весело.
На двір щастічко на худобочку,
На худобочку на роговую,
На роговую і на всякую.*

Невипадково святкові побажання в Україні ще часто називають віншуваннями. Це слово передбачає не просто побажання, а побажання-прославляння, що свідчить про особливо трепетне, піднесене ставлення українців до свят, вищих сил, від яких залежав хліборобський цикл.

Пізніше побажання з календарно-обрядової поезії стали використовувати окремо, як словесні формули зичення, підтримки, вияву симпатії й

поваги. Ці побажання стосувалися родини, урожаю, примноження матеріального статку, пор.: *Дай, Боже, хлібові урожай, а людям здоров'я!*; *Дай, Боже, жартувати, аби не хорувати!*; *Дай же вам, Боже, щастя, здоров'я!*; *Дай, Боже, сто кіп, де був торік один сніп!*; *Дай Боже добро у вашу хату! Щоб у вас і у нас все було гаразд!*; *Многая літа; Хай буде у вас сіна!*; *Хай допоможе Вам Бог!* *Щоб зорати Вам глибоко й багато!*; *Хай буде рік для Вас багатий!*

З іншого боку, традиційні українські побажання часто марковані впливом християнства. Українці – вельми побожні люди. У багатьох словесних формулах фіксуємо світоглядне опертя на Божу ласку, пор.: *Дай, Боже, щастя і здоров'я!*; *Пошли Вам **Боже** всього найкращого, а найпаче доброго здоров'я і довгого віку!*; *Дай **Боже** Вам ще довгого та гарного віку!*; *Дай, **Боже**, час добрий!*; *Спаси вас, **Боже!** Хай Вас **Бог** благословляє І многая літ Вам посилає!* На думку Н. Шарманової, «такі мовні одиниці становлять морально-етичний кодекс українства, є виявом українського вітальника» [10, с. 137]. У деяких регіонах України, наприклад на Буковині, навіть щоденні вітання відображають віру в Бога, надію на його ласку, пор.: *Слава Ісусу Христу! Слава спасителю! Боже, помагай!* М. П. Баган вважає, що «психологічний самозахист українців традиційно ґрунтувався на християнській вірі в заступництво Бога та інших святих, а також на дохристиянських уявленнях про впливи світлих і темних сил, надії на підтримку землі та давніх оберегів. Важливим когнітивно-емоційним механізмом протидії стресу було гумористичне або парадоксальне витлумачення ситуації» [1, с. 30].

На Покрову українці здебільшого бажали заступництва Божої Матері, благих дій і думок, просвітлення й благочестя, пор.: *Вітаю зі святом Покрови Пресвятої Богородиці! Бажая, щоб всі твої молитви були почуті, щоб Пресвята Богородиця відводила від тебе недуги та прикроці. Нехай кожна справа обертається благом, нехай кожна думка буде світлою і веде тебе до радості.*

На Водохреще побажання були побудовані на основі образу цілющої і живлющої води. За повір'ям, вода в цей день «набуває особливої сили, тому що в ній купався сам Господь» [3, с. 109]. Нею окроплювали хати, обійстя, її вживали від різних хвороб, промивали нею проблемні частини тіла. Побажання теж широко відображають ідею очищення й зцілення, пор.: *З Водохрещем будьте здорові й чисті помислами! Хай свята вода змиє всі печалі! Нехай свята вода, благословенна самим Господом, зцілить кожного духовно і тілесно, змиє зневіру, додасть сили!*

Сучасні вітання часто містять традиційні символи, що відображають світоглядні уявлення українців, його культуру. Зокрема, у сучасних вітаннях часто фігурує рушник (пор.: *Хай доля стелиться барвистим **рушничком!** Хай **рушник** твого життя грає веселковими барвами*). За визначенням В. Жайворонка, рушники «споконвіку були ознакою багатства української

родини, і не лише матеріального, але й духовного, бо уособлювали родовідну пам'ять [3, с. 516]. Тож не дивно, що сучасники з повагою ставлять до рушників і використовують цей позитивний образ у своїх вітальних текстах.

Чимало сучасних вітань і побажань побудовано на рослинній символіці. Вони відображають традиційно міцний зв'язок українців з природою, віру в її життєдайні сили, пор.: *Будь красива як квіточка, чарівна як сонечко і легка як вранішня роса!*; *Будь здорова, як риба, гожа, як вода, весела, як весна, робоча, як бджола, багата, як земля свята; Будь сильний, як вода, багатий, як земля, а здоровий, як верба.* Досі уживають давнє українське побажання *З води і роси*, що засноване на давній вірі наших пращурів у цілющу силу води.

На давніх світоглядних уявленнях ґрунтується побажання *топтати ряс*, оскільки це рання весняна рослина, що росте на стежках і дорогах. «Топтати ряс» означає ходити, зустріти нову весну. Це метафоричне втілення життя, здоров'я, оновлення життєвих сил, яке вживають і досі.

Професійних успіхів сучасні українці часто бажають через метафоричний образ *ниви, жнив, щедрого врожаю*, що свідчить про вкоріненість в українській ментальності любові до хліборобства, роботи на землі, пор.: *Хай щедро колоситься ваша нива! Щирі вітання Вам, хай успіх поживнається щодня, хай зерно добра, посіяне Вами, зійде переможним врожаєм! Хай буде врожай для Вас радісною їжею! Щоб збрали Ви його без втрат!* Нерідко у сучасних побажаннях фігурує хліб як символ достатку, гараздів, упевненості в майбутньому, пор.: *Хай обходять вас стороною природні стихії, нехай ваші родини живуть у сімейному затишку, буде завжди хліб на столі і до хліба.* Хліб широко використовували українській обрядовості: на сватанні, весіллі, хрестинах та інших важливих подіях. Ставлення до нього в українців побожне, його називають *святим, насущним* і, як бачимо, досі використовують у побажаннях.

Отже, традиційні українські вітальні формули з нагоди свят відображали буденне життя українців, їхні уявлення про щастя (це здоров'я, злагода в родині, матеріальний достаток). На відміну від сучасних привітань, вони часто ґрунтувалися на християнській вірі та дохристиянському культурі землі, хліборобства, зв'язку з природою. Сучасна українська молодь часто використовує анімаційні привітання (картинки, відео, аудіозапис), що спрощує цей процес, адже нам не потрібно витратити час на обдумування тексту. Але з точністю можна сказати: сучасні вітання мають в собі відлуння давніх народних і забезпечують тяглість українських культурних традицій, сталість української ментальності.

Бібліографія:

1. БАГАН М. П. Українські паремії психологічного самозахисту: етнолінгвістичний та структурно-семантичний аспекти. *Науковий вісник Ужгородського університету. Серія Філологія*. 2020. Вип. 1(43). С. 26-32.

2. БОГДАН С. Мовний етикет українців: традиції і сучасність. Київ: Рідна мова, 1998. 475 с.
3. ЖАЙВОРОНОК В. Знаки української етнокультури: [словник-довідник]. Київ: Довіра, 2006. 703 с.
4. КУЛІШЕНКО Л., ЧЕЧОТА Т. Мовленнєвий етикет та ментальність українців. *Світгляд – Філософія – Релігія*. 2013. Вип. 4. С. 269-276.
5. МАЦЬКО О. Мовленнєвий етикет: навч. посіб. Київ: ВПЦ «Київський університет», 2018. 143 с.
6. Привітання, побажання, тости / упор. М. Дмитренко. Київ: Видавець Микола Дмитренко, 2010. 100 с.
7. РАДЕВИЧ-ВИННИЦЬКИЙ Я. Етикет і культура спілкування: навч. посіб. Київ: Знання, 2006. 291 с.
8. СТАНКЕВИЧ Н., ШМАКОВА Л. Етикетні вислови привітання і побажання як лінгвокраїнознавчі одиниці. *Теорія і практика викладання української мови як іноземної*. 2014. Вип. 10. С. 170-178.
9. СТАХІВ М. Український комунікативний етикет: навч. посіб. Київ: Знання, 2008. 245.
10. ШАРМАНОВА Н. Етнолінгвістика: навчальний посібник для студентів факультету української філології. Кривий Ріг: НПП АСТЕРІКС, 2015. 192 с.
11. ЩЕРБАК С. Привітання, побажання, тости як форма вираження національного характеру. *Літератури світу: поетика, ментальність і духовність*. 2015. Вип. 6. С. 278-284.

CZU 811.161.2'373(478): 398.33

СІЛЬСЬКОГОСПОДАРСЬКА ЛЕКСИКА В КАЛЕНДАРНО-ОБРЯДОВІЙ ПОЕЗІЇ УКРАЇНЦІВ ПІВНОЧІ РЕСПУБЛІКИ МОЛДОВА

*Дарія ЦВИНТАРНА, студентка Факультету Словесності,
Бельцький державний університет імені Алеку Руссо
Науковий керівник: Марина ГЕЛЕТЮК, асист. унів*

Rezumat: *În articol se cercetează vocabularul agricol ca unul dintre cele mai vechi și mai importante grupuri lexicale ale limbii ucrainene. Se analizează funcționarea lexemelor agricole în poezia obiceiurilor calendaristice de iarnă, păstrată în patrimoniul ucrainenilor din nordul Moldovei. Lexicul dat este sistematizat pe grupe tematice, este analizat și investigat din aspectele lingvistice și culturale.*

Cuvinte-cheie: *vocabular agricol, limba ucraineană, dialect, folclor, ciclul de iarnă, ucrainenii din Republica Moldova.*

Одним з найдавніших пластів лексичного фонду української мови є сільськогосподарська лексика. Сформувавшись протягом століть, вона несе в собі інформацію про духовну і матеріальну культуру українців. Значний рівень поширення сільськогосподарської лексики можна прослідкувати у творах календарно-обрядової поезії, в яких відбито невід'ємний зв'язок

народних уявлень та вірувань про навколишній світ та сільськогосподарської діяльності народу. Сільськогосподарська лексика зберігає багатий фактичний матеріал не тільки для лінгвістики, а й для історії, археології, етнографії, що і привертає до себе увагу дослідників.

Метою нашої роботи є дослідження сільськогосподарської лексики в календарно-обрядової поезії зимового циклу українців на півночі Молдови.

Досягнути поставленої мети дозволяє розв'язання таких **завдань**: 1) здійснити огляд наукової літератури щодо стану вивчення календарно-обрядової поезії українців півночі Молдови та ролі в ній сільськогосподарської лексики; 2) зібрати у польових умовах та записати тексти календарно-обрядової поезії зимового циклу; 3) проаналізувати зібрані тексти на предмет сільськогосподарської лексики, систематизувати її у тематичні групи та дослідити її функціонування.

У багатій фольклорній спадщині українців півночі Молдови значного поширення зазнає календарно-обрядова творчість, зокрема зимового циклу. Її досліджували такі фольклористи, як К. Попович, В. Панько, Н. Пастух, О. Харчишин та ін.

Автор перших у Молдові наукових розвідок про мову та культуру українців К. Ф. Попович називає народний обрядовий календар аграрно-народним календарем; описує основні особливості його в культурі українців Молдови. Дослідник стверджує, що в нашому краї українські аграрні звичаї переплітаються з молдовськими і взаємно збагачуються [3, с. 29].

В. Д. Панько зазначає, що обрядова поезія зимового циклу становить чи не найбагатшу частину сучасного репертуару українців Молдови. За 2009 р. Панько записав 663 творів пісенної творчості українців села Дану, Миколаївка, Кам'янкуца, Стурзовка, Фундурій Ной, Яблони, Лімбеній Ной, міста Глодень та села Маліновське Ришканського району. Серед них виділив календарно-обрядову поезію зимового, весняного, літнього та осіннього циклів і з'ясував, що найбільше записів належать до зимового циклу [1, с. 7].

Фольклористки Н. Пастух та О. Харчишин засвідчили, що обрядова поезія зимового циклу становить чи не найбагатшу частину сучасного репертуару українців Молдови [2, с. 27].

Отже, географія цих досліджень є широкою, проте не повною. Серед наявних джерел бракує інформації про фольклорну спадщину с. Ніхорень (Нагоряни) Ришканського району, заснованого у кінці XIX ст. переселенцями з України. Сьогодні 72% населення села є етнічними українцями, що зберігають численні народні обрядові пісні. Вважаємо важливим зафіксувати і дослідити твори календарно-обрядової поезії зимового циклу нашої місцевості.

І. Є. Руснак вказує: «Календарно-обрядова поезія – це цикл фольклорних пісенних творів, зміст і виконання яких з дохристиянських часів пов'язано з річним народним відліком часу – народним обрядовим календарем» [4, с. 57].

У народній культурі українців Молдови, як і України, зимовий цикл свят розпочинається із зимового сонцестояння у кінці грудня, коли день починає збільшуватись, і закінчується у кінці лютого проводами зими – Масляним тижнем. Головними святами є Різдво (6-7 січня) та Старий новий рік, або Василь (13-14 січня). У ці дні лунають колядки, щедрівки, які супроводжують різноманітні обряди.

Звичай колядувати і щедрувати сягає міфологічних часів. У дохристиянську давнину слов'яни урочисто святкували народження Сонця-божича, що уособлював новий рік. Святковими виставами нагадували про створення Всесвіту із Золотого Яйця, що летіло в мороку, про вічну боротьбу Світла і Темряви. Колядки, щедрівки, засівалки та інші пісні, що не збереглися, підтримували сили Світла і Добра.

З прийняттям християнства до цих звичаїв та пісень, які їх супроводжували, пристосували основні свята зимового циклу: колядки – до Святого вечора і Різдва Христового (6 і 7 січня), щедрівки – до Нового Року або Василя (14 січня). У них стали прославляти народження Ісуса Христа, возвеличувати Божу Матір Марію. Вірогідно, водохресні та масляні язичницькі пісні було витіснено християнськими молитвами.

У с. Ніхорень Ришканського району зберігаються колядки, щедрівки та посіванки дохристиянського походження: «А там Васильчику плужком оре», «Пани господарю, чи є ж ти вдома?», «Добрий вечір Вам, пане господар», «Сію, сію, посіваю, з Новим годом поздоровляю!», «Щедрик, щедрик, щедрівочка, прилетіла ластівочка» тощо.

Цікавим явищем в календарно-обрядовій культурі зимового циклу українців Молдови є новорічне карнавальне обрядодійство Маланка, яке святкують 13-14 січня, на Старий Новий рік / на Василя, та супровідні маланкові пісні. У селах на півночі Молдови зафіксовані такі з них: «Йа ще вчора йа звечора», «Пасла Маланка два качюрі», «Світи місяць ще й зоря ясна», «Наша Маланка качура пасла». Маланку «Як ще вчора я звечеря наша маланка качорів пасла», яка зафіксована у с. Ніхорень, представлено у відеозапису від 1999 року.

Помітно, що в усіх представлених народних текстах істотно виявляється сільськогосподарська лексика. Сільськогосподарську лексику в українському народному мовленні досліджували такі учені як: Й. О. Дзедзелівський, П. Ю. Гриценко, Я. В. Вакалюк, Н. Ф. Непийвода, М. В. Никончук, Р. Л. Сердега, Ю. В. Абрамян та ін.

Р. Л. Сердега зазначає, що «у сучасних умовах, коли відбувається відродження мови українського народу, настав час глибокого різноаспектного вивчення лексики побуту, праці, духовного життя носіїв діалектів різних регіонів, яке, крім інших завдань, має на меті збереження діалектної лексики як свідчення історії культури народу» [5, с. 15].

Сільськогосподарська лексика – це лексика, до якої належать слова, що називають предмети і явища, поширені в побуті всіх груп населення. Проте дослідник відзначає той факт, що не всі носії певного діалекту в повній мірі використовують її і знають, а тільки ті, хто має безпосереднє відношення до цієї галузі народного господарства.

Відомий діалектолог П. Ю. Гриценко виділяє у сільськогосподарській лексиці найменування знарядь для обробки землі та їх частин; назви процесів обробки землі та догляду і збереження врожаю та оцінки урожайності; а також локативи, що утворюють окрему сільськогосподарську лексику [1, с. 45].

Р. Л. Сердега виділяє такі лексико-семантичні групи у складі сільськогосподарської лексики: 1) назви сільськогосподарських культур; 2) назви сортів сільськогосподарських рослин; 3) назви хвороб і шкідників сільськогосподарських культур; 4) лексеми на позначення різних періодів росту і досягання сільськогосподарських культур; 5) найменування сільськогосподарських робіт; 6) назви «агентивів»; 7) назви сільськогосподарських знарядь; 8) назви господарських приміщень [3].

Проаналізувавши сільськогосподарську лексику в текстах календарно-обрядової поезії зимового циклу півночі Молдови, ми виділили такі лексико-семантичні групи: 1) лексика для позначення дій і процесів, пов'язаних з обробкою землі, доглядом, збором врожаю і збереженням врожаю; 2) назви сортів культурних рослин; 3) назви городніх рослин; 4) назви тварин; 5) найменування одиниць виміру; 6) назви знарядь та інструментів; 7) назви господарських приміщень.

До першої лексико-семантичної групи належать найменування дій, пов'язаних з обробкою землі, вирощуванням сільськогосподарських культур, збиранням і збереженням врожаю: *орати, сіяти, рвати, копати, пасти, поливати*.

Лексема *орати* (*оре, воре*) має значення «обробляти землю плугом, сохою»: «*Гей, гей! Сама не орала – завтра посівала!*». *Сіяти* (*сію, сії*) – кидати зерно, насіння звичайно в оброблену землю, певним способом розтрушуючи, розсипаючи його: «*Сію, сію, посіваю, / З Новим годом поздоровляю!*». *Рвати* – відокремлювати, відділяючи від стебла, кореня; обламувати, ламати стебла; зривати: «*Потреча на день поливати / В неділю рано буду рвати*» з маланки «Як ще вчора я звечеря / Наша маланка качорів пасла». *Пасти* – виганяти худобу, птицю на пашу, пасовисько, доглядаючи за нею: «*Наша маланка качорів пасла / За кім вечеря заря не знала*» з маланки «Як ще вчора я звечеря / Наша маланка качорів пасла». *Копати* – робити заглиблення, виймаючи, відкидаючи землю заступом, лопатою тощо: «*А ту кернеченьку сам Господь копав*» з колядки «Добрий вечір Вам, пане господар».

На позначення ділянки для садиби визначено лексеми *поле, земля, ґрунт*.

Поле – це ділянки землі, зайняті під сільськогосподарські культури і періодично зрошувані стічними водами: *Заблудила я в чистам полю / А в чистам полю плужок воре / Воре, воре та ще й дуже / Замаланкуєм та ще й душе* з маланки «Як ще вчора я звечеря / Наша маланка качорів пасла». *Земля* – ґрунт, який обробляється і використовується для вирощування рослин: «*А в Ваші хаті землі змащені, / Гей, Коляда, землі змащені*» з колядки «Добрий вечір Вам, пане господар». *Город, городчик* – ділянка землі при садибі, здебільшого для вирощування овочів: «*Посію в тебе в городчику*» з маланки «Як ще вчора я звечеря/Наша маланка качорів пасла».

На наш погляд, великий інтерес також представляють назви різних і численних сортів культурних рослин. Назви культурних рослин позначають звичайні і суттєві реалії життя народу. Таким чином, ці назви є багатим і досить надійним джерелом для деяких культурних, історичних та етнографічних висновків, що виходять за рамки чисто лінгвістичних завдань. Людина з самого початку існування піклувалася про свій раціон харчування, і тому назви дій, пов'язаних з видобутком їжі, теж досить давні.

Серед сільськогосподарської лексики виділяється значна група слів, пов'язаних з традиційними для конкретної місцевості рослинами. Назви рослин в основному є дуже багатою і цінною лексичною групою для історії мови та культури, оскільки з незапам'ятних часів люди виділяли з різноманітної флори ті рослини, які мали для неї виразне негативне або позитивне значення, а сільськогосподарські культури були і залишаються основним продуктом харчування.

У досліджуваних текстах було виокремлено такі групи лексики: 1) лексика, пов'язана з назвами зернових культур; 2) лексика, пов'язана з найменуваннями городніх рослин.

До лексики, пов'язаної з назвами зернових культур, належать слова *пшениця, жито, овес, льон, полова*. Це найменування найпоширеніших зернових культур, які виробляють на значній частині орних земель Республіки Молдова та України.

Пшениця – рослина родини злакових, з зерна якої виробляють біле борошно, крупу та інші продукти: «*Та кладіть калачі з ярої пшениці, радуйся! / Ой радуйся, земле, / Син Божий народився!*» з колядки «Пане господарю, вставай та й не спи». *Жито* – злакова рослина, зерна якої використовуються для виготовлення хліба: «*А там Васильчик плужком оре. Оре, оре, жито сія*» з маланки «Йа ще вчора йа звечора». *Овес, вівса* – яра злакова культура з суцвіттям волоть і вкритим лускою (рідше голим) зерном: «*Дарує ж тобі сто кіп вівса вродити, / Сто кіп вівса, бо колядка вся, й добрий вечір*». *Льон* – однорічна або багаторічна трав'яниста технічна рослина, з стебел якої виготовляють волокно, а з насіння – олію: «*Щоб*

вам був **льон** по коліна, / Щоб вас, хрещених, голова не боліла» з посіванки ««Сію, сію, посіваю, / З Новим годом поздоровляю!». *Полова* – відходи при обмолочуванні й очищуванні зерна хлібних злаків, льону та деяких інших культур, що використовується переважно як корм для тварин: «*Хоч не гроші, то полова, / В тебе жінка чорноброва*» з щедрівки «Щедрик, щедрик, щедрівочка, / Прилетіла ластівочка».

Лексику, пов'язану з найменуваннями городніх рослин, презентують такі лексеми: *капуста, петрушка, цибуля, часник*.

Капуста – городня рослина родини хрестоцвітих, листя якої використовують для виготовлення різних страв. *Капуста головата* – сорт капусти, що має плід, схожий на голову: «*Щоб капуста головата*» з посіванки «Сію, сію, посіваю, / З Новим роком вас вітаю!». *Петрушка, (петрушечка)* – дворічна, зрідка однорічна городня пряна овочева рослина родини зонтичних, коренеплоди та листочки якої використовують як приправу для їжі, а також як сечогінний засіб у медицині: «*А петрушка корінчата*» з посіванки «Сію, сію, посіваю, / З Новим роком вас вітаю!». *Цибуля* – овочева городня рослина з їстівною цибулиною і їстівним трубчастим листям: «*Цибуля, як зозуля*» з посіванки «Сію, сію, посіваю, / З Новим роком вас вітаю!». *Часник* – овочева городня рослина з різким смаком і запахом, що належить до цибулинних культур родини лілійних; вживається як страва, приправа, а також у медицині: «*Часник, як бик*» з посіванки «Сію, сію, посіваю, / З Новим роком вас вітаю!».

Крім обробки земель та вирощування сільськогосподарських культур наші предки давно опанували тваринництво. Найменування худоби та свійських тварин також часто присутні в фольклорних текстах: *качур, вівця, овечки, бик, воли, ягня, пернаті*.

Качур – самець качки: «*Як ще вчора я звечеря / Наша маланка качорів пасла*» з маланки «Як ще вчора я звечеря / Наша маланка качорів пасла». *Вівця, овечки* – невелика свійська тварина, яка дає вовну, м'ясо, молоко; самка барана: «*Там овечки покотились*» з щедрівки «Щедрик, щедрик, щедрівочка, / Прилетіла ластівочка». *Бик* – велика свійська рогата тварина; самець корови: «*Часник, як бик*» з посіванки «Сію, сію, посіваю, / З Новим роком вас вітаю!». *Воли* – бик, якого використовують як тяглову силу: «*Гей, гей! Твої воли – мої воли!*» з посіванки «Сію, сію, посіваю, / З Новим роком вас вітаю!». *Ягня, ягнички* – маля вівці: «*А ягнички народились*» з щедрівки «Щедрик, щедрик, щедрівочка, / Прилетіла ластівочка». *Пернаті* – вкритий пір'ям (про птахів): «*Щоб водилися пернаті*» з посіванки «Сію, сію, посіваю, / З Новим роком вас вітаю!».

У текстах зустрічаються найменування одиниць виміру, найуживанішим з яких є *копа, кіп* – стіжок із 60 снопів хліба, складених колоссям усередину й прикритих одним снопом зверху: «*Сто кіп пшениці*» (з колядки «Пані господарю, чи є ж вдома?»).

Основні традиційні найменування знарядь сільськогосподарського виробництва й досі активно функціонують на всій території Молдови. Вони залишаються загальновідомими і загальноживаними: *плуг, лопата, коса, вила, серп*.

Найчастіше в календарно-обрядовій творчості на півночі Молдови зустрічається назва сільськогосподарського знаряддя *плуг*. *Плуг, плужок* (зменшено-пестливі форма може вказувати на значну важливість цього знаряддя) – сільськогосподарське знаряддя з широким металевим лемішем або диском для оранки: «*Заблудила я в чистам полію / А в чистам полію плужок воре*» з маланки «Як ще вчора я звечеря / Наша маланка качорів пасла».

Представлено назви господарських приміщень, зокрема *кошара* – загорода або хлів для овець, кіз; вівчарня: «*Вийди, вийди, господарю, / Подивися на кошару*» з щедрівки «Щедрик, щедрик, щедрівочка, / Прилетіла ластівочка».

Отже, сільськогосподарська лексика календарно-обрядових піснях на півночі Молдови – вдалий об'єкт дослідження, оскільки вона має як великий практичний, так і пізнавальний потенціал, є не тільки самодостатнім матеріалом для лінгвістичного дослідження, а й має загальногуманітарну цінність, оскільки певною мірою відбиває факти історії, етнографії тощо.

Бібліографія:

1. ГРИЦЕНКО П. Ю. Моделювання системи діалектної лексики. – К.: Наук. думка, 1984. – 227 с.
2. ПАНЬКО В. Песенний фольклор українцев севера Республики Молдова. Календарная и обрядовая поэзия. – Кишинев, 2009. – 156 с.
3. ПАСТУХ Н., ХАРЧИШИН О. Фольклорна традиція українців Молдови. У кн.: Фольклор українців півночі Молдови. – Львів: Інститут народознавства, 2020. – С. 18-74.
4. ПОПОВИЧ К. Нариси українського фольклору та художньої літератури Молдови. – Кишинів: Інститут культурної спадщини Академії Наук Молдавської Республіки, 2007. – 609 с.
5. РУСНАК І. Є. Український фольклор: навч. посіб. – Київ: ВЦ Академія, 2012. – С. 57-86
6. СЕРДЕГА Р. Л. Сільськогосподарська лексика в говірках Центральної Слобожанщини (Харківщини) 2012. – С. 15-127
7. Словник української мови: В 11 т. / Укл. І. Білодід. - К.: Наукова думка, 1970-1980.
8. Фольклор українців півночі Молдови. Пісні та речитативи / запис. Н. Пастух, О. Харчишин. – Львів: Інститут народознавства НАН України, 2020. – 800 с.

НАЗВИ ЇЖИ ТА НАПОЇВ В УКРАЇНСЬКІЙ ГОВІРЦІ СЕЛА ВАСИЛЕУЦЬ РИШКАНСЬКОГО РАЙОНУ

Ганна ВЕСЕЛА, студентка Факультету Словесності,
Бельцький державний університет імені Алеку Руссо
Науковий керівник: Діана ІГНАТЕНКО, др., лект. унів.

Rezumat: *Articolul este dedicat analizei anterioare a lexicului denumirilor bucatelor și băuturilor în graiul ucrainean din satul Vasileuți, raionul Rîșcani. Teritoriul indicat nu este studiat până acum, deși este un teren de reședință a ucrainenilor din vremuri. Un interes deosebit pentru studierea lexicului acestei regiuni prezintă denumirile bucatelor și băuturilor.*

Cuvinte-cheie: *dialectologie, grai ucrainean, lexic, denumirile bucatelor și băuturilor, nordul Moldovei.*

На сучасному етапі розвитку української діалектології значного поширення набув системний підхід у вивченні говіркової лексики за різними тематичними групами, серед яких основну увагу приділено побутовій лексиці щоденного використання. Студювання тематичних груп житлової, сільськогосподарської, кулінарної, ботанічної, ткацької лексики дозволяє не тільки укласти емпіричну базу для вивчення загальноукраїнського діалектного континууму, але й представити мовну картину світу носіїв українських діалектів, в якій відбито культурно-історичну спадщину українського етносу [6, с. 249].

За свідченням Сергія Яценка, надзвичайно важливим для відтворення історії слова є дослідження лексичного складу говорів. Зокрема, безсумнівний інтерес для істориків мови та для мовознавства загалом становить ґрунтовне вивчення тематичної групи лексики на позначення продуктів харчування, страв та напоїв» [12, с.1]. На думку М. Волошинової, назви продуктів харчування, властиві українській літературній мові та діалектам, завжди привертали увагу науковців, оскільки харчування як один із найдавніших компонентів матеріальної культури будь-якого народу відіграє у житті людини важливу роль і пов'язане, перш за все, з народними побутом [3, с. 1].

Тематична група лексики (ТГЛ) «Назви їжі» вже була предметом ґрунтового вивчення українських діалектологів: в українських говорах Східної Словаччини дослідила З. Ганудель, у карпатських говірках – Е. Гоца, предметом вивчення Л. Ура стали назви їжі в угорських говірках Закарпатської області, Є. Турчин здійснила системний опис назв їжі східнополіських говірок. Крім того, вивчення різних шарів лексики харчування представлено в публікаціях таких науковців, як П. Бабій, В. Борисенко, М. Бубряк, Й. Дзендзелівський, Я. Закревська, А. Майборода, В. Німчук, М. Тимченко та ін. Окремі номени на позначення назв їжі

зафіксовано в численних лексикографічних джерелах таких авторів, як Г. Аркушин, В. Ващенко, Б. Галас, О. Євтушок, П. Лисенко, М. Негрич, Ю. Піпаш, В. Чабаненко, Г. Шило та ін.

Їжа та харчування українців Молдови були об'єктом переважно етнографічних та лінгвістичних досліджень К. Кожухар, Д. Ігнатенко. Однак назви їжі та напоїв в українській говірці села Василеуць Ришканського району ще не було предметом окремого дослідження, чим і зумовлюється його актуальність.

Село Василеуць (Vasileuți) – це адміністративний центр однойменної комуни Ришканського району, до складу якої входять 5 сіл: Мошани (*Moșeni*), Штубіяни (*Ștubieni*), Михайляни (*Mihaileni*), Чубара (*Ciubara*) та Василеуць (*Vasileuți*). Василеуць – це село, засноване переселенцями з Північної Буковини та східних земель Австро-Угорської імперії. До появи нового населення призвели події 20 століття: по-перше, переселення та купівля земель буковинським багатієм Василем Максимчуком, по-друге, обмеження поміщицької земельної власності румунським урядом. Сьогодні у нашому селі мирно проживають кілька етносів, зокрема болгари, гагаузи, румуни, росіяни, молдавани, але все ж більшу частину села заселяють українці (84% з 100%), які зберігають українську мову, традиції, народну культуру.

Мета нашої роботи – зібрати народні найменування їжі та напоїв в українській говірці села Василеуць Ришканського району та описати досліджувану лексику. **Наші завдання:** дослідження складу та семантики тематичної групи лексики «Найменування страв та напоїв» в українській говірці обстежуваної місцевості, порівняння з українською літературною мовою та визначення впливу сусідніх мов.

Джерельною базою нашого дослідження є 100 лексем на позначення їжі та напоїв, зібраних у польових умовах на основі питальника, що укладено за програмою для збирання матеріалів до лексичного атласу української мови Й. О. Дзендзелівського [4, с. 106-115]. В опитуванні брали участь респонденти 2 вікових груп. Старше покоління: Гончарук Ємілія Михайлівна (1959р. н.), Гончарук Андрій Філімонович (1956 р. н), Мельник Борис Михайлович (1961 р. н), Шатуріна Любов Михайлівна (1954 р. н), Шатурін Василь Ігнатович (1956 р. н). Представники вікової групи молодшого покоління: Гончарук Аліна Андріївна (1983 р. н), Вахнован Ольга Григорівна (1988 р. н), Весела Ганна Василівна (2002 р. н).

Зібрані матеріали тематичної групи лексики «Найменування страв та напоїв» дозволили виокремити такі лексико-семантичні групи: ЛСГ1 «Загальні назви їжі» (5 лексем), ЛСГ2 «Дії, пов'язані в їжею» (10 лексем), ЛСГ3 «Назви рідких страв» (7 лексем), ЛСГ4 «Назви їжі рослинного походження»: ЛСГ4.1 «Найменування виробів з борошна» (24 лексеми), ЛСГ4.2 «Назви овочів та страв з овочів» (14 лексем), ЛСГ5 «Назви їжі тваринного походження»: ЛСГ5.1 «Назви молочних продуктів і страв» (6

лексем), ЛСГ5.2 «Назви м'ясних продуктів і м'ясних страв» (12 лексем), ЛСГ6 «Назви святкових страв» (12 лексем), ЛСГ7 «Назви солодких страв» (5 лексем), ЛСГ8 «Назви напоїв» (5 лексем).

ЛСГ1 «Загальні назви їжі» містить найменування на позначення продуктів харчування та напоїв у загальному значенні «їжа, те, що вживають для харчування (загальна назва)» – *і'да*, *наїдок*, *хар'ч'і*, *бл'удо*, *ве'чер'а*. Для позначення їстівного продукту або страви у говірці нашого села використовується лексема *наїдок*. *Шма'ток*, *бай'да* позначає кусок чогось їстівного. Українській літературній лексемі *страва* «приготовлені продукти харчування», у нашій говірці відповідає номен *бл'удо*. *Ве'чер'а* – споживання їжі ввечері.

ЛСГ2 «Дії, пов'язані з їжею». Загальною назвою на позначення дії, пов'язаної з прийманням їжі, не залежно від часу приймання, є лексема *їїсти*. Якщо голосно жувати, прицмокувати під час їжі – вживають слова *жва'кати*, *чаукати*, *ц'макати*. Проштовхувати пережовану їжу або питво в стравохід – кажуть *коу'тати*. *С'орбати* – означає гучно пити щонебудь або їсти рідку їжу. На позначення дій, пов'язаних з приготуванням їжі, використовують лексеми *ва'рити*, *жа'рити*, *розч'і'нати*, тобто робити розчину на хліб. Що стосується слів *лу'пити* й *честити* – це означає знімати, обчищати шкіру з картоплі.

До **ЛСГ3 «Назви рідких страв»** входять такі поняття як: *суп*, *бул'йон* – що є загальною назвою рідкої гарячої страви, *йушка* – суп м'ясний, картопляний, рибний і т. ін. На позначення рідкої страви, до складу якої входить картопля, буряк, капуста, морква, цибуля вживається назва *бориш* або *красний бориш*. Юшку з риби називають *уха*. А *зама* – суп з домашньою локшиною, картоплею та куркою.

ЛСГ4 «Назви їжі рослинного походження» об'єднує найменування таких підгруп: ЛСГ4.1 «Найменування виробів з борошна», ЛСГ4.2 «Назви овочі та страви з овочів».

ЛСГ4.1 «Найменування виробів з борошна»

Страви із зернових, у тому числі із пшеничного борошна, посідають чільне місце у харчуванні українського населення Республіки Молдова [8, с. 223]. Традиційно мешканці с. Василеуць хліб поділяли на повсякденний (*хліб* – харчовий продукт, що випікається з борошна) та обрядовий. Останній мав ритуальне застосування. Його випікали до календарних свят або дійств сімейної обрядовості (*ко'лач* – білий хліб особливої форми, випечений із крученого й переплетеного тіста, *наска* – солодкий здобний високий білий хліб циліндричної форми, що за православним звичаєм випікається до Великодня) [7, с. 176].

Також одним з найпоширеніших виробів з борошна у нашій місцевості є *пала'ниця* – хлібина переважно з пшеничного борошна, певним чином замішаного, з начинкою. Моя мати Гончарук Аліна Андріївна (1983 р. н) роз-

повідала, що «пала^дниці робили і на в^іс^іл^а і на ^похорони». Вер^тута є своєрідною варіацією пала^дниці – це печиво з коржа, змазаного начинкою і скрученого трубкою, переважно з сиром або бринзою. Відрізняє їх тільки те, що пала^дниці готуються з будь-якою начинкою, а вер^тута тільки з бринзою або сиром. Кор^ж – корж, плоский, круглої форми виріб із прісного тіста. Кор^ж^і готують у нас переважно на Святий вечір. Їх шмагують та перетирають у макітрі з маком та цукром. У нашій місцевості ця страва має назву ^мачалник^і або ^коржик^і з ^маком. ^Боханец^і, ^буханч^ік^і – хлібина з пшеничного борошна, яку іноді начиняють картоплею та натирають часником. ^Бублик – круглий крендель із заварного тіста, що має форму кільця. Напевно, найулюбленіша страва всіх українців в Молдові це ва^реник^і – невеликі варені вироби, зліплені з прісного тіста і начинені сиром, картоплею, капустою, вишнею тощо. Газдині, в яких не було часу для приготування ва^реник^ів, вигадали рецепт л^іт^нивих ва^реник^ів. Л^іт^нив^і ва^реник^і – тобто галушки з тіста, до складу якого входять мука і сир. Українському «пиріг» у говірці села Василеуць відповідає лексема п^ір^ог – печений виріб з тіста з начинкою. Ла^пша – виріб з прісного пшеничного тіста у вигляді тонких висушених смужок. На^лісник – тонкий млинець, у який загортають начинку, найчастіше з сиру. На м^яку частину хліба та хлібних виробів, що містяться під скоринкою кажуть м^якушка, а тверду частину хліба називають твер^душкою. На шматок хліба кажуть ^гр^інка, в той час як перший кусок, відрізаний від цілої хлібини іменують гор^бушка.

За давніми звичаями місцевого населення в досліджуваному регіоні для приготування круп використовується переважно просо. Кру^пи зазвичай використовували для приготування каш^і – однієї з найдавніших і найпоширеніших форм рослинної їжі. Моя бабуся Гончарук Емілія Михайлівна (1959 р. н.) говорить: «На об^ед ва^рили об^ично ви^лику каст^рул^у бор^шва, а каш^и ва^рили в ча^унч^іку уж^е мен^ши, бо бор^шчом ус^і нај^ідалиса». Жо^ута каш^а то є каша з пше^ничної кру^пи. Традиційною стравою молдован є ма^мліга – каша з кукурудзяного борошна. Ма^млігу подають з то^каною, сми^тануїу, ^жариноїу ^рибуїу, муж^деком та к^ісілицоїу. Соняшникова олія у нас це ул^іїа, а її осадок фус.

ЛСГ4.2 «Назви овочі та страви з овочів». Хоча всі овочі відрізняються один від одного за своїми характеристиками та якостями, у них є спільні корисні для організму людини властивості. Саме завдяки ним значення овочів у харчуванні таке велике. Кар^птошка, кар^птофл^і займає важливе місце у житті українців. Однорічна трав'яниста рослина з їстівними бульбами, багатими на крохмаль використовується у житті людини майже кожного дня. Однією з страв, яку готують найчастіше є кар^птошка п^уре – гарнір, приготовлений з розім'ятої картоплі. Кар^птофл^іаник^і – оладки з тертої картоплі – відповідник українським дерунам. Моло^дда кар^птошка у сми^тан^і – зазвичай у нашій родині цю страву готують літом,

коли вдома є молода картопля. Також, переважно в такий період, готують *кар|тошку з гри|бами у сми|тан'ї*. *Ка|пуста* – городня рослина родини хрестоцвітних, листя якої використовують для виготовлення різних страв. Найбільш використовуваними є словосполучення [*ко|чан ка|пусти*] та [*го|лука ка|пусти*]. *Ка|пуста крижоу|ками* – ціла квашена капуста. *Ц'ї|бул'а* – овочева городня рослина з їстівною цибулиною і їстівним трубчастим листям. Зелене листя молодої цибулі називають |п'ір'ачко. *П'ерец' у сми|тан'ї* – страва з обсмаженого солодкого перця, тушкованого у сметані. Схожою стравою є *п'ерец' у то|мат'ї*, але тут замість сметани томат або помідори.

ЛСГ5 «Назви їжі тваринного походження» містить в собі 2 підгрупи: ЛСГ5.1 «Назви молочних продуктів і страв» та ЛСГ5.2. «Назви м'ясних продуктів і м'ясних страв».

ЛСГ5.1 «Назви молочних продуктів і страв». Через те, що наша країна є аграрною, майже всі мешканці займаються скотарством. Більшість сімей мають у своєму господарстві корів. *Моло|ко* – біла рідина, що виділяється молочними залозами тварин. *Сми|тана* – верхній жирний шар кислого незбираного молока; сквашені вершки. *Сл'ївк'ї* – густий продукт молока з великим вмістом жиру, одержуваний шляхом відстоювання або сепарування свіжого молока. Загусле кисле молоко у говіріці нашого села має назву *к'їс'лак*. *Т'ворог* – кисломолочний продукт білого кольору. Сир, що виготовляється з козячого або овечого молока насить назву *брин|з'а*.

ЛСГ5.2. «Назви м'ясних продуктів і м'ясних страв». Свинина є найпоширенішим в українській кухні видом м'яса, але, як зауважує Т. Шпаковська, крім м'яса й сала, для приготування смачних і поживних страв використовують голову, печінку, мозок, шлунок (бендюх) та інші частини свинячої туші [8, с. 55]. *Салом* у нас називають тваринний жир. Найбільш поширеним у говіріці села репрезентантом семи «підсмажений чи вижарений шматок сала, з якого частково витопився жир» є лексема *шкварка*. В основному готували *кап|чене м'ясо та|сало*. *Кот|лети* – у сучасній українській мові і кухні: виріб з м'ясного фаршу, його аналога (рибного фаршу, фаршу з м'яса птиці) або замітника (фарш з овочів). *Отб'ївн'ї* – з відбитого та вимоченого у *л'їзон'ї* (збиті яйця), обваленого в муці обсмаженого курячого філе. Їх особливо люблять діти, великі поціновувачі страв з курки. *Ш'їг'їп'ї* – страва з домашнього свинячого фаршу. *Салт'їсон* – добре вимочений і вичищений свинячий шлунок, начинений злегка привареним і посіченим свинячим м'ясом, щоковиною, салом, вухами, підчервиною, змішаними з часником, перцем і сіллю, потім обварений і тушкований у печі. Його тримали під гнітом, щоб позбавити зайвої вологи. *Пау|т'ет* – закуска з пошматованого м'яса (звичай свинини або курятини), тушкованого з додаванням цибулі та потім перетертого через сито. *Тушонка* – страва, яка готується з м'яса курки або риби. Сирі шматочки м'яса кладуть в банку з додаванням цибулі, перця та інших приправ, та

заливається улією або томатним соком. *То¹кана* – закуска до мамалиги з шматочків обсмаженого м'яса та цибулі з додаванням приправ.

ЛСГ6 «Назви святкових страв»

Різдвяні свята пов'язувались із поминанням померлих. Споживання *ку¹т'і* в давнину вважалося ритуалом принесення жертв. Поминальними стравами були також *ва¹ренник'і*, *'голуби¹ц'і*, *ла¹ш'а* [Етнологія]. *'Мачалник'і* – страва, яка готується до пісної вечері. Замішується тісто з солі на воді за консистенцією таке, як на вареники. Коржі випікаються поки не підрум'яняться. Паралельно готується заливка з тертого в макітрі маку з горіхами. Ретельно перетертий мак і горіхи залиті кип'яченою водою з додаванням цукру за смаком виливають на поламані на невеликі шматочки коржиків і залишають на кілька годин, щоб коржі стали м'якенькими. *Ва¹ренник'і* – українське національне блюдо у вигляді відварених виробів з прісного тіста з начинкою з сиру, картоплі або вишні. *Холо¹дець'* – ситне блюдо желеподібної маси від охолодження м'ясного бульйону з шматочками м'яса. В українській та молдавській кухні є популярною холодною закускою на святковому столі. Зазвичай холодець подають до столу з хроном або гірчицею. *Кот¹лети* – у сучасній українській мові і кухні: виріб з м'ясного фаршу, його аналога (рибного фаршу, фаршу з м'яса птиці) або замітника (фарш з овочів). На святковому столі зазвичай було декілька видів м'яса, наприклад, *фарши¹рована 'курка* та *за¹печена 'риба*. *Баба* – молдовська страва з локшини або рису з додаванням яєць, молока та цукру. Випікається у печі. *В'ін'і¹г'рет* – холодна закуска, різновид салату, обов'язковим інгредієнтом якого в сучасній кулінарії є печений буряк.

ЛСГ7 «Назви солодких страв»

'Торт гу¹гуце – молдовський торт з вишнею. У нас його готують 2 видів (з коржиків та з млинців). *'Блинч'ік'і з со¹лодж'ім т'ворогом та і¹з'умом* молдовани готують досить часто, через їх гарний смак та не важкий рецепт. Печиво *гу¹р'ішки* назвали так за форму. Для печива випікають порожнисті половинки, що нагадують горіхову шкаралупу та начиняють печиво згущеним молоком. Популярністю також користуються *п'р'ан'ік'і у 'пудр'і*, які готують з листового тіста з додаванням вишні та випікається в духовці, після обсипаються цукровою пудрою. Назва *'ні¹рог* функціонує в говірці села, зберігаючи основне лексичне значення – «печений виріб із тіста з начинкою».

ЛСГ8 «Назви напоїв»

Найпопулярнішими в нас є напої домашнього виготовлення. *До¹машн'ій квас* – напій виготовлений з води, дріждів, цукру. Більшість з мешканців села готують *кам¹пот* – десертний напій з фруктів або ягід, або відвар фруктів в сиропі, а також суміш сухофруктів або сушених ягід і фруктів. *Ви¹но* – мистецтво виробництва і споживання вина у молдован було і залишається складовою частиною народної культури народу, яка

завжди передбачала раціональне вживання, так як народна мудрість говорить: «Виноградна лоза приносить радість». Для звичайного сімейного подають: влітку – сухі, напівсухі вина; взимку подаються червоні міцніші вина, які зігрівають; навесні – подають червоне або біле сухе вино; восени – подають *муст*, молоді, перебродили або солодкі вина. *Гу'р'іука* – міцний спиртний напій, що виготовляється в домашніх умовах шляхом перегонки через саморобні або заводського виготовлення апарати спиртовмісної маси (браги), одержуваної в результаті бродіння цукрового сиропу. *Із'вар* є для нашого народу давньою зимовою традицією. Готується з чистого домашнього виду з додаванням кориці, цукру і чорного перцю.

Результати дослідження української говірки с. Василеуць Ришканського району на прикладі кулінарної лексики дозволили дійти певних висновків. Кулінарна лексика говірки є дуже поширеною, вона представлена великою кількістю найменувань, розподілених за лексико-семантичними групами. Більшість слів має відповідники в українській літературній мові. Чимало лексем зазнали впливу російської мови, меншою мірою – румунської.

Бібліографія:

1. Академічний словник української мови. Академія наук України у 2010 р. – Електр. ресурс. URL: <http://sum.in.ua>
2. ВОЛОШИНОВА М.О Назви страв із яєць у східнослов'янських говірках // Topical aspects of modern science and practice. – Електр. ресурс. URL: *2020 p..pdf (luguniv.edu.ua).
3. ВОЛОШИНОВА М.О. Назви страв із м'яса в українських східнослов'янських говірках // Актуальні проблеми слов'янської філології. Серія: Лінгвістика і літературознавство: Міжвуз. зб. наук. ст. – 2011. – Вип. XXIV, ч. 1. – С. 548-555. URL: [http://dspace.nbuv.gov.ua/handle/123456789/71462\(*68-Voloshunova.pdf\)](http://dspace.nbuv.gov.ua/handle/123456789/71462(*68-Voloshunova.pdf)).
4. ГОЦА Е. Назви їжі, напоїв та кухонного начиння в структурі закарпатських паремій: лінгвокультурологічний аспект // Науковий вісник Ужгородського університету. – Серія: Філологія. – 2021. – 2(46). URL: <https://docviewer.yandex.ru>.
5. ДЗЕНДЗЕЛІВСЬКИЙ Й. О. Програма для збирання матеріалів до лексичного атласу української мови. – Київ: Наукова думка, 1984. – 308 с.
6. ІГНАТЕНКО Д. Лексичне наповнення тематичної групи лексики «Меблі» в українських говірках півночі Молдови // Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія «Філологічна»: збірник наукових праць / укладачі: І. В. Ковальчук, Л. М. Коцюк, С. В. Новоселецька. – Острог: Видавництво Національного університету «Острозька академія», 2014. – Вип. 47. – С. 121-128.
7. ІГНАТЕНКО І. Етнологія для народу. – Харків: Книжковий клуб «Клуб сімейного дозвілля», 2016.
8. КОЖУХАР К. Українсько-молдовські інтерференції в назвах страв з пшеничного борошна в українських говірках Республіки Молдова //

- Міжнародні наукові читання пам'яті академіка Костянтина Поповича. Том 1. Українсько-молдовські етнокультурні зв'язки. Кишинів, 2015.
9. ТУРЧИН Є. Назви їжі на східному Поліссі. – Львів: Українська академія друкарства, 2012.
 10. Українська стародавня кухня: довідник / [упоряд. Т. Л. Шпаковської]. – Київ: Спалах ЛТД, 1993. – 238 с.
 11. ЯЦЕНКО С. А., КАЛІНІНА А. Назви продуктів харчування рослинного походження та страв із них у говірці с. Пороги Богородчанського району Івано-Франківської області // Студентські лінгвістичні студії (3). – 2012. – С. 36-42. <http://eprints.zu.edu.ua/id/eprint/15757>
 12. ЯЦЕНКО С. Гуцульські назви продуктів харчування страв і напоїв у романі Петра Шекерика-Доникова «Дідо Іванчик». Публікація в бібліотеці Житомирського Державного Університету. – Електр. ресурс. URL: (*Яценко10.pdf).
 13. ЯЦЕНКО С. Назви продуктів харчування, страв і напоїв у говірці села Степанівка Ємільчинського району Житомирської області // Волинь – Житомирщина. – 2010. – № 22(2). – С. 317-327. – Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Vg_2010_22%282%29__42

CZU 130.2

КОНЦЕПТУАЛЬНА ОПОЗИЦІЯ «СВІЙ / ЧУЖИЙ» У СУЧАСНИХ ГУМАНІТАРНИХ СТУДІЯХ

Карен МШЕЦЯН, студент, педагогічний факультет
романо-германської та української філології,
Київський національний лінгвістичний університет
Науковий керівник: **Галина МІНЧАК**, канд. н., доц.

Rezumat: *Articolul analizează diverse abordări ale studiului opoziției conceptuale „PROPRIU / STRĂIN”, prezente în diverse domenii, în special în filosofie, cultură, poetică cognitivă. Este descris rolul său important în diferite studii postmoderniste. Accentul este pus pe modurile în care indivizii și grupurile își construiesc identitatea în relație cu ceilalți și modul în care limba, cultura și puterea modelează această identitate. De asemenea, în articol se prezintă rolul polilogului interetic în contextul zilei de azi, actualitatea percepției tolerante a „STRĂINULUI” în viața unei persoane moderne și transformarea dihotomiei „PROPRIU/STRĂIN” în triada „PROPRIU/STRĂIN/AL ALTUIA”. Ca rezultat, se menționează că studierea dihotomiei sus-menționate, în diverse științe umaniste moderne, contribuie la comprehensiunea și completitudinea studiului opoziției „PROPRIU/AL ALTUIA” în lingvistică.*

Cuvinte-cheie: *opoziție conceptuală, conceptul „PROPRIU”, conceptul „STRĂIN”, conceptul „AL ALTUIA”, fenomenologie, poststructuralism, poetică cognitivă.*

Опозиція "СВІЙ / ЧУЖИЙ" – ключова в сучасних гуманітарних студіях. Її вивчення вимагає комплексного підходу, що поєднує різноманітні

теорії і методи. Ця опозиція відображає взаємини між індивідом та суспільством, між культурами, націями, етнічними групами, а також між людиною та природою. Вона має великий вплив на такі галузі, як: соціологія, антропологія, культурологія, психологія, лінгвістика, філософія та інші.

У кожній із цих галузей наук своя специфіка у вивченні опозиції "СВІЙ / ЧУЖИЙ" та її роль у формуванні людських ідентичностей, соціальних відносин та культурних розбіжностей.

Мета нашої роботи – описати проблематику дослідження концептуальної опозиції "СВІЙ / ЧУЖИЙ" у сучасних гуманітарних студіях.

Концепти "СВІЙ" і "ЧУЖИЙ" важливі для розуміння людської культури та соціальних відносин. Вони відображають не тільки лінгвістичні аспекти мови, але й культурологічні, історичні та психологічні реалії. Залежно від культурного контексту "СВІЙ" і "ЧУЖИЙ" можуть мати різні значення та використовуватися для вираження різних концепцій. Також важливо зазначити, що в сучасному світі опозиція "СВІЙ / ЧУЖИЙ" стала більш складною і розширюється на нові контексти, такі, як: глобалізація, міграція, технології тощо. З огляду на це вивчення цієї опозиції надзвичайно актуальне та потребує постійного аналізу та дослідження.

У культурології та філософії наявні декілька підходів до вивчення опозиції "СВІЙ / ЧУЖИЙ", які дозволяють глибше розібратися в питаннях сприйняття та розуміння інших. Один з таких підходів – феноменологічний, який акцентує увагу на розумінні ІНШОГО в контексті повсякденного життя. Про це йдеться в працях Едмунда Гуссерля, який відзначав, що "інші" важливі для того, щоб ми зрозуміли себе та світ навколо нас. У його концепції «рефлексія подвоюється, оскільки через неї суб'єкт пізнання повертається не тільки «до свого Я», а й передбачає наявність стороннього спостерігача» [5, с. 12]. У феноменології за допомогою діалогу з ІНШИМ повсякденність набуває нових значень та символічності, що дозволяє краще зрозуміти себе та навколишній світ.

У постмодернізмі, точніше постструктуралізмі, підходи до розуміння ІНШОГО змінюються. Жак Лакан розглядає процес розуміння ІНШОГО як внутрішню проблему, пов'язану зі становленням суб'єкта в сучасній культурі. Він стверджує, що сприйняття ІНШОГО залежить від того, як ми розуміємо себе та своє місце у світі, що "Я" формується лише в контексті відносин з ІНШИМ. Таким чином, процес розуміння ІНШОГО переноситься всередину особистості [4, с. 305].

Один із найбільш відомих підходів до аналізу ІНШОГО як частини власного "Я" сучасної людини – це філософська концепція суб'єкції, запропонована Джудіт Батлер. Вона стверджує, що ІНШИЙ є необхідним складником формування нашого "Я", адже через взаємодію з ІНШИМ ми визначаємо свою ідентичність та місце у світі. За Дж. Батлер, суб'єкт не статичний, але є результатом соціальної взаємодії і продуктом культурного контексту [3].

У журналістиці концепти "СВІЙ" та "ЧУЖИЙ" відіграють важливу роль у контексті представлення інформації та сприйняття нею читачами. Репрезентація "чужого" може бути складною, оскільки може викликати негативні стереотипи та упередження. Адекватна репрезентація "чужого" потребує розуміння культурних відмінностей і проблем, що трапляються в інших культурах. Журналісти повинні мати чітке розуміння концепту "СВІЙ-ЧУЖИЙ" для того, щоб вільно та правильно використовувати його у своїх текстах, забезпечуючи адекватну репрезентацію "чужого" та запобігаючи поширенню негативних стереотипів.

Концепти "СВІЙ" та "ЧУЖИЙ" відображають глибокі соціальні та культурні відмінності, що наявні в нашому світі. "СВІЙ" означає те, що належить до нашого особистого світу, до нашої культури, нашої нації, нашої громади. Воно є чимось близьким і знайомим, має особисту цінність та значення. З іншого боку, "ЧУЖИЙ" означає все, що знаходиться поза нашим світом, належить до інших культур, націй і громад. Воно може бути незнайомим, незрозумілим та ворожим.

Дослідження концепту "ЧУЖИЙ" може допомогти краще зрозуміти, як він сприймається та інтерпретується. Здебільшого слово *чужий* має кілька значень, включаючи "нетутешний", "іноземний", "незвичайний", "невідомий" та "зловісний". Ці значення можуть взаємодіяти та доповнювати одне одного, що дає змогу краще зрозуміти різноманітні аспекти "чужого".

Важливо зазначити, що розуміння концепту "ЧУЖИЙ" може бути різним у різних культурах та націях. Наприклад, у деяких культурах наявне більш тісне співвідношення між індивідумом та групою, тому концепт "СВІЙ" може мати інший відтінок значення, ніж у культурах, де індивідуальна свобода та автономія мають більший пріоритет.

Таким чином, вивчення концепту "ЧУЖИЙ" може допомогти розширити наше розуміння культурних і соціальних відмінностей, що є в нашому світі.

Часто буває складний діалог між людьми різних культур через те, що вони мають різні традиції та стереотипи, які формуються на основі поділу на "свій" і "чужий". Цей поділ може змінюватися залежно від історичного контексту, але в будь-якому випадку він може створювати конфлікти. З розвитком взаємодії між культурами з'являється новий елемент – посередник, що допомагає згладжувати напруженість у спілкуванні. Таким чином, можна перейти від поділу на "свій" і "чужий" до поділу на "свій", "гість" і "чужий", що є ознакою більш високої культури спілкування. Проте проблема поділу на "свій" і "чужий" все ще існує, що може виявлятися в "мові ненависті". Глобалізація впливає на формування такої мови, яка може бути спрямована на людей із різними етнічними, расовими, релігійними або територіальними ознаками. "Мова ненависті" експлікована у вербальних формах, що може створювати конфронтації.

Психологічний принцип протиставлення "СВОГО/ЧУЖОГО" відображає те, як люди сприймають інших людей і культури, які відрізняються від їхніх власних. Це може мати негативний вплив на взаємодію між різними культурами та вести до виключення та дискримінації. Часто чужого сприймають як незрозумілого, ворожого або негативного, що може спричинитися до створення стереотипів та взаємної неприязні між людьми різних культур.

К. Леві-Строс розробив теорію сприйняття реальності через антонімічні семантичні протиставлення, яка дозволяє зрозуміти культуру та досвід етносу. Він вважає, що структурування зовнішнього світу за допомогою опозицій властиве архаїчному суспільству від самого початку його існування [4]. Бінарний архетип є атрибутом європейської культури загалом, де протиставлення "свій" і "чужий" є важливим складником для ставлення людини до навколишнього світу. Ця теорія може допомогти виявити первісний досвід, через який сучасні форми відбивають закономірності культурного буття, де все чуже сприймається як суперечне своєму правильному розумінню світу.

У контексті художнього тексту дихотомія "СВІЙ/ЧУЖИЙ" має свої особливості, які відрізняють її від мовних концептів. Це стосується як змісту, так і структури та обсягу. Тому для аналізу цієї дихотомії в художньому тексті необхідно використовувати спеціальний підхід, який належить до пріоритетних завдань когнітивної поетики. У рамках такого підходу важливо вивчити концептуальні ознаки художнього тексту, звернувши увагу на когнітивні процеси, які лежать в основі його формування та інтерпретації.

Один із шляхів розкриття концептуальних ознак художнього тексту полягає в побудові моделей його окремих компонентів. Так, модель дихотомії "СВІЙ/ЧУЖИЙ" включає в себе нерозривно пов'язані між собою сфери свого та чужого, які можуть бути більш-менш вплутані одне в одне, як сітка. Між ними наявні нечіткі межі, які пов'язані з акцентуацією, зважуванням та статистичним нагромадженням, а не з чистим поділом.

Для з'ясування критеріїв розмежування СВОГО та ЧУЖОГО важливо звернутися до функцій, які ця дихотомія виконує в орієнтуванні людини в навколишньому середовищі. Це допоможе зрозуміти, як вона відображається в художньому тексті та яку роль відіграє у формуванні його смислу.

Як зазначає Б. Вальденфельс, що між СВОЇМ і ЧУЖИМ наявні завжди лише нечіткі межі [6], тому важливо зрозуміти, як саме ця дихотомія виконує свої функції в орієнтуванні людини в навколишньому середовищі. Сприйняття свого та чужого впливає на спосіб сприйняття світу та взаємодії з іншими людьми.

У контексті художньої семантики вивчення дихотомії СВІЙ/ЧУЖИЙ потребує особливого підходу, оскільки концепти та бінарні опозиції, втілені в художньому тексті, відрізняються від мовних концептів за

змістом, структурою та обсягом. Розуміння концептуальних ознак художнього тексту можливе через побудову моделей його компонентів. Модель дихотомії СВІЙ/ЧУЖИЙ включає нерозривно пов'язані між собою сфери свого та чужого, які можуть взаємодіяти та перетинатися.

Дихотомія "СВІЙ / ЧУЖИЙ" є універсальною категорією, що відображає загальнолюдські засади мислення і становить орієнтир у навколишньому й внутрішньому світі людини. У художньому тексті ця дихотомія може відображатися як один із виявів авторського світобачення, а також як компонент художньої системи твору, де вона актуалізується в сукупності словесних і персонажних образів.

Отже, у культурології, філософії, зокрема постструктуралізмі, опозиція "СВІЙ/ЧУЖИЙ" є важливим концептуальним елементом. У цих науках її досліджують як один із способів конструювання ідентичності, взаємодії між культурами та соціальними групами. У культурології "СВІЙ/ЧУЖИЙ" вивчають як ключовий аспект культурних стереотипів та способів репрезентації інших культур. У філософії опозицію досліджують як спосіб розуміння особистої ідентичності та взаємодії з іншими людьми. У постструктуралізмі опозиція "СВІЙ/ЧУЖИЙ" зображується через сприйняття ІНШОГО і залежить від того, як ми розуміємо себе та своє місце у світі. Акцентовано на тому, що "Я" формується лише в контексті відносин з ІНШИМ. Відмінність полягає у специфіці досліджень у кожній із цих наук, але спільним для всіх є прагнення розуміти взаємодію між ідентичністю, культурою та соціальною дійсністю через аналіз двох концептів – "СВІЙ/ЧУЖИЙ".

Без опори на здобутки інших наук у дослідженні проблематики опозиції "СВІЙ / ЧУЖИЙ" вивчення її в лінгвістиці ніколи не буде вичерпним, всебічним і повним. Перспективи наших подальших досліджень пов'язані з виявленням цієї дихотомії і її мовознавчим вивченням на матеріалі сучасного українського політичного дискурсу.

Бібліографія:

1. Отрешко Н. Б. (2020). Поняття свій/чужий у сучасній філософії та культурології. URL: https://www.culturology.academy/wp-content/uploads/KD17_Otreshko.pdf
2. Присяжнюк Л.Ф. (2007) *Свій/чужий* в образній системі романів Г. Гріна: семантико-когнітивний аспект. URL: <http://rep.knlu.edu.ua/xmlui/handle/78787878/1415>
3. Butler J. (2002). *The Psychic Life of Power: Theories in Subjection*.
4. Lacan J. (1998). *Le Seminaire, Livre I: LesecritstechniquesdeFreud(1953/1954)*
5. Merleau-Ponty M. (1999). *Phénoménologie de la perception*. URL: <http://philotextes.info/spip/IMG/pdf/merleau-ponty-phenomenologie-de-la-perception.pdf>
6. Waldenfels B. (1991). *Alltagals Schmelztiegel der Rationalität*.

ЛЕКСИКО-СЛОВОВІРНІ ДІАЛЕКТИЗМИ В УКРАЇНСЬКІЙ МОВІ
(НА МАТЕРІАЛІ РОМАНУ-КОЛАЖУ ДМИТРА КЕШЕЛІ «РОДАКИ»)

Світлана ШЕВЧУК, студентка, педагогічний факультет
романо-германської та української філології,
Київський національний лінгвістичний університет
Науковий керівник: Валентина ЗАСКАЛІТА, канд. н., доц.

Rezumat: *În articolul de față se analizează regionalismele lexicale derivate, înregistrate în romanul colaj al scriitorului ucrainean Dmytro Keshelya, „Rodaki”. După analiza efectuată, regionalismele lexicale derivate din acest roman au fost împărțite în opt grupe. În ceea ce privește distribuția cantitativă a regionalismelor lexicale, în funcție de ce parte de vorbire sunt, s-a constatat căcele mai numeroase sunt substantivele. Ele se deosebesc de corespondenții literari prin sufixe. De asemenea, în funcție de modalitățile de formare a noilor regionalisme lexicale, cea mai des utilizată este afixarea, în special sufixarea.*

Cuvinte-cheie: *regionalism, regionalism lexical, afixare, limba ucraineană, Dmytro Keshelya.*

Дмитро Михайлович Кешеля – уродженець Мукачівщини, знаний сучасний український письменник (прозаїк, драматург), радіо- і тележурналіст, сценарист та режисер низки документально-публіцистичних кінофільмів, які розповідають про культуру, традиції та історичних особистостей Закарпаття. В українських та зарубіжних театрах успішно поставлені драматичні твори Дмитра Кешелі “Голос Великої ріки”, “Дерев’яні люди”, “Закарпатське різдво”, “Недотепа із Вертепа”, “Дорога до раю” та ін. Д. Кешеля чотири рази ставав лауреатом Закарпатської обласної літературної премії ім. Федора Потушняка, він є першим лауреатом Всеукраїнської літературної премії імені Романа Федоріва. Твори Дмитра Кешелі перекладені білоруською, литовською, російською, румунською, словацькою, угорською та іншими мовами [Дмитро Кешеля, с. 2-4].

Мова творів Д. Кешелі – багата, яскрава, жива. Саме тому вони цікаві не лише читачам, а й професійним філологам – мовознавцям та літературознавцям, які досліджують ці твори під різними кутами зору, зокрема вивчають різноманітні аспекти порівняльних конструкцій [Заскалєта, 2017, 2018], авторську трансформацію фразеологізмів [Красавіна, 2019], діалектний простір фраземіки [Яцьків, 2021], літературно-художню антрепонімію [Чижмар, 2009] тощо.

Дмитро Кешеля – уродженець Мукачівщини, Закарпатського краю. У його «Родаках» розповідається про нелегке, насичене різними подіями життя хлопчика Митрика, його рідних та найближчого оточення. Можли-

во, сам автор є прообразом Митрика – допитливої дитини, завдяки якій читачі дізнаються багато цікавого про життя закарпатських українців.

Роман отримав схвальні відгуки читачів: «Справжня народна книжка», «Уперше за багато років захотілося не лише прочитати книгу, а й придбати її, поділитися з нею своїм життєвим простором», «за два місяці читала роман чотири рази, переважно в метро, бо не маю вільного часу. Боялася, що пасажери викличуть мені психіатричну допомогу прямо в метрополітен: то ридати хотілося, то реготати», «Читала «Родаків» прикутій хворобою до ліжка мамі – вдавалося хоч трохи її розважити. Подяка авторові», «Сьогодні так ніхто не пише», «Такі твори треба вивчати в школі», «Автор полонив меневже першими рядками».

«Родаки» приваблюють читачів не лише досить динамічним сюжетом, а й мовним його оформленням. Мовлення персонажів твору, події якого відбуваються на Закарпатті, насичене, зокрема, територіальними діалектизмами, причому вони дуже органічно вплетені в канву роману. Особливо багаті ними репліки предків головного героя Митрика – баби Марьї Фіскарощки та діда Наполійона, можливо, найколеритніших поряд із Митриком, образів твору. Та й сама назва роману – діалектне слово: у літературній мові замість нього уживається лексема *родичі*.

За активним словником людини часто можна визначити її вік, стать, освіченість, національність, належність до певної говірки тощо, тож не дивно, що з метою створення художніх образів письменники вдаються до використання у своїх творах діалектної лексики. Варто зауважити, що в мові персонажів аналізованого роману можна спостерегти й морфологічні, фонетичні, а також синтаксичні особливості закарпатського, очевидно, говору – одного з архаїчних говорів карпатської групи діалектів південно-західного наріччя. Завдяки використанню всіх мовних рівнів територіальної говірки, автор, на нашу думку, увиразнює мовні портрети й мовні паспорти героїв роману, робить їх справжніми й незабутніми для читачів, особливо для тих з них, хто любить рідне слово в усіх його виявах.

Діалектизмами називають слова, уживані мовцями в певних говорах або наріччях і не поширені в мові всього народу. Їх поділяють на територіальні, що побутують у певній місцевості, та соціальні, що функціонують лише в певному соціальному угрупованні.

Територіальні діалекти можуть відрізнятися від літературної мови чи інших діалектів фонетичними, лексичними, словотвірними, морфологічними, синтаксичними та фразеологічними особливостями.

За нашими спостереженнями, кількісно найбільшою групою діалектизмів є лексичні діалектизми. Частина таких діалектизмів не має відповідників ні в літературній мові, ні в інших діалектах. Такі лексеми називають непротиставними, або етнографізмами, або локалізмами. Отже, **етнографічні діалектизми** – це слова, що називають предмети та явища, невідомі в інших

місцевостях, оскільки там відсутні такі реалії й поняття. Однак варто зауважити, що виокремлення цієї групи діалектизмів є дещо умовним, оскільки сьогодні в українському мовознавстві не укладено зведеного діалектного словника, який би фіксував усі лексеми, що функціонують у різних говорах України, і тому важко розмежувати етнографічні та власне лексичні діалектизми. Етнографічні діалектизми охоплюють передусім лексико-тематичні групи, що передають матеріальну й духовну культуру, побут, умови життя. Наприклад, *мамаліга, колиба, плай, зазуванець, кептарик* тощо.

Натомість інша частина лексичних діалектизмів протиставляється літературним словам та/або діалектизмам інших територій. Тому такі діалектизми називають протиставними. З-посеред протиставних діалектизмів виокремлюють власне лексичні, лексико-семантичні, лексико-словотвірні та лексико-акцентуаційні діалектизми.

Власне лексичні діалектизми – це слова, що позначають поняття, яким у літературній мові відповідають інші лексичні одиниці, з іншим планом вираження. Це своєрідні синонімічні дублети до загальноновживаних слів. Наприклад, *легінь* – юнак, *газдиня* – господиня, *кметиця* – селянка, *туркун* – припутень та ін.

Лексико-семантичні діалектизми – це слова-омоніми до літературних лексем, тобто це лексичні одиниці загальнонародної мови, які в місцевих говірках уживаються в іншому значенні. На особливу увагу заслуговують багатозначні слова, частина значень яких у літературній мові і в діалектній однакова, а частина значень не збігається. У процесі вживання таких слів найчастіше трапляються помилки та різні курйозні ситуації. Наприклад, діалектні лексеми *душа, вовчок, баранець* в літературній мові мають значення ‘найсолідша внутрішня частина кавуна’. Один із батьків може пропонувати дитині з’їсти баранця, а інший – вовчка, причому на тарілці лежатиме лише середина кавуна без кісточок. Дитина, не знайома з особливостями говірок батьків, не зрозуміє пропозиції жодного з батьків.

Хоч роман Д. Кешелі насичений усіма типами лексичних діалектизмів, метою цього дослідження є аналіз лише лексико-словотвірних варіантів лексичних діалектизмів.

До **лексико-словотвірних діалектизмів** уналежнюють слова, що відрізняються від літературних чи однокореневих слів інших наріч префіксом, суфіксом, постфіксом, їх наявністю або відсутністю.

В аналізованому романі зафіксовано такі різновиди лексико-словотвірних діалектизмів:

а) діалектизми, що мають інший, ніж у літературній мові, префікс: **перебачити** (літ. **пробачити**): *перебачте на слові, мальфи, і мої, прощені би, Нянько, мамка, дідики, прадідики...* [с. 23]; **поволити** (літ. **дозволити**): *Повольте мені, повольте, так’го зараз лусну по хребту, що кишки’му через вуха вилетять* [с. 30]; **уповісти** (літ. **розповісти**): *...ви не хочете уповісти,*

що я теж пішов від якоїсь засраної, перебачте на слові, мальфи [с. 23]; **попам'ятати** (літ. запам'ятати): **Попам'ятайте, пане учителю: то, може, комуністи й проїздили від мальфи** [с. 24];

б) діалектизми, що мають інший, ніж у літературній мові, суфікс: **родаки** (літ. родичі): ...**вияснити стосунки із сусідами чи й родаками** [с. 22]; **гнівачий** (літ. гнівний): ...**що дід Петро у класі і вельми гнівачий** [с. 24]; **троїчко** (літ. трійко): **А чого двоє — троїчко: я, ти і дідо**[с. 111]; **сліпак** (літ. сліпень 'двокрила комаха, самка якої живиться кров'ю тварин і людини' [СУМ, т. 9, с. 361]): ...**лем наша дитина їм сліпак на очах** [с. 87]; **взимі** (літ. взимку): **а ми взимі буде мегнилицями пуски квасити?** [с. 14]. **Скорше** (літ. скоріше): **Подьме скорше до школи...**[с. 22]. Щоправда, діалектизм *скорше* варто, очевидно, віднести до граматичних, оскільки ця лексема ілюструє собою не словотворення, а формотворення.

У цій групі діалектизмів чітко виокремлюються слова з діалектними зменшено-пестливими суфіксами -ик(о), -оньк(о), як-от: **діди́ко** (літ. Дідок, дідусь): **наш діди́ко малінько на сон захворів** [с. 326]; **Богонько** (літ. боженька): **Богонько почув мої прагнення** [с. 336];

в) суфіксальні, на відміну від літературної мови, діалектизми: **малінько** (літ. мало): **я ще малінько прожив на сьому світі** [с. 42]; **кумик** (літ. кум): ...**на похорони, вам, кумику, точно буде галамбець...** [с. 42]; **гнівачка** (літ. гнів): **Авби лем, свашко, не пукнув од гнівачки...** [с. 24]; **комунішти** (літ. комуністи): **Попам'ятайте, пане учителю: то, може, комунішти й проїздили від мальфи** [с. 24]; **типирка** (літ. тепер): **От типирка і настане Наполіюнам капут, анишлюс і фертік!** [с. 58]; **небеси́ки** (літ. пестл. до 'небеса'): **О, небеси́ки святі і гріхи земні!** [с. 318];

г) безпрефіксні, на відміну від літературної мови, діалектизми, що мають інший, ніж у літературній мові, суфікс: **домі́в** (літ. додому): **Лиш прийди 'ми домі́в!** [с. 12];

г) діалектизми, що відрізняються від літературних префіксом і суфіксом водночас, наприклад, **посміхуватися**: **Бо то лем большевики можуть так посміхуватися над даром Божим** [с. 208];

д) діалектизми, що, на відміну від літературних лексем, мають постфікс, наприклад, **абись**. **Я тя на воротах повішу, абись ворони і мачки лякав** [с. 12];

е) безсуфіксні, порівняно з літературним відповідником, діалектизми: **ревма** (літ. ревматизм):... **а в менеревма од мокроти, знаєш, як кістя буде ламати** [с. 149]; **інак** (літ. інакше): **Не інак, як бути тобі великим професором**[с. 231];

е) безпрефіксні, на відміну від літературних відповідників, лексеми: **відки** (літ. звідки): **Що за щастя і відки воно преться?** [с. 85];

ж) діалектизми – складні слова, що відрізняються від літературних порядком компонентів: **моримух** (літ. мухомор): **Бреше, старий моримух!** [с. 12].

Щодо частиномовного статусу лексико-словотвірних діалектних слів, то серед них є такі:

а) дієслова: перебачити (літ. пробачити): **перебачте** на слові, мальфи, і мої, прощені би, Нянько, мамка, дідики, прадідики... [с. 23]; уповісти (літ. розповісти): ...ви не хочете **уповісти**, що я теж пішов від якоїсь засраної, **перебачте** на слові, мальфи [с. 23]; посміхуватися (літ. насміхатися): *Бо то лем большевики можуть так **посміхуватися** над даром Божим* [с. 208]; попам'ятати (літ. запам'ятати): **Попам'ятайте**, пане учителю: *то, може, комуністи й проізошли від мальфи* [с. 24]; поволити (літ. Дозволити): **Повольте** мені, поведьте, так'го зараз лусну по хребту, що кишки'му через вуха вилетять [с. 30];

б) іменники: родаки (літ. родичі)...*вияснити стосунки із сусідами чи й родаками* [с. 22]; паніка (літ. пані): **Паніко** дорога, што сталося? [с. 351]; паник (літ. пан): *Йой, **панику** добрий, што говорити...* [с. 373]; небожатко (літ. небіж): ...*що він, **небожатко**, доки я дійшов до школи, задер ноги і спустив дух?* [с. 34]; дідик (літ. дід, дідусь): *Щоправда, місяць мій **дідику** лежали у шпиталі...* [с. 71]; дітвак (літ. дитина): *Насиш мені всяку варохову, а **дітвак** най терпить*[с. 86]; Богонько (літ. Бог): *Пане Фийсо, **Богонько** милосердний з вами* [с. 112]; жебрач (літ. жебрак): *Абись по став перед Богом, як достойний челядник, як газда, а не якась **жебрач*** [с. 82]; прадідик (літ. прадід): *перебачте на слові, мальфи, і мої, прощені би, Нянько, мамка, дідики, **прадідики**...* [с. 23]; американтош (літ. американець): *Щоправда, аби перегнати клятих **американтошів*** [с. 49];

в) прикметники: гнівачий (літ. гнівний): ...*що дід Петро у класі і вельми **гнівачий*** [с. 24]; амеріцький (літ. американський): ...*то **амеріцький** президент мав би за честь до нас кумоватися* [с. 153]; май солодша (най-солодша): ...*наша земля намного **май солодша**, як у чужих світах* [с. 262]. Останній приклад, очевидно, варто віднести до формотворення, оскільки то вияв ступеня порівняння прикметників;

г) прислівники: малінько (літ. мало) [с. 42]; ізрана (літ. зранку): *Я то вже давно примітив, коли чоловік **ізрана** не прийме на душу сто грамів* [с. 41]; нараз (літ. зараз): **Нараз** купуємо, – *підняв кулак дід* [с. 77]; по-амеріцьки (по-американськи): *Ви мені ліпше уповіште, як тото по-**амеріцьки** буде* [с. 257];

г) числівники: троїчко (літ. трійко):): *А чого двоє – **троїчко**: я, ти і дідо* [с. 111];

д) сполучники: абись (літ. аби, щоб): *Я тя на воротах повішу, **абись** ворони і мачки лякав* [с. 12].

Персонажі роману-колажу Д. Кешелі «Родаки» є носіями закарпатського говору. Місце подій автор змальовує не лише за допомогою топонімів, а й за допомогою особливостей мови героїв твору – лексичних, фонетичних, словотвірних, морфологічних та синтаксичних діалектизмів, для більш автентичного звучання діалогів та монологів персонажів.

Діалектні особливості на словотвірному рівні виявляються в уживанні місцевих слів, що відрізняються переважно від літературних афіксами, здебільшого суфіксами.

Отже, за допомогою діалектизмів, зокрема й лексико-словотвірних варіантів, Д. Кешеля передає колорит мукачівської говірки в романі-колажі "Родаки", надає переконливості образам твору, знайомить читачів з мовним багатством рідної йому говірки.

Перспективи подальших досліджень убачаємо у вивченні цієї групи протиставних діалектизмів на матеріалі інших прозових творів Дмитра Кешелі.

Бібліографія:

1. БАДИДА М. Б. (укл.). (2021). *Дмитро Кешеля: до 70-річчя від дня народження: бібліографічний покажчик*. Ужгород, 140 с.
2. БЕВЗЕНКО С. П. (1982). *Українська діалектологія*. Київ, 352 с.
3. БІЛАС В. І. (2018). Діалектизми в романі Д. Кешелі "Чим би не бавились пани, лем би не було війни". *Студії з філології та журналістики*, 5, с. 57-60.
4. ЗАСКАЛЕТА В. П. (2017). Порівняння як засіб увиразнення портретного опису персонажа (на матеріалі роману-колажу Дмитра Кешелі "Родаки"). *Проблеми зіставної семантики: [збірник наукових статей]*, 13, с. 81-87.
5. ЗАСКАЛЕТА В. П. (2018). Типологія семантичних полів порівняння за значенням суб'єкта (на матеріалі роману-колажу Дмитра Кешелі "Родаки"). *Науковий вісник кафедри ЮНЕСКО КНЛУ*, 36, с. 71-78.
6. ЗАСКАЛЕТА В. П. (2018). Типологія семантичних полів порівняння за значенням об'єкта (на матеріалі роману-колажу Дмитра Кешелі "Родаки"). *Вісник Київського національного лінгвістичного університету. Серія Філологія: зб. наук. праць*, 21 (1), с. 131-141.
7. КРАСАВІНА В. (2019). Авторська трансформація фразеологізмів у романі-колажі Дмитра Кешелі «Родаки». *Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка. Філологічні науки*, 48, с. 175-185.
8. КЕШЕЛЯ Д. (2017). *Родаки: роман-колаж*. Київ, 384 с.
9. СУМ. Білодід І. К. (Ред.). (1970-1981). *Словник української мови: В 11 т.* Київ: Наук. думка, т. 9, 1978.
10. *Українська мова: енциклопедія*. 2000. Київ: Українська енциклопедія ім. М.П. Бажана, 752 с. URL: <http://litopys.org.ua/ukrmova/um.htm> (дата звернення: 19.05.2021).
11. ЧИЖМАР О. (2009). Літературно-художня антропонімія Дмитра Кешелі: від реалізму до псевдопостмодернізму. *Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства*, 13, с. 141-142. – Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/spml_2009_13_30

12. ЯЦЬКІВ М. (2021) Діалектний простір фраземіки прозових творів Дмитра Кешелі. Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Філологія, 2 (46), 280-284.

CZU 821.161.1-1.09"18":801.73

МЕТАМОРФОЗА У ТВОРЧОСТІ ПОЕТІВ-РОМАНТИКІВ І ПОЛОВИНИ XIX СТ.

Оксана МОЛОДОЖЕНЯ, студентка Факультету Словесності,
Бельцький державний університет імені Алеку Руссо
Науковий керівник: Людмила ЧОЛАНУ, асист. унів.

Rezumat: *Articolul este dedicat subiectului puțin cercetat al metamorfozei într-o operă literară. Autorul descoperă diferența dintre metaforă și metamorfoză, anumite contradicții în interpretarea conceptului de "metaforă", evidențiază originea mitologică a metamorfozei, urmărește metamorfoza ca un trop principal într-o serie de lucrări ale poezilor romantici ucraineni din secolul al XIX-lea.*

Cuvinte-cheie: *metaforă, metamorfoză, folclor, baladă, poezi romantici.*

Літературознавці часто стверджують, що творчість романтиків характеризується метафоричним стилем. Метафора (грец. *metaphora* – переміщення) є одним з найчастіше згадуваних художніх засобів літературної творчості, але в її тлумаченні є розбіжності. Метою нашого дослідження є висвітлення малодослідженої проблеми ролі metamorfozi у романтичній творчості Тараса Шевченка та інших романтиків.

Завдання дослідження:

- з'ясувати поняття metamorfozi і метафори в літературознавстві;
- виявити традиційні metamorfozi в українському фольклорі;
- розглянути metamorfozi в українських романтичних баладах.

Академічний тлумачний словник української мови метафору тлумачить дуже широко: «мета́фора, жін. Художній засіб, що полягає в переносному вживанні слова або виразу на основі аналогії, схожості або порівняння, а також слово або вираз, ужиті в такий спосіб. Наприклад, у творі «Гополя» Т. Шевченка: «*По діброві вітер віє, Гуляє по полю*» [9].

На нашу думку, поняття «метафора» тут вжито у значенні «тропу», адже вживання слова у переносному значенні є основою художнього образу, який твориться цілою системою тропів: епітетами, порівняннями, уособленням та персоніфікацією, метафорою, алегорією, символом та ін. Наведена у словнику цитата Т. Шевченка є прикладом уособлення (*вітер віє*).

«Литературный энциклопедический словарь», найавторитетніше видання 1980-х років, подає поняття «метафора» і «метафоричність» як різновид тропу, суть якого в «перенесенні властивостей одного предмета на інший» [2, с. 218]. Словник вказує на відмінність метафори від порівняння:

у порівнянні присутні два члени зіставлення. Ознаками метафори названо «приховане порівняння», особливу експресивність, «необмежені можливості у зближенні», виявлення «внутрішньої природи» явища і несподіваність. Вказано, що метафора може бути розгорненою в образну картину. Але не подано прикмет метафори, за якими цей троп можна розрізнити з іншими.

У «Словнику-довіднику літературознавчих термінів» за редакцією О. В. Бобири ми знайшли суперечність. Метафора тлумачиться як «один із основних тропів; слово чи словосполучення, що розкриває сутність і особливості одного явища через перенесення на нього схожих ознак і властивостей іншого явища. Метафора близька до порівняння і поряд з іншими тропами дає змогу письменникові краще відтінити потрібну йому рису людини, предмета чи явища. При цьому прямі ознаки поєднуються з переносними. Наприклад: *«Мене ліси здоров'ям напували, / Коли бродив у їхній гуцині. / Мені поля задумливо шептали / Свої ніким не співані пісні»* (В. Симоненко). Метафора може бути простою, коли вжито один вираз у переносному значенні, і розгорнутою, коли картину змальовано цілим рядом метафор, як наприклад, у поезії Б.-І. Антонича при зображенні місяця: *«...і місяць – мідний птах, таємна рожка неба, лампа поетів та сновид веде мене в сріблених снах зигзагом мрії та безумства»* («Елегія про перстень молодості») [7, с. 75.]

Суперечність ми бачимо в тому, що образ місяця у Б.-І. Антонича є прикладом розгорненої метафори, але образ лісів у наведеній цитаті В. Симоненка є уособленням, а не метафоричним. Далі О. Бобир суперечить раніше сказаному, стверджуючи: «Різновидами М. є уособлення, алегорія, символ, оксиморон», адже перелічені художні засоби слід назвати різновидами тропів, а не різновидами метафори [7, с. 75].

Детальніше розглядає метафору академічний український «Літературознавчий словник-довідник» 2007 року видання: «Метафора (грец. *Μεταφορά* – перенесення) – троп поетичного мовлення. В метафорі певні слова та словосполучення розкривають сутність одних явищ та предметів через інші за схожістю чи контрастністю. Вона не може бути «скороченим» порівнянням, тому посідає синтаксичне місце, призначене для предиката (*«пакліл неба цвіте глечиками хмар»* – В. Голобородько). Це – перехід інтуїтивного осяяння у сферу раціональних понять. І чим далі містяться один від одного протиставні розряди об'єктів, тим яскравіша метафора, яка прагне, на відміну від символу, зосередитися в образній оболонці: *«Вечір крапчастий в деревах моркву гризе. Під засушеною квіткою хата сторінку чита. В клубок білих ниток заховався кіт, дивиться на кашель, що візерунком синім коло баби спить»* (М. Воробйов). Сконцентровуючи та узгоджуючи у своєму потужному семантичному полі найвіддаленіші чи найнесумісніші асоціації, метафора постає суцільним непочленованим тропом, який може розгортатися у внутрішній сюжет, не сприйнятний з погляду раціоналістичних концепцій. Метафора подібна до загадки, але з

тією відмінністю, що не підлягає декодуванню, вимагаючи визнання за собою нової реальності, розбудованої за естетичними принципами» [3].

Згідно з тлумаченням найновіших словників під метафорою ми будемо розуміти один з тропів, а не будь-який троп. При такому підході спостерігаємо, що у творчості романтиків є поширеною не метафора, а метаморфоза.

Іменник «метаморфоза» у сучасній мові набув різних значень:

1. книжн. Перетворення однієї форми чого-небудь в іншу; видозміна (у 1 знач.).
2. розм. Докорінна зміна, перетворення кого-, чого-небудь.
3. У рослин – зміна форми й структури органів у процесі історичного розвитку внаслідок пристосування їх до виконання тих чи інших функцій.
4. У тварин – глибоке перетворення організму в процесі його індивідуального розвитку; виявляється в різкій зміні будови й способу життя [6, с. 686.].

В «Енциклопедії міфології» подано таке тлумачення: по-перше, метаморфоза – це перетворення, втілення одних створінь або об'єктів в інші; по-друге – прийом, де одна форма перетворюється на іншу і набуває нового зовнішнього вигляду і функцій; по-третє – це незвичайні, містичні зміни в чому-небудь, значні перетворення [1].

За «Літературознавчим словником-довідником» «метаморфоза (грец. *metamorphosis* – перетворення) – перетворення однієї форми образу на іншу, видозмінення тропу. Основа метаморфози – придієслівний орудний відмінок, що виконує додаткову семантичну роль при предикаті, коли суб'єкт мовлення зазнає постійних перевтілень: *«Отак тая чорнобрива / Плакала, співала... / І на диво серед поля / Тополею стала»* (Т. Шевченко). Метаморфоза має схильність до образотворення через епізод ліричного сюжету, тоді як метафора охоплює весь сюжет, має визначальне семантичне навантаження. Метаморфоза – найдавніший троп, у ній вбачається відгомін міфологічного світосприйняття, за яким всі явища трактуються взаємоперехідними: *«Струнка тополя тонша й тонша, дерево ставало б птахом»* (Б.-І. Антонич) [3].

Цей троп не такий поширений у сучасному літературознавстві, як метафора. Його походження сягає дописемних часів і відбиває міфологічне мислення етносу. Метаморфозами рясніють міфи Стародавньої Греції, де ланцюги метаморфоз складають захопливі сюжетні лінії. Ось деякі з них. Жінка викликала на змагання у ткацтві саму Афіну, і розгнівана богиня перетворилася на павука. Самозакоханий юнак стає квіткою нарцисом. Зевс перетворюється на прекрасного лебедя, на білого бика і навіть на золотий дощ.

Коли міфи стають надбанням літератури, метаморфоза трансформується у поетичний троп. Перетворення-метаморфози зображав античний поет Каллімах та його сучасники. А поширення це поняття набуло завдя-

ки поемі давньоримського поета Овідія «Метаморфози», в якій відображено міфологічну історію світу як низку перетворень одних форм життя на інші. Він опрацював 250 еллінських міфів, створив поему з 15 книжок, де показав, як внаслідок постійних метаморфоз із хаосу виникає гармонія. Як художній прийом перетворення було використано у романі Апулея «Метаморфози, або Золотий осел», у творах Лукіана.

Тому метаморфоза вважається одним з найбільш древніх і яскравих за виразністю стилістичних прийомів або тропів.

Легенди про перетворення відомі різним народам. Кримська легенда розповідає, як ведмідь-велетень став горою, литовська легенда – про дівчину-ялинку, у молдовській казці жінка стає ластівкою. За давніх часів «біографію-метаморфозу» мав майже кожен струмок, скеля, усяка жива істота [4].

У слов'ян теж були вірування у перевтілення. Стародавні слов'яни вірили, що душа покійника переходить у тотемну рослину чи тварину і навіть жива людина може перетворитись на дерево, птаха чи якусь іншу істоту. Медієвісти припускають, що з прийняттям християнства наші предки трансформували давні міфологічні мотиви у перекази, легенди та народні пісні-балади.

Літературознавці єдині у думці, що міфологічні уявлення про буквально перетворення однієї істоти на іншу у пізніші часи трансформуються у метаморфозу як народнопоетичний троп. Вона стає засобом розкриття філософської думки, морально-етичної ідеї тощо. Наприклад, у багатьох слов'янських казках неслухняний хлопчик стає цапеням. Метаморфоза може відповідати розгорненій матеріалізованій метафорі: мати, в якій вбили дітей, закам'яніла з горя, дівчина в тузі за коханим зійшла сльозами і стала струмком.

Записано ряд основних метаморфоз українського фольклору:

1. Дівчина не послухала застережень брата, ступила на річкову кладку, втопилася і перетворилася на березу, очі її – на тернові ягоди, а коса – на траву.

2. Зла мати суворо переслідувала сина. Син поїхав від неї і перекинувся зеленим явором, а кінь його – білим каменем. Мати вийшла у поле і стала під явором, який одізвався до неї, і вона розсипалась у пил.

3. Юнак покохав дівчину і втік з нею, але не міг з'єднатися шлюбом. Він обернувся терном, а дівчина – калиною.

4. Дівчина довго чекала свого нареченого, виходила на високу могилу і плакала, доки не стала тополею.

5. Чоловік поїхав на війну, залишивши дружину під опікою своєї матері. Свекруха поводитася з нею так суворо, що невістка від туги обернулася горобиною. Чоловік, повернувшись, побачив нову горобину, став її рубати, а на дереві виступила кров, і горобина сказала, що вона – перевтілена його дружина.

6. Брат убив брата; з тіла вбитого виросла очеретина, і як її зривали, то вона грала пісню, що викривала вбивство.

На Гуцульщині записано переказ, як два брати вирішили уберегти поле проса, яке рив дикий вепр. Вони наказали сестрі стерегти поле, вбили її і закопали під дубом. На могилі виросла бузина, за іншим варіантом – верба. Коли з дерева хлопці поробили сопілки, ті сопілки заграли:

*Ой мало, мало
Два братці були
Та й сестру вбили
За того вепра,
Що просо рив, рив.
Брат мене вбив,
Під дубом зарив.*

7. Юнак довго був на чужині, одружився і дізнався, що дружина – його рідна сестра. Обоє обернулися двоколірною квіткою, фіалкою (*Viola tricolor*), що зветься на Україні брат «із сестрою»: сині пелюстки символізують брата, а жовті – сестру.

Багато метаморфоз записано про зозулю. У сербів сестра плакала за мертвим братом, а потім перекинулась зозулею. У поляків зозулею стала княжна, яку видавали заміж всупереч її волі. В українців жінка, віддана у далекий край заміж, перекинулась сивою зозуленькою і прилетіла до матері [8]. Серед українців Молдови відома пісня-балада «Ой чие то жито, чий то покоси», де проклята свекрухою молода невістка стає тополю.

Закономірно, що метаморфози застосовуються у романтичній літературі для зображення незбагненності життя, таємничості світу.

Поетичним переказом народної метаморфози є балада М. Костомарова «Брат з сестрою». Козак викупив дівчину-рабиню, яку ще маленькою татари захопили в полон. Він одружився з нею, а потім з'ясувалось, що вони брат і сестра. Гріх такого шлюбу вони не можуть собі простити і віддають життя. За чистоту душ вони стають синьо-жовтою квіткою, яку українці називають брат-і-сестра.

Відомо, що у ранніх, романтичних, творах Тарас Шевченко надихався поезією народних вірувань. Метаморфоза стала основним тропом кількох романтичних творів Шевченка.

У баладі «Тополя» (1839) використано розповсюджену фольклорну метаморфозу – перетворення дівчини на тополю. Молода дівчина закохується у козака, але той поїхав на війну і, вірогідно, загинув. Дівчина все ще сподівається, що він повернеться, натомість її матір підшукала для неї хорошу партію – старого багатія. Дівчина не хоче йти заміж, а матір вирішує віддати її силоміць. Остання надія дівчина – це допомога старої ворожки. Та говорить, що передбачила її прихід, і дає дівчині чаклунське зілля, випивши яке на світанку, ще «до півнів», можна повернути коха-

ного «з чужини». Якщо він не повернеться після другого ковтка, треба випити третє... Що має трапитись після третього ковтка, стара порадила не питати. Дівчина після недовгих вагань робить все, як їй наказала ворожка. Її козаченько так і не повернувся, а вона перетворилась на тополя.

Тополя у Т. Шевченка стає символом невмирущого кохання.

У баладі «Лілея»(1846 рік) Т. Шевченко поєднує метаморфозу з уособленням. Твір написано у формі розмови двох закоханих квіток: білої Лілеї з червоно-рожевим Королевим Цвітом (це поширена серед українців назва декоративної трав'янистої рослини родини бобових з витким стеблом, загостреними округлими листочками й червоними, блідо-рожевими або строкатими квітками). Заплакана Лілея розказує про своє нещасне життя, коли вона була людиною. Згадує, як мати плакала і «кляла-проклинала» «злого пана». А коли мати померла, пан узяв її «догодувати». Дівчина виросла у панських палатах, не знаючи, що вона незаконнонароджена панська дитина. А потім пан «поїхав десь далеко». Люди прокляли його, спалили палати і помстились його доньці. Над нею знущалися, остригли довгі коси, реготалися, «Жиди навіть нечистії / На мене плювали». Покинута батьком, зневажена людьми, дівчина померла «зимою під тином», а навесні процвіла «цвітом при долині». Коли дівчина стала квіткою, люди її полюбили, стали нею милуватись, «Царівною називають».

Починається балада питанням: «За що мене, як росла я, / Люде не любили? За що мене, як виросла, / Молодую вбили?». І завершується її сповідь риторичним питанням: «На що мене Бог поставив / Цвітом на сім світі?».

В баладі порушено традиційну для романтиків проблему недосконалості людського життя, де панує злоба і ненависть. Краса, співчуття, любов є у світі природи: «Цвіт Королевий / Схилив свою головоньку / Червоно-рожеву / На білеє пониклеє / Личенько Лілеї».

Балада «Русалка» (1846 рік) теж починається монологом-сповіддю русалочки. Русалочка згадує, як породила її мати «в високих палатах» і понесла до Дніпра скупати серед ночі. Купаючи, розмовляла з дівчиною і наказувала їй пливати Дніпром за водою, випливати завтра серед ночі русалонькою, коли мати буде гуляти з паном, та й залоскотати його. Сказала і побігла, а дівчина плила за водою, поки «сестри не зостріли, / Не взяли з собою». Тиждень дівчина росла з сестрами-русалками і гуляла опівночі. Продовженням балади стає розплата матері за, те що втопила свою доньку і тепер розкошує у палатах. Опівночі мати вийшла погуляти, згадала про доньку, «як купала / І як примовляла. / Та й байдужа». Вже «Пішла собі / У палати спати», але не дійшла, бо її спіймали русалки і залоскотали, тому довелося їй «в Дніпрі ночувати».

На нашу думку, перетворення дівчини на русалку – істоту з іншими моральними принципами, іншою зовнішністю – можна вважати різновидом метаморфози.

Спостереження художнього тексту романтичних балад Т. Шевченка і М. Костомарова дозволяє нам не погодитись із твердженням «Літературознавчого словника-довідника», що «метаморфоза має схильність до образотворення через епізод ліричного сюжету, тоді як метафора охоплює весь сюжет, має визначальне семантичне навантаження». В оглянутих нами баладах Т. Шевченка і М. Костомарова саме метаморфоза стає сюжетною та ідейною основою.

Бібліографія:

1. Енциклопедія міфології. Електр. ресурс. – Режим доступу: <https://poradi.ru/vidpochinok-ta-rozvagi/37181-shho-take-metamorfoza-metamorfoza-ce.html>
2. Литературный энциклопедический словарь. Москва, 1987.
3. Літературознавчий словник-довідник. Друге видання виправлене, доповнене. Київ: Академія, 2007. Електр. ресурс. – Режим доступу: [file:///D:/YD/Documents/літературознавствоЛЗ словник.pdf](file:///D:/YD/Documents/літературознавствоЛЗ%20словник.pdf)
4. Метаморфоза. Електр. ресурс. – Режим доступу: <https://ukr-lit.com/metamorfoza/>
5. Підлісна Г. Н. Світ античної літератури. Підручник з античної літератури. – Київ: Наукова думка, 1981 р. – 200с.
6. Словник української мови: [в 11 т.] / АН Української РСР, Ін-т мовознав. ім. О. О. Потебні; редкол.: І. К. Білодід (голова) [та ін.]. – Київ: Наук. думка, 1970-1980. Т. 4: І-М / ред. тому: А. А. Бурячок, П. П. Доценко. – 1973. – 840 с.
7. Словник-довідник літературознавчих термінів / Упор.: О. В. Бобир, В. Й. Буденний, О. Б. Мамчич, Н. П. Нікітіна; за ред. О. В. Бобиря. – Чернігів: ФОП Лозовий В. М., 2016. – 132 с. ISBN 978-617-7323-62-3
8. Українські традиції / упоряд., [передм.] О. В. Ковалевський. – Харків: Фоліо, 2007. – 573 с. – (Перлини української культури).
9. Шевченко Т. Кобзар. – Київ: Дніпро, 1969. – 699 с.
10. Що таке метаморфоза. Електр. ресурс. – Режим доступу: <https://translations.com.ua/metamorfoza.html#4>

CZU 821.161.2.09-32"18/19"(092)Кобилянська О.

СИНКРЕТИЗМ РІЗНИХ ВИДІВ МИСТЕЦТВ У НОВЕЛІ ОЛЬГИ КОБИЛЯНСЬКОЇ «VALSE MELANCOLIQUE»

Оксана БОЙКО, студентка факультету філології,
Прикарпатський національний університет імені В. Стефаника
Науковий керівник: **Роман ГОЛОД**, проф., др.

Rezumat: În articol se analizează fenomenul sincretismului artistic în literatură, pe baza studiului relației dintre muzică, pictură și cuvântul artistic din nuvela Olga Kobylyanska „Valse melancolique”. Se clarifică importanța elementelor

sistemelor artistice ale neoromantismului, impresionismului, simbolismului și expresionismului în crearea unei singure imagini emoționale a vieții principalelor eroine ale operei. Se dezvăluie semnificația funcțională a sincretismului ca mijloc de influență sugestivă asupra cititorului.

Cuvinte-cheie: *sincretismul artelor, muzică, pictură, intermedialitate, nuvelă, recipient.*

Проблему синкретизму різних видів мистецтва у творах літератури продовжують осмислювати сучасні літературознавці. Особливо привертають увагу науковців твори доби модернізму періоду кінця XIX – 20-30-их років XX ст. При цьому варто звернути увагу, що всі три роди літератури насичені великою кількістю зразків, у яких простежується явище мистецького синкретизму: лірика Лесі Українки, Павла Тичини, Василя Симоненка, проза Михайла Коцюбинського, Івана Франка, Марка Черемшини, Миколи Хвильового, а також драматургія Миколи Куліша та інших.

Одне із чільних місць у цьому списку письменників посідає ім'я Ольги Кобилянської, адже навіть у самих назвах текстів її творчого доробку простежуємо тісний зв'язок із музичним мистецтвом, зокрема в таких, як: «Весняний акорд», «Valse melancholique», «Акорди», «Impromptu phantasia», «В неділю рано зілля копала». Досліджуючи власне авторські жанрові визначення творів, знаходимо у письменниці оповідання, новели, нариси, етюди, гуморески, фантазії, фрагменти, поезію в прозі. Самі ж художні тексти засвідчують потужну взаємодію елементів кожного з названих жанрів, створюючи нові модифікації, які формують цілу низку особливих термінологічних дефініцій, які ще досі не заявлені в літературознавстві.

Це все дає змогу дослідникам говорити про прозу Ольги Кобилянської як про вияв синтезу натурфілософських і культурологічних (мистецьких) концептів, на основі якого встановлюється певна інтеркультурність доробку письменниці: наприклад, твір «Під голим небом», визначений у підзаголовку як нарис, сама ж письменниця підписує – «малюнок з елементом містицизму», в той час, коли Іван Денисюк називає його «імітацією малюнка пером», а Наталія Науменко – «імітацією китайського живопису гохау», що є проявом поширеного серед модерністів поривання *insblau*.

Тому метою цієї роботи стало виявлення синкретизму різних видів мистецтв у новелістичній спадщині письменниці на основі аналізу твору «Valse melancholique».

В естетичному трактаті «Із секретів поетичної творчості» Іван Франко вперше в українській науці здійснив теоретичне обґрунтування феномену взаємовпливу та взаємозв'язку різних видів мистецтв. У цій праці письменник дав глибоку порівняльну характеристику основних мистецьких сфер – поезії, живопису та музики, а також визначив основні психологічні й естетичні чинники творчого процесу.

На думку науковця, специфіку кожного з видів мистецтва необхідно розглядати з точки зору сугестування (навіювання) реципієнтові конкретно-чуттєвого образу. Специфіка художнього слова (поезії, за І. Франком) полягає в тому, що література за аналогією чи на протигагу іншим видам мистецтва передає читачам чуттєві образи, «щоб викликати в їх (читачів, – О. Б.) душах таке враження, яке в даній хвилі хоче поет» [9, с. 13].

Варто зазначити, що Франкове вчення про специфіку художньої літератури як виду мистецтва враховувало й досягнення сучасних йому на той час психологічних концепцій: вчення Вільгельма Гумбольдта про мову; психолінгвістичну теорію вчення про зміст художнього твору, зовнішню та внутрішню форму слова Олександра Потебні, теорію естопсихології Еміля Еннекена. Іван Франко вважав, що окрім рецептивного апарату, до якого належать органи чуття, що «доносять враження зовнішнього світу», у людини є органи внутрішнього стану, які є незалежними від чуттєвих імпульсів і нерозривно пов'язані з самою природою організму. Тому художній образ вибудовується на основі взаємодії органів чуття людини та її психологічного стану.

Іван Франко у трактаті доводить, що, на відміну від художнього та музичного мистецтва, які здійснюють вплив на один із органів чуття – зір або слух, поезія здатна впливати на всі рецептори органів чуття одночасно, тобто викликати та передавати зорові, слухові, тактильні, смакові та запахові відчуття – і відповідно є мистецтвом синтетичним [9, с. 15].

Важливо зауважити, що саме ця ґрунтовна праця Франка стала базовою для подальших досліджень Івана Денисюка, Миколи Ільницького, Олександра Рисака, Кіри Шахової, Марії Фоки та інших науковців у галузі літературознавства.

Актуальність синкретизму мистецтв у художній літературі модернізму Олександр Рисак пов'язує з психологізацією та із потребою глибинного розкриття внутрішнього світу людини: «Письменник вчиться в художника, скульптора, музиканта «таїнам» світобачення і світовідчуття, а це допомагає значно повніше реалізувати художній задум, зриміше і звучніше виразити творчі спалахи, емоційні стани і т. д.» [6, с. 9].

Досліджуючи філософські аспекти синтезу мистецтв, літературознавиця Марія Моклиця наголошує, що мистецтво первинно було синкретичним, однак «... відмінність первісного й новочасного (авторка має на увазі літературу кінця XIX – початку XX ст., – О. Б.) злиття мистецтв очевидна: тоді воно було стихійним, тепер воно стало свідомою акцією творців культури» [1, с. 1].

Первісна єдність літератури, музики й танцю простежується ще в античних трактатах Платона та Лукіана, адже в той час для характеристики синкретичних видів мистецтва існували навіть відповідні терміни: у Греції – «хорея», в Індії – «сангіт», у Китаї – «юс».

Теоретичне обґрунтування синкретизму раннього мистецтва в добу просвітництва здійснив Д. Броун у праці «Роздуми про поезію та музику, їх поєднання і потужність, їх розвиток, а також їх розмежування і походження». Уперше у світовій практиці дослідник «поставив перед собою три основні завдання:

- 1) вказати на нерозривну єдність музики та літератури на початкових стадіях формування людської культури;
- 2) з'ясувати що спричинило їхнє взаємовідокремлення;
- 3) позначити шляхи їх можливого злиття у майбутньому в якомусь «новому роді мистецтва».

Характеризуючи синкретизм раннього мистецтва, Д. Броун керувався позиціями Просвітництва, вважаючи мистецтво передусім засобом морального піднесення.

Д. Броун об'єднав три види мистецтва: музику, хореографію і поезію, враховуючи домінуючу роль ритму в їх структурі та функціонуванні. Водночас для Д. Бруна важливим було простежити їхнє виокремлення з первісної синкретичної єдності, а також розвиток і функціонування цих складників уже як окремих видів мистецтва.

У цьому контексті нашу увагу привернула новела Ольги Кобилянської «Valse melancolique», у яку письменниця вводить широкі музично-художньо-психологічні малюнки, започатковуючи нову в українській літературі своєрідну модерністську образно-стильову манеру, що поєднує в собі ознаки неоромантизму, імпресіонізму, символізму та експресіонізму.

Як і багато інших творів, новела «Valse melancolique» значною мірою має автобіографічний характер. У листі до Осипа Маковея 17 лютого 1898 року Ольга Кобилянська писала «Прочитали-сьте «Valse melancolique» і знаєте історію мого життя. Се моя історія. Більше не кажу нічого». Письменниця пристрасно любила музику та мистецтво, свій нарис «Impromptu phantasie» вона закінчила такими словами: «Коли чую музику – готова вмирати. Стаю тоді божевільно-відважна, стаю велика, погорджуюча, любляча... Що й залежить на мені, коли лиш музику чую!...». Таке ж тонке асоціативне сприйняття музичного мистецтва було властиве і самій Ользі Кобилянській, яка, зокрема в листі до Олександра Колесси від 15 вересня 1895 року, писала, що її життя – то «нескінченний монотонний ноктюрн (в тексті німецькою мовою. – О. Б.)» [3, с. 97].

Вивчаючи епістолярій та щоденник Ольги Кобилянської, дізнаємося, що вона й сама добре вміла грати на фортепіано, цитрі та дриббі. У домі Кобилянських було фортепіано, яке належало сестрі Ольги – Євгенії. До вересня 1886 року на музичному інструменті грали обидві сестри, але Євгенія забрала фортепіано з собою після заміжжя. Того ж таки 1886 року Ольга Кобилянська пише у щоденнику: «Фортепіано вона забрала... Не знаю, що я робитиму без нього...», – а через декілька днів додає: «В мене

щось болить у серці, а через кімнату, де стояло фортепіано, я не можу перейти – його ж бо там більше нема. Я просто хвора з жалю, у мене болить кожен нерв, я хотіла б плакати, та мені соромно» [3, с. 127-129].

Тож зрозуміло, чому саме крізь призму інших видів мистецтва, а найчастіше – музичного, письменниця вимальовує портрети своїх героїнь. Музика є найдосконалішим засобом вираження їхніх думок, хвилювань та страждань, а також усієї повноти поривань і прагнень, коли надмір почуттів настільки переповноє їх, що моментами просто бракне слів.

Новела «Valse melancolique» має своєрідне обрамлення: майстерно за допомогою детальних художніх описів Ольга Кобилянська демонструє читачам звучання класичної мелодії. Письменниця акцентує увагу реципієнта на тому, що звучання меланхолійного вальсу змінне: спочатку це тиха, плавна мажорна мелодія, що поступово переростає в напружений, мінорно-трагічний звук, що підсилюється басами: *«Був сумерок, і вона грала з пам'яті. Почала злегка, граціозно, немногими тонами якийсь вальс. Перша часть була весела, зграбна й елегантна. Друга змінилася. Почалося якесь глядання між звуками, неспокій, розпучливий неспокій! Спинулася раз по раз на басових тонах, то нижчих, то вищих, відтак окидала їх і переходила шалено скорою болючою гамою до вищих звуків. Звідси бігла з плачем наново до басів, – і знов глядання, повне розпуки й неспокою... все наново, і знов ряд звуків у глибину... Весела гармонія згубилася; остався сам шалений біль, торгаючий божевільне чуття, перериваний яснішими звуками, мов хвилевим сміхом. Грала більш як півгодини, відтак урвала саме посередні гами, що летіла в вищі звуки, акордом несамовитого смутку...»*. Музика, яка зринає з-під тонких пальців Софії, стає відлунням з глибин душі піаністки. Через шопенівську гаму звуків авторка знайомить нас із цією героїнею, адже перш ніж розповісти про свою долю сусідкам, Софія сідає за інструмент і починає грати. Письменниця проводить паралель між світом мистецтва та світом героїні: так само, як і в мелодії Шопена, у житті дівчини були періоди радості, занепокоєння, наростання, кульмінацій, трагедії, та спаду. Пізніше читач дізнається про смерть її батька, хвору матір, трагічне, *«не зрозуміле чоловікові», «широке»*, за визначенням самої героїні, кохання – всі ці події так чи інакше підштовхували Софію заховатися у чорному панцирі музичного інструмента.

Мелодія душі Софії стає провідною у новелі. Можемо визначити, що «Valse melancolique» – це музично-психологічна новела, яка створює меланхолійний настрій у того, хто її читає. Мелодія стає четвертим персоналізованим персонажем, що допомагає розкрити внутрішні стани кожної з героїнь твору, адже кожен епізод, коли Софія Дорошенко починає грати, є мікрокульмінаційним: інші дівчата з подивом і зацікавленням спостерігають моменти творчості, руху пальців і віртуозної гри піаністки на улюбленому фортепіано і переживають катарсис: *«...і знов збіг звуків удоли-*

ну... відтак саме посередині гами смутний акорд-закінчення. Ганнуся плакала. І я плакала...». Ці моменти викликають у реципієнта дещо тужливі та трепетні почуття: під час читання сприймаємо твір не лише сенсорами зору, але й певною мірою на підсвідомому рівні – й сенсорами слуху. Навіть не знаючи, як саме звучить мелодія Шопена, за допомогою детального опису мимовільно уявляємо цей звуковий тон.

Етюд №24 Шопена, який грає Софія, коли тільки-но заселилася до нового помешкання, має у світі музики умовну назву – «Океан», що є досить метафорично з концепції сюжетності новели. Саме звуки цієї мелодії майстерно змалювала Ольга Кобилянська, персоніфікувавши музику. Виконаний у швидкому темпі, музичний твір Фредерика Франсуа Шопена – як стан дівочої душі: тривожний, мінливий, наростаючий звук подібний до хвиль бурхливого й неспокійного океану: *«болючі гами й неспокійне споглядання в низьких тонах»*. За допомогою художніх засобів Ольга Кобилянська змальовує боротьбу Софії з хвилями душевного болю, музика є персоніфікованим штормом почуттів, що утворюють бурю всередині піаністки, яка раптово стихає, перетворюючись на меланхолійний штиль: *«грала майже завзято, мовби боролася з чимсь із усієї сили, але закінчила знов посередині перерваним смутком»* [4, с. 223].

У новелі «Valse melancholique» основою є інкорпорування мелодії в художній текст, що є третім типом інтермедіальності, за визначенням дослідника Оге Ханзена-Льове. За класифікацією Ульріха Вайсштайна, новела Ольги Кобилянської є:

- літературним твором із описом окремих видів мистецтва;
- літературним твором, що створює або літературно перетворює зразки мистецтва.

Окрім цього, у новелі «Valse melancholique» Ольги Кобилянської, за класифікацією Стівена Пол Шера, типом взаємодії літератури та музики є «вербальна музика» (verbal music), що ґрунтується на імпресіоністичному описі музичних творів засобами художньої літератури.

Важливо зазначити, що окрім шопенівських етюдів, письменниця створює власний музичний твір на папері, адже назва музичного твору «Valse melancholique» – це суто вигадка авторки. Однак саме цей музичний твір у тандемі з шопенівською мелодією сформував музичність цієї новели, а отже – унікальність на ниві українського письменства. Ольга Кобилянська майстерно виконала літературну обробку мелодії, переходячи з одного виду мистецтва в інше, перенесла нотну гаму в художній світ слова: *«Перша часть – повна веселості і грації, повна визову до танцю, а друга... О, та гама! Та нам добре знана ворохобна гама! Збігала шаленим льотом від ясних звуків до глибоких, а там – неспокій, глядання, розпучливе нишпорення раз коло разу, топлення тонів, бій, – і знов збіг звуків удолину... відтак саме посередині гами смутний акорд-закінчення...»*.

У новелі експліцитна форма вияву мелодії вибудовує увесь сюжет твору: разом із вірним другом – фортеп'яно – Софія з'являється у творі, несучи шлейф класичної музики за своїми плечима, і на біло-чорних клавішах рідного інструмента вона й покидає цей світ. Смерть «Музики» – як її називають товаришки – є символічною, адже вона помирає раптово, її життя обривається разом зі струною музичного інструмента. Синкретизм мистецтв у новелі «Valse melancolique» репрезентує ідейно-сміслову наповненість, яку Ольга Кобилянська вкладає у свій художній твір. Письменниця показує, який вплив має мистецтво на людину, яке місце жінки-інтелектуалки у суспільстві й те, якою може бути психологічна смерть: струна – символ душі героїні, розрив між її психологічним станом і буденністю.

Також у новелі «Valse melancolique» наявні ще й такі міжмистецькі зв'язки, як література та живопис. Художниця Ганна впродовж усієї дії твору малює копію картини Корреджо «Віроломна». Наприкінці новели, у передкульмінаційний момент, дівчина продає полотно і планує від'їздити до Італії. Живописний мотив не є у творі наскрізним, на відміну від музичного, але за типологією Оге Ханзена-Льове саме він утворює останній різновид інтермедіальності (інкорпорування мистецьких образів у літературу). Змалювання живописного образу не є докладним і розлогим: письменниця не акцентує на ньому увагу, вона не дає опису картини чи якихось вражень від неї, а лише вказує на процес її створення та настрої Ганни, коли вона за мольбертом: «...кликнула артистка, піднімаючи тріумфальним рухом руку з пензлем...».

Хоч Ольга Кобилянська детально не описує портрет, який перемальовує Ганна, та все ж із-поміж усіх картин світу вона обирає саме цю. Чому? На нашу думку, варто глянути на оригінал Корреджо, щоб дати відповідь на це запитання. Розглядаючи цей портрет доби Відродження, бачимо невідому жіночу постать, що спокійно й навіть трохи зажурено сидить біля дерева, яке розпізнають як лавр (науковці стверджують, що це дерево символізує приналежність цієї дами до мистецтва). Стовбур дерева обвиває пліть, що в живописі символізує кохання та вірність. Її одяг стриманий, але вишуканий, складається з чорно-білої гами кольорів. Підкреслює весь образ рідкісний капелюшок-берет та велике декольте. У руках жінка тримає срібну тачу, на якій великими літерами написано ΝΗΠΕΝΘΕΣ – непенф, у давньогрецькій міфології це трава забуття (в «Одісеї», Єлена давала її Телемаху, який шукав батька, щоб той забув про свою болючу втрату).

Хоч темне вбрання жінки не можна однозначно вважати жалобним, давньогрецький напис безперечно вказує на втрату коханої людини. Але варто зауважити, що портрет не обов'язково зображує саме того, хто переніс важку втрату, оскільки такий атрибут, як тача з написом, може перебувати і в руках дами, що ототожнюється з Єленою Прекрасною, яка простягає гостям зілля для пом'якшення душевного болю. Таким чином,

це і може бути завданням написання портрета – він міг бути призначений в дар будь-кому, хто втратив близького. Пейзаж позаду жінки на картині обнадійливий, а квіти, зображені біля її ніг, також символічні: це незабудка і вероніка, що символізують спогади та вірність.

Аналізуючи всі приховані символи, розуміємо, що цей портрет є не випадковим у новелі «Valse melancolique». Ольга Кобилянська сама, як майстерний художник, вимальовувала цей образ у творі. Адже зовнішність Софії – це поєднання чорного одягу та блідо-білого античного обличчя: *«Чорно вбрана, з темно сповитою поверх шапочки головою... Правильне, мов із білого мармуру, личко, з великими смутними очима...»*, – що надавало героїні ще більш траурного вигляду. Таким самим чорним із білими клавішами був її улюблений «фортепіан», що ставав для Софії тим самим давньогрецьким зіллям пом'якшення душевних страждань та забуття: *«Чорний, з дорогого дерева, прикрашений на краях арабесками з перлової матиці, лискучий, мов дзеркало»*.

Варто зауважити, що дослідники творчості Корреджо стверджують, що на портреті зображено не просту селянку, а жінку, яка близька до мистецтва. Сама ж Ольга Кобилянська в листі до Осипа Маковея 1898 року писала про героїнь новели так: *«...Я думаю, що моя заслуга се та, що мої героїні витиснули вже або бодай звернуть на себе увагу русинів, що побіч дотеперішніх Марусь, Ганнусь і Катрусь можуть станути і жінки європейського характеру, не спеціально галицько-руського»*.

Тому можемо зробити висновок, що завдяки синкретизму різних видів мистецтв письменниці вдалося створити нові образи в українській літературі, які привернули до себе особливу увагу як звичайних читачів, так і літературознавців, адже музика та живопис допомогли увиразнити емансипаційні мотиви новели, а також підкреслили ідею ролі та місця мистецтва в житті людини. Окрім того, музичне мистецтво – це відлуння внутрішнього стану героїв, а шопенівський етюд, відомий у колі музикознавців під назвою «Океан», є своєрідною метафорою внутрішнього стану піаністки Софії Дорошенко, яка переживає нещасливе кохання та втрату рідних. Ольга Кобилянська проявляє себе у новелі як всебічно-розвинена мисткиня, адже окрім знаних зразків музики та живопису, вона створює свої власні портрети та меланхолійний вальс і за допомогою образів-алегорій, художніх засобів та символів, а загалом – мистецтва слова переносить їх у світ літератури. Трафаретно накладаючи кожен вид мистецтва один на одного, письменниця викликає у читача незабутні враження, впливаючи на декілька рецепторів органів чуття водночас.

Бібліографія:

1. БАЛЛА Е. Синтез мистецтв у новелістиці Ніни Бічуї («Портрет маленької дівчинки з черепахою»). *Науковий вісник Ужгородського університету. Серія "Філологія. Соціальні комунікації"*. 2013. Вип. 1 (29). С. 15-18.

2. ДМИТРЕНКО Н. В. Музыка й живопис у творчості О. Кобилянської та Я. Івашкевича: синкретизм художньої образності: автореф. дис. ... канд. філол. наук. Київ, 2010. 20 с.
3. КОБИЛЯНСЬКА О. Ю. Слова зворушеного серця: Щоденники. Автобіогр. Листи. Ст. та спогади. Київ: Дніпро, 1982. 359 с.
4. МАЦЯК О. Кобилянська і Шопен: без імітації. *Парадигма*. 2013. Вип. 7. С. 221-230.
5. РИСАК О. О. «Найперше – музика у Слові»: проблеми синтезу мистецтв в укр. літ. кінця XIX - поч. XX ст. Луцьк: Вежа, 1999. 402 с.
6. РИСАК О. О. Мелодії і барви слова. Проблеми синтезу мистецтв в українській літературі кінця XIX початку XX ст.: монографія. Луцьк, 1996. – 98 с.
7. РИСАК О. О. Проблеми синтезу мистецтв в українській літературі кінця XIX -- поч. XX ст.: автореф. дис. ... д-ра філол. наук. Київ, 1999. 40 с.
8. РУСНАК Ю. М. Індивідуально-авторські новотвори у малій прозі Ольги Кобилянської: thesis. 2021. URL: <http://dspace.bsmu.edu.ua:8080/xmlui/handle/123456789/18960> (дата звернення: 23.04.2023).
9. ФРАНКО І. Я. Из секретів поетичної творчості. Львів: Львів. ун-т, 1961. 31 с.

CZU 82-94

ДО ПРОБЛЕМИ ЖАНРУ ЛІТЕРАТУРНОГО ПОРТРЕТА

Марія ФЛОРЯК, студентка Факультету Словесності,
Бельцький державний університет імені Алеку Руссо
Науковий керівник: **Людмила ЧОЛАНУ**, асист. унів.

Rezumat: *Articolul este dedicat evidențierii portretului literar ca gen separat. Se ia în considerare apariția și clasificarea portretului literar, se disting trăsăturile sale de gen și se propune ipoteza existenței unei varietăți a acestui gen în versurile ucrainene.*

Cuvinte-cheie: *portret literar, memoriu-biografic, documentar-biografic, literar-critic, științific-monografic, portret liric.*

У сучасному літературознавстві термін «літературний портрет» вживається на позначення і художнього засобу, і окремого жанру. Під літературним портретом як художнім засобом розуміють зображення зовнішності літературного персонажа. Термін «літературний портрет» тлумачиться також як жанр літературно-критичного або науково-популярного нарису про життя та творчість письменника, близький до наукової біографії, стислий за викладом, розрахований на масового читача. Під літературним портретом у цьому аспекті розуміють художнє явище, що синтезує у своєму змісті та структурі елементи документальних та художніх жанрів, публіцистичність та художню образність, об'єктивність спостережень та суб'єктивність особистих оцінок [6].

Метою нашого дослідження є висвітлення літературного портрету як окремого жанру. **Завдання** дослідження:

- висвітлення поняття «літературний портрет»;
- огляд класифікації літературного портрета;
- систематизація ознак літературного портрета як жанру.

Розглядаючи поняття літературного портрета як жанру, необхідно враховувати особливості розвитку літературного процесу.

У XIX столітті у світовій літературі розпочався процес формування нових епічних жанрів, у яких позначилася зміна типу художнього мислення письменників. Романтичну поему та повість змінює реалістичний роман, повість-розповідь, а також «фізіологічний нарис» (М. Гоголь «Шинель»), в якому поєднуються документальні та мистецькі засади. Розвиток жанру фізіологічного нарису став стимулом до появи творів мемуарно-біографічної літератури та перших дослідів у жанрі літературного портрета, який визначив свої способи створення характеру людини. Літературний портрет органічно вписався у жанрову систему літератури.

Першими зразками нового жанру в українській літературі вважаються нариси Панаса Мирного «Подоріжжя од Полтави до Гадячого» (1875) і Нечуя-Левицького «На Дніпрі» (1878). Водночас у російській літературі з'являються нариси В. Г. Короленка, І. С. Тургенева, Н. С. Лескова. Предметом їх зображення закономірно стають великі романисти епохи – Л. Н. Толстой, І. С. Тургенев, І. А. Гончаров, Ф. М. Достоєвський. Ці твори, особливо нариси про Л. Толстого, вплинули на становлення жанру літературного портрету в обох літературах.

Важливою рисою літературного портрета є спрямованість до зображення непересічної людської особистості, її духовних пошуків, моральних принципів. Усе це передбачає особливий спосіб естетичного пізнання людини й характеризує специфіку цього пізнання. В ньому проявляється соціологічне, публіцистичне і художнє начало. Перші два ріднять літературний портрет з журналістикою, третє – з художньою літературою. Соціологічне начало полягає в спрямованості на суспільні відносини і проблеми, на розгляд соціальних сторін діяльності особистості. Публіцистичне проявляється в опорі на факти, у відкритості авторської позиції, в прямоті висловлюваних думок і оцінок. Художнє полягає у створенні не тільки образу-персонажа, а й образної картини дійсності [3].

Літературний портрет письменника, створений іншим письменником – це твір, у якому факти реальної біографії одного переосмислюються творчою фантазією іншого. Автор, створюючи портрет іншої творчої особистості, поєднує у ньому реальні риси зовнішності та поведінки із власним розумінням характеру персонажа. Він може нагадати загальновідомі факти біографії чи висловлювання про свого героя інших осіб. Але головна задача літературного портрета – зруйнувати складені стереотипи, оновити

уявлення про митця, показати його в іншому ракурсі. Літературний портрет є максимально суб'єктивним баченням особистості. Автор ставить за мету показати митця не всебічно і не у визначальному аспекті, а розкрити ту грань характеру, яка відкрилась особисто йому. Тому, наприклад, у спогадах Богдана Рильського «Мандрівка у молодість батька» Максим Рильський постає іншим, ніж у спогадах друзів поета Андрія Малишка чи Остапа Вишні.

І. Василенко схильна вважати, що літературний портрет, як особливий засіб осягнення й змалювання реальної історичної особи в літературі, являє собою специфічний жанр словесного мистецтва, спільний для художньої, документальної та художньо-документальної літератури [10].

Літературний портрет відзначається поєднанням документального образу й авторської концепції, а також фрагментарністю, ескізністю, вільною композицією. Жанр літературного портрету може бути синтезом повісті та нарису, внаслідок якого реальність спогаду стає художньою реальністю. Для літературного портрета характерна оповідальна манера, у якій поєднані ліричне і публіцистичне начала, особисті спостереження, авторські роздуми та оцінки.

Зображення літературного портрета мотивується не біографією, а логікою авторського задуму. Автор літературного портрета не ставить перед собою завдання відтворити весь життєвий шлях свого героя. Він показує своєрідність митця через одну або кілька зустрічей зі своїм героєм. Для автора на першому плані – його власні враження про героя. Для розкриття характеру портретованого він може відтворити особливості епохи, зобразити факти, якщо став їх свідком. При цьому він прагне досягти портретної схожості, що теж визначає специфіку жанру.

Одні літературознавці розглядають літературний портрет як жанр літературної критики (Л. Я. Воронова, М. Т. Мезенцев). Другі сприймають як біографічний жанр (О. Дей, В. Костюченко, В. Качкан та ін.). Треті – як твори мемуарного характеру, побудовані на особистих спогадах (М. Мельник). Літературний портрет став поширеною жанровою формою у сучасній українській літературі. Майстрами літературного портрета мемуарного характеру зарекомендували себе Микола Бажан «Думи і спогади», Петро Панч «Відлітають журавлі», Сава Голованівській «Меморіал», Семен Журахович «Пам'яті пекучий біль», Тамара Мороз-Стрілець «Голос пам'яті», Олекса Ющенко «В пам'яті моїй» тощо.

В. Барахов у роботі «Мистецтво літературного портрета» пропонує таку типологію досліджуваного жанру: 1) літературний портрет як жанр мемуарно-автобіографічної літератури; 2) літературний портрет як документально-біографічний твір про історичного діяча минулого, заснований на використанні документів, листів, свідчень сучасників тощо; 3)

літературний портрет як жанр літературної критики; 4) літературний портрет як жанр науково-монографічного дослідження про творчість відомого діяча літератури, театру, живопису і т. д. [2]. Розглянемо їх особливості.

1. Літературний портрет як жанр мемуарно-автобіографічної літератури. Особливий розділ мемуарної літератури, на думку В. Барахова, утворюють спогади про письменників. Літературний портрет у мемуарно-автобіографічній літературі розуміється як художньо-цілісна характеристика реальної особистості, розгорнута у всьому тексті нарису, яка створює уявлення про його індивідуально-неповторний, живий образ, про його характер. У мемуарах портрет є моделлю світу, що відбиває авторську концепцію створеного характеру. Твори цього жанру можуть групуватись у цикли про різних героїв, об'єднаних постаттю автора. Наприклад, спогади Степана Крижанівського «Ми пізнавали неповторний час» поєднують три тематичні цикли: «Фронтові друзі» та «Учителі і соратники» – по 14 портретів, «Зустрічі на перехрестях» – 3 портрети. Іноді літературні портрети постають як компоненти складнішої жанрової структури. Прикладом може бути тетралогія Юрія Смолича «Розповідь про неспокій», що є велетенським мемуарним нарисом, в якому, крім характеристики суспільно-політичного життя впродовж кількох десятиліть, опису літературного процесу цього ж періоду, представлено літературні портрети багатьох письменників, учених, політиків. Такий характер мають також «Зустрічі і прощання» Григорія Костюка.

2. Літературний портрет як документально-біографічний твір про історичного діяча минулого, заснований на використанні документів, листів, свідчень сучасників тощо. Письменник у такому літературному творі теж створює образ героя з реальної дійсності. Героєм може стати будь-яка історична постать. Провідне значення тут має відповідність історичним документам та портретна подібність, а художній вимисел реалізується у відтворенні діалогів, побутових обставин тощо. Історія реальної особистості лежить в основі основних подій (фабули твору), його конфлікту та сюжету. Саме в художньо-цілісному зображенні живої індивідуальності людини – неповторності її «обличчя», мислення, мови, у точних фактах біографії, творчості – полягає естетична суть цього різновиду жанру літературного портрета.

Наші спостереження дозволяють припустити, що сучасні літературознавці розрізняють літературний портрет і роман – художню біографію. Розгорнене епічне полотно, побудоване на документальній основі, зазвичай називають художньою біографією. В європейській літературі класичним прикладом є романи-біографії французького письменника Андре Моруа «Три Дюма», «Олімпію, або життя Віктора Гюго», «Лелія, або життя Жорж Санд» та ін. Зазначимо, що Моруа розрізняє у своїй творчості роман-біографію і літературний портрет. Під рубрикою «літературні

портрети» опубліковано відносно невеликі безконфліктні твори, де переважають описові елементи та власні оцінки, фабула ослаблена або відсутня. Це документально-біографічні нариси «Стендаль», «Гюстав Флобер», «Антуан де Сент-Екзюпері» та ін.

Художня біографія у формі роману вимагає глибокого занурення в біографію письменника, її детального поетапного розкриття від народження до смерті з опорою на архівні документи, листування, свідчення сучасників. Літературний портрет не відтворює весь життєвий шлях свого героя. В ньому показано своєрідність митця через одну або кілька зустрічей автора зі своїм героєм або за документами певного періоду.

3. Літературний портрет як жанр літературної критики.

Це літературно-критичний нарис про життя та творчість письменника, близький до наукової біографії, але стислий, написаний у науково-популярному стилі, розрахований на масового читача. Такий портрет письменника сприймається літературознавцями І. Василенко, М. Мезенцевим та ін. як невід'ємний компонент літературно-естетичного аналізу, бо дозволяє поставити важливі проблеми, пов'язані з особистим внеском того чи іншого художника у розвиток літератури. Часто його називають творчим портретом. Цей жанр з 1960-тих років представляли такі літературні портрети, як «Тарас Григорович Шевченко» О. Дея, «Степан Васильченко» В. Костюченка, «Михайло Павлик» В. Качкана та багато інших. Цей різновид активно розвивається і в наші часи.

4. Літературний портрет як жанр науково-монографічного дослідження про творчість відомого діяча літератури, театру, живопису і т. д. Яскравим прикладом, на нашу думку може бути, дослідження М. Маринювича «Митрополит Андрей Шептицький і принцип позитивної суми», опубліковане 2019 р. Цей жанр наукового дослідження є реалізацією засад біографічного методу аналізу. Його суть у розкритті специфіки творчості письменника через факти особистого та суспільного життя, виявлення особливостей його мислення, характеру, манери поведінки у різноманітних прикметах індивідуального буття, що відбилися у творах.

Як наукове дослідження, літературний портрет реалізує три обов'язкові компоненти: елементи біографії, особливості епохи, своєрідність художнього світу митця.

О. Галич пропонує розрізняти такі жанрові різновиди літературного портрета: літературний портрет як жанр мемуарно-біографічної прози; літературний портрет як документально-біографічну оповідь про давно померлого історичного діяча, що ґрунтується на використанні біографічних матеріалів, листів, мемуарів сучасників; літературний портрет як жанр критики. Він не виділяє літературний портрет як жанр наукового дослідження [5].

Огляд позицій В. Барахова, О. Галича, М. Мельник, І. Василенко, М. Мезенцева та інших дослідників дозволяє визначити головні жанрові ознаки літературного портрета:

1. Документальність. Предметом зображення чи дослідження є реальний, а не вимислений персонаж; обставини, в яких зображено героя, теж є реально-історичними.
2. Суб'єктивність. Автор базується на особистих враженнях і дає власну оцінку портретованого та його оточення, яка зазвичай руйнує вже складені стереотипи. Специфічною рисою літературного портрета є новий, часом полемічний, ракурс образу портретованого.
3. Поєднання документальності і суб'єктивності підкоряється не фактам біографії предмету зображення, а логіці авторського бачення.
4. Літературному портрету притаманна мала форма.

На нашу думку, вказані ознаки можуть стати критеріями для виділення ще одного різновиду літературного портрета, не розглянутого вказаними літературознавцями, а саме – літературного портрета як ліричного жанру, який ми виявили у творчості М. Зерова та Є. Маланюка.

Бібліографія:

1. БАЗЫЛОВА Б. К. Модель жанра литературного портрета и его структура // Международный журнал экспериментального образования. – 2015. – № 2-2. – С. 153-156; URL: <https://expeducation.ru/ru/article/view?id=6477>
2. БАРАХОВ В. С. Искусство литературного портрета. – М.: Наука, 1976.
3. ВАСИЛЕНКО І. М. Специфіка літературного портрета як жанру сучасної української мемуарної прози: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.06 “Теорія літератури” / І. М. Василенко. – Дніпропетровськ, 1997. – 22 с.
4. ВОРОНОВА Л.Я. Литературный портрет как жанр литературной критики // Жанры русской литературной критики 70-80-х гг. 19 века. – Казань, 1991
5. ГАЛИЧ О. Теорія літератури. URL: <https://ukrlit.net/info/galich/72.html>
6. Літературний портрет // Літературознавча енциклопедія: у 2 т. / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. – Київ: ВЦ «Академія», 2007. – Т. 1: А – Л. – 608 с. – С. 573.
7. Літературний портрет // Літературознавча енциклопедія: у 2 т. / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. – Київ: ВЦ «Академія», 2007.
8. МЕЗЕНЦЕВ М.Т. Літературний портрет как жанр критики // Филологические этюды. – Ростов-н/Д, 1971.
9. МЕЛЬНИК М. Літературний портрет. До проблеми жанрової моделі / Вісник Львівського Університету Серія Журналістика. 2007. Вип. 31. С. 215-220 УДК 82-1/-9
10. ПОПОВЧУК Г. Літературний портрет: жанр, стиль. Реферат; URL: <https://ua-referat.com/uploaded/literaturnij-portret-janr-stile/index1.html>

CZU 821.161.2.09-3"19"(092)Забужко О.:
821.161.2.09-3"19"(092)Процюк С.

ХУДОЖНІ ВЕРСІЇ УКРАЇНСЬКОГО СПРОТИВУ ТОТАЛІТАРНИЙ РАДЯНСЬКІЙ СИСТЕМІ У ТВОРЧОСТІ ОКСАНИ ЗАБУЖКО ТА СТЕПАНА ПРОЦЮКА

Оксана ШАМЛІЙ, студентка факультету філології,
Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника
Науковий керівник: **Любов ПРОЦЮК**, канд. н., доц.

Rezumat: *Articolul încearcă să analizeze reprezentarea artistică a mișcării ucrainene de rezistență la sistemul totalitar în romanele „Muzeul secretelor abandonate” ale lui Oksana Zabuzhko și „Iarba nu poate muri” și „Degetele în nisip” de Stepan Protsyuk. Autorul încearcă să urmărească particularitățile reflectării diferitelor perioade ale istoriei Ucrainei în romanele ucrainene moderne. Atenția se concentrează asupra trăsăturilor autorului în descrierea rezistenței poporului ucrainean. Un aspect important al cercetării este analiza personajelor care reprezintă mișcarea de rezistență.*

Cuvinte-cheie: *experiență traumatică, memorie post-totalitară, imagine artistică, mișcare de rezistență, sistem totalitar, politică sovietică, rezistență a poporului ucrainean, Oksana Zabuzhko, Stepan Protsyuk.*

Одним з найзгубніших впливів на українську ідентичність стала політика тоталітаризму, що спотворювала історію народу, знищувала мову та вбивала українську інтелігенцію. Упродовж багатьох років українська література, культура і життя загалом зазнавали жорстоких репресій та гноблення з боку тоталітарної влади. Саме це стало причиною так званого травматичного досвіду, який і досі залишається непроговореним в художній літературі.

З відновленням української незалежності зростає увага до посттоталітарної пам'яті та переосмислення політики радянської влади. Зникли табувані теми, тому у літературі все частіше з'являються твори, у яких письменники досліджують становлення особистості в умовах тоталітарного режиму. Однією з ключових тем постає зображення спротиву українського народу проти радянської влади.

Питання розкриття тоталітарного режиму в сучасній українській літературі розглядається невеликою кількістю дослідників. Так, до цієї теми у своїх працях звертаюся Т. Гундорова, А. Черниш, О. Пухонська, К. Хижиняк та деякі інші.

Отже, **актуальність** зумовлена невеликою кількістю досліджень у нашому літературознавстві, де було розглянуто цю проблему.

Метою роботи є прослідкувати та проаналізувати зображення руху опору в період тоталітарної політики у прозових творах Оксани Забужко

та Степана Процюка. **Об'єкт дослідження:** романи «Музей покинутих секретів» Оксани Забужко, «Травам не можна помирати» та «Пальці поміж піском» Степана Процюка. **Предмет дослідження:** відображення спротиву радянській політиці в сучасній українській романістиці.

Виклад основного матеріалу дослідження. Основні події в «Музей покинутих секретів» Оксани Забужко розгортаються в першій половині 2004 року, але завдяки спогадам та снам центральних персонажів сюжетна лінія переноситься в минуле та знайомить читача з учасниками Української повстанської армії.

Авторка зазначає, що інформації про період існування організації насправді досить мало, через що письменники змушені докладати чимало зусиль, щоб відобразити у своїх творах певний відрізок історії: *«Я вже справді зробилася експертом з теми УПА – матеріалу назбирала стільки, що на кілька дисертацій вистачило б! Коли я починала, я просто не уявляла, у що вляпалася. Думала, трошки почитаю історичних джерел, трохи в архівах посиджу – і буду мати загальну картину, по якій можна буде «вишивати» історію кохання героєвої бабусі. Але ж я поняття не мала, що не існує жодних системних праць із цієї теми! Навіть 30-томний «Літопис УПА» – насправді ніякий не «літопис», а хаотична збірка підручних матеріалів. А значить, ...письменникові треба самому виконувати чорну роботу історика – орати цілину»* [3, с. 46].

Зображення УПА здійснюється через центральні образи Адріана Ортинського («Звіра»), Олену Довган (Гелю) та «Стодолю», які пов'язані любовним трикутником. Завдяки чоловічим персонажам яскраво відтворено образи героя і антигероя. Чоловіки перебувають на протилежних полюсах: якщо «Стодоля» запросто зміг розстріляти новобранця через сон на варті та «тішився самою помстою», то «Звір» був чутливим до людського горя та старався полюбити навіть свого ворога, який відібрав у нього кохану. Значна відмінність між персонажами постає вже у самому змалюванні образів: *«Він єдиний був по-справжньому вродливий, пекучий красень брюнет... із застиглим в очах непідробним за давним смутком...: такий смуток треба ростити в собі роками, водномить її не добудеш, таким смутком повняться наші народні пісні..., слова не мають значення, бо жодним словам все одно не вмістити того смутку..., його бере тільки музика, і тому в брүнета були музичні очі, вони звучали»* [2, с. 56] – Адріян; *«Химерно виліплене, смугле, мов запалене зсередини лице з близько посадженими очима й горбкуватим носом»* [2, с. 478] – «Стодоля».

У зображенні Української повстанської армії також прослідковуємо мотиви жертвності та зради. Через деякий час «Стодоля» зник, а повернувся вже зрадником: він привів до схованки товаришів більшовиків, з

умовою, що вони відпустять Олену, проте жінка зажадала краще померти, аніж зрадити ідею. У цьому епізоді зображено також методи, які використовували «совєти», а саме використання отруйного газу для того, щоб змусити повстанців вийти із своїх сховок (криївок), так зване «викурювання». Авторка переконливо зображує незламність руху опору і прагнення до волі, наприклад, зі словами «Слава Україні» повстанці підірвали гранату. На цьому життя Адріяна закінчується, адже разом з більшовиками, він загинув від вибуху.

Як вияв спротиву тоталітарній системі можемо виокремлювати і спроби батька головної героїні відстояти свій проєкт. Дарина згадує про Палац «Україна», до спорудження якого був причетний її тато. Тоді з'ясувалося, що цей палац своєю величністю і красою затьмарив «Кремлівський Дворец Съездов», що було немислимо. Тому влада взялася виправляти ситуацію. Після розмови в кабінеті секретаря ЦК головний архітектор покінчив життя самогубством. Згодом нововідкритий палац одразу ж закрили на ремонт, після якого все вже було замінене на дешевше і простіше. Даринин батько ще довго писав різні заяви, вважаючи, що зможе чогось домогтися, але нічого не вдалося. Багато його знайомих зреклися своїх переконань і змогли «щасливо» жити далі, деяким радянська влада навіть сприяла в досягненні успіху. Натомість Анатолій опинився в психіатричній лікарні, де невдовзі іпомер. Ці спогади героїні яскраво ілюструють неможливість одиничного спротиву проти системи та злам особистості, яка не змогла відстояти власні переконання.

Степан Процюк також звертається до художнього зображення доби тоталітарного режиму. Вона вплинула на життя автора, батько якого був політв'язнем. В одному з інтерв'ю письменник зазначає: *«Цей час поламав долю моєму батькові (політв'язню – ред.), моїй родині значною мірою. Так як я розумію із середини цей час, то хотів би, щоб в романах було відбито його психологію. Щоб молоді люди, які зовсім не пам'ятають чи стають далекі від цього всього, проте читають художню літературу, щось відчули і зрозуміли»* [7].

У своїх романах автор зображує різні періоди радянської влади, а саме 50-ті роки у «Пальцях поміж піском» та 70-ті роки у «Травам не можна помирати». У обох творах можемо виділити так звану трійність персонажів учасників відображення руху опору. Перший тип – незламний борець, другий – людина, яка не витримала тортур, а третій – зрадник.

Перший тип представляє Олександр Світлий у романі «Травам не можна помирати» та Микола Мочерний у «Пальцях поміж піском».

Образ Олександера Світлого ілюструє відкритий опір тоталітарному контролю. Він – колишній в'язень, який не має змоги влаштуватися на вчительську роботу. Чоловік впевнений у швидкому настанні кращих ча-

сів для України. Автор акцентує, що *«Олександр Світлий, попри вроджену рівновагу духу, мав дар (іще з юності) бачити коріння,звідки проростає малоросійство»* [6, с. 9]. Незважаючи на усвідомлення того, що його переслідують, Світлий продовжував шукати однодумців для реалізації спільної мети. Коли його затримали за допомогою провокації, на допиті використовували звичний для тогочасної поліції метод залякування та втягування у справи родичів, у цьому випадку матері. Олександера звинуватили у насильстві. Згодом суд виніс вирок та визнав Світлого особливо небезпечним рецидивістом.

Образ незламного борця Миколи Мочерного представляє шлях жертвності і самопожертви. Хлопець *«вже не вірив, що соборна Україна буде за його життя»* [5, с. 53], але він продовжує проявляти хоробрий дух. Ось вже декілька років переходується під іншим іменем, біля себе має «білий порошок», який приносить миттєву смерть. Щоб не програти, у Миколи є тільки один варіант – смерть, яку він сам собі і завдає за допомогою того самого «білого порошку».

Представниками другого типу є Максим Томиленко та Іван Дудочка. Максим Томиленко – сільський хлопець з незламним духом, який через свій порив до боротьби стає жертвою каральної психіатрії, яку в той час почала часто використовувати тоталітарна система; вона всім інакодумцям ставила діагноз шизофренія. Навіть з відчуттям повного виснаження хлопець відстоював свою позицію. Після того, як Максим вдарив у обличчя санітара Петю, за образу гідності, його прикували до ліжка і залишили в холодному ізоляторі. Згодом у кімнату хтось проник, зробив укол і через годину винесли вже мертве тіло Максима.

Іван Дудочка – студент, якого затримали, коли при спробі залишити листівки з революційними закликами у головпоштамті. Дудочка відчув на собі всі ті тортури, яких зазнавали піймані революціонери. Тут з'являється ще один образ – полковник Ковінька. Цікавий він тим, що теж колись вірив в Україну, навіть був у петлюрівській армії, але потім потрапив у полон і *«був готовий продати Україну, яку він безмежно зненавидів за безсилля, розгубленість, поверхневий романтичний світогляд петлюр і винниченків»* [5, с. 112]. Своїми психічними методами Ковінька довів Дудочку до такого зламу, що хлопець не витримав і розповів все, що знав. Це підірвало здоров'я Івана: через три дні до суду він помер.

Зрадниками у романах постають образи Миколи Комарницького та Микити Йосипенка. Микола Комарницький став жертвою тоталітарної влади через стосунки з агенткою Софією-Світланою. На прохання Софії чоловік дістав заборонену літературу та віз її на зустріч з жінкою. Саме дорогою до пункту призначення його і заарештували. Щоб отримати бажане від Комарницького, поліцейські знову ж таки використали метод

заякування, проте загроза була не життю самого чоловіка, а його коханій, яку погрожували згвалтувати. Під цим тиском він написав листа «Прозріння», у якому відмовився від своїх поглядів та засудив позицію Світлого. Миколу поглинув сором і відчуття власної нікчемності. Чоловік не знайшов іншого виходу, як покінчити життя самогубством.

Микита Йосипенко представляє шлях відречення від своєї місії задля спокійного життя. Його теж ув'язнили, проте цей арешт відрізнявся від інших. Микита вже від самого початку усвідомлював, що він у всьому зізнається, все підпише, тільки щоб зберегти все, що зараз має. Саме тому чоловік кілька разів виступив серії із каяттями. Проте його історія не мала щасливого завершення. Коли Йосипенко повертався додому, невідомий чоловік вбив його, розрізавши гострою заточкою серце.

Висновок. Спостерігаємо, що письменники по-різному звертаються до відтворення спротиву українського народу проти тоталітарної системи. Оксана Забужко зосереджує свою увагу на відтворення подій доби УПА та опосередковано згадує про пізніші роки. В той час Степан Процюк акцентує саме на пізніших відрізках історії, а саме 50-х та 70-х роках. Для реалізації художнього задуму письменники також використовують різні моделі: Забужко – протистояння між героями любовного трикутника, Процюк – три різні шляхи персонажів. В обох авторів спостерігаємо використання мотивів жертвності та зради й відображення вічної проблематики добра і зла, вірності та запроданства. Тому, підсумовуючи, вважаємо що письменники переконливо відобразили передали історичні періоди та відтворили незламність і стійкість українського народу.

Бібліографія:

1. ДОВГАНІЧ Н. Пам'ять, травма і література: способи репрезентації та інтерпретації. *Українське літературознавство*, 2015. №85.
2. ЗАБУЖКО О. Музей покинутих секретів. Київ: Видавничий дім «КОМОРА», 2020. 832с.
3. ЗАБУЖКО О. Вся наша історія – це музей похованих секретів. *Український журнал*, 2008. № 8. С. 46-49
4. НОВИКОВ А. О. Роман Оксани Забужко «Музей покинутих секретів»: основні теми і образи. *Науковий вісник міжнародного гуманітарного університету*, 2015. №19. С. 39-42
5. ПРОЦЮК С. В. Пальці поміж піском. Київ: Наш Формат, 2020. 224 с.
6. ПРОЦЮК С. В. Травам не можна помирати. Київ: Легенда, 2017. 256 с.
7. Час, який ламав долі. Прикарпатський письменник видав книгу «Пальці поміж піском». Інтерв'ю.
8. ЧЕРНИШ А. Є. Художнє осмислення травматичного досвіду у романах С. Процюка. *Scienceand Education a New Dimension. Philology*, 2019. № VII (58). С. 20-22.

РИСИ ПРИГОДНИЦЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ У ТРИЛОГІЇ ВСЕВОЛОДА НЕСТАЙКА «ТОРЕАДОРИ З ВАСЮКІВКИ»

Яна КОСОВАН, студентка Факультету Словесності,
Бельцький державний університет імені Алеку Руссо
Науковий керівник Людмила ЧОЛАНУ, асист. унів.

Rezumat: *În articol se caracterizează opera lui V. Nestaiko, un clasic al literaturii moderne pentru copii, se examinează cea mai faimoasă lucrare a sa – trilogia „Toreadors din Vasyukivka” – ca gen de aventură. În special, sunt evidențiate trăsăturile compoziționale, spațiul și timpul trilogiei.*

Cuvinte-cheie: *Vsevolod Nestayko, trilogie, caracteristici principale, literatura de aventură.*

Класиком сучасної української дитячої літератури заслужено вважають Всеволода Зіновійовича Нестайка (30 січня 1930 – 16 серпня 2017). Його називають монополістом, творцем і владарем казкових країн для дітей. Кілька поколінь українців виросли на його творач.

Всеволод Нестайко – автор численних повістей, оповідань, казок, п'єс і навіть дитячих детективів. Твори, написані в радянський період, автор перевидав у новій редакції, вдихнувши в них нове життя і позбавивши ідеологічних нашарувань. У їх числі знаменита трилогія «Тореадори з Васюківки», повісті «Одиниця з обманом», «П'ятірка з хвостиком».

Уже за часів незалежної України В. Нестайко написав більше десятка творів, які стали новими жанровими різновидами дитячої літератури. Це повісті «Супер «Б» з «фрикадельками», збірка детективів «Таємничий голос за спиною», казкові повісті «Казкові пригоди Грайлика», «Чарівний талісман», «Чорлі», «Чарівні окуляри», детективна казка «Ковалі Щастя, або Новорічний детектив», продовження популярної повісті «Найновіші пригоди Колі Вуханя та Колька Колючки», «Дивовижні пригоди незвичайної принцеси» та ін. Його твори перекладено різними мовами і користуються популярністю в інших країнах.

Тематика творів В. Нестайка – життя школярів, формування духовного світу дітей. В. Нестайко писав для дітей, він добре знав їхні читацькі очікування і яскраво змальовував життя непересічних героїв. Його твори оптимістичні, веселі, сповнені дивовижних пригод, казковості. Вони розкривають дитячу психологію, і, як по-справжньому талановиті твори, стають цікавими і для дітей, і для дорослих. Українську читацьку аудиторію вони приваблюють виразно національним гумором [1].

Твори Нестайка стали новими жанровими різновидами дитячої літератури. Це і пригодницькі повісті «Найновіші пригоди Колі Вуханя та Колька Колючки», «Дивовижні пригода незвичайної принцеси» «Супер

«Б" з «фрикадельками», і детективи «Таємничий голос за спиною», і літературні казки «Казкові пригоди Грайлика», «Чарівний талісман», «Чорлі», «Чарівні окуляри», і детективна казка «Ковалі Щастя, або Новорічний детектив» тощо.

Найпопулярнішим його твором є трилогія «Тореадори з Васюківки», «Незнайомець з тринадцятої квартири» і «Таємниця трьох невідомих». Її перша редакція побачила світ у 1964 р. Книга розповідає про веселі пригоди двох друзів – Яви Реня та Павлуші Завгороднього. Це твір про дружбу і взаємодопомогу, вірність і самовідданість, про уміння знаходити вихід зі складних ситуацій, не втрачаючи при цьому почуття гумору й оптимізм. Надмірна активність, кмітливість і цікавість постійно заводять героїв-бешкетників трилогії у пригоди. Вони «хочуть стати справжніми героями і ошчасливити світ: зробити його кращим, світлішим і щирішим до всіх» [3].

За більш ніж півстолітній шлях у літературі про творчість Всеволода Нестайка літературознавцями В. Дончиком, В. Костюченко, В. Недільком, Б. Чайковським, Ю. Ярмишем, Ю. Ячейкіним та ін. написано десятки критичних статей. Уже давно назріла необхідність ґрунтовної монографічної праці, присвяченої Всеволоду Нестайку, зокрема, висвітленню проблеми новаторства його творчості.

Спробу по-новому розглянути трилогію «Тореадори з Васюківки» ми побачили у статті Лілії Овдійчук «Всеволод Нестайко – майстер пригодницької прози» [5].

Дитячу літературу здебільшого розглядають у дидактичному аспекті. Л. Овдійчук аналізує трилогію «Тореадори з Васюківки» як пригодницький жанр. Вона не дає ґрунтовного огляду ознак пригодницької літератури. Вказує лиш, що для пригодницького твору характерні «мотиви викрадення, переслідування, атмосфера таємничості й загадковості, ситуації припущення й розгадування» [5].

Основні ознаки пригодницької літератури подано В. С. Муравйовим в «Літературном енциклопедическом словаре». Зокрема, це цікаві захопливі події – реальні або вимислені, гострі мінливі ситуації, стрімкий розвиток конфлікту, динамічний сюжет, накал емоцій, загадки і таємниці. Найяскравіше ці риси проявляються у жанрах мандрівних, науково-фантастичних та детективних [2, 305].

Лілія Овдійчук зазначає, що для текстів Всеволода Нестайка характерні риси пригодницької літератури.

Перш за все, це тематика його творів – пригоди у школі, на вулиці, в сільських околицях, у в дитячих мандрівках, у їхніх мріях та фантазіях.

По-друге, твори В. Нестайка мають відповідну сюжетно-композиційну будову. Це твір, «сюжет якого насичений, незвичайними подіями і характеризується несподіваним їх поворотом, великою динамікою розгортання» [5].

Риси пригодницького твору дослідниця бачить і у стилі письменника, коли стверджує, що для них характерні романтика пригод, авантюризм, гумористичний характер оповіді, колоритні персонажі, багата мова.

Також у характерах, що були незвичайними для радянської дитячої літератури. Головні персонажі – не пригладжені штамповані піонери-відмінники, а звичайні, оптимістичні й веселі хлопці-непосиди, шукачі пригод.

Трилогія «Тореадори з Васюківки», «Незнайомець з тринадцятої квартири» і «Таємниця трьох невідомих» розповідає про веселі пригоди. Головні герої – Ява (Іван) Рень і Павлуша Завгородній, однокласники та найкращі друзі. Вони звичайні школярі-підлітки, що мешкають у селі Васюківка, бешкетники, фантазери та «зривники дисципліни».

Нестайко – майстер композиції.

Він використовує прийом чергування оповідачів, кожен з яких висвітлює пригоди по-своєму. У перших двох частинах трилогії «Тореадори з Васюківки» оповідачем є Павлуша Зайгородній, а в третій – Ява (Іван) Рень.

Композиційною особливістю є вставні ретроспективні розділи, які асоціативно розширюють діапазон пригод, викладених у низці фабульних подій. Наприклад, розповідь про започаткування театру у Васюківці та літні канікули у Києві, де друзі знімалися в кіно, переривається спогадами, звідки та де все почалося. У третій частині Ява Рень згадує, чому і як вони колись посварилися з Павлом. Є окремі вставні історії: легенда про Горбушину могилу, історія про дот часів війни.

Позафабульні описи В. Нестайка небагатослівні, що теж притаманно пригодницькому жанру. Короткі пейзажні замальовки можна назвати озвученими, оскільки картина (наприклад, літнього ранку) не тільки зорова, а й слухова. Вона олюднена і є віддзеркаленням настрою персонажа або, навпаки, повним його контрастом: *«Ранок був сонячний і лискучий – як нові черевики. Не ранок, а пісня. Та серце моє не співало, ні. Прокинувшись, я згадав Яву»* [4, с. 70].

Час і простір теж обумовлюються пригодницьким жанром. Основним є «хронотоп пригод». Усі події відбуваються в межах села Васюківки та у Києві протягом навчання у 5 та 6 класах і літніх канікул. Безпосереднє місце пригод є чітко окресленим локальним простором. Свинарник, де будувалася метро; пасовисько, де відбувався поєдинок тореадорів з коровою Контрибуцією; кладовище, де хлопці збиралися викопати шаблю і пістоль з могили козака; лаврська печера, дот.

Інколи час пригод прискорюється, концентрується. Протягом одного дня може відбутись кілька пригод. Реалізація Явиних ідей не передбачає ні продумування можливих перешкод, ні реакції навколишнього середовища. Тому у їхнє «метро» провалилася свиня, корова загнала їх у воду, а на кладовищі кіт засвітив очима і налякав диким криком.

Основні пригоди розтягуються на всю повість. Так, у другій частині, «Незнайомець з тринадцятої квартири», хлопці потрапляють у різні ситуа-

ції, розшукуючи власника годинника. Вони рятують чоловіка, який опинився в колодязі, отримують від дядька по «одному гарному шалабану», від якого у кожного на лобі з'явилася велика гуля і т. д.

Час не завжди деталізується, що теж притаманно пригодницькому твору. Але є часові зв'язки між пригодами: *«На другий ранок після трагедії в кукурудзі»*, *«І коли зайшло сонце, я вирушив...»*, *«Ранок почався з несподіванки»* [3]. Це пояснює мотиви пригод Павлуші та Яви і підтримує динаміку сюжету.

Події можуть відбуватись одночасно в різних місцях, що посилює інтригу пригоди. Наприклад, Ява перебуває на «безлюдному» острові, а в цей час Павлуша повертається додому.

Таке зміщення подій у часі і просторі дає читачеві інформацію про історію села, а також створює додаткові мотиви для пригод Павлуші і Яви.

Інтригують назви розділів, сформульовані то називними, то питальними, то спонукальними, окличними реченнями, часто із гумористичним забарвленням: *Шукаємо царя – незнайомця з тринадцятої квартири. Зустріч у театрі. Велич і падіння Яви Реня. У хаті Гребенюків. Ой, нога, нога! Безславно додому. Все плутається* [3].

Фабула розгортається у ряді розділів кожної повісті. У кожному розділі є свої мінізав'язка, кульмінація, розв'язка. Сюжетне напруження зростає від розділу до розділу і в кожній з трьох повістей трилогії є найбільш напружений, «загальний кульмінаційний», епізод. Він кардинально впливає на подальшу долю героїв.

У першій повісті пригоди заважають друзям добре вчитися. Тому неявка Івана Реня на екзамен викликала покарання від діда: «трудова терапію» на городі. А Павлуші, який вирішив підтримати друга, батько став давати «таку нагрузочку на день, що добрий наймит не впорався б» [3].

У другій частині кульмінаційним є епізод із чужим годинником, який хлопці вирішили повернути власникові – незнайомцю із тринадцятої квартири. Він продиктував усі подальші пригоди в Києві.

Третя частина теж має кульмінаційну точку – повінь, яка привела до захворювання Яви і відновлення їхньої дружби.

Така композиція інтригує читача, утримує увагу, водночас вона забезпечує втілення авторської ідеї: дружба – то найбільша цінність, яку зберегли хлопці у всіх своїх пригодах.

Розглянуті нами особливості трилогії Всеволода Нестайка «Тореадори з Васюківки» дозволяють віднести її до мандрівного варіанту пригодницької повісті в її особливому варіанті – пригодницької повісті про дітей.

Бібліографія:

1. КОСОВАН Я. Лінгвістичні засоби гумору в повісті В. Нестайка. – Режим доступу: pdf

2. Литературный энциклопедический словарь. – Москва, 1987.
3. НЕСТАЙКО В. Тореадори з Васюківки. Електр. ресурс. – Режим доступу: <https://www.ukrplib.com.ua/books/printit.php?tid=914>
4. НЕСТАЙКО В. Тореадори з Васюківки. Київ, 1992.
5. ОВДІЙЧУК Л. Всеволод Нестайко – майстер пригодницької прози // Українська література в загальноосвітній школі. – 2015. – № 2. – С. 10-12.
6. Теорія літератури: навч. посіб. / П. В. Білоус. – Київ: Академвидав, 2013. – 328 с.
7. Теорія літератури: підручник / Н. А. Симоненко. – Київ: «Вища школа», 1975. – 388 с.
8. Українська література для дітей та юнацтва: підручник / Тетяна Качак, 2-ге вид. – Київ: ВЦ «Академія», 2018. – 352 с.

CZU 821.161.2.09-3"18/19": 821.161.1.09-3"18"

**«ПРОПАЩА СИЛА» ПАНАСА МИРНОГО І «ПІДПІЛЬНА ЛЮДИНА»
Ф. ДОСТОЄВСЬКОГО: ПОРІВНЯЛЬНИЙ АНАЛІЗ ОБРАЗІВ**

Павло ЛОДИН, студент Факультету Словесності,
Бельцький державний університет імені Алеку Руссо
Науковий керівник: **Діана ІГНАТЕНКО**, др., лект. унів.

Rezumat: *Articolul compară imaginea literară a „puterii pierdute” din romanul lui Panas Myrnyi și Ivan Bilyk „Хіба ревуть воли, як ясла повні” și „omul subteran” din romanul „Зануски з піднілля” și romanele lui Fiodor Dostoievski. În aceste lucrări apare psihologia personajelor formate în condițiile unui sentiment de nedreptate socială, care duc la crime ca formă de rebeliune. Sunt indicate caracteristici distinctive ale imaginilor literare alese pentru studiu.*

Cuvinte-cheie: *literatură, forță, lipsă, persoană subterană, imagine, personaj, erou.*

Перший соціально-психологічний роман-епопея з народного життя «Хіба ревуть воли, як ясла повні?» є найбільш відомим творчим доробком Панаса Мирного та Івана Білика в українській літературі. Цей твір був легально опублікований у 1903 році в журналі «Киевская старина» під назвою «Пропаша сила». Брати Панас та Іван Рудницькі поставили перед собою мету простежити долю сильної особистості, усвідомити проблему злочину та карі на широкому соціально-історичному тлі.

Зображення персонажів має свої специфічні риси, що свідчать про схильність письменників до аналізу та прагнення знайти ті детермінанти, що зумовлюють динаміку змін особистості. Центральний образ твору – Чіпка Вареник, який став «пропащою силою» через своє прагнення до правди, але зазнав невдачі у знаходженні справедливості. Жанр соціально-психологічного роману дозволяє простежити та пояснити причини деградації особистості героя. Через роки критики висували різні інтерпретації образу

Чіпки, що характеризували його як психологічний тип патологічного вбивці через генетичні та виховні аспекти [4, с. 82].

Історія батька-пройдисвіта Остапа Хруща, котрий мав дві сім'ї і був засланий за шахрайство, визначили з самого народження негативне сприйняття Чіпки забобонними односельчанами, які вважали його породженням нечистої сили: *«І не одна й не дві нарошине забігали в хату до Мотрі – довідатись: чи немає на йому яких ознаків? Одна якось забачила на лівім колінці невеличку родимку... «Оце ж воно й є!» – подумала та мерщій з хати [...] Незабаром ціле село слезезувало про ту пляму. Усі в один голос: «чортеня» – та й годі!»* [5, с. 35]. Хрещеними батьками немовляти стали москальські рекрути, котрі проходили через село, оскільки односельчани відмовлялися це робити, а згодом оминали хату Мотрі. З тексту дізнаємося про риси характеру героя, які простежувалися ще з дитинства, пошук ним ціннісних орієнтирів: *«Повновиде, чорняве, головате, розумне... Тільки якесь невеселе, вовчкувате, тихе. Другі діти жваві, – як дзига крутиться, на місці не всидить... Скажеш йому: дай те! дай друге! – як стріла пуститься... Чіпка, як його звали, – не такий, ні! [...] Дуже любив Чіпка казки слухати. В казках його зроду розумна голова знаходила немалу роботу. Казка була йому не вигадкою, а билицею. Не раз хлоп'я рівняло казку до життя, а життя до казки – і само собі міркувало, дивувалося...»* [5, с. 38-39]. Малою Чіпку постійно дражнили «байстрюком» і «виродком» інші діти, що було перепоною для соціалізації. Не відчувала і сильної материнської любові до сина Мотря, вважаючи, що з нього нічого не виросте путнього. Єдиною, хто душі не чаєв в дитині, була баба Оришка, котра й намагалася його виховати згідно з моральними настановами. Смерть Оришки стала один із періодів зламу для особистості Чіпки.

Проте ми бачимо й інші характеристики персонажа, які не обов'язково гарантували йому долю розбійника і вбивці. Натерпівшись сам, малий Чіпка гостро сприймає чуже горе, несправедливість, тому так уважно дослухається він до розповідей діда Уласа про кріпацьку неволю. Юнак бажає щастя іншим, що бачимо згодом у сюжетних моментах його взаємовідносин з сім'єю Грицька і Христини. Версія І. Приходька вбачає основи деградації Чіпки у феномені «уярмленої України», відірваної царатом від національної відповідності. На думку І. Михайлина, цим образом письменники задовго до більшовицького перевороту намагалися попередити людство про небезпеку соціалістичних утопічних теорій, які базувалися на ворожнечі між класами [4, с. 82].

Сергій Єфремов у критично-біографічному нарисі про життя і творчість Панаса Мирного зазначає, що в якийсь момент той *«схотів дати не тільки художній образ та пояснення»* Чіпки *«з живої дійсності, а й до певної міри оправдання того образу. З малювання зійшов він на апологію»*. Український майстер психологічного роману був просякнутий ідеями

свого часу з їх ідеалізацією соціальних бунтів – від Разіна і Пугачова в російських реаліях, до гайдамаччини – в українських. Панас Мирний ідеалізував культ сильної особи бунтівника, не звертаючи уваги на те, що ця сила могла бути використана не в творчих завданнях або навіть бути спрямована як деструктивна проти інших людей. Його образ Чіпки, хоч і мав ознаки ідеалізації, відображав часові прагнення. Але насильство не можна виправдати навіть як вияв правди, тому в психології Чіпки був розкол. На думку Єфремова, автор міг уникнути цього, якщо б зображував «справжнього розбишаку без інтелектуальних рефлексій, без ідеалізації, без трагічних поз та самоаналізу», або показав інші форми протесту [6, с. 52-54].

Автори продемонстрували, що філософія всюдозволеності може затягнути людину в прірву, де основною метою стане забирання силою «свого», знищення «старого світу» і побудова нового «краю» на порожньому місці.

Поруч з образом Чіпки, також зустрічаємо інших персонажів, які символізують різні негативні аспекти людського життя, доповнюючи образ «пропащої сили». Це підштовхує до встановлення причинно-наслідкових зв'язків, які визначають розвиток характеру особистостей. У творі з'являється ціла галерея індивідуальних образів. Разом вони змальовують колективний образ селянської маси як суми окремих постатей, які зазнали морального знищення змалку. Цей образ включає Максима Гудзя, який був зіпсований царською солдатчиною і використовує розбійництво для збагачення, а також товаришів Чіпки – Лушню, Матню і Пацюка, які були виховані у панському підпорядкуванні при панських дворах і не мають іншого виходу, окрім крадіжок.

Неможливо спростувати будь-яку з запропонованих версій, але важливо зрозуміти Чіпку, не звинувачуючи генетичні, виховні або соціальні умови та соціальну несправедливість. Для цього автори використали образ Грицька – сироти, байстрюка, що жив у схожих умовах, проте став добрим господарем, хоча і байдужим до громадських проблем. Панас Мирний показав зародження стихійного протесту бунтаря проти соціальної неправди, який вважав, що розбійництво – єдиний засіб боротьби проти гноблення і насильства[4, с. 83].

Проза Панаса Мирного часто має морфологію метонімії, коли другорядна деталь перетворюється на картину, другорядний персонаж стає головним тощо. Він використовував реалістичну манеру письма з характерною для неї «плюралістичною роздрібненістю думання», що відводило його увагу від життєвих аномалій, інтерес до яких можна пояснити зокрема впливом романів Ф. Достоєвського. Зрештою, під враженням від роману «Злочин і кара» Панас Мирний склав на початку 1870-их рр. план твору «Гріх і спокута», який так і не був реалізований. Щодо повісті «Чіпка» – першотвору, який трансформувалася в роман-епопею «Хіба ревуть воли як ясла повні?», то ще Іван Білик відзначав її схожість зі «Злочином і ка-

рою» Ф. Достоевського [6, с. 147]. Схожі компаративні аналізи провадять і сучасні дослідники [1].

«Підпільна людина» займає особливе місце в системі характерів Ф. Достоевського. Принцип побудови образу центрального героя із «Записок з підпілля» в подальшому визначив особливість художньої структури романів російського письменника. Олександр Крініцин називає підпільними героїв «п'ятикнижжя Достоевського» – Раскольников, Свидригайлова, Ставрогіна, Кириллова та Івана Карамазова. Згідно з думкою дослідника, саме притаманна цим героям «підпільна психологія» об'єднує їх в тип і робить впізнаваними як «героїв Достоевського» [3, с. 9].

Дитинство «підпільної людини», як і у випадку з творчістю Панаса Мирного, вважається фактором, що визначає його особистість. Однак у випадку героя Ф. Достоевського, умови безбатьківського дитинства створили у нього особливий характер, в якому упокореність перетворилася на гордість, залежність – на зарозумілість, безвихідь – на прагнення до винятковості, бідність – на погляд з презирством на бідність.

«Підпільна людина» існує якби у двох площинах: реальній та ідеальній. Бездомність та самотність з дитинства вплинули на формування характеру, зробивши його замкнутим та мрійливим. Герой сприймав життя в двох різних ракурсах – в реальній течії, де він відчував себе безнадійним, та в книжковому світі, де він ставив себе на перше місце. Етичне роздвоєння особистості «підпільної людини» призводять до того, що мрійливість у реальному житті приводить до жорстоких та злих вчинків, які відкривають низьку сутність героя.

«Підпілля» є не лише особливим середовищем та способом існування героя внаслідок його вільного вибору, але й викликом, спрямованим проти загального соціального порядку. Воно стає формою самозахисту від зовнішнього світу, «грунтом» та власним всесвітом героя. Вихід з «підпілля» означає не просто вийти з усіх тих суспільних обмежень, які ставляться перед ним, але і розуміти самого себе та свої протиріччя. Він знає, що для досягнення цієї мети, йому потрібно вести діалог зі своїм внутрішнім «іншим», який відображає різні філософські погляди. Проте герой вважає, що його «інший» не може бути на рівних з ним, тому він веде боротьбу з самим собою про своє місце в світі [2, с. 270-283].

Кінцевий варіант назви роману «Хіба ревуть воли як ясла повні?» також вказує на психологію головного персонажа і мотивів, які ним керували у злочинній діяльності. Вона є перифразом рядків із Біблії, Книги Йова. Іван Білик у відгуку писав, що в людині є два боки: звіриний та власне людський, і прояв звіриного – це всього лиш «*протест против скверного устройства человеческой стороны*». Цими словами праведник Йов намагався вибачитися за свою слабкість внаслідок відчаю та розчарування через нерозуміння, за що отримав свої випробування перед Богом.

Але Іван Білик використовує ці слова як метафору для виправдання розбійництва як форми соціального протесту [6, с. 51].

На нашу думку, «підпільна людина» – це образ літературного героя, котрий під відчуттям несправедливості зовнішнього світу, творить у собі внутрішній світ, паралельний реальному. Його моральне виродження є продуктом цього внутрішнього нігілістичного «підпілля», часто він діє з допомогою маніпуляції іншими людьми, спонукаючи до соціального бунту, оскільки власна роздвоєність паралізує активність. «Пропаша сила» – це є тип активного героя лідерського типу, котрий гостро відчуває несправедливість навколо, відкрито вступає у боротьбу з нею, бажаючи перетворення світу. Однак внаслідок викривленого розуміння моральних основ, скочується на злочинний шлях грабівництва і вбивства (тому «сила» стала «пропашою»).

Бібліографія:

1. БУЗУЛАН Г. Компаративний аналіз двох романів «Хіба ревуть воли, як ясла повні?» Панаса Мирного та Івана Білика і «Злочин і кара» Ф. Достоевського. In: *Дивослово*. 2004, № 9, с. 19-22.
2. ДИЛАКТОРСКАЯ О. *Петербургская повесть Достоевского*. СПб.: Дмитрий Буланин, 1999. 348 с.
3. КРИНИЦЫН А. *Исповедь подпольного человека. К антропологии Ф.М. Достоевского*. М.: МАКС Пресс, 2001. 370 с.
4. НЕГОДЯЄВА С. Проблема ідентичності героя – домінанта поетики характеротворення в прозі Панаса Мирного. In: *Наукові праці: науково-методичний журнал. Філологія. Літературознавство*. 2011, т. 168. вип. 156, с. 81-86.
5. МИРНИЙ П., БІЛИК І. *Хіба ревуть воли як ясла повні*. К.: Веселка, 1981. 365 с.
6. УШКАЛОВ Л. *Реалізм – це есхатологія: Панас Мирний*. Харків: Майдан, 2012. 182 с.

CZU 94(470)"1953"

ВІДПОВІДЬ НЕСКОРЕНОГО НАРОДУ: НОРИЛЬСЬКЕ ПОВСТАННЯ 1953 РОКУ

Оксана БОГУЦЬКА, студентка факультету історії,
політології та міжнародних відносин,
Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича
Науковий керівник: **Назарій ХРИСТАН**, канд. н., асист.

Rezumat: *Revolta de la Norilsk, care a durat între 26 mai și 4 august 1953, a fost cea mai mare demonstrație de prizonieri din lagărul de concentrare împotriva regimului sovietic, în special a administrației lagărului. Acest articol evidențiază aspecte ale revoltei precum: condițiile prealabile și cursul evenimentelor din zone,*

consecințele revoltei și rolul ucrainenilor în aceasta. Principala sursă de acoperire a subiectului au fost memoriile lui Yevhen Hrytsyak, care a fost un participant, și anume, liderul performanței prizonierilor din zona a patra. Amintirile sale sunt destul de cuprinzătoare pentru acest studiu, deoarece sunt o transmitere directă a evenimentelor din acea vreme. Revolta de la Norilsk a fost cea care a putut demonstra pe deplin setea de libertate a ucrainenilor și intoleranța față de nedreptate și umilință din partea autorităților bolșevice, deoarece majoritatea rebelilor erau ucraineni.

Cuvinte-cheie: *răscoală, Norilsk, prizonieri, lagăr, ucraineni.*

Завершення війни в Європі не завершило поневірянь українців. Не скінчилися і не скінчилося знищення українців іншим тоталітарним режимом – комуністичним. На жаль, не зник ГУЛАГ, який навпаки, після 1945 р. набирав ще більших обертів, і через нього загалом пройшли понад 20 млн. людей, і більше половини з них були українцями. Радянський союз завжди стежив передовсім за українською інтелігенцією, адже вони для НКВС були невігідними, небезпечними. Місце для розправи українців були табори, де катували, знищували натхненно-ідейних людей. Для СРСР, концтабори – усталена норма. На початок 1953-го року їх налічувалось приблизно 146 таборів, де утримували 2 млн. 237 тис. в'язнів. Саме одним із цих місць став Норильськ, у якому відбулося відоме повстання. Ретельне вивчення джерельної бази, передовсім спогадів очевидців, сприятиме кращому розумінню становища ув'язнених, форм та методів боротьби із сталінським режимом, й врешті допоможе пролити світло на роль українців у боротьбі за знищення «імперії ГУЛАГу».

Норильське повстання тривало від 26 травня по 4 серпня 1953-го року. Це був спротив в'язнів проти системи, вони намагались захистити свої права, честь та гідність [3]. Передумовами до повстання стало прибуття в ГОРЛАГ (Гірський табір) ув'язнених з Казахстану, достатня кількість була й українців. Приводом була раптова смерть Йосифа Сталіна. Тоді в'язні сподівалися на пом'якшення умов, а то й визволення з таборів. Та амністія торкнулася тільки тих, хто був засуджений до 5-ти років. Звісно, що інших заручників це тільки підбурювало.

Увечері 25 березня 1953-го року було вбито декількох людей під час переводу з зон непокірних в'язнів, було очевидно, що їх чекає розстріл. Цю страшну подію описує Євген Грицяк у своїх спогадах: *«Початок був такий: у 5-й зоні квапно відгородили кілька бараків під штрафний лаг-пункт і так же квапно почали звозити туди всіх підозрілих і непокірних в'язнів. Водночас у кількох зонах проведено серію розстрілів. Так, у 1-й зоні розстріляно двох чоловік (стріляв ст. лейтенант Ширяев), у 4-й – одного. Це був Еміль Сафронюк (з українських німців)»* [3].

В'язні працювали на мідно-ніколевому руднику, вугільних шахтах та заводах й розбудовували місто Норильськ, тобто виконували примусові роботи. Саме 25 травня 1953-го року вони вийшли на роботу, але полови-

на з них не розпочали свою роботу. Біля 5-ї зони пролунали звуки автомата, і в'язні все зрозуміли та більше не працювали. У спогадах Є. Грицяка згадується той день, коли в'язні почали викрикувати: *«Нас убивають! Не будемо працювати! Викликаємо з Москви комісію!»*.

Саме на мітингу виступив Євген Грицяк – керівник повстання 4-ї зони. Варто зазначити, що не кожен в'язень підтримав повстання, адже були ті, які на наступні дні далі повертались до роботи. Так продовжувалось три дні, а потім до в'язнів підійшли підполковник та старші офіцери, які хотіли, щоб ті вийшли на роботу, та заручники відмовились, згадується: *«Приступимо до роботи тільки тоді, коли з Москви до Норильська прибуде урядова комісія»* [3]. Ув'язнені продовжували стояти на своїх позиціях, незважаючи на залякування адміністрації табору та інших вищих органів радянського режиму.

Участь у страйку брали не тільки 4-та зона, а згодом приєдналися 5-та та 6-та зони – жіноча, серед них було багато українок.

Протягом певного часу ув'язнені отримали те, за що страйки влаштували, а саме, приїзд урядової комісії із Москви. Українські в'язні чекали цього приїзду та заздалегідь підготували ті вимоги, які їм були потрібні. Делегацію із Москви представляв Кузнецов. Саме Євген висловив всі вимоги, які вони вимагали від влади, їх було 11, основними були: припинити розстріли ув'язнених, замінити керівництво Горлагу, поліпшити харчування в'язнів та інші умови.

У результаті переговорів адміністрація табору таки погодилась на певні вимоги повсталих, до прикладу, було скорочено робочий день до 9-ти годин, введення одного вихідного – неділя, дозволено листування два рази на місяць із рідними. Хотілося б вірити, що повсталі справді отримали те, чого вимагали. Та, на жаль, усе це було оголошено на загал, а насправді, ніхто нічого не змінював [2].

Життя ув'язнених не покращувалось, а навпаки – перебування ставало все дедалі важчим. Адже Кузнецов наказав не завозити продукти в зони, перекрити воду. Таким чином, створювався голод для заручників. Та в'язні не здались і почали вести інформаційну боротьбу, створювавши листівки для розповсюдження правди по місту про те, що в'язнів морять голодом. Євген Грицяк описує ці події у своїх спогадах: *«Листівки розкидалися по місту в дуже оригінальний спосіб. Для цього було виготовлено сім паперових зміїв, які, підіймаючись угору, несли з собою до 300 листівок кожний...»*. Таким чином, було випущено близько 40 тисяч листівок [2]. І це, у свою чергу, допомогло, адже влада почала завозити продукти та пустили воду, але повстання досі продовжувалось. Як ми бачимо, ув'язнених не залякав голод, адже однією із форм повстань, окрім страйків, було і голодування, вони були ладні піти на все, пожертвувавши своїм життям, але таки отримати бажане.

22 червня розпочались розправи над в'язнями, які повставали, відповідно, адміністрація табору хотіла придушити ці повстання. Саме тому було переведено сімсот в'язнів із п'ятої зони у четверту, десять з них зникли безвісти. В знак жалоби за зниклими безвісти було вивішено чорний прапор. У спогадах Грицяка описується про дану подію таким чином: *«Та що б там нам не загрозувало, ми вирішили боротися, скільки вистачить у нас сил. Першим кроком було проголошення жалоби по всіх тих, кого забрано від нас на розправу. На відзначення цієї події виставили два чорні прапори на найвищих бараках нашої зони. На бараках 5-ї зони також з'явилися такі самі чорні прапори»* [3].

В'язні продовжували боротись, хоча вони добре розуміли, що їх чекає один шлях – розстріл, катування.

Були й ті, які здались та перейшли на бік адміністрації, тобто створювалась уже опозиція серед в'язнів до повсталих, вони вимагали завершити цю боротьбу із керівництвом табору та вийти на роботу, навіть були створені листівки про припинення боротьби від опозиційних в'язнів, про що згадує Євген Грицяк [3].

1 липня відбулися розстріли у 5-ї зоні, що призвело до припинення повстання. Це була чоловіча зона, яка була розташована поряд із 6-ю – жіночою, коли розстрілювали людей з 5-ї, жінки кричали: *«Не стріляйте в них, стріляйте в нас»*.

З 5 та 4 зонами вони змогли розібратись розстрілом, і таким чином придушити повстання. Одними із найвитриваліших були жінки, які до останнього чинили опір, та й це було ненадовго. Як згадує Грицяк, у жінок не стріляли, а обливали їх водою із пожежної машини. Та згодом вони таки здались, так завершився сильний опір жінок проти керівництва табору.

Найвитривалішою стала 3-та зона, вона складалася з українських та прибалтійських націоналістів. Та, на жаль, адміністрація їх також не оминула, 4-го серпня, зранку, в'їхала вантажна машина, в якій були солдати, як згадує це Є. Грицяк: *«...в зону в'їжджають на автомашинах озброєні автоматами п'яні солдати»* [3]. По в'язнях відкрили вогонь, було багато вбитих та поранених. Після масового обстрілу зайшли офіцери та ще дострілювали важкопоранених та шукали тих в'язнів, яких ще не розстріляли. Тих, хто залишився серед ув'язнених, кидали в яму та просто товкли, били.

За офіційними документами загальна кількість загиблих становила 150 осіб, які полягли в момент придушення повстання. Тіла померлих поховали на кладовищі під горою імені Шмідта, куди в'язнів неодноразово виводили, і вони розуміли, що тут їх чекатиме кінець.

Серед повстанців адміністрація виокремила 2 920 активістів, 45 із яких арештували як організаторів, 365 отримали нові терміни покарання, 1 500 перевели до іншого табору, а саме, в Магадан.

Основне місце серед учасників повстання посідали українці. Варто зазначити те, що вони були й керівниками повстань у деяких зонах, до прикладу, згадуваний вже Євген Грицяк. Також, у 3-ї зоні очільниками були українці – дисидент Данило Шумук та член ОУН-УПА Степан Семенюк. Цікавим є те, що, коли солдати та офіцери стріляли свинцем з автоматів у в'язнів, українці відбивались камінням.

Це повстання позитивно вплинуло на свідомість в'язнів, адже важливим його наслідком стало те, що воно надихнуло й інших в'язнів в таборах до проведення повстань. Всі почали між собою згуртовуватись та ламати систему таборів ГУЛАГу. Їм таки вдалось отримати певні виконані свої вимоги. До 1956 року більшість учасників опинилася на свободі, було ліквідовано Особливу Наряду, переглянуто справи в'язнів.

Повстання в Норильську 25 травня – 4 серпня 1953 р. – один з найсміливіших антибільшовицьких виступів, що мають загальноукраїнське і міжнародне значення. Загальноукраїнське тому, що серед учасників і керівників цього героїчного чину, українці були більшістю. Міжнародне – бо повстання разом з кількома іншими подібними великими акціями протесту нанесло відчутний удар по системі підневільної праці в СРСР, змусило кремлівське керівництво до певних поступок і тим самим похитнуло віру в могутність і непереможність радянської системи. Це повстання, де українці мали змогу проявити себе як організовані, ідейно-натхненні люди, які готові боротись за свої права та свободу.

Бібліографія:

1. БОНДАРУК Л. В. Роль українського руху опору в організації Норильського повстання. – Миколаїв: Видавництво ЧДУ ім. Петра Могили. 2010. Вип. 4. С. 132-146.
2. ГРИЦЯК Є. Короткий запис спогадів. Історії Норильського повстання. – Балтимор-Торонто: Українське Видавництво «Смолоскип» ім. В. Симоненка, 1980. 117 с.
3. ГРИЦЯК Є. Норильське повстання. – Київ: Видавництво імені Олени Теліги, 1999. 79 с.
4. МАКАРОВА А. Норильское восстание // Воля. 1993. No 1. С. 68-108.
5. ЧУРА О. В., ЧУРА В. І. Окремі аспекти норильського повстання 1953 // Україна у світовому історичному просторі. – Маріуполь: МДУ, 2019. С. 130-134.

MODERNITATEA ÎN TRECUT: BĂTĂLIA DE LÂNGĂ GURBA, 21-25 APRILIE 1944

Mykola DANYLIV, student, Facultatea de Istorie, Științe Politice și Relații Internaționale, Universitatea Națională „Iuri Fedkovici” din Cernăuți
Conducător științific: **Nazarii KHRYSTAN**, dr., asist.

Abstract: *This scientific work was written with the aim of covering the battle near Gurby on April 21-25, 1944. According to the set goal, the work carried out: analysis of the forces of the warring parties; the course of events of the Battle of Gurby was clarified; in general, the consequences of the battle, the assessment of losses and the significance for the development of the underground movement of the 20th century.*

Keywords: *Gurby, UPA, NKVD, struggle, 1944.*

Astăzi, lupta poporului ucrainean împotriva invadatorului rus continuă. Din păcate, motivele și metodele războiului și terorii au rămas aceleași ca în secolul al XX-lea. Prin urmare, studiarea istoriei UPA este o oportunitate strălucitoare de a înțelege cine sunt rușii și cum să-i lupti. Tema bătăliei de lângă Gurba din 21-25 aprilie 1944 rămâne prost cercetată. Din cauza politicii de ascundere în URSS a faptelor luptei deschise a insurgenților ucraineni cu trupele sovietice, abia în începutul anilor 90 ai secolului al XX-lea [6, p. 69]. Pe baza acesteia, o lectură atentă a surselor, analiza și sistematizarea acestora vor oferi noi vectori în studiul luptei UPA împotriva regimului stalinist.

În zonele eliberate de germani din regiunile Rivne, Volyn și Ternopil, în conformitate cu directivele din 1944, au început de la Moscova o serie de măsuri de refacere a rândurilor Armatei Roșii. Politica de mobilizare a Kremlinului în Ucraina de Vest a avut o implicație deosebită: odată cu reînnoirea forțelor armate sovietice, sarcina era de a priva UPA de oportunitatea de a atrage rezervele umane necesare pentru propriile scopuri. Această problemă s-a confruntat direct de liderii nomenclaturii partidelor sovietice, cărora li sa încredințat punerea în aplicare a măsurilor de instaurare a regimului totalitar sovietic în regiune. Unul dintre ei, V. Begma, secretarul Comitetului Regional Rivne al PC(b)U, a adresat zeci de rapoarte lui M. Hrușciiov note în care a legat dificultățile măsurilor de mobilizare cu acțiunile mișcării de eliberare națională ucraineană [7, p. 304].

La începutul anului 1944, unitățile UPA controlau o mare parte a satelor Volinia și Polonia, au făcut atacuri frecvente asupra unor importante autostrăzi de transport, au blocat centrele raionale în care activele partidului sovietic erau staționate sub acoperirea garnizoanelor [7, p. 304].

În „Privire de ansamblu asupra operațiunilor militare ale UPA-Sud pentru ianuarie-august 1944” la punctul 27 se precizează: „De la începutul lunii aprilie, UPA a mobilizat oameni capabili de război în rândul populației ucrainene.

Mobilizarea s-a desfășurat în zone periculoase (linia frontului și centrele de subraion), în urma cărora diviziile au crescut foarte mult” [8]. OUN și UPA din Volyn aveau la acea vreme multe mijloace și pârgii de influență necesare pentru a-și desfășura propria mobilizare [6, p. 42].

În general, numărul unității UPA era de 1.500-1.800 de militari. Include și kurinul lui O. Polishchuk („Lykha”, „Kaidasha”), care tocmai fusese creat pe teritoriul regiunii Zdolbuniv din țărani nou mobilizați. La sfârșitul lunii aprilie 1944, toți Kurenii din „Kholodny Yar” trebuiau să efectueze un raid spre est în partea de nord a regiunii Kamianets-Podilskyi, Vinnytsia, regiunea de sud a Kievului și zona Kholdny Yar, dar erau înconjurați lângă Gurba. Bătălia de pe Dealurile Gurban a fost precedată de zeci de ciocniri mult mai mici între rebeli și NKVD. La începutul lunii martie 1944, între satele Lidavo și Zdovbytsa, într-o luptă cu Armata Roșie, luptătorii UPA au dezactivat două vehicule blindate și i-au obligat pe cei care au rămas în viață să fugă în taberele lor. Astfel de ciocniri au insuflat rebelilor speranță pentru victorie, iar pentru partea sovietică au oferit o confirmare suplimentară a pericolului lor în spatele Armatei Roșii și au indicat locul de concentrare a diviziilor UPA [6, p. 48].

Creșterea numărului și a activității de luptă a UPA din spatele Armatei Roșii a provocat mai multe operațiuni militare operaționale la scară largă ale Forțelor Armate NKVD, folosind toate tipurile de arme. Astfel, în perioada 21-27 aprilie 1944 s-a efectuat o operațiune de încercuire și pieptănare a unui masiv masiv de păduri Kremeneț [1, p. 627].

Forțele Trupelor Interne ale NKVD, conform UPA, erau de câteva ori mai mari și numărau 35.000 de „baionete” active. Componenta acestui grup a inclus direct 4 brigăzi ale Forțelor Aeriene NKVD, un regiment de cavalerie, 15 tancuri ușoare, în plus, a fost folosită aviația (Regimentul 6 Aviație de Assalt al NKVD), un tren blindat și au fost unitați de primă linie. implicate (doar cele patru brigăzi menționate au inclus 15.000 de luptători) [2, p. 127].

Principala forță de lovitură a Enkavediștilor în timpul bătăliei a fost brigada de pușcă motorizată, care a depășit semnificativ numeric echivalentul armatei din prima linie. După stat, a numărat 5 batalioane (numărul fiecăruia – 713 „baionete”). Nu sunt multe în brigadă în general număra 4.025 de militari, care, pe lângă puști și mitraliere, erau echipați cu 45 de mortiere și 30 de mitraliere. Fiecare brigadă a fost prevăzută cu o unitate de săpători separată și un număr semnificativ de vehicule și vehicule blindate. Deci, bărbații cu picioare roșii au avut un avantaj de șapte ori [6, p. 47].

Potrivit datelor de arhivă, o unitate de 30.000 de trupe a Armatei Roșii și a trupelor NKVD s-a ciocnit cu 5.000 de rebeli ucraineni care au plecat să lupte pentru suveranitatea de stat a Ucrainei în mod voluntar, fără mobilizare forțată [10, p. 107].

Publicarea părților străine ale OUN sub denumirea „UPA. Operațiunile de luptă ale UPA în 1943-1950”. În cea de-a doua parte a bibliotecii subteranului

ucrainean pentru 1960, s-a încercat, de asemenea, să clarifice amploarea și numărul victimelor bătăliei: „La 24 aprilie 1944 la În dimineața zilei de 7, bolșevicii au lansat o ofensivă generală împotriva unităților UPA din pădurile Kremeneț. În zone îndepărtate, enkavediștii au avut norocul să-i împingă pe rebelii ucraineni din pozițiile lor ascendente. Bătălia principală a izbucnit în Gurby. După un puternic foc de grenadă și cu cooperarea cu toate tipurile de arme, inamicul s-a desprins de mai multe ori pentru a ataca. Lupta aprigă a continuat toată ziua și numai noaptea a adus răgaz. Noaptea, insurgenții ucraineni au spart încercuirea inamicului în pădurile Suraz, iar forțele principale au luat direcția Polisiei [3].

În timpul operațiunii, unitățile rebele au fost nevoite să desfășoare lupte grele defensive frontale, care au avut loc cu succes variabil [1, p. 628]. Punctul culminant a fost luptele din 24 aprilie în zona satului Gurby. În ciuda folosirii cavaleriei, tancurilor și artileriei, nu a fost posibil să-i dislocați pe rebeli din pozițiile lor și să-i forțeze să iasă din pădure în spațiu deschis, în spatele trupelor de linie de front ale Armatei Roșii în zona Kremenețului. În dimineața zilei de 25 aprilie 1944, unitățile UPA, după ce au părăsit lagărele și spitalele, au purtat o luptă mare în satul Busha și au reușit să iasă din încercuire în trei coloane. Majoritatea celor uciși în operațiunea Kremenets de către UPA au fost recruți, răniți și civili [4].

După retragerea unităților UPA din încercuire pentru mai bine de două zile (până pe 27 aprilie), Trupele Interne ale NKVD-ului au continuat să treacă prin pădurile Kremeneț. Majoritatea celor mobilizați, care se aflau în pădure, au fost uciși sau arestați. Printre cei uciși („uciși”) se numără aproximativ 100 de insurgenți răniți din spital, care nu au putut fi evacuați [2, p. 133-134].

Insurgenții au pierdut 80 de oameni uciși, 100 de oameni răniți, 200 de oameni nou mobilizați și germani uciși, aproximativ 400 de oameni uciși și aproximativ 300 de capturați dintre cei mobilizați și civili. Bolșevicii au pierdut 800 de oameni uciși, își amintește comandantul Yasen [5].

În general, în perioada operațiunii, conform raportului Trupelor Interne ale NKVD al Districtului Ucrainean, trimis comandantului Frontului 1 Ucrainean H. Jukov, 2.018 persoane au fost ucise și 1.570 de persoane au fost arestate. Enkavediștii au trebuit să depășească sistemul de apărare peste tot structuri construite de rebeli: tranșee, pirogă, moloz. Pe alocuri, luptele au durat 8-11 ore. Printre trofeele capturate, acest document enumeră: 1 aeronavă (PO-2), 7 tunuri (în cea mai mare parte calibrul 45 mm), 15 mortiere (dintre care 2 de 120 mm), 5 mitraliere, 42 mitraliere de mână, 31 mitraliere, 298 de puști, 16 pistoale, 6 tunuri antitanc, 45.000 de cartușe de muniție, 789 de grenade, o bucătărie de câmp, 120 de vagoane, 129 de cai, 5 motociclete etc. În timpul perchezițiilor au fost descoperite numeroase depozite forestiere și rurale de alimente și gospodării, din care au fost ridicate 35 de saci de zahăr, 56 de tone de cereale, 270 de haine și alte bunuri. Echipamentul unei tipografii a fost confiscat. Au fost aruncate în aer două depozite cu obuze de artilerie germană și mine. Potrivit

acestui raport, pierderile trupelor interne ale NKVD s-au ridicat la 11 oameni uciși și 46 răniți [1, p. 627].

Cifrele date, în comparație cu informațiile părții sovietice despre micile pierderi ale NKVD-ului ca partid atacator, sunt în mod evident departe de a fi obiective. Indirect, în comparație cu numărul de persoane ucise, acest lucru a fost confirmat în mărturia sa la interogatoriul efectuat de NKVD, fost angajat al departamentului de educație politică a grupului „Bogun”, Vasyl Khudenko („Khmara”), care a fost pregătind spre publicare broșura „Hurby” și avea la îndemână documentele întocmite de rapoartele de comandă UPA: „Ca exemplu de neadevăr și falsificare, putem cita raportul UPA privind rezultatele „acțiunii de la Kremenețk”, când unități ale Armata Roșie a înconjurat pădurea Kremeneț, în care se aflau bande formate din două grupuri UPA: „Enea” și „Kholodny Yar”, mulți bandiți au murit în urma bătăliei, iar rămășițele mixte ale diferitelor kureni au fost forțate să se retragă în panică și dezordine... În raportul comandamentului UPA se afirma că pierderile UPA în această luptă s-au ridicat la doar 200 de oameni, iar pierderile adversarului – peste 2.000 de oameni” [2, p. 133-134]. Dar chiar și aceste cuvinte „Nori” nu pot decât să provoace anumite îndoieli, deoarece anchetatorii au înregistrat în principal ceea ce ar fi trebuit prezentat ca „informații adevărate”. Adesea, acest adevăr a fost pur și simplu înlocuit cu fapte și cifre inventate [6, p. 62-64].

Credem că informații mai obiective despre rezultatele bătăliei pot fi găsite în raportul comitetului regional Ternopil al CP(b)U: „Având datele obținute prin ancheta că tabăra Kropyva și o serie de alte formațiuni de bande din UPA sunt staționați în pădurile Kremeneț, un grup militar operațional prin pieptănarea pădurilor din raioanele Shumsky și Kremeneț a dezvăluit locația bandelor și le-a forțat să lupte. În timpul ostilităților din 22 până în 27 aprilie a acestui an, peste o mie (mai precis, 1076) de bandiți au fost distruși și patru sute de bandiți au fost capturați” [9].

În ceea ce privește victimele în timpul confruntării la scară largă a mișcării de eliberare a Ucrainei împotriva unităților obișnuite ale Armatei Roșii, Trupele interne ale NKVD, Trupelor de frontieră ale NKVD, trupelor de ariergarda ale Primului Front ucrainean și armatelor. unități ale unităților partizane sovietice în timpul bătăliei de la Gurban, calculul lor este o chestiune destul de complicată. –elocvent. Nici una, nici cealaltă parte nu au făcut-o publică date detaliate despre numărul morților sau o generalizare argumentată a acestora. Informațiile despre victime din rapoartele ambelor părți au un caracter propagandistic și părtinitor [6, p. 63].

Rezumând consecințele celei mai mari bătălii a UPA cu Trupele Interne ale NKVD în Pădurile Kremeneț din 21-25 aprilie 1944, putem spune că acest duel infernal a fost învingător pentru Armata Insurgentă Ucraineană.

Datorită politicii de ascundere în URSS a faptelor luptei deschise a insurgenților ucraineni cu trupele sovietice, lucrările de stabilire a datelor personale

ale luptătorilor UPA căzuți și ale localităților din care aceștia au început abia la începutul anilor 90 ai sec. secolului 20. De aceea, probabil, evenimentele din Bătălia de la Gurban sunt percepute atât de acut și astăzi, pentru că un proverb celebru spune: „Războiul nu este considerat încheiat până când ultimul participant este îngropat”. Și cu atât mai mult dacă civilii mor în masă ca urmare a ostilităților [6. pp. 69-70].

Unitățile UPA nu numai că au dat luptă unităților obișnuite cu experiență ale Armatei Roșii și NKVD, demne de admirație și glorie, dar au păstrat și principalele forțe armate. Comandanții unităților UPA-Nord și UPA-Sud au reușit să salveze cel mai experimentat element al armatei insurgenților, scoțându-l din „Căldarea Gurbanskiy”, iar în două grupuri mari, cu bătălii, marșează sute de kilometri într-o coloană. tot drumul până în Polissia, celălalt – în direcția Estului. Cu această bătălie și raid, a fost scrisă o pagină complet nouă în istoria poporului ucrainean. Pagina de luptă, luptă și sacrificiu a bărbaților, femeilor și tinerilor ucraineni de rând [6, p. 4].

Pentru soldații UPA, bătălia de lângă Gurba s-a dovedit a fi cea mai mare din istoria existenței lor. A devenit un exemplu pentru viitoarele mișcări anticomuniste din a doua jumătate a secolului al XX-lea, pentru că, în lipsa celei mai mici șanse de victorie, rebelii nu au cedat și au continuat lupta.

Războiul modern se desfășoară în condiții complet diferite față de lupta subterană de acum 80 de ani. În timpul luptei subterane, nu a existat un asemenea sprijin din partea altor state pe care îl avem astăzi. Deci memoria UPA are mai degrabă o semnificație simbolică decât una pragmatică. Componentele individuale ale acțiunilor insurgenților sunt imitate în mod corespunzător de serviciile noastre speciale, adaptându-se la cele mai noi condiții.

Bibliografie:

1. Trupe interne în Marele Război Patriotic, 1941-1945. Moscova, 1975. 728 p.
2. Vovk O. La întrebarea celei mai mari bătălii a UPA lângă Gurba // Colecția de istorie regională Drohobytzkyi. Drohobych, 2002. pp. 127-134.
3. HARF. F. R-9401, Op. 2, D. 65, L. 8.
4. Arhiva de Stat a Federației Ruse. F. 9401. D. 65. L. 8.
5. DA SBU, F. 13, Dosar 376, T. 66, Arh. 71-73; 50-51.
6. Marchuk I., Tyschenko O. Gurby. aprilie 1944. Ediția a cincea, actualizată. Rivne: Editura Oleg Zen, 2009. 204 p. ISBN 978-966-2096-59-0
7. Organizația Naționalistilor Ucraineni și Armata Insurgentă Ucraineană: Eseuri istorice / Academia Națională de Științe a Ucrainei; Institutul de Istorie al Ucrainei / S.V. Kulchytskyi (ed. rep.). Kiev: Naukova dumka, 2005. 495 p. ISBN 966-00-0545-8
8. Oficiul Central al Ucrainei, F. 3837, Op. 1, Dosar 2, Fila 5-6.
9. TSAGO al Ucrainei, F. 1, Op. 23, Ex. 930, Ark. 196.
10. Chornomaz B.D. Gurby și Umanshchyna / antichitatea Umansk. 2017. Emisiune 3. pp. 106-109.

ІНФОРМАЦІЙНО-КОМУНІКАЦІЙНІ ТЕХНОЛОГІЇ НА УРОКАХ УКРАЇНОЗНАВЧОГО ЦИКЛУ У ШКОЛАХ РМ

Сергій ВІТЯЗЬ, студент Факультету Словесності,
Бельцький державний університет імені Алеку Руссо
Науковий керівник: **Марина ГЕЛЕТЮК**, асист. унів.

Rezumat: *Lucrarea oferă concepte despre tehnologiile informaționale și comunicaționale, dezvăluie esența acestora și fezabilitatea utilizării în predarea în școlile cu studiul limbii și literaturii ucrainene. Ea dezvăluie metodele și regulările de utilizare TIC-ului în instituțiile de învățământ: scopul, avantajele și varietatea metodelor TIC.*

Cuvinte-cheie: *metode de informare și comunicare, limba și literatura ucraineană, metode și forme de lucru, forme interactive de lucru, platforme online.*

За умов розвитку інноваційних технологій підвищуються й вимоги до викладача, який має можливість актуалізувати свою діяльність у школі за допомогою гаджетів, так звичних для сучасного учня. Модернізація інформаційно-комунікаційних технологій (далі ІКТ) відкриває в навчанні широкі можливості – якість змісту поліпшується, а завдяки впровадженню інноваційних методів і прийомів підвищується рівень сприйняття інформації учнями.

Історія розвитку шкільної методики засвідчує послідовність у впровадженні нових інформаційних технологій по мірі їх відкриття. «Так, 60-70-і рр. ХХ ст. співвідносилися із використанням технічних засобів навчання (діафільми, діапозитиви, навчальні кінофільми, звукові посібники, навчальні телепрограми), 80-ті рр. – комп’ютерного обладнання та програмного забезпечення, нині – мультимедійного арсеналу та інформаційних джерел електронного простору» [5, с. 1].

Раптове прискорення в розвитку та в упровадженні інформаційно-комунікаційних технологій було зумовлено подіями 2020 року, коли весь світ відчув пандемію COVID-19. За короткий час всі освітні заклади перейшли на дистанційне навчання, основою якого стало використання ІКТ. При фізичній відсутності учнів та вчителя в аудиторії класичні методи виявились недостатньо ефективними. Викладачі змушені були за короткий час освоїти якомога більше інформаційних технологій для успішного проведення онлайн-уроків, для підвищення мотивації та зосередження уваги учнів. Сьогодні нові інформаційно-комунікаційні технології міцно вкоренилися в повсякденну діяльність кожного учителя, використовуються і в традиційних умовах навчання.

Мета роботи: дослідити використання інформаційно-комунікаційних технологій в школах Республіки Молдова з вивченням української мови та літератури.

Наші завдання:

1. Здійснити огляд теоретичних джерел щодо використання ІКТ на уроках української мови та літератури.
2. Провести опитування в школах з вивченням української мови та літератури на півночі Молдови.
3. Проаналізувати отримані результати, виявити закономірності та причини використання найуживаніших та найменш уживаних інформаційно-комунікаційних технологій.

Проблема використання інформаційно-комунікаційних технологій не нова. Її розглядали Т. Бабійчук, Г. Бійчук, Л. Назаренко, О. Ісаєва, В. Оліфіренко, Г. Токмань, В. Уліщенко, В. Шуляр, Т. Яценко та ін.

У вивченні української мови та літератури ціль ІКТ розуміють як базу наочного матеріалу, тобто джерело знань, форматора нових компетенцій учнів в області комунікації, наслідком чого є зміна процесу розуміння матеріалів з української мови та літератури як продукту роботи учнів.

В. Шуляр класифікує уроки української мови та літератури з використанням ІКТ *«за домінуючим методом або видом діяльності в системі літературно-мистецької освіти учнів»* на:

- *адаптовано-новаційні*, до яких належать лекції, семінари, лабораторні, проекти, дослідницькі роботи.
- *модифіковано-інноваційні*, до яких належать інтернет-урок та інклюзивно-дистанційний крок [4, сс. 328-329].

Г. Токмань у праці «Методика навчання української літератури в середній школі» пише, що правильно було б укласти медіатеку, яка представляє собою цифровий збірник матеріалів [3, сс. 290-292].

За словами вчених-методистів, такі мультимедійні засоби як текст, зображення, анімація із звуковим супроводом більш ефективні у передачі навчальної інформації за допомогою ІКТ, ніж класична технологія викладання.

Висувалась також пропозиція про ознайомлення з художнім твором через аматорські інсценізації або кіно. Зокрема вона була аргументована в дослідженнях Т. Бабійчук. Ця думка простежується й у С. Жили, який говорить про внесок кіномистецтва у виховання та його вплив на учнів. Науковець аргументує свою позицію словами: *«сприймання і переробка інформації, одержуваної від фільму, здійснюється на більш високому рівні психічної активності, а це сприяє глибшому і повнішому засвоєнню матеріалу»* [2, с. 55].

Як зазначає Т. Яценко, у сучасному шкільному літературному навчанні активно практикуються: мультимедійні лекції, мультимедійні презентації, слайд-шоу, віртуальні екскурсії, веб-квести (рольові комп'ютерні ігри), інтернет-конференції (вебінари), інтернет-дискурси, кейс-метод, комп'ютерна діагностика знань (мультимедійні літературні диктанти, тестування, плікери, фанфіки тощо), створюються мультимедійні проекти, електронні портфоліо, рекламні ролики, мікрофільми, мультфіль-

ми, відеоролики за мотивами художніх творів (буктрейлери), використовуються відео- та аудіоматеріали (відеокліпи, аудіокниги), телевізійні програми, електронні підручники, посібники, енциклопедії тощо [5, с. 4].

У порівнянні з традиційними лекціями лекції з використанням ІКТ мають такі переваги:

1. Посилення уваги учнів та утримання її, чітка структура і лаконічний виклад інформації, що полегшує сприйняття;
2. Гіпертекстуальність як можливість отримати додаткову інформацію тут і зараз;
3. Схематичне представлення великого обсягу матеріалу у вигляді таблиць чи діаграм;
4. Підвищення уваги аудиторії завдяки використанню зорових та слухових ефектів, таких як анімація або звуковий супровід, що сприяє кращому засвоєнню інформації;
5. Можливість ділитися лекцією на далекі відстані за короткий час через мережі з метою ознайомлення і підготовки.

Таким чином, використання ІКТ ресурсів на заняттях з української мови та літератури кращим чином впливає на сприйняття її учнями та засвоєнні інформації.

Безперечно, запровадження інформаційно-комунікаційних технологій має позитивні сторони: робить урок цікавішим, пізнавальним і легшим для засвоєння, дає можливість ввести різні види навчальної діяльності, але слід усвідомлювати, що надмірне використання ІКТ приводить до втрати уваги учнів. В наш час цифровий світ постає для школяра місцем розваг та відпочинку, а тому мультимедійна ресурси можуть прирівнюватись до кумедних відеороликів, не спрямованих на донесення інформації. Важливо нормувати використання ІКТ та класичні методи і форми роботи в класі, які розвивають критичне мислення, логіку, пам'ять та мовлення. Частою помилкою є використання інформаційно-комунікаційних технологій, а саме наочності у вигляді презентацій, як єдиного способу утримання уваги аудиторії та заохочення до вивчення предмету. Така стратегія проводить до зростання запитів учнівської уваги та її розбещення, і, в підсумку, зникнення інтересу до предмета через неспроможність вчителя знову чимось зацікавити і підняття порогу звернення уваги до неможливого рівня і відносно інших предметів.

Нами було проведено опитування серед викладачів у школах Республіки Молдова з вивченням української мови як рідної з метою виявити причини, умови та результати використання інформаційно-комунікаційних технологій в навчальному закладі. Ці дані дозволять проаналізувати та сформулювати цілісну картину взаємодії викладачів та учнів за допомогою інформаційно-комунікаційних технологій.

Для отримання даних було розроблено питальник, до складу якого входять 15 питань [1]. Частина з них спрямована на ідентифікацію рес-

пондентів: вік, досвід роботи вчителем, рівень освіти, наявність кваліфікаційної категорії тощо. Для визначення причин, умов та результатів використання інформаційно-комунікаційних технологій на уроках викладачам було сформульовано такі запитання:

- Чим Вас приваблює використання інформаційно-комунікаційних технологій на уроках?
- Як Ви використовуєте інформаційно-комунікаційні технології у професійній діяльності?
- Які інформаційно-комунікаційні технології активно використовуєте в роботі?
- Дайте оцінку результатам, яких Ви досягли на уроках із застосуванням інформаційно-комунікаційних технологій?

Питальник було сформовано на базі платформи Google Forms та надіслано викладачам на персональну e-mail адресу.

В опитуванні взяли участь 16 респондентів. Згідно з результатами опитування значна кількість анкетованих володіє досвідом роботи понад 20 років (62,5%), від 10 до 20 років досвіду у 12,5%. Відсоток викладачів з досвідом до 5 років складає 25% від загальної кількості, що рівнозначно віковій категорії «до 35 років». Основний викладацький склад входить в категорію «від 35 до 65 років» (75%).

Більшість респондентів має вищу фахову професійну освіту (62,5%), 12,5% має вищу педагогічну освіту – магістратуру, і такий ж відсоток респондентів має середню професійну педагогічну освіту.

56,3% опитаних вказали, що основною перевагою використання ІКТ є підвищення зацікавленості дітей у процесі навчання. 25% зауважили, що використання інформаційно-комунікаційних технологій підвищує ефективність роботи.

Проаналізувавши отримані відповіді (Діаграма 1), можна стверджувати, що провідною ціллю у використанні ІКТ ресурсів є мотивація дітей до навчання.

Чим Вас приваблює використання інформаційно-комунікаційних технологій на уроках?

16 ответов



Діаграма 1. «Чим Вас приваблює використання інформаційно-комунікаційних технологій на уроках?»

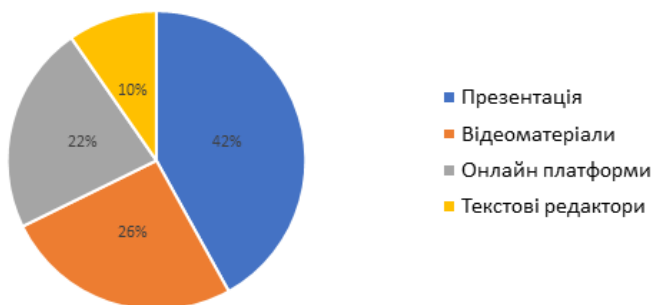
Згідно з результатами опитування інформаційно-комунікаційні технології використовуються на уроках для пояснення та/або повторення (узагальнення) матеріалу (мультимедійна презентація) і під час підготовки до уроку (відбір навчального матеріалу: картки, завдання, тексти; електронних освітніх ресурсів) (Діаграма 2). Це свідчить про те, що інформаційно-комунікаційні технології використовуються на уроках різного типу та про доцільність використання ІКТ на уроках «формування здібностей добування знань» завдяки тому, що за допомогою яскравих ілюстрацій, відеороликів та звукового супроводу легше утримати увагу учнів, та на уроках закріплення матеріалів, що дає змогу зацікавити кожного до роботи чи то індивідуально, чи то в групі та отримати кращі результати від навчання.



Діаграма 2. «Як Ви використовуєте інформаційно-комунікаційні технології у професійній діяльності?»

Багато можливостей для закріплення матеріалу дають онлайн платформи з інтерактивною формою роботи.

Домінантною серед інформаційно-комунікаційних технологій є презентація (Діаграма 3), яка складається на різних платформах: Microsoft PowerPoint, Canva, Google Presentation (одна з Google платформ). Презентація може включати в себе: відеоматеріали, інтерактивну роботу, схеми та діаграми тощо.



Діаграма 3. «Які інформаційно-комунікаційні технології активно використовуєте в роботі?»

Таким чином презентація стає найбільш зручною формою ІКТ, яка дає змогу для використання різноманітних методів наочності. Використовуються також і відео матеріали з платформи YouTube та інших сайтів, наприклад медіатека educatieonline.md, створена спеціально для використання в школах РМ. Відеоматеріали дають змогу забарвити урок, додавши ще одного спікера, але значним мінусом є складності у пошуку роликів до необхідної теми, які б відповідали шкільним нормам. Слід зазначити, що зручними у використанні і корисними є онлайн платформи, до яких входять Google-платформи (Google Forms, Google Classroom, Jamboard та ін.) та «ЯКласс» платформа. Їх використання значно полегшує роботу завдяки готовим шаблонам під більшість задач, що економить час для підготовки уроку. Робота з Google Forms, наприклад, дозволяє одразу отримати статистичні данні у вигляді діаграм та підсумкової таблиці з відповідями у форматі Excel. Google Classroom дозволяє створювати класи за предметами, завантажувати теоретичний та практичний матеріал для зручного користування учнями, виставляти оцінки одразу на платформі. Google Jamboard представляє собою інтерактивну дошку, якою можуть користуватись всі учні класу в реальному часі. Microsoft Word та Excel дають можливість створювати схеми та діаграми та редагувати їх, додавати коментарі під час перевірки завдань тощо.

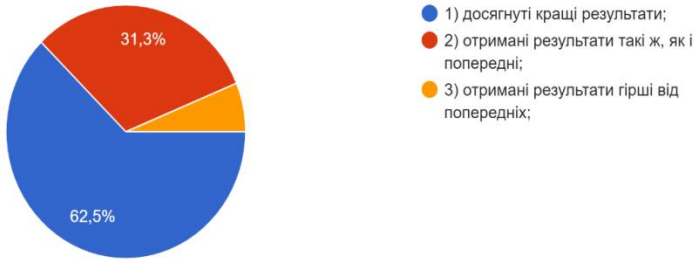
Але такі форми не користуються великою популярністю як наочність через те, що з ними потрібно працювати системно, це є проблемним для більшості викладачів, недостатньо обізнаних з функціями та можливостями цих редакторів.

Ще однією формою використання ІКТ є соціальні мережі, які виступають у ролі зв'язку між викладачами та учнями. В месенджерах (обмінники повідомленнями) створюються бесіди, членами яких є учні класу та викладач. Новою формою є створення вчителями тематичних блогів у соціальних мережах, за якими учні слідкують, що в сучасних реаліях, коли соціальні мережі набувають все більшої популярності, дає змогу позитивно вплинути на процес навчання та виховання.

Більшістю викладачів використання ІКТ визнане гарним методом для досягнення кращих результатів у навчанні (Діаграма 4). Близько 30% вважають, що ніякого, як позитивного, так і негативного впливу не дає. Лише 6,2% викладачів помітили погіршення результатів в порівнянні з традиційними уроками.

Таким чином, використання інформаційно-комунікаційних технологій у навчальному процесі, зокрема на уроках української мови та літератури є актуальною проблемою сучасної шкільної освіти. Доцільне вживання ІКТ дає змогу вчителю зробити урок яскравішим та привабливішим. Діагностика мотивації навчальної діяльності та рівня комфортності

на уроках довела, що найбільший інтерес у дітей викликають уроки, на яких використовуються ІКТ.



Діаграма 4. «Оцініть результати, досягнуті Вами на уроках із застосуванням ІКТ»

Аналіз проведеного опитування дозволяє дійти висновку, що використання ІКТ допомагає:

1. Активізувати навчальну діяльність;
2. Проводити уроки на високому рівні;
3. Рационально організувати навчальний процес та підвищити ефективність уроку;
4. Підвищити обсяг виконаної на уроці роботи;
5. Підвищити якість отриманих знань та покращити результати навчання;
6. Удосконалити методи для контролю знань;
7. Полегшити процес підготовки вчителя до уроків.

Бібліографія:

1. ВІТЯЗЬ С. Питальник для дидактичних кадрів шкіл з викладанням українознавчих дисциплін півночі Молдови. <https://forms.gle/qmRuMiLkDthyV8nq7>
2. ЖИЛА С. О. Кіномистецтво на уроках літератури // Українська література в загальноосвітній школі. – 2002. – № 1. – С. 55-58.
3. ТОКМАНЬ Г. Л. Методика навчання української літератури в середній школі: підруч. – Київ: ВЦ «Академія», 2012. – 312 с.
4. ШУЛЯР В. І. Сучасний урок української літератури: монографія. – Миколаїв: Іліон, 2014. – 553 с.
5. ЯЦЕНКО Т. О. Інформаційно-комунікаційні технології в системі шкільної літературної освіти: теоретико-методичний огляд // Вісник Чернігівського національного педагогічного університету. Серія: Педагогічні науки. – 2016. – Вип. 140. – С. 276-279.

INTERUNIVERSITARIA

Ediția a XIX-a

**Materialele
Conferinței Științifice Internaționale a Studenților
din 04 mai 2023**

Volumul I