

певного історичного, міфологічного, літературного або іншого факту, зафіксованого у культурній спадщині або в повсякденному мовленні. Це своєрідні стилістичні фігури – алюзії, які підштовхують читача до взаємодії, пришвидшують його здатність до аналізування та через встановлення асоціативних зв'язків активізують процес мислення.

Підсилюють експресивне забарвлення трансформовані фразеологізми, розширені за рахунок загальноновживаних слів з метою їх уточнення. Зазначений спосіб лексичної зміни надає можливість оптимізації орієнтації в змісті медійного повідомлення: *Розімкнути коло; Нові обличчя повітряної війни; Сенсація сповільненої дії*.

Застосування фразеологізмів в заголовках медійних повідомлень виступає важливим інструментом мовної експресії, що не лише акцентує увагу, але й збільшує ефективність безпосередньо тексту. Найчастіше фразеологізми в українських медійних повідомленнях вербалізують актуальні проблемні ситуації, можуть застосовуватися безпосередньо у самих текстах, в заголовках (або підзаголовкових частинах – в друкованій пресі; в ехо-фразах – в рекламі; в промороликах – на радіо та телебаченні). В усіх випадках використання фразеологічних одиниць у структурі медійних повідомлень здійснює позитивний вплив на розвиток медійного дискурсу в цілому, оскільки власне фразеологія сприяє забезпеченню багатогранності медійної мови, а фразеологічна трансформація – образності та символізму.

Висновок. Отже, за результатами дослідження змістовного наповнення сучасних українських медійних текстів можна ствердно заявити, що використання фразеологічних одиниць у мові преси має велику практику. Це обумовлено доцільністю надання текстам унікальний лінгвістичний колорит, проявляючи наявну здатність фразеологізмів актуалізувати увагу в текстовому повідомленні та здійснювати вплив на пересічного споживача. Фразеологічні одиниці спрямовані на забезпечення маніпулювання та забезпеченню штучного впливу для створення необхідного емоційно насиченого медійного образу.

Список використаних джерел

1. Горбенко І. Ф. Трансформація фразеологізмів у мові регіональних друкованих ЗМІ. Наукові записки Інституту журналістики. 2011. Т. 42. С. 103–106. 2. Лакомська І. В. Контамінація фразеологічних одиниць у газетних заголовках: впливовий аспект. Записки з українського мовознавства: Одеса, «ПолиПринт», 2019. С. 295–302.

Е. М. Писаренко

К ВОПРОСУ ОБ ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОМ АСПЕКТЕ АНАЛИЗА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА

При филологическом анализе художественного текста актуальным остается вопрос об интерпретации интертекстуальной информации, для обозначения которой может использоваться термин «вертикальный контекст». Суть этого термина, как известно, в том, что для раскрытия содержания или сути / идеи определенной информации, включенной автором в основной (собственный) текст, необходимо «движение по временной вертикали от настоящего к прошлому. Смысл языковых знаков в вертикальном контексте можно рассматривать как добавочную информативность, основывающуюся на знании того, что данное слово или выражение уже использовалось другим автором (или несколькими авторами)» [10, с.62].

Выявление «чужих» текстов (их форм повествования, словесного наполнения – слов, высказываний и т.д.) требует филологической подготовки, начитанности,

иными словами, литературного и художественного кругозора, поскольку визуально «заимствованные» вкрапления могут не выделяться из основного текста. Интертекстуальные же элементы в составе художественного произведения разнообразны как по месту расположения (начало произведения; упоминание в тексте; сквозные, пронизывающие весь текст повторы; завершающие строки; отдельные главы / части произведения и т.д.), так и по стилистическим функциям, возложенными автором на речевые «заимствования» (создание комических эффектов; порождение образных ассоциаций; пародирование; орнаментальная, или функция «украшения» текста; характерологическая цель; обобщения изображаемых ситуаций/ высказанных или невысказанных мыслей; выражение авторской оценки или оценки персонажа [6, с.227; 10, с.64]).

Интертекстуальные элементы, которые образуют разные стилистические приёмы, основанные на цитировании, иногда заключают в себе главную мысль, вокруг которой разворачивается дальнейшее повествование и развитие сюжета, «жизнь» художественных образов, а иногда это та «говорящая» деталь, без которой созданный образ будет схематичным [8, с.134-144]. Ученые-исследователи речи художественных произведений предлагают следующую классификацию интертекстуальных элементов: «1) заглавие, отсылающее к другому произведению, 2) цитаты (с атрибуцией и без атрибуции в составе текста; 3) аллюзии; 4) реминисценции; 5) эпитафии; 6) пересказ чужого текста, включенный в новое произведение; 7) пародирование другого текста; 8) ритмико-синтаксические параллели; 9) «точечные цитаты» – имена литературных персонажей других произведений или мифологических героев, включенных в текст; 10) «обнажение» жанровой связи рассматриваемого произведения (с текстом-предшественником и др.)» [6, с. 226].

Следует заметить также, что интертекстуальные связи могут дополняться интермедийными – связями литературного произведения с произведениями других видов искусств: например, в романе И. Шамякина «Злая зорка» есть глава «Грачи не прыляцелі». Это название делегирует читателя к сопоставительному анализу с названием картины, а значит, с образами самой картины А. Саврасова «Грачи прилетели». Параллель, проведенная писателем, читателем, в том числе и филологом, помогает более полно охарактеризовать образы именно литературного произведения, а сравнительный анализ образа неба, созданного Саврасовым, и неба, созданного Шамякиным, вызывает контрастные чувства и усиливает эстетический эффект при восприятии литературного текста, а также дает возможность более внимательно отнестись к творчеству даже известных художников, возможно, переосмыслить восприятие иных образов, в данном случае, изобразительного искусства.

На сопоставление образов разных видов искусств обращают внимание многие ученые: так, например, Ш. Балли утверждает, что «...писатель использует язык в эстетических целях; он стремится создать прекрасное, пользуясь словами, как живописец пользуется красками, а композитор – звуками. И это стремление, почти всегда присущее художнику, лишь в минимальной степени свойственно человеку, непосредственно выражающему свои мысли на родном языке [1, с.37.].

В свою очередь, Р.Якобсон акцентирует внимание на существующей проблеме «изменений во взаимоотношениях между искусствами и другими тесно соотнесенными с ними культурными областями», уточняя при этом, что «возникают также вопросы, касающиеся изменений во взаимоотношениях между отдельными искусствами; здесь особенно плодотворным является внимательное исследование промежуточных сфер между живописью и поэзией, таких, как иллюстрация; или анализ пограничных областей между музыкой и поэзией, романса, например» [13,

с.123]. И далее ученый обращает внимание на то, что «если изобразительное искусство есть формовка самоценного материала наглядных представлений, если музыка есть формовка самоценного звукового материала, а хореография самоценного материала – жеста, то поэзия есть оформление самоценного, «самовитого» ... слова» [12,с.275]. О необходимости интерпретации образов разных видов искусств также пишет В. Жирмунский, выделяя еще одну проблему, связанную с осмыслением художественных текстов и их образов: «...искусство требует законченности и точности и поэтому не должно быть представлено произволу воображения читателя; не читатель, а поэт создает произведение искусства. С живописью или музыкой образы поэзии в этих отношениях соперничать в наглядности не могут: в музыке и живописи чувственный образ закреплён эстетически, в поэзии он является субъективным добавлением воспринимающего к смыслу воспринимаемых слов» [2, с.25]

В свою очередь, известный швейцарский художник, теоретик И. Иттен обращает внимание на то, что «слово и звук, форма и ее цвет – это носители трансцендентальной сущности, только еще смутно нами прозреваемой. Так же как звук придает сказанному слову сияние, так и цвет придает форме особую одухотворенность. Первоначальная сущность цвета представляет собой сказочное звучание, музыку, рожденную светом» [3, с.10].

Писатели и художники словно присматриваются к творчеству друг друга, оставляя каждому его поле деятельности и признавая взаимодействие, параллельное существование образов, объединенных одной темой. Ю.Лотман утверждает, например, что даже из определения «язык как материал литературы» следует, что по отношению к литературе язык выступает как материальная субстанция. Подобно краске в живописи, камню в скульптуре, звуку в музыке» [4, с.31].

Этот же ученый справедливо утверждает о том, что «формулы не отменяют индивидуального научного творчества, приводят к его экономии, освобождая от необходимости «изобретать велосипед», направляя мысль в область еще не решенного» [4, с.20]. Все суждения ученых, приведенные выше, а также соответствующий литературный материал, позволяют нам говорить об усложнении, расширении понятия интертекстуальности понятием интермедийность, а в качестве объектов сопоставления брать / подбирать образы разных видов искусств, объединенных одной темой: например, «Синий туман» в поэзии А. Рязанова и «Синий туман» в живописи Э. Эрла, [9, с.187-191], сравнить образ легендарного деда Талаша в живописи, литературе, кинематографе, скульптуре [7, с.345-349]. Поскольку название, собственно, как и одна тема, могут стать отправным пунктом сопоставления образов разных авторов художественных текстов (например, образы дороги, зимы, дождя в поэзии [8, 11]), так и предметом сопоставительного осмысления могут стать образы разных видов искусств. Причем, это могут быть как образы кино, живописи, музыки, театра, хореографии, источником создания которых стали образы литературные, так и параллельно существующие, «незнакомые» образы разных авторов разных видов искусств.

В. Маслова (исследователь поэтических и прозаических текстов) также видит возможным такое рассмотрение образов. Она связывает это с тем, «что любое настоящее произведение искусства зарождается, а потом живет в тесной связи с ему подобными, вступает в контакт с многообразными проявлениями культуры. Эта связь опосредована человеком – автором и читателем. Поэтому всякий художественный текст живет в своей культурно-эстетической среде и неизбежно будит в сознании автора будущего текста и его читателя, отголоски знаний о

разных школах, традициях, трактовках этой же темы в смежных видах искусства. Например, читая «Осень» А. С. Пушкина, культурный человек неизбежно возрождает в своей памяти и воображения «Времена года» П. И. Чайковского, картины И. Л. Левитана и т.д.» [5, с.20].

На расширение фоновых границ нелитературного характера указывает также трансдисциплинарное направление в развитии науки, которое определено временем и разными возможностями культуры и искусства, в частности изобразительного и музыкального. Сопоставление образов разных видов искусств, одинаковых или схожих, всегда усиливает их эстетическую функцию, подтверждает восприятие автора или исследователя, пополняет знания и одновременно не претендует на полное взаимопроникновение объектов сопоставления, а только отражает их взаимодействие. Такое взаимодействие возможно в самом художественном тексте (то есть в сознании автора/персонажа) или в сознании филолога-исследователя / читателя. Польский парадоксалист С.Е.Лец справедливо заметил: «Обо всем уже сказано. К счастью, не обо всем подумано», хотя идея «диалога» между текстами в первоначальном варианте принадлежит М. Бахтину [14].

Таким образом, интертекстуальное пространство художественного текста может расширяться, усложняться за счет образов литературных и нелитературных произведений (интермедиальность), прямо или косвенно связанных между собой. Отправной точкой их интерпретации может стать филологический анализ текста, его способы и приёмы, применяемые исследователем с целью выявления сути литературного произведения (образа) и произведения (образа), которое поможет в результате сравнения выделить общие/ схожие черты или, наоборот, подчеркнет непохожесть (контрастное взаимодействие). В любом случае, такое сопоставление имеет своей целью познавательность, расширение художественного кругозора, усиление эстетического эффекта, что будет способствовать развитию образного мышления.

Список использованных источников

- 1.Балли, Шарль. Французская стилистика. 2-е изд., стереотипное. – М.: Эдиоториал УРСС, 2001. – с. 392.
- 2.Жирмунский, В. Вопросы теории литературы. – Л.: «Academia», 1928. – 356 с.
- 3.Иттен, Иоханнес Искусство цвета. – М.: Д. Аронов. – 2001. –95 с.
- 4.Лотман, М. Ю. О поэтах и поэзии. – С. – Петербург: «Искусство–СПБ», 1996. – 848 с.
- 5.Маслова, В. А. Филологический анализ художественного текста: учеб. пособие – Мн.: Універсітэцкае, 2000. – 173 с.
- 6.Николина, Н. А. Филологический анализ текста: учебник для студ. учреждений высш. образования. – 4-е изд., испр. – М.: Изд.центр «Академия». 2014. – 272 .
- 7.Пісарэнка, А. М. Вобраз легендарнага дзеда Талаша і ўслаўленне яго подзвігу ў розных відах мастацтва / А. М. Пісарэнка // Культура. Навука. Творчасць. Х. Міжнародная навукова-практ. канферэнцыя. Мінск, 12 мая. 2016 г., / Мін-ва культуры Рэсп. Беларусь, Беларус. дзярж. ун-т культуры і мастацтваў; рэдкал.: В. М. Чэрнік (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск: БДУКМ, 2016. – 345-349 с.
- 8.Пісарэнка, А. М. Стылістыка беларускага мастацкага маўлення: манаграфія. – Мінск: БДУКМ, 2020. – 263 с.
- 9.Пісарэнка, А. М. Філагічнае эсэ пра «Сіні туман» у паэзіі і ў жыццё: супастаўляльны аналіз вобразаў Алеся Разанава і Эйвінда Эрла / А. М. Пісарэнка // Аксиологический диапазон художественной литературы: сборник научных статей / Витеб. гос. ун-т ; под науч. ред. В. Ю. Боровко, Е. В. Крикливец. – Витебск: ВГУ имени П. М. Машерова, 2020. – С. 187 – 191.
- 10.Ревуцкий, И. Филологический анализ художественного текста: учеб. пособие. – Мн.: РИВШ, 2006. – 320 с.
- 11.Сырица, Г.Ф. Филологический анализ художественного текста: учеб. пособие. – 3-е изд., стер. – М.: ФЛИНТА: Наука, 2015. – 344 с.
- 12.Якобсон, Р. Работы по поэтике: Переводы/ Сост. и общ. ред. М. Л. Гаспарова. – М. : Прогресс, 1987. – 464 с.
- 13.Якобсон, Р. Язык и бессознательное / Пер. с англ., фр., К. Голубович, Д. Епифанова, Д. Кротовой, К. Чухрукидзе, В. Шеворошкина; составл. вст. слово К. Голубович, К. Чухрукидзе; ред. пер. – Ф. Успенский. – М.: Гнозис, 1996. – 248 с.
- 14.Электронный ресурс удаленного доступа: http://www.intermediality.info/2013/05/blog-post_10.html. Дата доступа 21.02.2021.

СЕМАНТИЧНІ МІКРОГРУПИ ІНШОМОВНИХ ІМЕННИКІВ У РОМАНІ ЮРІЯ АНДРУХОВИЧА «ПЕРВЕРЗІЯ»

Інтенсифікація міжнародних зв'язків, стрімкий розвиток суспільства у всіх сферах зумовлюють збільшення обсягу міжнародної інформації, а отже, зростання численності іншомовних слів у національних мовах. Тому не випадково ця група лексики стає об'єктом різноаспектних лінгвістичних досліджень [2; 3; 4].

Запозичення відображають різноманітні суспільні події, які часто фіксуються в художній літературі.

Мета нашої статті – виокремити семантичні мікрогрупи іншомовних іменників у романі Ю. Андруховича «Перверзія».

Проведене дослідження засвідчує, що в романі «Перверзія» автор вживає іншомовні слова різних семантичних мікрогруп:

1. **Назви людей.** Серед слів на позначення людей трапляються як оніми (*Ада Цитрина, Кончіта, П'єр Менар тощо*), так і апелятиви, представлені назвами осіб: а) за родом діяльності, професією, захопленням: *доктор, професор, архітектор, секретар, турист, цілитель, канцлер* та ін.; б) за етнічною належністю й місцем проживанням: *німкенья, італієць, курд, гайтянин, тайтянин, крітянин, кіпріот, турок* тощо; в) за титулом: *сер, барон, князь* та ін. Наприклад: *Особистий цілитель Майкла Джексона і федерального канцлера Капусти, князь* [1,с.203].

2. **Географічні назви** представлені зазвичай онімами: *Венеція, Мюнхен, Сардинія, Стамбул, Сан-Марко, Рим, Аквілея, Італія* тощо. Наприклад: *Святий Марко, проповідуючи вчення Христове, повертався якимось із Аквілеї до Риму...* [1,с.239]. Трапляються й загальні назви: *Я зупинився не в готелі, а в знайомого короля Сардинії, котрий має не злу квартиру на острові Лідо* [1,с.226].

3. **Номени на позначення музичних інструментів:** *віолончель, флейта, бубен, гобой* та ін. (*Музиканти були з гобоями, флейтами і бубнами в руках* [1,с.236]).

4. **Назви предметів побуту:** *карниз, тапчан, килим* (...однак у кожній кімнаті сиділо на *килимах, тапчанах* і просто на підлозі повно перебираючих... [1,с.187]).

5. **Назви споруд, закладів:** *готель, вілла, бордель, музей, казино, університет, бібліотека* (Респондент проспав непробудним сном на *віллі* «Мелюзина» в околицях Поссенгофена... [1,с.205]).

6. **Номени на позначення частин будівель:** *мансарда, тамбур, балкон, портал, трюмо* тощо (...вогкі *мансарди*, кульбаби столочені, незасипані рови, повапновані стовбури... [1,с.188]).

7. **Назви рослин:** *герань, гарденія, гортензія, алое, мирт, айр, кава, цитрина, цикута* (...це запах кави звідусіль, це *алое, мирт і айр*, це простий перелік, що його можна розташувати на письмі у два стовпчики... [1,с.195]).

8. **Назви марок машин:** *Дівчинка з кошиком, розбійницький замок, готель з геранями (гарденіями? гортензіями?), сироварня, розбитий «опель-кадет» без пасажирів, жінка в чорному, Божя Матір*... [1,с.192].

9. **Номени на позначення пісень, музичних творів:** *псалом, гімн, опера, арія, екзерсис* (Здається, *арія* принцеси Еволи з *опери* Дж. Верді «Дон Карлос» [1,с.198]).

10. **Назви співочих, музичних колективів:** *оркестр, хор* (Саме тоді, як відшумлять останні, дощем у п'янкi гуляння, відлунають *оркестри і хори*, злетять кольорові повітря з балконів і церковних брам, згинуть легіони світових волоцюг і заїжджих клерків... [1,с.201]).

11. **Назви форм проведення навчальних занять:** *лекція, семінар, колоквиум*

(Однак для початку слід було розлучитись, і позаяк обидвоє були зв'язані церковним шлюбом, то відразу по закінченні **семінару** планувалось їхати в Рим... [1,с.242]).

12. **Назви свят:** карнавал, Феста дель реденторе (Я бачив десять тисяч **карнавалів!**... [1,с.230]).

13. **Назви страв, продуктів харчування:** анчоус, філе, консоме, гамбургер, устриці, крекери, чорба тощо (Страви дня: **філе з анчоуса, консоме з бобів** [1,с.202]).

14. **Назви напоїв:** к'янти, кава, кола, лікер, цуйка, віскі, граппа, ром та ін. (...у внутрішніх двориках, наперсток смолянистої пекельної **кави**... [1,с.218]).

15. **Слова на позначення суден:** корабель, гондола (У Балтійському морі мусів запакувати його на **корабель** [1,с.224]).

Отже, у творі Ю. Андруховича «Перверзія» іншомовна лексика представлена багатьма семантичними мікрогрупами. Перспектива подальших досліджень полягає в поглибленому вивченні лексико-граматичних параметрів аналізованих слів.

Список використаних джерел

1.Андрухович Ю. Два романи. Івано-Франківськ : «Лілея-НВ», 2014. – 480 с. 2.Есенова Е. Й. Головні критерії класифікації іншомовних лексичних одиниць. Сучасні дослідження з іноземної філології : зб. наук. праць. Ужгород, 2016. Вип.14. С. 64-69. 3.Кочан І. Дослідження іншомовних запозичень в українській мові (історія, проблеми, здобутки). Вісник Львівського ун-ту. Серія філологічна. Львів: Льв. нац. унів. ім. І. Франка, 2006. Вип.38. Ч.ІІ. С. 97-103. 4.Сімонок В. П. Іншомовна лексика в українській мовній картині світу. Вісник Прикарпатського університету. Філологія (Мовознавство). Івано-Франківськ, 2009. С. 62-65.

Г. Я. Поглед

ОНЛАЙН-ОСВІТНІ ІННОВАЦІЇ: НАВЧИТИСЯ ХВИЛЮВАТИСЯ, ЩОБ ЗАХОПЛЮВАТИСЯ НАВЧАННЯМ

XXI століття характеризується часом безперервних змін (або змін епохи), які впливають на освітній контекст, і, крім того, вчителям дуже важко визнати, що ці зміни перевищили їхню здатність контролювати їх [1], ігноруючи власне незнання [2], яке веде до професійного застаріння, що має негативний - або не такий позитивний - вплив на навчання студентів. Таке навчання є описове і споглядальне, і тому студентам нудно з огляду на їх пасивну роль. Слід заохочувати експериментальне навчання, в якому студент бере активну участь. Потрібно звернути увагу на емоційне навчання, коли студент досягає мети через задоволення, інтерес, корисність, новизну, співпрацю, сюрприз, персоналізацію, практичні програми та позитивний досвід [3]. Позитивні емоції відкривають наш розум сприяючи творчості. Через емоції активізується увага, полегшується навчання і пам'ять. Позитивні емоції також породжують внутрішні мотивації.

Коли ми хочемо мотивувати себе або іншу людину, ми повинні активізувати такі основні бажання, як особисте благополуччя, стосунки або ж прийняття групою, розширюючи можливості дій, щоб відчути себе компетентними чи ефективними. Таким чином, студенти з внутрішньою мотивацією розглядають помилки як можливість вчитися, вчитель для них є орієнтиром, і вони віддають перевагу складним завданням, свої успіхи приписують зусиллям. Студенти із зовнішньою мотивацією, навпаки, віддають перевагу легким завданням, для них помилки - це невдачі і вони розглядають вчителя як санкціонера. Важливо також знати, які очікування в студента по відношенню до викладача та предмета, який він викладає, чи він є орієнтиром їх інтересів, мотивує до навчання. Крім того, викладач повинен створювати ситуації когнітивного дисонансу, а саме - надання можливості помилятися, осмислюючи невдачу як джерело навчання, оскільки студент