

пропозицій), стратегію поступок (яскравим прикладом даної комунікаційної стратегії може бути *Угода між Великобританією та Німеччиною про сфери впливу у Китаї, Лондон 16.10.1900 р.* застосовується мовленнєва тактика раціонального впливу, відкриваються можливості для співробітництва).

У рамках презентаційної – окреслюємо стратегію інформування, але з використанням емоційного забарвлення описуваних подій, що виражається на лексичному рівні (використання емоційних прислівників (*completely*) та прикметників (*whatever*), фразеологічних одиниць (*to win the day*)) (*If English influence in Egypt were to be maintained the khedive had to be forced to yield at whatever cost* [7]; *If the Khedive is allowed to win the day, English influence will be completely destroyed*, – Крім телеграфував у Лондон [8]) (дана стратегія дозволяє автору повідомлення визначити пріоритети і важливість твердої позиції Великобританії у збереженні свого впливу у Єгипті), стратегію оцінсько-спонукальну (з елементами маніпуляції) (*Abbas will have to receive the sharp lesson sooner or later – and the sooner the better*, – Крім звертався до Розбері [9]). З одного боку Крім виявляє агресивно-неприятне ставлення до Аббаса (емоційність), з іншого боку спонукає Розбері до дій, які саме провчать Аббаса (*sharp lesson*)).

Ми дійшли висновку про те, що повідомлення у рамках конвенційної та презентаційної стратегій є комунікативними, так як завжди спрямовані на реального адресата і можуть отримати відповідь, а що стосується маніпулятивної стратегії, то повідомлення у рамках даної стратегії є зазвичай некомунікативними, так як не є інтерактивними чи інтерсуб'єктивними, хоча і розраховані та потенційного адресата. Хоча, якщо повідомлення у рамках маніпулятивної стратегії (наприклад, повідомлення газет) спричиняють певну реакцію у суспільстві чи певну відповідь у державних, дипломатичних колах (наприклад, заяви державних діячів або інші певні дії з їх боку) в такому випадку дані повідомлення можна назвати комунікативними.

Для дипломатичного дискурсу епохи колоніальних війн характерне використання усіх основних комунікативних стратегій, що залучають різні мовленнєві тактики та комунікативні прийоми, яких вимагає специфіка епохи (певна напруженість у міжнародних відносинах).

Дипломатичний дискурс дипломатів даної епохи будується на основі загально-національної концепції Великобританії як великої Імперії та на основі концепції блискучої ізоляції, на якій наголошував лорд Солсбері (один з найвидатніших державних діячів, дипломатів Великобританії). Отже, інституціональною базою дискурсу у даному випадку є якщо не розширення своїх територій та впливу Великобританії на Сході та у Африці, то хоча б збереження здобутого. «*We are still and should remain the first state of the Far East, with that aim what we gained during the period of monopoly should be preserved in the period of competition*», – заступник міністра закордонних справ Дж. Керзон (1895р.) [10, с.419].

В подальшому ми збираємося глибше дослідити використання комунікаційних стратегій і мовленнєвих тактик, більше уваги приділити ідеології дипломатів та фактору впливу політичної приналежності (консерватизм (Солсбері), лібералізм (Розбері) на вибір тих чи інших стратегій у дипломатичній комунікації епохи колоніальних війн.

#### Література та джерела

1. Дацюк С. Коммуникативные стратегии / Сетевой журнал «XYZ».
2. Мамардашвили М. Классический и неклассический идеал рациональности / Необходимость себя. – М.: Лабиринт, 1996. – 199 с.
3. РГВИА ф.165, оп. 1, д. 4943, л. 294-295 об. – Обзор британской печати, 19 августа 1898.
4. Фадеева О.В. Стратегии и тактики конфликтного дискурса (на материале современной английской мови) / Автореф. дис... канд. филол. наук: 10.02.04 / О. В. Фадеева; Київ, держ. лінгв. ун-т. – К., 2000. – 18 с.
5. Хабермас Ю. Моральное сознание и коммуникативное действие / Пер. с нем. под ред. Д. В. Складнева, послесл. Б. В. Маркова. — СПб.: Наука, 2000. – 380 с.
6. Цит. по: Young L.K. Op cit., p 117. – Солсбері – Макдональду. – Лондон, 25 мая 1900.
7. Cromer to Rosebery, telegram 20, confidential, 16 January 1893, FO78/4517B.
8. Cromer to Rosebery, telegram 25, 17 January 1893, FO78/4517B.
9. Cromer to Rosebery, private, 13 January 1891, Cromer papers, FO633/7.
10. Curson G.N. Problems of the Far East. – London, 1896. – p.419.
11. Grey E. Twenty Five Years of Politics, 1892-1916. Memoirs of Lord Edward Grey. – N.-Y., 1926, v.1, p.42-43.
12. Rosebery to Cromer, telegram 16, secret, 17 January 1893, FO78/4517A; Cromer to Rosebery, telegram 28, 18 January 1893, FO78/4517B.
13. Rosebery to Mallet, no.17A, secret, 12 January 1893, FO64/1291.
14. Rosebery to Ford, telegram 27, 29 December 1892, FO78/4411.
15. Sargent A.J. Anglo-Chinese Diplomacy. – Oxford, 1907. – Солсбері – Макдональду, июль 1898.
16. The Times, November 28, 1898.

#### Чаплінська Т. А.

#### ФУНКЦІОНАЛЬНІ ОСОБЛИВОСТІ ОПИСУ ПЕЙЗАЖУ (НА МАТЕРІАЛІ ТВОРІВ В. С. МОЕМА)

Для сучасного етапу розвитку лінгвістичної думки є характерним підвищений інтерес вчених до проблем вивчення художнього тексту як самостійної одиниці дослідження [1, с. 354].

Будь-який художній твір є результатом творчості письменника. І всі художні прийоми, що зустрічаються у творі, пов'язані, у першу чергу, з авторським задумом.

Аналізуючи художній твір як на літературному, так і на лінгвістичному рівні важливо враховувати значущість кожного художнього прийому, що використовує автор, тому що кожна, на перший погляд, незначна деталь нерозривно пов'язана із задумом автора.

Специфіка твору словесного мистецтва як системи (його складність, гетерогенність, відкритість, динамічність) зумовлює актуальність дослідження художнього тексту у взаємодії з середовищем, у широких культурологічних зв'язках. Значний евристичний потенціал при цьому має аналіз не лише відношень з літературною традицією, а й глибинних кореляцій з іншими видами мистецтва – музикою, живописом, скульптурою, архітектурою [2, с. 9].

При читанні художніх творів ми часто зустрічаємося з тим чи іншим описом природи, природних явищ або ж навколишнього оточення, тобто пейзажу, який займає помітне місце в художньому тексті і в значній мірі визначає його образотворчі якості.

Але що таке пейзаж? Пейзаж можна розуміти як термін, що вживається стосовно живопису, та як термін літературознавський. Саме поняття «пейзаж» належить до найбільш вживаних у мистецтвознавстві, але його «рідний» ґрунт у живописі, звідки воно мігрувало до літературознавства [3, с. 128].

Пейзаж як система відрізняється стилістично-змістовною поліфункціональністю, що й визначило інтерес до нього з боку дослідників різних спеціальностей, зокрема лінгвістів, літературознавців, психологів та філософів.

Дослідженням ролі пейзажних описів і природного пейзажу в художньому творі займалися такі вчені як: К. Н. Григор'ян, К. В. Пігарев, Б. Є. Галанов, Н. П. Почтовалов, А. І. Комарова.

Пейзаж, поряд з портретом, є основним видом композиційно-мовленнєвої форми опису. Традиційно за пейзажем закріпилося значення статичного фону подій, що відбуваються, однак образ природи, яким є пейзаж у художньому творі, відбиває і динамічні процеси, що відбуваються у природі, наприклад, зміну пори року, або такі явища в природі, як урагани та землетруси. Отже, пейзаж може бути:

- а) статичним – що відбиває стабільність природи;
- б) динамічним – що відбиває її рух [4, с. 137].

Це робить пейзаж одним з найбільш адекватних засобів зображення процесів, що відбуваються не тільки в об'єктивній, але й у суб'єктивній реальності: рух у свідомості героїв, їхні думки і почуття. Тобто пейзаж розрізняється за змістом, що неминуче веде до розходження у функціях, які він виконує у художньому творі.

Спільною безпосередньою функцією статичного і динамічного пейзажів є функція створення фону сюжетних подій, тобто функція актуалізації просторового континууму художнього твору [4, с. 138]. Однак головне – опосередковане призначення пейзажу – має не стільки просторову, скільки антропоцентричну спрямованість, тому що образ природи виступає не як мета, а як засіб поглибленого роз'яснення образу персонажа та його емоційного стану.

У цьому виявляється подвійна спрямованість пейзажу – він або гармоніює, або контрастує з образом героя [4, с. 139]. Спокійні, мирні картини природи заспокоїливо діють на читача, контраст же образів природи і персонажа підкреслює його внутрішній розлад у порівнянні з величним спокоєм природи.

Незалежно від прямо чи протилежно спрямованого розвитку пейзажного опису й емоційного стану персонажа, пейзаж завжди інтенсифікує останнє. Динамічний пейзаж, на додаток до сказаного, сигналізує про зміну сюжетного ходу, тобто виступає в композиційній функції перемикача дії.

Притаманна пейзажу і семіотична функція. На відміну від аналогічної функції портрета, що розвивається як знак вкрай індивідуалізованого об'єкта, семіотична функція пейзажних описів пов'язана зі спільністю відчуттів різних людей при сприйнятті подібних картин природи.

Природа у своїх різноманітних проявах оточує людину з народження. Вона є постійним об'єктом пізнання і джерелом емоцій, котрі обов'язково викликає її сприймання. Повторення конкретного сприймання закріплює відчуття при цьому переживання. Подібне закріплення може мати місце і при одноразовому дуже сильному враженні від якоїсь картини чи явища природи. В обох випадках досить уявного відтворення даної картини, щоб знов відродити аналогічний чи подібний емоційний стан. Ось чому пейзаж у літературі має сильний емоційний вплив: він викликає у читача співпереживання з персонажем і водночас здійснює той шар емоцій, що відклався у пам'яті.

За наявності значної варіативності обсягу переживань і конкретних асоціацій, що пов'язані з ними у різних осіб, існує також у їхньому сприйманні і загальне ядро. Так, картини сонячного ранку, безкрайнього простору блакитного моря викликають заспокоєння, картини квітучого саду – радість, на відміну від таких явищ природи, як дощ, гроза чи хуртовина, що слугують символами майбутніх неприємностей. Тобто і ті, і інші навіть поза контекстом виступають як знак певного змісту, виконуючи таким чином семіотичну функцію. З наявністю загального ядра в сприйманні природи різними індивідуумами пов'язані і чисто текстові функції пейзажу, що не виділяє у персонажі конкретні окремі риси його зовнішності і характеру (як портрет), а, створюючи емоційно-психологічний фон того, що відбувається, апелює до загального досвіду персонажа, автора й читача [5, с. 130].

При розгляді пейзажу варто враховувати нерозривний зв'язок просторового і часового континуумів художньої дійсності. Час і простір в художньому тексті настільки взаємно пов'язані, що їх неможливо розділити [6, с. 133]. Цей зв'язок знаходить найбільш відверте вираження в пейзажі.

Простір і час як суттєві параметри природи відбиваються у циклічності природних процесів, у зміні часу доби, місяців і сезонів. Час наочний виступає тут у просторових, пластичних образах.

Так, доміантою зимового пейзажу виступає горизонтальність ліній, розташування предметів у горизонтальній площині, смугами, при цьому предмети зимового ландшафту здаються більш віддаленими. Простір зимового ландшафту малорухомий, стабільний у своїх обсягах і формах, позбавлений змін. У протилежність цьому в основі весняного пейзажу лежить ідея руху, постійної зміни. Ідея мінливості проявляється в описанні того, як накопичуються нові ознаки, як у картині переважають нестійкість та перехідність форм. Простір зимового ландшафту, що характеризується чіткою відмінністю між світлом та тінню, ясністю ліній і силуетів, можна порівняти з гравюрою, а образ весняного простору – з невизначеністю ознак і перехідністю кольорових тонів, з розмитістю ліній і об'ємів акварелі.

Поняття просторового континуума ширше за поняття пейзажу, навіть якщо воно включає і статичні й динамічні картини природи. Навколишній простір може бути відкритим, як в описі пейзажу, і закритим, як в описі інтер'єра, і відкритим, але не пов'язаним з природою, як в урбаністичному пейзажі. Слід зазначити, що урбаністичний і природний пейзаж відчужені від персонажа, позбавлені прикмет його індивідуальності і характерологічну функцію не виконують.

Отже, у залежності від стилю і методу письменника, пейзаж у художньому творі може виконувати наступні функції:

- 1) функція створення фону сюжетних подій;
- 2) антропоцентрична функція;
- 3) семіотична функція;
- 4) функція активізації просторового континуума;
- 5) функція створення часового континуума;
- 6) функція перемикача дії.

І зараз розглянемо функціональні особливості пейзажних описів на матеріалі деяких творів відомого англійського письменника В. С. Моєма, а саме, «Місяць і гріш» та збірки коротких оповідань «Дош».

Сюжет роману «Місяць і гріш» присвячений нелегкій долі Чарльза Стрікленда, людини дивакуватої та часом незрозумілої, котра залишила родину і діяльність біржового маклера для того, щоб зайнятися живописом, створити геніальні полотна і загинути від прокази на Таїті в безвісті і вбогості. Оповідач, від імені якого і ведеться розповідь – молодий англійський літератор, який велінням долі стає не лише стороннім спостерігачем, але й учасником подій, що змальовуються в романі.

Аналізуючи описи пейзажу в романі «Місяць і гріш» за їхнім появленням в тексті, ми бачимо, що в першій частині книги описи природних пейзажів практично відсутні, вони поступаються місцем пейзажу урбаністичному, міському. Такі пейзажі найчастіше в романі виконують функцію активізації просторового континуума. Слід зазначити, що описи вузьких, брудних вуличок у романі і оповіданнях зустрічаються досить часто і різко контрастують з пишною красою природи островів Таїті і Муреа, опис яких уперше з'являється у романі в главі 45 і займає цілу сторінку. Моєм пише про те, що лише раз у житті смертному дано відчути, начебто він лине у золоте царство фантазії, коли погляду його відкриваються береги Таїті. Краса острова порівнюється з красою жінки, що марнує свою принадність: «it is like a lovely woman graciously prodigal of her charm and beauty» [7, с. 44].

У межах цієї ж функції (активізації просторового континуума) виступають і пейзажні описи в оповіданнях Моєма. Так, наприклад, оповідання «Людина, у якої була совість» починається з опису маленького містечка Сен-Лоран де Мароні: «It is a pretty little place, neat and clean. It has a Hotel de Ville and a Palais de Justice of which many a town in France would be proud. The streets are wide, and the fine trees that border them give a grateful shade. The houses look as though they had just had a coat of paint» [8, с. 125]. За допомогою даного опису автор уводить читача у середовище, на фоні якого будуть розгортатися подальші події, про які йдеться в оповіданні.

Простір у його художнім відображенні завжди тісно пов'язаний з часом, однак на відміну від останнього є більш самостійним. Пейзажні описи, що виступають у межах функції активізації часового континуума, безсумнівно присутні як у романі «Місяць і гріш», так і в оповіданнях Моєма. Однак провідною особливістю таких описів є їхній мінімальний обсяг. Це пов'язано з розгорненою системою англійських граматичних часів, що дозволяють зменшити кількість лексичних темпоральних маркерів. Вказівка на, власне, час дії зводиться до декількох слів: «the summer came, breathless and sultry», чи «the morning, so fresh and cool, was delicious». Часто описи часу, що починаються темпоральним сигналом, відразу переходять в описи природи, місця дії, людини. Наприклад: «Though it was October, the evening was warm, and the tables on the pavement were crowded» [7, с. 85]. Відзначимо, що описи місця дії, інтер'єру, ландшафту нерідко складають відносно автономний фрагмент тексту, опис же часу – це завжди опис людини у часі. Тобто функції активізації просторового та часового континуума пов'язані з антропоцентричною функцією. Пейзаж може виражати настрій героя, а інтер'єр – його звички й смаки.

У творах Моєма найпоширеніші такі пейзажні описи, що виступають в антропоцентричній функції. Для того, щоб допомогти читачеві краще зрозуміти почуття героїв, повніше передати емоційний стан, у якому вони знаходяться, автор нерідко вдається до порівнянь – як з живою, так і з неживою природою. От яке порівняння навів Моєм для того, щоб передати неприборканість і неоднозначність натури Стрікленда: «he was like some wild creature of the woods, resting after a long chase», далі автор порівнює його з «жорстоким і лютим тигром», а в описі відносин Стрікленда з жінками ми знаходимо зовсім несподіване порівняння: «he left towards her the horror that perhaps the painted butterfly, hovering about the flowers, feels for the filthy chrysalis from which it has triumphantly emerged» [7, с. 163]. Говорячи про жагучу натуру Бланш Стрев, коханки Стрікленда, що покінула з собою, після того як він охолонув до неї, автор пише: «her tranquility was like the sullen calm that broods over an island which has been swept by a hurricane» [7, с. 150]. А коли мова йде про прекрасну таїянку, що скорила серце юного красеня в оповіданні «Рудий», або про красуню Єву з оповідання «Падіння Едварда Барнарда», Моєм наводить порівняння з екзотичними квітами.

Стилістичні прийоми, якими користується автор при описі – це, насамперед, порівняння і метафори, що додають їм яскраве емоційне забарвлення, роблять більш експресивними для сприймання читача.

Притаманна творам Моєма і функція створення фону сюжетних подій, що найбільш яскраво виражена в оповіданні «Дош». Опис дощу присутній у оповіданні постійно, майже на кожній сторінці. Дош поступово набирає сили: «the rain showed no sign of stopping», «the rain poured down without ceasing», поки не перетворюється на справжню напасть: «it did not pour, it flowed. It was like a deluge from heaven, and it rattled on the roof of corrugated iron with a steady persistence that was maddening. It seemed to have a fury of its own» [8, с. 155], на фоні якої і розгортається дія.

Слід зазначити, що крім функції створення фону сюжетних подій у цьому оповіданні дощ виконує ще й семіотичну функцію, він наче пророкує драматичну розв'язку оповідання (розповідь закінчується смертю одного з головних героїв. Пастор Девідсон, намагаючись повернути на шлях щирий загублену душу міс Томпсон, сам потрапив в мережі спокуси і покінчив життя самогубством). У цій самій функції сумної ознаки смерті (у даному випадку, помічника резидента Купера), виступає й опис ріки в оповіданні «На узбіччі імперії»: «the river flowed ominously silent. It was like a great serpent gliding with sluggish movement towards the sea. And the trees of the jungle over the water were heavy with a breathless menace. No bird sang. No breeze ruffled the leaves. All around him it seemed as though something waited» [8, с. 126].

Остання не згадана нами функція пейзажних описів – функція перемикача дії – не знайшла відображення в проаналізованих нами творах Моема.

Отже, можна зробити висновок, що пейзаж займає значне місце у творах Моема, виконуючи різноманітні функції, найпоширенішою з яких є функція фону сюжетних подій і антропоцентрична функція. Призначення останньої полягає у поглибленому розкритті внутрішнього світу героя, його духовного та емоційного стану, настрою, думок, ставлення до оточуючого середовища.

Найменш розповсюджена – семіотична функція, а функція перемикача дії є нехарактерною для проаналізованих нами творів.

#### Література

1. Оноприенко Т. Н. Эпитет и прагматика художественного текста // Вестник Харьковского университета. – Харьков: Константа, 2002. – С. 354-359.
2. Семенев О. О. Синергетика поэтического слова. – Кировоград: Імекс ЛТД, 2004. – 338 с.
3. Григорьян К. М. Пейзаж в русской живописи и поэзии // Литература и живопись. – Л.: Наука, 1982. – С. 125-146.
4. Кухаренко В. А. Интерпретация текста. – М.: Просвещение, 1988. – 192 с.
5. Галанов Б. Е. Живопись словом: Портрет. Пейзаж. Вещь. – М.: Сов. писатель, 1974. – 344 с.
6. Бахтин М. М. Время и пространство в романе // Вопросы литературы – 1974. – № 3. – С. 133-179.
7. Maugham W.S. The Moon and Sixpence. – Moscow: Progress Publishers, 1972. – 240 p.
8. Maugham W.S. Rain and Other Stories. – Moscow: Progress Publishers, 1973. – 256 p.

#### Частникова С. А.

### КОГНИТИВНЫЕ ОСНОВАНИЯ РЕЧЕВОГО АКТА ОБЕЩАНИЯ

Рассматривая речевой акт (РА) промисив, объект данного исследования, как самостоятельный РА, сталкиваемся с необходимостью привлечения когнитивного подхода к анализу прагматических явлений в русле новой когнитивно-коммуникативной парадигмы [3, с. 9-21; 6; 12], что и обуславливает актуальность данного исследования. Описание когнитивной основы данного типа РА является основной задачей нашего исследования.

В основе изучаемого РА лежит концепт ОБЕЩАНИЕ, который обуславливает его интенцию и вербализуется с помощью ряда перформативных глаголов соответствующей семантики, образующих лексико-семантическое поле (ЛСП). Когнитивной точкой отсчета, то есть прототипом, вслед за Дж. Лакофом считаем лексему, имеющую особый когнитивный статус, поскольку она является «лучшим, наиболее узнаваемым примером» в той или иной семантически связанной группе [8, с. 64-65, 270].

Мотивом произнесения обещания является принципиальная готовность говорящего действовать в интересах адресата. Обещать – значит взять на себя обязательство исполнить нечто, о чем идет речь, и иметь представление о том, как будет выглядеть окружающий мир после выполнения обещанного действия. Каноническая ситуация обещания возникает как реакция на вопрос, побуждение или сообщение [10, с. 84]. Имея в основе своего коммуникативного поведения ориентир на поддержание/улучшение отношений с адресатом и готовность действовать в интересах собеседника или третьей стороны, адресант оценивает обстоятельства и факты объективной действительности. Воздействующим стимулом произнесения обещания является некоторое действие/состояние вещей, *не соответствующее представлениям говорящего* о желаемых отношениях с собеседником. Адресант расценивает данное действие/состояние вещей как неприемлемое. Объект дискурса сотрудничества или гармоничного дискурса [3, с. 235] априори оценивается в глазах субъекта как важный/необходимый, при этом одновременно возрастает важность для субъекта доказать собственную значимость и искренность в глазах объекта посредством совершения для него *бенефактивного* действия.

Возникает когнитивный диссонанс между необходимостью поддержания собственного коммуникативного имиджа и недостаточной для этого степенью близости с важным с точки зрения говорящего объектом. Это приводит к переживанию неудовлетворенности существующим состоянием вещей. Данное состояние сопровождается желанием показать собственную значимость, искренность и настрой на сотрудничество. Это желание, в свою очередь, порождает интенцию произнесения РА промисива и осуществляется с помощью вербального выражения действия обещания, которое может сопровождаться жестами открытости и искренности, сокращением дистанции между коммуникантами и т. п. Исходя из того, что интенция РА промисива является сложным механизмом, имеющим когнитивную основу, ее формирование и реализацию РА обещания в конкретной ситуации речи представляем в виде прототипического сценария:

[воздействующий стимул (физическое либо ментальное восприятие некоторой ситуации общения как вызывающей когнитивный диссонанс) → оценка данной ситуации с точки зрения актуальных интересов и потребностей как нежелательной → эмоция неудовлетворенности, обусловленная данной ситуацией и ее оценкой → интенция произнесения РА промисива → РА промисив как речевая реакция].

Полученные данные рассмотрения ОБЕЩАНИЯ как концепта позволяют представить его в виде динамического фрейма – сценария. Под фреймами (frame) понимаются когнитивные модели, сгруппированные в категории различными способами, «принцип организации опыта» [1, с. 10-11]. Это пакет информации о стереотипной ситуации, предмете, явлении [4, с. 37; 9, с. 73; 11, с. 40-41]. Фреймы состоят из фиксированных и переменных элементов, первые из которых, узлы, всегда справедливы для предполагаемой ситуации, а вторые, «ячейки», называемые также «слотами», заполняются конкретными данными [7, с. 188]. Ввиду того, что обещание представляет собой процесс, обратимся к динамической форме его структурирования – к сценарию. Сценарий (скрипт) РА является динамически представленным фреймом, который разворачивается во времени определенным количеством этапов, эпизодов, имеет признаки движения и развития [4, с. 37; 9, с. 74; 11, с. 41]. Модель-скрипт данного фрейма в английском языке имеет следующий вид:

НЕКТО | ОБЕЩАТЬ | КАКИМ-ТО ОБРАЗОМ | БЕНЕФИЦИАНТ |  
| НЕЧТО / ДЕЙСТВИЕ | ПАЦИЕНС | РЕЗУЛЬТАТ