

Міністерство освіти і науки України
Херсонський державний університет
Загальноуніверситетська кафедра світової літератури та культури
імені проф. О. Мішукова
Кафедра української літератури факультету
філології та журналістики Херсонського державного університету
Мелітопольський державний педагогічний університет
імені Богдана Хмельницького
Факультету української філології та літературної творчості імені Андрія Малишка
НПУ імені М.П. Драгоманова
Гуманітарно-педагогічний факультет Національного університету біоресурсів і
природокористування України



**ДРУГІ МАГІСТЕРСЬКІ ЧИТАННЯ.
ПАМ'ЯТІ ПРОФЕСОРА О. МІШУКОВА**

**МАТЕРІАЛИ
Всеукраїнської науково-практичної
студентської конференції**

15 грудня 2016 року

Херсон

УДК 821.161. 2:378. 22

ББК 83.3 (4) я73

*Магістерські читання. Пам'яті професора О. Мішукова.
Проводяться за ініціативи ректора ХДУ, доктора
юридичних наук, професора В.М. Стратонова*

М 31

Другі магістерські читання. Пам'яті професора О. Мішукова. Матеріали Всеукраїнської науково-практичної студентської конференції. Тези доповідей / Упоряд. та заг. ред. Н.Ю.Нев'ярович. – (Херсон, 15 грудня 2016 р.). – Херсон: ХДУ. –161с.

Проведення науково-практичних конференцій, присвячених дню вшанування пам'яті професора О.В. Мішукова стало урочистою традицією загальноуніверситетської кафедри світової літератури та культури Херсонського державного університету. Разом з професорсько-викладацьким складом та студентськими колективами філологічних факультетів провідних вітчизняних університетів кафедра продовжує науково-методичні традиції професора О.В. Мішукова з вивчення зарубіжної та української літератури в контексті світової культури, спонукаючи до особистісного наукового пошуку студіюючу молодь.

У збірнику матеріалів Всеукраїнської науково-практичної студентської конференції вміщено тези доповідей студентів актуальних проблем вітчизняного та зарубіжного літературознавства. порушені питання розглядаються на літературознавчому, лінгвопоетичному та методичному рівнях. Проблеми відображають вектори наукових досліджень магістрантів та студентів-філологів університетів України.

Увага! Статті опубліковано в авторському варіанті написання, за достовірність, грамотність та автентичність автор несе відповідальність особисто.

Члени ред.колегії: Гаврилюк Ю.В., Кіріченко Д.Л., Микитчук Г.І., Іващенко Є.А.

УДК 821.161. 2:378. 22

ББК 83.3 (4) я73

М 31

© Загальноуніверситетська кафедра світової літератури та культури імені проф. О. Мішукова

Редакційна рада

Льїнська Н. І. – доктор філологічних наук, професор, завідувач загальноуніверситетської кафедри світової літератури та культури імені проф. О. Мішукова Херсонського державного університету.

Бахтіарова Т. В. – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Херсонського державного університету.

Бєляєва С. І. – кандидат філологічних наук, доцент загальноуніверситетської кафедри світової літератури та культури імені проф. О. Мішукова Херсонського державного університету.

Бикова Т. Ю. – к.ф.н, доцент, НПУ імені М.П.Драгоманова.

Бондаренко Л. Г. – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри української літератури Херсонського державного університету.

Горбонос О. В. – кандидат філологічних наук, доцент загальноуніверситетської кафедри світової літератури та культури імені проф. О. Мішукова Херсонського державного університету.

Демченко А. В. – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Херсонського державного університету.

Кіраль С. С. – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри українознавства гуманітарно-педагогічного факультету Національного університету біоресурсів і природокористування України.

Корівчак Л. Д. – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Херсонського державного університету.

Ліпницька І. М. – кандидат філологічних наук, доцент, НПУ імені М.П.Драгоманова.

Нев'ярович Н. Ю. – кандидат педагогічних наук, доцент загальноуніверситетської кафедри світової літератури та культури імені проф. О. Мішукова Херсонського державного університету.

Немченко І. В. – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Херсонського державного університету.

Осьмак Н. Д. – кандидат філологічних наук, професор, НПУ імені М.П.Драгоманова.

Савченко І. В. – кандидат філологічних наук, професор, НПУ імені М.П.Драгоманова.

Хомчак О. Г. – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української і зарубіжної літератури Мелітопольського державного педагогічного університету імені Богдана Хмельницького.

Цепкало Т. О. – викладач кафедри української літератури Херсонського державного університету.

Чухонцева Н. Д. – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Херсонського державного університету.

Шарова Т. М. – кандидат філологічних наук, доцент завідувач кафедри української і зарубіжної літератури, Мелітопольський державний педагогічний університет імені Богдана Хмельницького.

ЗМІСТ

Акулова Д. Д. ВТІЛЕННЯ СВІТОГЛЯДНИХ ЗАСАД У КОМЕДІЯХ ВІЛЬЯМА ШЕКСПІРА ПЕРШОГО ПЕРІОДУ ТВОРЧОСТІ (1590-1600).....	9
Барвет В. В ЛЕКСИКО-СЕМАНТИЧНЕ ПОЛЕ «СТРАХ» У ХУДОЖНІХ ТЕКСТАХ СТВЕНА КІНГА.....	11
Білецька О. І. ПОЕТИКА РОМАНУ ІРЕН РОЗДОБУДЬКО «АМУЛЕТ ПАСКАЛЯ».....	13
Болотських М. В. МІСТИЧНЕ НАПОВНЕННЯ ХУДОЖНІХ ОБРАЗІВ В ПОЕЗІЇ ЕДГАРА ПО.....	15
Борович І. М. УРБАНІСТИЧНІ МОТИВИ У РОМАНІ С. ЖАДАНА «ДЕПЕШ МОД».....	18
Буланова Т. ІРОНІЧНИЙ ХАРАКТЕР ПРОЗИ СЕРГІЯ ЖАДАНА ТА СЕРГІЯ ДОВЛАТОВА.....	20
Гаврилюк Ю. В. СПЕЦИФІКА ЖАНРУ АНТИУТОПІЯ В РОМАНІ РЕЯ БРЕДБЕРІ «451 ГРАДУС ЗА ФАРЕНГЕЙТОМ».....	22
Гнідаш Д. В. ІННОВАЦІЙНІ ПРИЙОМИ ПІД ЧАС ВИВЧЕННЯ ПОЕМИ ЛЕСІ УКРАЇНКИ «ДАВНЯ КАЗКА».....	24
Гонтаєва Г. О. ЛЕГЕНДА ПРО ГОЛЕМА В РЕЦЕПЦІЇ ЗАРУБІЖНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ХХ СТ. (на матеріалі роману Г. Майрінка «Голем»).....	26
Горова М. О. ОСОБЛИВОСТІ ВІДОБРАЖЕННЯ ПЕЙЗАЖУ В РОМАНІ Ш. БРОНТЕ «ДЖЕЙН ЕЙР».....	29
Гоюк Б. М. ПРИЙОМИ КОМІЧНОГО В ПОЕТИЦІ РОМАНУ «ПОСМЕРТНІ ЗАПИСКИ ПІКВІКСЬКОГО КЛУБУ».....	31
Дворецька М. В. ХУДОЖНЯ СВОЄРІДНІСТЬ ПОВІСТІ ДЖЕРОМА К. ДЖЕРОМА «ТРОЄ В ЧОВНІ, НЕ РАХУЮЧИ СОБАКИ».....	33
Євдокименко К. В. ОСОБЛИВОСТІ ВЖИВАННЯ ВЛАСНИХ НАЗВ У РІЗНИХ ПУБЛІЦИСТИЧНИХ ЖАНРАХ (на матеріалі сучасної німецької мови).....	35
Єгорова Г. І. ОСОБЛИВОСТІ СТИЛЮ ТА ХУДОЖНІХ ОБРАЗІВ У РОМАНІ ДЖЕЙН ОСТІН «ГОРДІСТЬ І УПЕРЕДЖЕННЯ».....	38
Єднак К. В. ОБРАЗ МІСТА У СВІТОВІЙ ЛІТЕРАТУРІ ХІХ СТОЛІТТЯ.....	40
Єрохіна Д. О. РИСИ «НОВОЇ ДРАМИ» В П'ЄСІ Б. ШОУ «ДІМ, ДЕ РОЗБИВАЮТЬСЯ СЕРЦЯ».....	44

Жеребцова В. АНТИЧНИЙ МІФ У ХУДОЖНІЙ СВІДОМОСТІ ХХ СТ. ТА СПЕЦИФІКА НЕОМІФОЛОГІЗМУ В АМЕРИКАНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ ХХ СТ.....	46
Забіяка А.Р. НОВАТОРСЬКИЙ ПІДХІД Р.Л. СТВЕНСОНА В РОМАНІ «ОСТРІВ СКАРБІВ».....	48
Загорулько В. В. ОСОБЛИВІСТЬ ФУНКЦІОНУВАННЯ ІРОНІЇ В РОМАНІ ДЖ. ГОЛСУОРСІ «ВЛАСНИК».....	50
Захарова Т. С. ЛІТЕРАТУРНА КАЗКА ЯК ГЕНОФОРМА ЛІТЕРАТУРНОГО ПРОЦЕСУ: ТЕОРЕТИЧНИЙ АСПЕКТ.....	52
Зеніна А. І. КАЗКОВА ФІЛОСОФІЯ ТА ПОЕТИКА В ТВОРЧОСТІ ЧАРЛЬЗА ДІККЕНСА-РЕАЛІСТА.....	55
Іванова А. Е. ПОЕТИКА ТА ПРОБЕМАТИКА ПАМФЛЕТУ «НАРИСИ ПРО ПРОЕКТИ» Д. ДЕФО.....	57
Ісаченко Є. С. КОНЦЕПЦІЯ СУЧАСНОСТІ В ТВОРАХ Ю. АНДРУХОВИЧА.....	59
Кіріченко Д. Л. ФУНКЦІОНУВАННЯ ПОРІВНЯНЬ У ТВОРІ Ф. М. ДОСТОЄВСЬКОГО «ЗЛОЧИН І КАРА».....	61
Клісова Ю. В. РОМАН С.ЧЕРКАСЕНКА «ПРИГОДИ МОЛОДОГО ЛИЦАРЯ» В КОНТЕКСТІ ПРИГОДНИЦЬКОЇ ПРОЗИ.....	64
Ковальова Ю. А. СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ РЕКЛАМНИХ СЛОГАНІВ У ФРАНЦУЗЬКІЙ МОВІ.....	66
Комліченко І. В. КОГНІТИВНА МОДЕЛЬ КОНЦЕПТУ СВЯТО.....	68
Крамарчук І. М. ФУНКЦІОНУВАННЯ ЕМОТИВНИХ ОДИНИЦЬ СУЧАСНОГО АНГЛІЙСЬКОГО МОЛОДІЖНОГО ЛЕКСИКОНУ В ХУДОЖНЬМОУ ТЕКСТІ.....	70
Кучмій А. О. ЖАНРОВА СПЕЦИФІКА П'ЄСИ ІВАНА ДНІПРОВСЬКОГО «ЛЮБОВ І ДИМ».....	72
Либа І. І. ЖАНРОВА СПЕЦИФІКА І ПОЕТИКА РОМАНУ МИХАЙЛА СЛАБОШПИЦЬКОГО «ПОЕТ ІЗ ПЕКЛА».....	74
Лісевська Т. О. СПЕЦИФІКА І СТРУКТУРА ІМПЕРАТИВНИХ КОНСТРУКЦІЙ В ХУДОЖНІЙ АНГЛОМОВНІЙ ПРОЗІ.....	76
Лісінчук А. С. ОСОБЛИВОСТІ ПРОБЛЕМАТИКИ РОМАНУ-АНТИУТОПІЇ ДЖ. ОРУЕЛЛА «1984».....	79
Лісова О. О. ОСОБЛИВОСТІ ОБРАЗНОЇ СИСТЕМИ СОНЕТІВ У ШЕКСПІРА.....	82

Малинович Р. В. ХУДОЖНЯ ПРИРОДА ІНТРИГИ У РОМАНАХ «ІНФЕРНО» Д. БРАУНА ТА «АПТЕКАР» Ю. ВИННИЧУКА.....	84
Матвієнко А. В. СЕМАНТИКА КАЗКОВИХ АРТЕФАКТІВ У МУЛЬТИПЛІКАЦІЙНИХ СТРІЧКАХ «BRAVE» ТА «FROZEN»: КОМПАРАТИВНИЙ АСПЕКТ.....	86
Микитчук Г. ЛЕКСИКО-ФРАЗЕОЛОГИЧЕСКИЕ ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ СРЕДСТВА В РАССКАЗАХ ВИКТОРИИ ТОКАРЕВОЙ.....	89
Нечаєва А. М. ОСОБЛИВОСТІ РОМАНУ «МЕЛЬМОТ-БЛУКАЧ».....	91
Новікова В. В. РЕЖИСЕРСЬКИЙ КОМЕНТАР ЯК ЕФЕКТИВНИЙ ЗАСІБ ВИВЧЕННЯ ДРАМАТИЧНИХ ТВОРІВ.....	94
Нямцу А. О. ХУДОЖНИЙ ОБРАЗ МІСТА У РОМАНІ Ф. С. ФІЦДЖЕРАЛЬДА «ВЕЛИКИЙ ГЕТСБІ»: КОНЦЕПТУАЛЬНИЙ АСПЕКТ.....	96
Онопрієнко А. Д. ФУНКЦИОНИРОВАНИЕ АРХЕТИПА АРАХНЫ В ПОЭЗИИ СИМВОЛИЗМА.....	99
Плакса М. С. ЖАНРОВІ ОСОБЛИВОСТІ ВОДЕВІЛЮ «ЗА СИРОТОЮ І БОГ З КАЛИТОЮ, АБО Ж НЕСПОДІВАНЕ СВАТАННЯ» М. КРОПИВНИЦЬКОГО.....	101
Плесецька В.С. ВІРДЖІНІЯ ВУЛЬФ ЯК АВТОР МАНІФЕСТУ АНГЛІЙСЬКОГО МОДЕРНІЗМУ.....	103
Половинка А. М. ТРАДИЦІЇ АНГЛІЙСЬКОГО ГОТИЧНОГО РОМАНУ У ТВОРАХ АЙРІС МЕРДОК.....	105
Романенко Я.В. ОСМИСЛЕННЯ ТВОРЧОЇ ПЛАТФОРМИ І. БАГМУТА.....	107
Савченко А. А. КОНЦЕПТИ ЛОГІКО-ФІЛОСОФСЬКОГО ПОРЯДКУ У КРЕОЛІЗОВАНИХ ТЕКСТАХ ДИСКУРСУ МАРКЕТИНГУ.....	109
Савченко О. Ю. ГОТИЧНА ПОЕТИКА НОВЕЛИ ЛАВКРАФТА «ЩУРИ У СТІНАХ».....	111
Середа Х. М. ПОНЯТТЄВЕ ПОЛЕ ЛЕКСЕМИ ГРОШІ В СЛОВНИКОВОМУ ДИСКУРСІ.....	114
Сирота А. В. ПОЕТИКА ДРАМИ НЕДИ НЕЖДАНОЇ «І ВСЕ-ТАКИ Я ТЕБЕ ЗРАДЖУ».....	116
Сільваші М. С. АРХЕТИПНІ ОБРАЗИ ТА АВТОРСЬКА МІФОТВОРЧІСТЬ У РОМАНІ ВІРИ ВОВК «ТОТЕМ СКАЛЬНИХ СОКОЛІВ».....	118

Соловейко С. Ю. ФОРМУВАННЯ КОМПАРАТИВНОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ УЧНІВ НА УРОКАХ ЛІТЕРАТУРИ РІДНОГО КРАЮ.....	120
Стаднік І. НОНКОНФОРМІЗМ У РОМАНАХ С. ЖАДАНА «ДЕПЕШ МОД» ТА ДЖ. СЕЛІНДЖЕРА «ЛОВЕЦЬ У ЖИТІ».....	122
Столярчук Я. М. ЛІНГВОСТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ КАЗОК Ф. ПУЛМАНА.....	124
Сухенко К. Ю. ІДЕОЛЕКТ Е. ГАСКЕЛЛ: СИНТАКСИЧНИЙ АСПЕКТ.....	126
Тихонова О. К. ОСОБЛИВОСТІ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ АНГЛІЙЦІВ У ПЕЙЗАЖНИХ ОПИСАХ РОМАНУ Е. БРОНТЕ «ГРОЗОВИЙ ПЕРЕВАЛ».....	128
Токарева І. П. ІННОВАЦІЙНІ ФОРМИ ВИВЧЕННЯ БІОГРАФІЇ ПИСЬМЕННИКА В ОСНОВНІЙ ШКОЛІ (НА МАТЕРІАЛІ ЖИТТЄПІСУ ВАСИЛЯ СИМОНЕНКА).....	130
Трищик В. А. ЄВРОПЕЙСЬКІ ЕПІСТОЛЯРНІ ТРАДИЦІЇ У ТВОРЧОСТІ О. С. ПУШКІНА.....	132
Філонцева І. Л. ХУДОЖНІ ТРАНСФОРМАЦІЇ АРХЕТИПУ «НОЇВ КОВЧЕГ» В РОМАНАХ ДЖ. БАРНСА І Е.-Е. ШМІТТА.....	134
Чумак Т. В. ПРИЙОМИ ЕЙДЕТИКИ НА УРОКАХ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ.....	137
Чупілко Н. А. ОСНОВНІ ХАРАКТЕРИСТИКИ МІФУ.....	139
Шейко О. С. САМОТНІСТЬ ЯК КЛЮЧОВА КАТЕГОРІЯ ПОВІСТІ Г. Г. МАРКЕСА «ПОЛКОВНИКОВІ НІХТО НЕ ПИШЕ».....	141
Шемпель К. О. АНТИУТОПІЧНІ ТЕНДЕНЦІЇ В РОМАНІ Г.ВЕЛЛСА «МАШИНА ЧАСУ».....	143
Шлапак С. В. ПОЕТИКА ДЕТЕКТИВНОГО ЖАРНУ ПОВІСТЕЙ АРТУРА КОНАН ДОЙЛА.....	145
Штепенко Т. Д. МОДУС САМОТНОСТІ В РОМАНІ С. ПРОЦЮКА «ІНФЕКЦІЯ».....	147
Щербатова В. П. ХУДОЖНЯ СВОЄРІДНІСТЬ АМЕРИКАНСЬКОЇ РОМАНТИЧНОЇ НОВЕЛИ (на матеріалі творчості В. Ірвінга).....	149
Юдіна М. В. ГОЛОВНІ РИСИ ГОТИЧНОГО РОМАНУ.....	151

Южакова Л.В. РОМАН В.ТЕККЕРЕЯ «ЯРМАРОК МАРНОСЛАВСТВА» ЯК МОДЕЛЬ ТЕАТРУ.....	153
Яковлева А. О. ЛІНГВОСТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ПОРТРЕТИЗАЦІЇ ПЕРСОНАЖА (на матеріалі роману Маргарет Мітчелл «Віднесені вітром»).....	155
Яковлева Я. В. КОНЦЕПТ ЯК ЛІНГВОКУЛЬТУРНА КАТЕГОРІЯ.....	158
Ясницька О. ЗАСОБИ СТВОРЕННЯ ЕМОТИВНОСТІ У РОМАНІ ДЖ. ГРІНА «ВИННІ ЗІРКИ»	160

УДК 821.111

Акулова Д. Д.
студентка Херсонського державного університету

ВТІЛЕННЯ СВИТОГЛЯДНИХ ЗАСАД У КОМЕДІЯХ ВІЛЬЯМА ШЕКСПІРА ПЕРШОГО ПЕРІОДУ ТВОРЧОСТІ (1590-1600)

У статті розглянуто особливості втілення світоглядних засад у комедіях Вільяма Шекспіра першого періоду творчості.

Ключові слова: Вільям Шекспір, комедія, театр.

This article deals with the peculiarities of embodiment ideological principles in the comedies of William Shakespeare's first period of creativity.

Key words: William Shakespeare, comedy, theater.

Протягом усієї творчості розвивався й змінювався світогляд Шекспіра, отже, і характер його творів. На цій підставі вчені поділяють творчий шлях митця на три періоди [1, с. 29]. Ми зупинемося на розгляді саме **першого періоду творчості** (1590-1600).

У творах цього періоду переважає оптимістичне, радісне сприйняття життя. Шекспір не уникає змальовання темних, негативних рис дійсності, життєвих, соціальних суперечностей, але він впевнений, що зло можна подолати, вірить у торжество розумного і доброго. В цей період написані драми-хроніки, ранні трагедії, поеми, комедії і сонети.

Враження різноманітності виникає не тільки від того, що в п'єсах Шекспіра сполучено декілька сюжетів. Справа в тому, що від сцени до сцени змінюється забарвлення подій, морок перемежовується світлом, жахливе – радісним, серйозне – веселим. Це, звичайно, теж не випадковість, а результат навмисного прийому. Драматургія Шекспіра в цьому відношенні різко відрізняється від античної драми і від драми, яка прийшла на зміну шекспірівській в другій половині XVII століття [2, с. 73].

Античний театр суворо розмежовував жанри трагедії і комедії. Трагедії були виключно серйозні й не містили нічого веселого; комедії, навпаки, уникали всього страшного. Коли в XVII столітті перемогла думка, що треба слідувати зразкам античної драми, метод Шекспіра був відкинутий як «варварський» і відбулося чітке розмежування двох жанрів. Тільки на початку XIX століття романтики, які повстали проти догм класицизму, відновили законність змішання жанрів і, зокрема, визнали одним з найбільших достоїнств Шекспіра, що у нього в одній п'єсі поєднуються трагічне і комічне [3, с. 66]. Подальше вивчення питання призвело до встановлення, що цей прийом у Шекспіра мав давнє коріння. Він виник в середньовічній народній драмі і був збережений гуманістами епохи Відродження.

Протягом 90-х років Шекспір написав десять комедій. Сюжети для них він брав з різних джерел: італійських новел, античних і сучасних творів, з реальної дійсності. Драматург часто переносив події у різні країни, особливо в південні. Та де б не відбувалась у його творах дія, як відзначав Енгельс, по суті, *«перед нами завжди постає весела Англія і своєрідні типи англійців»* [4, с. 127].

Написані в найбільш оптимістичний період англійського гуманізму, комедії пройняті ренесансним утвердженням земного життя, непохитною вірою в благородство і довершеність людини. Світ комедій становить усе прекрасне в житті – кохання, дружба, музика, поезія, природа. У цьому світі діють люди молоді, добрі, веселі, діяльні, здатні на сильні й стійкі пристрасті, на самопожертву й подвиг в ім'я дружби й кохання. Особлива приналежність цих людей у природності, у свободі й невимушеності їхніх почуттів і поведінки.

Герої комедій нерідко зустрічаються з перешкодами на шляху до щастя, стикаються в житті з жорстокістю і несправедливістю, але ніколи не схиляються перед злом, а рішуче встають на боротьбу з усіма його проявами і завжди перемагають [5, с. 80]. Комедії Шекспіра вражають багатством і широтою життєвого матеріалу, дивовижною

різноманітністю людських характерів і натур: кожний із 180 персонажів, введених у комедіях, – неповторна індивідуальність.

Гуманістична мрія Шекспіра про ідеальний світ, що проймає всі комедії, зумовила звертання драматурга до фантастичного елемента, до народних легенд і балад, до поетики казки. Визначальною особливістю жанру Шекспірової комедії є поєднання в ній у нерозривну цілість фантастичного і реального, серйозного і смішного. Сюжети комедій розгортаються, як правило, у двох органічно злитих планах – романтичному, високому і реальному, побутовому. Витончена думка, облагороджені культурою почуття і пристрасті поєднані з веселим простонародним гумором і побутовими мотивами. Відповідно до цього Шекспір вживає у своїх комедіях вірш і прозу [6, с. 43].

Магістральний сюжет шекспірівської комедії (по Л. Є. Пінському) – пріоритет природного життя. Соціальне життя, настільки важливе в хроніках, поступається місцем приватного життя, почуттів людини, серед яких головні – дружба і любов [2, с. 91]. На зміну закономірної ходи Часу, зазначеного в хроніках, в комедіях на зовнішньому рівні приходять торжество щасливого випадку, гра непорозуміння, несподіванок, які щедро дарує природа. Повнота відчуття життя народжує характерний для комедій Шекспіра життєрадісний сміх (сатира майже відсутня), формує світлу ліричну лінію в їх сюжетах і окресленні персонажів. Драматизм, смуток в комедіях швидкоплинні і тільки підкреслюють відчуття щастя, свята життя, неминуче настає в фіналі. Розвиток комічного від «Комедії помилок» і «Приборкання норавливої» до «Сну в літню ніч» і «Дванадцяті ночі» йде по шляху відмови від зовнішніх комічних прийомів. Так, в «Комедії помилок» комічне засноване на плутанині, яку виробляють дві пари близнюків (близнюки-господарі і близнюки, що знаходяться у них в служінні). У творі «Дванадцята ніч» теж є близнюки, але непорозуміння, породжені їх схожістю, не визначають природи комічного, а лише доповнюють відчуття життя як свята. Якщо в ранній комедії «Приборкання норавливої» приниження, яким піддає Петруччіо Катарину, виправдані концепцією Єдиного ланцюга буття, що вимагає верховенства в сім'ї чоловіка, то в зрілій комедії «Багато шуму з нічого» в дуеті Беатріче і Бенедикта лідирує жінка, а в дуеті Геро і Клавдія ніхто не лідирує, а все визначає почуття взаємної любові.

Драматичні повороти дії, які зближують комедію з трагедією, з'являються в «Венеціанському купці» (образ єврея Шейлока і пов'язана з ним сюжетна лінія) і «Багато шуму з нічого» (лінія дона Хуана і пов'язана з ним інтрига, ледь не зруйнувала любов Геро і Клавдія) [7, с. 79]. Тенденція драматизації призводить до появи «похмурих комедій» третього періоду. Шекспір разюче поєднав в собі трагічне і комічне початку, і їх союз проходить через багато його творів: трагічне присутній в комедіях, а комічне – в трагедіях, обидва початку врівноважуються в пізніх драмах-утопії.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Козинцев Г.М. Наш современник Вильям Шекспир / Г.М. Козинце. – М.: Искусство, 1966. – 246 с.
2. Пінський Л.Е. Шекспір. Основні початки драматургії / Л.Е. Пінський – М.: Художественная литература, 1991. – 412 с.
3. Морозов М.М. Театр Шекспира / М.М. Морозов. – М.: Всероссийское театральное общество, 1984. – 304 с.
4. К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве. – М.: Искусство, 1957. – 555 с.
5. Соколянский М.Г. Перечитывая Шекспира: Работы разных лет / М.Г. Соколянский. – Одесса: АстроПринт, 2000. – 515 с.
6. Аникст А.А. Первые издания Шекспира / А.А. Аникст. – М.: Книга, 1994. – 160с.
7. Аникст А.А. Творчество Шекспира / А.А. Аникст. – М.: Художественная литература, 1963. – 349 с.

Рекомендує до друку науковий керівник старший викладач Уколов Є.Ю.

УДК 811.111'38

Барвет В. В.
магістрантка Херсонського державного університету

ЛЕКСИКО-СЕМАНТИЧНЕ ПОЛЕ «СТРАХ» У ХУДОЖНІХ ТЕКСТАХ СТІВЕНА КІНГА

У статті розглянуто лексичні засоби експлікації емоційного концепту «страх» у художніх текстах С. Кінга.

Ключові слова: лексико-семантичне поле, лексема, емотивність, страх, Стівен Кінг.

The article deals with lexical means of the explication of the emotional concept of "fear" in the fiction of S. King.

Key words: lexical-semantic field, lexical unit, affectability, fear, Stephen King.

У художніх текстах структурна організація навколишнього світу, що вербалізується за допомогою мови, представлена лексико-семантичними полями (ЛСП). Вони є безпосередніми способами мовленнєвого опису дійсності. У семантичному полі наявні семантичні відношення (кореляції) між його складовими словами, взаємозалежність та взаємообумовленість лексичних одиниць та безперервність позначення його смислового простору. Семантичне поле має відносну автономність, проте всі семантичні поля зберігають взаємозв'язок у межах всієї лексичної системи.

Термін «поле» ввели до обігу семасіології німецькі мовознавці Г. Ібсен та Й. Тріп, а семантичне поле описав Л. Вайсгербер [4, с. 45]. Над цим поняттям працювали також В. Порціг, Ф. Т. Жилко, О. О. Селіванова та І. Штерн.

ЛСП, будучи абстрактною конструкцією, мають складну структуру з можливим взаємопроникненням одиниць одних класів в інші класи. У структурі семантичного поля можна виділити такі частини [6, с. 29]:

1) ядро поля, що представлене родовою семою-компонентом, навколо якого розгортається поле. Оскільки ядро є лексичним вираженням змісту, або семантичних ознак, воно може замінити кожен із членів парадигми, і бути представником усієї парадигми;

2) центр поля складається з одиниць, які мають інтегральне, спільне з ядром і між собою, значення;

3) периферія поля представлена одиницями, що є найвіддаленішими за своїм значенням від ядра. Вони деталізують та конкретизують основне значення поля [2, с. 30].

Найпродуктивнішим способом мовної реалізації ЛСП «Страх» у художніх текстах Стівена Кінга є пряма номінація за допомогою лексем *fear* та *terror* та їх деривативних одиниць, що вказують на емоцію, яка є результатом очікування потенційної небезпеки або такої, що наближається [4, с. 296]. Наприклад: «*Too easy just to freeze up until you lost your balance or just fainted from fear*» [2, р. 46]; «*I lived in fear of the same thing happening again*» [2, р. 3]; «*His face was grave and she felt a cool slice of terror*» [1, р. 18]; «*The blood was dark and flowing with terrible heaviness*» [3, р. 5]; «*Rosie suddenly thought she did understand what the woman was saying, and it terrified her*» [2, р. 56].

Близькою за значенням виступає номінативна одиниця *horror*, що знаходиться у центрі лексико-семантичного поля та означає почуття великого шоку, тривоги та ворожості [6, с. 497]: «*The kid froze his face stamped with horror*» [2, р. 57].

Центр лексико-семантичного поля також складають лексеми *dread* та *awful*, які вказують на сильне відчуття страху, що межує з жахом і є результатом потенційної небезпеки [6, с. 168]: «*That was when I fled, screaming, leaving the body of my life long friend unheeded in that place of dread*» [2, р. 48]; «*The object did not seem to be murder but something even more awful*» [1, р. 15].

У текстах трилерів Стівена Кінга вживається також лексема *fright*, що знаходиться на периферії ЛСП «Страх» та позначає переляк, короточасне відчуття страху, що характеризується значним збудженням і, як правило, є миттєвою реакцією на тільки-но

пережиту небезпеку [6, с. 159]: «*The only emotions I remember feeling were **fright** and a kind of dull embarrassment for Hal*» [2, р. 129]; «*His eyes were very wide and very **frightened***» [3, р. 128].

Периферію також складають лексеми *to be afraid (of), to scare, panic* та *anxiety*. Ці номінативні одиниці вказують на те, що людина перебуває у стані оціпеніння та страху, відчуває його і знає, чого вона боїться: «*Yes, (she **was afraid** i'd knock the closet door right of fit shinges) Momma.*» [1, р. 23]; «*You can **scare** a kid into convulsions.*» [2, р. 12]; «*He was as white as tallow but not in a **panic** – not even close to being in a **panic***» [3, р. 95]; «*He looked at Brutal with hope ful **anxiety***» [3, р. 123];

Дієприкметник *alarmed*, який вказує на збентеження, тривогу, викликані раптовим усвідомленням або відчуттям безпосередньої небезпеки, що насувається, теж відноситься до периферії ЛСП «Страх» [6, с. 18]: ««*Paul?*», *Janice asked, **alarmed**.* «*What's wrong?*»» [3, р. 149];

Отже, аналіз лексичних засобів вираження емотивності у художніх текстах Стівена Кінга засвідчив, що усі лексичні засоби можна виділити ті, що називають емоції (іменники, прикметники, дієслова). Серед таких лексичних засобів виділяємо лексико-семантичне поле «Страх», що має ядро-периферійну структуру.

ЛІТЕРАТУРА:

1. King S. Just after sunset. Stories / S.King. – NY :Schibner, 2008. – 576 p.
2. King S. RoseMadder / S. King – NY : PenguinBooks, 1995. – 479 p.
3. King S. The Mist / S.King. – London : Headline Publishing Group, 2009. – 240 p.
4. Англо-русский синонимический словарь [сост. Апресян Ю. Д., Ботякова В. В., Латышева Т. Э. и др.]. – 3-е изд. – М. : Рус. яз., 1998. – 544 с.
5. Антомонов А.Ю. Исследование структурной организации лексико-семантического поля : дис. канд. филол. наук: спец. 10.02.19 «Русский язык» / А. Ю. Антомонов. – К., 1987. – 60 с.
6. Словарь современного английского языка: в 2 т. / [зав. ред. Л. П. Попова; ред. И. И. Самойленко]. – М. : Рус. яз., 1992.– Т. 1: А – L. – 626 с.
7. Ярема О. Б. Типологія і функції алюзій / О. Б. Ярема // Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Сер.: Філологія. – 2014. – № 12. – 158 с.

Рекомендує до друку науковий керівник доцент Заболотська О.В.

ПОЕТИКА РОМАНУ ІРЕН РОЗДОБУДЬКО «АМУЛЕТ ПАСКАЛЯ»

У статті розглядається художній світ роману Ірен Роздобудько «Амулет Паскаля». Предметом дослідження стали персонажі, сюжет і композиція, роль «філософської містифікації», метафоричних образів та символів.

Ключові слова: художній світ, персонаж, композиція, метафоричний образ, символ, «філософська містифікація».

The article deals with the artistic world of Irene Rozdobudko's novel «Pascal's amulet». The subject of the study are the characters, the plot and composition, the role of the «philosophical mystification», metaphorical images and symbols.

Key words: the artistic world, character, composition, metaphorical image, symbol, «philosophical mystification».

Творчість талановитої письменниці Ірен Роздобудько постійно привертає увагу дослідників [1, 2, 3, 5 та ін.], проте її роман «Амулет Паскаля» вивчений ще недостатньо, чим і визначається актуальність теми нашої статті. Ми ставимо мету з'ясувати найхарактерніші риси поетики цього твору.

«Амулет Паскаля» складається із чотирьох частин: I – «Цеглина, що лежить на краю даху», II – «Між захватом і сумом», III – «Зелений блокнот», IV – «Діти». У кожній з них використано постмодерний прийом «подвійного кодування», внаслідок чого цей роман сприймається у контексті «масової» літератури як фантастичний детектив, а в контексті «елітарної» – як «філософська містифікація». Дія твору відбувається у містичному хронотопі, який, утім, має ознаки реального світу, деякі герої наділені іменами історичних осіб, але деталі їхніх біографій вигадані.

Головна героїня, яку за гострий язик називають «Голка», приїжджає у якусь західноєвропейську країну (схожу на Швейцарію) до багатого самотнього чоловіка Паскаля, щоб заробити грошей, працюючи його помічницею. Вона згадує рідну країну і людей, що живуть, як роботи, «на автопілоті». Але головне у творі – розповідь про самотність на грані нервового зриву. Героїня-нараторка, романтична й ніжна, не може існувати в абсурдному світі. Глибинна ж тема твору набагато ширша. Місця, що постають зі спогадів головної героїні, а також, наприклад, з оповіді Ніколо чи із зеленого блокнота, – це цілком реальні краєвиди, від вкритої рудим пилом металургійного заводу – до Гробу Господнього в Єрусалимі, тільки зміщені у часоспросторі й занурені в різноманітні емоції: від благоговіння й радості до суму й роздратування. Коли ж заходить мова про будинок мсьє Паскаля, містечко в альпійських горах чи засніжені вершини, то, на перший погляд здається, що це і є «справжня», «теперішня» реальність головної героїні. Проте чимало незначних та несподіваних поворотів сюжету розкривають складнішу природу цього ландшафту [1, с.213].

Передчуття катастрофи, знаки смерті супроводжують опис начебто мирного й безтурботного життя у будинку. Побутовий комфорт, краєвид з горами та дерев'яна кав'ярня, найвишуканіше вино і найекзотичніші страви, приємні люди та нове кохання здаються ілюзорними. Адже цеглина, що лежить на даху, мертва голубка і дивна гра, якою бавляться поважні люди на чолі з Паскалем, – усе створює відчуття неспокою. Гра називається «На вихід!», її правила прості. Кожному слід обрати одну з багатьох скляних кульок, але, якщо гравець витягне кульку з чорною трояндою, то мусить піти «у світ», щоб здійснити свої мрії. Наприкінці твору ми розуміємо, що це означає: повернення до життя. Гра супроводжується в романі дивним словосполученням «морфогенний резонанс». Це поняття подається у творі як щось нове, незвідане й не до кінця зрозуміле: «...те, що ми змодельовано тут, – повториться і десь там... Морфогенний резонанс – повторення подібних процесів» [1, с.217].

Символи, лабіринти, трансформації простору й часу, місто, просякнуте світлом, в якому начебто немає тіні, дивні збіги й швидкоплинні епізоди життя – усі ці знаки насправді є образами, що проходять перед людиною у час клінічної смерті. Чи описує авторка власний досвід, чи користується свідченнями інших, чи просто вимальовує творіння фантазії, чи занотовує на папері сновидіння? «Твору пасує будь-яка інтерпретація – і такий багатий та вишуканий спектр тлумачень є однією з приємностей цього тексту» [3, с.168]. Роман сповнений дивних персонажів: загадковий мсьє Паскаль, пані Голка, письменник Іванко-Джон та інші гості чарівного будинку. Паскаль є персонажем, якого Ірен Роздобудько не ідентифікує з конкретною історичною постаттю. Він уособлює щось більше, ніж просто людину, є ідеєю. Щодо інших персонажів, зокрема коханця героїні – Іванка-Джона, письменниця також створює неоміфи, хоча освічений читач мимоволі співвідносить господаря дому з Блезом Паскалем, Джона з Джоном Фаулзом, Ніколо з Ніколо Тесла, Мадонну – з відомою співачкою.

Ірен Роздобудько в романі «Амулет Паскаля» вдалася, за її власним визначенням, до «філософської містифікації». Текст твориться навколо екзистенційної проблематики, концепту присутності в світі як опції самооприявлення, незалежного представлення себе світові й собі світу.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Авксентьева Г. Символічні змісти психологічної прози І.Роздобудько / Г.Авксентьева, Н.Павлюк // Історико-літературний журнал 17'2010. – Одеса: Астропринт, 2010. – С.211-220.
2. Владимірова К. Вбивця Паскаль / Ксенія Владимірова // Роздобудько І. Переформулювання. – К.: Нора-Друк, 2007. – 238 с.
3. Голобородько Я. Кутюр'є Ірен Роздобудько: лінія – текст – продакшн // Голобородько Я. Елізіум: інкорпорація стратогем / Я.Голобородько. – Харків: Фоліо, 2009. – С. 168–185.
4. Роздобудько І. Амулет Паскаля. Дванадцять, або Виховання жінки в умовах, не придатних до життя: романи / І.Роздобудько. – Харків: Фоліо, 2008. – 475 с.
5. Рижкова Г. П. Новітня «жіноча проза»: жанрові ознаки / Г. Рижкова // Дивослово. – 2008. – №3. – С.56–58.

Рекомендує до друку науковий керівник доцент Чухонцева Н.Д.

МІСТИЧНЕ НАПОВНЕННЯ ХУДОЖНІХ ОБРАЗІВ В ПОЕЗІЇ ЕДГАРА ПО

Стаття присвячена аналізу творчості Едгара По, зокрема, його поетичних творів. Мета статті полягає у виивченні містичних або «інфернальних» образів створених поетом.

Ключові слова: Едгара По, «інфернальний» образ, поезія, готична поезія.

The article is devoted to the analysis of Edgar Poe's creative work, in particular, of his poetic works. The aim of the article is to study mystical or «infernal» images created by the poet.

Key words: Edgar Poe, «infernal» image, poetry, gothic poetry.

Готична поезія – це не просто містика, це витвори мистецтва, в яких нарівні з похмуро-романтичною і містичною стилістикою піднімаються теми пізнання своїх прихованих сторін, своєї сутності. Едгар По успішно продовжив розвиток цього жанру і додав до містики та романтики філософію та внутрішні людські пошуки.

Поезія Едгара По – явище надзвичайне, в ній відбився досвід не тільки американської, а й європейської літератури; це абсолютно особливий поетичний світ, наповнений фантазмагоричними, барвистими, трагічними і містичними образами. Його поезія знаменує собою практично повний відхід у світ химерних образів і фантазій, прекрасних, інтригуючих, які заманюють самого вимогливого читача своєю таємничістю; запрошує до інтерпретації та осмислення.

Світова слава та визнання, які Едгар По отримав, на жаль, вже після смерті, породжують оманливе уявлення про нього як про плідного автора. Тим часом написав він зовсім небагато. Поетичний канон Едгара По налічує трохи більше півсотні творів, серед яких лише дві відносно великі поеми – «Тамерлан» і «Аль Аарааф». Решта – порівняно невеликі ліричні вірші різного гатунку. Серед них і такі яким властиві готичні ознаки.

Едгар По перший свідомо задався думкою ввести потворність в область краси і, з лукавством мудрого мага, створив поезію жаху [4, с. 15]. Вже в ранній ліриці Едгар По прозвучали мотиви туги, болю і самотності, з роками вони безвинно переслідують. Лейтмотивом в поезії Едгар По проходить тема скорботи і відчаю, що переростає в тему безвиході людського існування. Поетичні твори Едгара По справляють сильне емоційний вплив на читача. Славу поета Едгара По приніс вірш «Ворон», що з'явився в 1845 р. У цьому тексті ніщо «не може бути віднесено щодо випадковості чи інтуїції», пише Едгар По в своїй «Філософії творчості», кожне слово служить досягненню поетичного ефекту [3, с. 351].

У «Вороні» переживання героя не зводяться лише до сфери туманних почуттів в трансцендентальній світі. Тут представлено романтичне сприйняття дійсності, яка розколюється на два світи – світ мрій, спогадів і реальність. Твір Едгара По не насичений образами містичних істот позареального світу, легендарних персонажів, міфічних героїв, запозичених у віруваннях різних народів. В ньому є лише один містичний персонаж – ворон. Але саме він стає сполучною ланкою між цими світами, подібно до вікна або дзеркала. Едгар По вказував, що спочатку образ ворона не є символом. І дійсно, на початку Ворон ще здається якщо не якимсь темним баченням, то якимось чорним таємничим духом, демоном чорних заплав ночі. І лише в кінці вірша він постає нещадним пророком могутньої і сумної невідворотності... Ця істота могутня, але не всесильна, безсмертна, проте відкрита для пристрастей і страждань, а головне, – така, що не піддається однозначній моральній оцінці з погляду усталених критеріїв добра і зла. Людина може вступати з нею у зв'язок і навіть підкорити своїй волі, хоча б на якийсь час. Так у своєрідній формі переломлюється загальнопросвітницька ідея утвердження сили і значення людської особистості.

Поет перекодовує тривіальні явища, ставлячи їх у такий контекст, що вони сприймаються читачем по-новому, в іншій, містичній парадигмі, парадигмі авторського міфу. Відбувається подвійна гра: поет одночасно є міфотворцем і при цьому говорить про

міф.

Неминуша туга за втраченим звучить і у вірші «Аннабель-Лі». Мотив сну входить в цей твір, переплітаючись з мотивом смерті. У цьому творінні зображена душа, що потрапила в тенета минулого, нездатна виплутатися з них і зробити крок в даний, тим більше в майбутнє. Душа ця знаходиться у владі сновидінь («І завжди промінь місяця навіває мені сни про чарівної Аннабель-Лі»). Безтілесна, позачасова любов у Едгара По – це нерозривна духовна єдність. Ліричний герой розповідає про свою прекрасну і ніжну кохану. Їх почуття незмірно високе і вічне: *«Але любили ми більше, ніж люблять в любові...»*, самі ангели позаздрили такому почуттю. І дівчина приречена на загибель. Але сила всемогутньої любові перемагає все, навіть смерть не може розірвати співз'єднаність їх душ. У «Аннабель-Лі» (на відміну від «Ворона»), звучить надія на з'єднання люблячих сердець в іншому світі. (*«І в мерцанні ночей я все з нею, я все з нею <...> Поруч з нею розпростертий я далеко в саркофазі приморської землі»*). Тут знову спливає романтична концепція двох світів – світ реальний, в якому дівчина мертва, і світ мрій, сну, де Аннабель-Лі і її коханий разом, знову з'єднані; це світ надії, мрії та щастя, світ ідеалу [2, с. 115-120].

Смерть вродливої молодого жінки – характерна для творчості Едгара По тема. Поет вважав, що немає нічого красивішого і сумнішого ніж людина, яка передчасно пішла з життя, особливо, коли це життя належала юної красуні. Даний образ зустрічається крім «Ворона» і «Аннабель-Лі» в віршах «Ленор», «Улялюм», «Спляча», «До однієї з тих, яка в раю», «Занте», «До Енні». Мотив, використаний Едгаром По в віршах, – смерть коханої – не випадковий. Мати померла, коли йому було лише кілька років, пізніше поетові довелося пережити смерть своєї мачухи, місіс Аллан, – єдиної людини в домі, до якої він зберіг теплі почуття. В шкільні роки хлопець прив'язався до матері свого однокласника Джейн (чи Гелени, як називав її сам По) Стеннард, але доля забрала і її. У ґрунтовному дослідженні життя і творчості Едгара По Бальмонт так описує цю подію: *«...прокляття, яке переслідувало Едгара По все його недовге життя, забажало, щоб через декілька місяців вона втратила розум і померла. І хлопчик, який пам'ятав потім цю ласкаву тінь все життя, приходив до неї на могилу багато місяців після її смерті, і чим темнішою і холоднішою була ніч, тим він довше залишався на могилі, щоб померлій було не так холодно в труні»*. Смерть дружини Вірджинії в молодому віці завершує цей ряд. [1, с.115]

Поезія Едгара По – це таємниця, з якої кожен стикається по-своєму, це одне бездонне переживання, запалює думка. Це щось глибоке і сумне, але в той же час відточену, правильне і прозоре, немов дорогоцінний кришталю. Це торжество звуку і кольору, це живопис смутку, це гімн Красі в її найвищому прояві.

Едгар По мов чарами створює настрої загадковості, недовомленості, натяками описує незбагненне, те, що не піддається логічному тлумаченню, зображує дивні наслідки, не називаючи причин. Він використовує для цього весь арсенал прийомів романтизму й готики. Середньовічні замки з похмурими галереями та переходами, вогкими підвалами, щербатими вузькими сходами та запліснявілими мурами, жахливі катівні, занурені в темряву вулички портового міста, де на кожному кроці чаїться небезпека, панують злочин, хвороба, гріх, – у його творах не тільки тло, а й елементи дії. Серед цих декорацій страждають і завдають страждань іншим таємничі демонічні персонажі, що над ними тяжіє фатум – найчастіше божевілья чи якесь неназване збочення, борються з насильницькою смертю нещасні жертви, котрі невідомо за які провини опинилися в лабетах своїх усемогутніх ворогів. З'являються грізні незнайомці, сіючи круг себе моторошний жах – смерть у всіляких машкарах, всюдисущу й невблаганну. Пошесть проходить крізь мури, її не можна зупинити, проти неї нема ліків. Для зла не існує дверей та замків, ніщо не перешкодить його переможній ході. Людина діє на лихо собі, над її душею має владу «чортик протириччя», примха анти-логіки, руйнівний внутрішній хаос [2, с. 115-120].

Едгар По полюбляє точність, розлогі описи подробиць там, де хоче створити ілюзію реальності нереальних подій та явищ. Водночас він «хитро» й «підступно» вдається до замовчувань саме тоді, коли читач прагне знайти розгадку таємниці, дошукатися істини.

Приєм заманювання читача в лабіринт таємничого, звідки немає виходу, один з найсильніших в емоційному плані. Він викликає гостре почуття невдоволення, розчарування, спонукає до роздумів, шукання розгадки на власну руку, лишає по собі неспокій та напруження.

У деяких таємничих сюжетах По загадка, навколо якої хмарою скупчується незбагненний страх, розв'язується вельми матеріалістично, хоча й не просто. Типовим для поезії По є парадоксальне поєднання протилежностей. З одного боку, він в обох типах містифікує читача (таємниче виявляється досить звичайним або ж не прояснюється, залишаючись абсолютно загадковим), а з другого – логіка авторських міркувань скрізь однакова. Таємниця для нього – це те, що поки непізнане, а не те, чого й пізнати не можна.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Бодлер Ш. Едгар По. Его жизнь и творчество / Ш. Бодлер. – М.: РИПОЛ, 2013. – 224 с.
2. Рихло О.П. Балада Едгара Аллана По «Аннабель Лі» в українських перекладах / О. П. Рихло // Питання літературознавства. – 2000. – Вип. 6. – С. 115–120.
3. Бальмонт К. А. Гений открытия. – Эврика. Поэма в прозе (Опыт о вещественной и духовной Вселенной) / Эдгар Аллан По; [пер. К. А. Бальмонта]. – М.: Эксмо, 2008. – 400 с.
4. По Э. А. Философия творчества. – Мистификация: [новеллы; повесть; эссе; пер. с англ.] – М.: АСТ: Астрель; Владимир: ВТК, 2011. – 381 с.

Рекомендує до друку науковий керівник викладач Онопрієнко А.Д.

УРБАНІСТИЧНІ МОТИВИ У РОМАНІ С. ЖАДАНА «ДЕПЕШ МОД»

Проводиться огляд критичних реценцій на роман Сергія Жадана «Депеш мод», здійснюється аналіз образу міста у творі, виділяються домінуючі риси постмодерного письма автора.

Ключові слова: мотив депресії, постмодернізм, символізм.

The article is devoted to the overview of critical reception on the novel by Serhiy Zhadan "Depeche mode". The image of the town and dominant features of a postmodern writing of the author are analysed in the novel.

Key words: depression, post-modernism, symbolism.

Роман С. Жадана «Депеш Мод» – один з найяскравіших зразків сучасного урбаністичного роману, провокативна історія з життя загублених у часі та просторі представників покоління дев'яностих.

Не зважаючи на те, що тема міста у цьому творі – центральна, але їй приділено не так багато уваги дослідників. Вивченням урбаністики у романі займалися Я. Голобородько, О. Даниліна, С. Негодяєва, О. Довженко. Проте це питання потребує поглибленого вивчення. Метою нашого дослідження є аналіз урбаністичних мотивів у романі С. Жадана «Депеш Мод», виділення домінуючих рис стилю митця.

У центрі твору постає Харків як виразно радянське, депресивне місто, де співіснують загублені у часопросторі центральні персонажі – Собака Павлов, Вася Комуніст, Саша Карбюратор, Какао, Чапай. За твердженням О. Даниліної, явно радянська символіка імен, має підтвердити занепадницький настрій твору, мотив депресії і безнадії, включений у постмодерну поетику тексту [2, с. 156]. Харків – лише одна сходинка у розваленій країні. Життя героїв теж зламане, тож не дивно, що їм абсолютно нема куди подітися від страшної реальності.

А. Урицький у рецензії до російськомовного видання роману, зазначає: «Это проза большого денационализованного города, проза железных дорог, стройплощадок, заводских коробок, проза железобетона, проза грязных пригородов и прямых проспектов. Жадан описывает родной ему Харьков, но легко представит на месте Харькова Екатеринбург или Новосибирск» [3, с. 8]. Депресивні мотиви, що панують у місті, лаконічно окреслені автором. Автор не вдається у подробиці, описуючи катастрофічний стан сірого міста, не вводить свідомо великих і яскравих описів.

За ствердженням С. Негодяєвої, міські топоси у творі яскраво поділені на два світи [4, с. 156]. Перший – світ багатих і владних людей. Вони мешкають у центрі міста. Одним з таких образів є батько-генерал Марусі, що «...останні роки 10 завис у Харкові, з дружиною розлучився», купив донці «прикольну двохкімнатну квартиру в крутому будинку на площі, з видом на муніципалітет, щоправда на горішньому поверсі, під самою вежею...» [3, с. 125].

Сам оповідач і його друзі репрезентують другий світ, себто, гуртожитки, забігайлівки, робітничі: «...є один район... квадратні кілометри непролазного приватного сектору, відразу за яким починаються заводи, так би мовити – старі фабричні передмістя, влітку там взагалі на вулицях нікого не зустрінеш...» [3, с. 82], або ж етнічні: «...харківські роми по-своєму втілили в життя давню ромську мрію про священний ромський мегаполіс...» [3, с. 91] околиці міста, тобто андеграунд, виразним представником якого вже традиційно в сучасній українській літературі вважається автор.

Письменник створює образ Харкова, керуючись принципами постмодерної літератури. Місто постає очима друзів і головну роль грають художні деталі, виразні характеристики міста: пташине лайно на покинутому стадіоні, пам'ятник Леніну, який почав тріщати і повзти, неприбрані, захаращені квартири і інші дрібниці, які насправді, несуть символічне значення. Ключовим образом, який символізує місто, є образ вокзалу.

Вокзал поєднує в собі міський гамір, самотність і захаращеність. Це символ очікування, проте, головні герої давно уже нічого не чекають, вони просто існують, не знаходячи у цьому існуванні ніякого сенсу.

Примітно, що топос роману – місто у місті, Жадан уводить до тексту опис буденного життя готелю «Харків», що розташований у центрі міста: «...з довгими коридорами і жовтими простирадлами, з безліччю порожніх кімнат і підвалів, з розгалуженою, в міру розваленою інфраструктурою, кожного вечора оживає і наповнюється рухом, тут можна жити, не виходячи за рецепцію...» [3, с. 81].

Отже, можна стверджувати, що саме урбаністичний мотив у романі є центральним, а місто є головним образом твору. Воно переважно постає у похмурих барвах, мертво, нищівне, увиразнене символічними деталями, є «напівзруйнованим мурашником, де копірсаються однакові люди-мурахи» [1].

ЛІТЕРАТУРА:

1. Голобородько Я. Легітимація українського андеграунду. «Депеш Мод» як «Modern Talking» Сергія Жадана / Я. Голобородько. – Електронне джерело. – Режим доступу: - <http://maysterni.com/publication.php?id=30780>.

2. Даниліна О. Концепт «місто» у прозових текстах С. Жадана // О. Даниліна – Вісник Мелітопольського державного педагогічного університету ім. Б. Хмельницького. – Вип. 4. – 2014. – С. 156-168.

3. Жадан С. В. Депеш Мод / С. В. Жадан. – Харків: Фоліо, 2008. – 229 с.

4. Негодяєва С. Урбано-міський концепт у романі С. Жадана «Депеш мод» / С. Негодяєва // Вісник ЛНУ ім. Т. Шевченка № 20 (207). – Ч. III, 2010. – С. 155-160.

Рекомендує до друку науковий керівник доцент Корівчак Л.Д.

ІРОНІЧНИЙ ХАРАКТЕР ПРОЗИ СЕРГІЯ ЖАДАНА ТА СЕРГІЯ ДОВЛАТОВА

У статті досліджується іронія як художня форма мислення в українській і російській прозі, зокрема у романі Сергія Жадана «Ворошиловград» та повісті Сергія Довлатова «Іноземка».

Ключові слова: іронія, гумор, комізм, сатира.

The irony as an artistic form of thought in Ukrainian and Russian prose, in particular in the novel by Serhiy Zhadan «Voroshilovgrad» and Sergiy Dovlatov's story «Foreigner» is studied in the article.

Key words: irony, humor, comic element, satire.

Враховуючи сучасний стан літератури, українські та зарубіжні літературознавці досить часто вдаються до такого засобу художнього творення, як іронія. Іронія – один із найулюбленіших прийомів сучасних митців, завдяки якому письменники виражають своє світобачення. Цей засіб творення дуже часто виконує роль стилетворчої риси тексту, виступає видом інакомовлення, містить у собі викривальний характер дій та явищ.

Мета роботи – з'ясувати специфіку використання іронії у творах Сергія Жадана «Ворошиловград» та Сергія Довлатова «Іноземка».

Манера письма цих поетів досить різна, але особливу увагу привертає те, з якою легкістю сатира вплітається авторами у канву сюжетів творів. Доречним буде зазначити, що сюжет у аналізованих творах стає своєрідним прийомом гри з читачем, завдяки якому розкриваються структуротворчі фрагменти.

Аналізуючи повість «Іноземка» Сергія Довлатова, можемо побачити, що композиція твору вирізняється фрагментарністю, хаотичністю; твір поділений на окремі частини – історії, кожна з яких має свою назву, наприклад, «Ті самі та Гонзалес», «Розмова», «Сто восьма вулиця» та інші. На перший погляд, ці назви не мають жодного сенсу, адже будь-яку частину твору можна сприймати за окрему розповідь, та попри такий художній прийом, розпорошеність історій не порушує цілісність та зміст тексту.

Домінантною рисою «Ворошиловграду» Сергія Жадана є мотив дороги, подорожі, що і вибудовує композицію твору та виступає символом пошуку себе: «Автобус виїхав на узгір'я і важко закашлявся. Попереду лежала широка сонячна долина з салативими кукурудзяними полями та золотими видолінками. Водій рішуче рушив уперед» [2, с.17]. У Сергія Довлатова мотив подорожі можна більше порівняти з проблемою еміграції, яка є наскрізною рисою його творчості, а саме: «Мы – это шесть кирпичных зданий вокруг супермаркета, населенных преимущественно русскими. То есть недавними советскими гражданами. Или, как пишут газеты – эмигрантами третьей волны» [1, с. 1].

Вияв довлатівської іронії можемо спостерігати у розгортанні релігійної теми, але з досить викривленим розумінням: «Баптисты интересовались третьей эмиграцией. Им нужен был свой человек в эмигрантских кругах (...). Так Лемкус стал религиозным деятелем. Возглавил загадочное трансмировое радио. Вел регулярную передачу "Как узреть Бога?"» [1, с.15]. У Жадана іронічного відтінку набуває сцена похоронної процесії та молитовних пісень:

«– Що це? – спитав я в Ернеста, котрий розливав рештки вина.

– Гімн, – відповів Ернест. – Він їх з мережі качає.

– Що за гімн?. Вони що – католики?

– Штунди, – коротко відповів Ернест і, забравши у когось ксерокопію, теж пішов нагору» [2, с.226].

Образ священика або самаритянина, у «Ворошиловграді» Жадана та «Іноземці» Довлатова створює іронічно-комічну картину.

Не можна оминати той факт, що у прозі досліджуваних письменників досить часто постає тема радянського минулого. Я. Поліщук зазначає, що «у сучасній українській літературі можна виокремити різні форми рецепції і реінтерпретації радянського минулого (...), які ґрунтуються на десакралізації різних ідеологій та руйнуванні усталеної ієрархії цінностей за допомогою тотальної іронії на всіх поетикальних рівнях художнього твору [3, с.30].

Здається, що радянські часи навечно закарбувалися у пам'яті людей, які відчули на собі зміни, пережили перевороти в країні, декому з них важко розлучитися з речами, які нагадують прожите, тому пам'ять ця зберігається у шафках, у квартирах, у статуетках, фотоальбомах, тому С. Жадан описує це так: «Ми з розумінням ставились до нашого господаря та його піратських скарбів, до порцелянових фігурок Леніна...» [2, с. 8].

З деякою насмішкою С. Довлатов висловлює думку про дії тогочасної системи щодо одного з героїв «Іноземки»: «В Союзе Зарецкий был известен популярными монографиями о деятелях культуры. Параллельно в самиздате циркулировали его анонимные исследования. В частности – объемистая неоконченная книга «Секс при тоталитаризме» (...). Вскоре карательные органы идентифицировали Зарецкого» [1, с. 25].

Авторської іронії набуває момент розповіді Сергія Довлатова про статтю під заголовком «Диверсант біля мікрофона»: «Разудалова в статье именовали, например, «кремлевским жаворонком». А его гастролы – «политическим десантом». Автор, между прочим, восклицал: "О чем поет заезжий гастролер, товарищ Разудалов? (...) Нет! Слагает он другие гимны. О труде на благо родины. О пресловутой дружбе. О так называемой любви... И дирижирует всем этим – комитет госбезопасности!» [1, с. 101].

Отже, проаналізувавши зразки прозових творів Сергія Жадана «Ворошиловград» та Сергія Довлатова «Іноземка», можна зробити висновок, що у структурі текстів письменників часто використовується такий засіб художнього творення, як іронія, яка виявляється на всіх рівнях поетикального тексту. Виклад авторської думки може набувати іронічно-комічного, комедійно-гротескного, викривального характеру. Намагаючись пояснити читачеві власне світобачення, Сергій Жадан та Сергій Довлатов легко переплітають історію з гумором, що надає особливого характеру викладеного змісту.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Довлатов С. Иностранка. – New York: Russica Publishers, 1986. – 200с.
2. Жадан С. Ворошиловград / Сергій Жадан. – Харків: Фоліо, 2010. – 441 с.
3. Поліщук Я. Порахунки з советським минулим / Я. Поліщук // Studia Sovietica. – Вип. 1: Ідеологічні та естетичні стратегії соцреалізму. – К. : Інститут літератури імені Т. Г. Шевченка НАНУ, 2010. – С. 256–267.

Рекомендує до друку науковий керівник доцент Демченко А.В.

УДК 821.111.

Гаврилюк Ю.В.
студентка Херсонського державного університету

СПЕЦИФІКА ЖАНРУ АНТИУТОПІЯ В РОМАНІ РЕЯ БРЕДБЕРІ «451 ГРАДУС ЗА ФАРЕНГЕЙТОМ»

У статті розглянуто специфічні особливості жанру антиутопія та наведені приклади з роману Рея Бредбері «451 градус за Фаренгейтом».

Ключові слова: Рей Бредбері, антиутопія, жанр.

The article deals with specific features of dystopia genre and examples from the novel by Ray Bradbury «Fahrenheit 451».

Key words: Ray Bradbury, dystopia, genre.

В 1953 році був виданий роман Рея Бредбері «451 градус за Фаренгейтом». З моменту виходу книга здобула світову славу, ставши об'єктом бурхливих дискусій серед критиків і літературознавців. Роман ретельно досліджувався критиками і літературознавцями, отримавши при цьому досить суперечливі відгуки. Головна ідея роману полягає в тому, що неможливо знищити культурні цінності людства, навіть намагаючись їх спалити. У романі горять книги, залишаючись в пам'яті людей, які їх вивчають напам'ять, оберігаючи тим самим від спалювання «пожежними» і забуття. Цей твір за жанром є антиутопією, яка має свої специфічні ознаки.

Метою статті є розкриття особливостей жанру антиутопії та їх відображення в романі Рея Бредбері «451 градус за Фаренгейтом».

Антиутопія як специфічний літературно-філософський жанр формується і досягає свого розквіту в першій половині ХХ ст., у період бурхливих соціально-політичних і культурних подій: дві світові війни та революції, інтенсивний розвиток науки і створення тоталітарних режимів, у яких людину намагалися перетворити на контрольований «гвинтик» державної машини. Всі дані явища знайшли своє відображення в літературному жанрі антиутопії. Саме в ХХ столітті в різних країнах, майже одночасно, з'являється безліч творів антиутопій, на ряду з романом Рея Бредбері «451 градус за Фаренгейтом»: «Прекрасний новий світ» О. Гакслі, «Скотоферма» та «1984» Дж. Орвелла [3].

Серед особливостей жанру «антиутопія» виділяють: 1) змалювання певного суспільства або держави, їх політичної структури; 2) зображення дії в далекому майбутньому (передбачається майбутнє); 3) у поданий світ із середини, через бачення його окремими мешканцями, що відчувають на собі його закони і представлені в якості ближніх; 4) показ негативних явищ у житті соціалістичного суспільства, класової моралі, нівелювання особистості; 5) ведення розповіді від імені героїв, у формі щоденника, нотаток.

Роман Рея Бредбері «451 градус за Фаренгейтом» – це роман, в якому яскраво зображене антиутопічне суспільство. Держава в якій людей перетворюють на зомбі. Люди уникають живого спілкування. Школи та коледжі закривають, книги спалюють, єдина розвага – «родичі» зі стін, які розмовляють. Країна, яку зобразив Бредбері – образ майбутнього соціального устрою Землі – як ідеального, з точки зору автора, так і відразливого, покликаний попередити неприємні автору громадські тенденції [2, с. 13]. Ось як сам Гай Монтег говорить про країну і суспільство в якому він живе: *«Well, after all, this is the age of the disposable tissue. Blow your nose on a person, wad them, flus h them away, reach for another, blow, wad, flush. Everyone using everyone else's coattails»* – *«Зрештою, ми живемо в таку пору, коли люди не мають ніякої цінності. Людина – наче паперова серветка: в неї висякуються, зминають, викидають, беруть нову і знову висякуються, зминають, викидають. Ніхто не має свого обличчя»* [1, с. 29].

Наступна риса, відображена у цьому романі, це зображення майбутнього. Рей Бредбері описує Америку ХХІ століття, точніше кажучи описує її можливу модель. Він роздумує про долю земної цивілізації, про майбутнє Америки, з її нестандартно

сформованим менталітетом, з її національним колоритом. США, виведені в книзі, – це, по суті справи, ті ж таки Сполучені Штати ХХ століття, з їх культурою споживання, з нав'язливою рекламою в підземці, з «мільними операми» і штучно затишним світом котеджів [2, с. 13–16]. Тільки все доведено до крайності, до того самого горезвісного «абсурду». Пожежники не гасять пожежі, а спалюють заборонені книги. Людей, що віддають перевагу ходити пішки, а не їздити на машинах, приймають за божевільних. Найменші ж відступу від загальноприйнятого способу життя викликають репресії. *«Is it true that long ago firemen put fires out instead of going to start them? I heard once that a long time ago houses used to burn by accident and they needed firemen to stop the flames»* – «А чи правда, що колись пожежники гасили пожежі, а не розпалювали їх?.. Я чула, ніби колись горіли будинки, а пожежники існували для того, щоб гасити вогонь» [1, с. 9].

Бредбері зобразив людей, відокремлених один від одного, відірваних від природи, людської історії. Люди-механізми поспішають на роботу і з роботи, ніколи не говорять про те, що вони думають або відчувають, просторікуючи лише про щось безглузде, порожнє, захоплюючись тільки матеріальними цінностями. Це люди, суспільство у антиутопії: *«We must all be alike... Each man the image of every other; then all are happy, for there are no mountains to make them cower, to judge themselves against... A book is a loaded gun in the house next door. Burn it. Take the shot from the weapon. Breach man's mind»* – «Ми всі повинні бути однакові. Кожен схожий на кожного, мов дві краплі води, і тоді всі будуть щасливі, бо не буде велетнів, перед якими треба схилитися в шанобі, на яких треба рівнятися. А книжки – це заряджена рушниця в помешканні сусіда. Спалити її! Розрядити рушницю! Зруйнувати людський розум!» [1, с. 41].

Цікавим є вирішення автором питання ролі оповідача роману. Філософська концепція автора проявляється в романі через світопізнавальне кредо героїв. У певному плані книга представляє собою діалог, або дискусію, в якій кожен з учасників прагне відстояти своє бачення життя, своє «я». Кожен герой проповідує власне «віроучення», будучи в якійсь мірі пророком і претендуючи на роль духовного вчителя для Монтега, а в особі Монтега – для всього бентежного, спраглого докопатися до сенсу життя людства. *«The things you're looking for, Montag, are in the world, but the only way the average chap will ever see ninety-nine per cent of them is in a book.»* – «Все, що ви шукаєте, Монтег, існує, але звичайна людина може побачити на власні очі хіба що один відсоток, а решту дев'яносто дев'ять спізнає завдяки книжкам» [1, с. 65].

Таким чином, ми розглянули специфічні особливості жанру антиутопії, опираючись на роман Рея Бредбері «451 градус за Фаренгейтом». В результаті ми прийшли до думки, що спектр особливостей жанру антиутопії можна розширювати ще більше. Для цього потрібно розширити коло досліджуваних творів. Тому саме в цьому ми вбачаємо перспективу нашого дослідження.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Bradbury R. Fahrenheit 451 / R. Bradbury. – New York: Ballantine Books, 1953. – 130 p.
2. Максимов В. Актуальні проблеми роману Р. Бредбері «451 за Фаренгейтом» / В. Максимов // Всесвітня література та культура в навчальних закладах України. – 2005. – №4. – С. 13–16.
3. Ширяєва О. В. Традиції жанру антиутопія у західній літературі (на основі романів Дж. Оруелла «1984» і Р. Бредбері «451° за Фаренгейтом») [Електронний ресурс] / О. В. Ширяєва // Режим доступу : http://knowledge.allbest.ru/literature/3c0b65625a3bc78a5d43a88521306c27_0.htm.

Рекомендує до друку науковий керівник викладач Сахневич М.С.

ІННОВАЦІЙНІ ПРИЙОМИ ПІД ЧАС ВИВЧЕННЯ ПОЕМИ ЛЕСІ УКРАЇНКИ «ДАВНЯ КАЗКА»

У статті аналізується поняття про педагогічні інновації, зокрема інноваційні прийоми, розглядається їх класифікація та застосування на уроках української літератури під час вивчення ліро-епічної поеми Лесі Українки «Давня казка».

Ключові слова: інновація в освіті, інноваційні прийоми, Леся Українка, «Давня казка».

The article analyzes the notion of educational innovations, including innovative techniques, considers their classification and application on the lessons of Ukrainian literature while studying lyric-epic poem by Lesya Ukrainka «An Old Tale».

Keywords: innovation in education, innovation techniques, Lesya Ukrainka, «An Old Tale».

За останні роки усі сфери людської діяльності зазнали суттєвих змін. Із кожним днем суспільство все більше намагається удосконалити світ за допомогою геніальних винаходів, наукових відкриттів, інноваційних технологій. Не є винятком і шкільна освіта. Вона, як чутлива мембрана, має реагувати на нові життєві реалії, враховувати зміни в світі загалом та конкретній країні, з її національними особливостями. Саме тому зміст, форми, методи і прийоми шкільної освіти є змінними.

Слово «інновація» має латинське походження і в перекладі означає оновлення, зміну, введення нового. У педагогічній науці його інтерпретують як новаторство, що спрямоване на поліпшення навчально-виховного процесу. Основне завдання нововведень – підвищення результативності освіти.

Інновації у методиці викладання української літератури дали поштовх для створення нових прийомів, спрямованих на оптимізацію навчального процесу. Серед них на основі ігрової форми роботи Г. Токмань виділяє такі: іспит, експертиза, алгоритм, «роби так, як я», лабораторні студії, група шуму, ділова гра, редакційний кошик, навчання напівголосом, форум, дебати, «думай і слухай», кейс-стаді, лабіринт дій, прийом «апперцепції-інтеракції», мозкова атака, панельна дискусія, програма саморозвитку, проектування, акваріум, мікрофон, незакінчені речення, тренінг, рефлексія, ланцюжок асоціацій, дискусія.

Розглянемо один із цих прийомів на прикладі. Під час вивчення ліро-епічної поеми «Давня казка» Лесі Українки у 8-му класі на підсумковому етапі доцільно використати «редакційний кошик». Він дасть змогу учням закріпити пройдений матеріал і сприятиме ефективному засвоєнню інформації.

Пропонуємо поєднати цей прийом із інтерактивною технологією «робота в групах» аби залучити до роботи весь клас. Методика проведення є наступною: учитель укладає до кошика заздалегідь підготовлені завдання з пройденої теми на окремих аркушах. Учні класу об'єднуються у групи, представники яких виймають по одному завданню із редакційного кошика. Діти працюють протягом уроку. Щоб виконати завдання, група може користуватися підручником, додатковою літературою, власними записами. Таким чином, кожен із учнів узагальнює та систематизує свої знання. У кінці групи презентують результати. Відповіді на всі питання «редакційного кошика» разом складають завершений розгляд теми. Виконані завдання можна подати у вигляді випуску літературної газети чи журналу. Цей прийом дає змогу за відносно короткий проміжок часу охопити великий об'єм інформації та систематизувати її.

До «редакційного кошика» можна вкласти такі орієнтовні завдання:

- Леся Українка: життя поетеси як невпинна боротьба, її мужність і сила духу.
- Потужне ліричне начало Лесі Українки, романтичність, волелюбність, оптимізм, мрія і дійсність як провідні мотиви її поезії.

- «Давня казка»: історія написання, жанр, тема, композиція.
 - Значення та роль митця у суспільстві, служіння музи і народові (на прикладі життя Поета з «Давньої казки»).
 - Суть людського щастя, цінність вдячності (на основі характеристики Поета і Бертольдо з «Давньої казки»).
 - Ідея вільної творчості, вільнолюбства людини, важливість формування неповторної творчої особистості як провідний мотив твору Лесі Українки «Давня казка».
- Отже, використання інноваційних прийомів на уроках літератури допоможе урізноманітнити навчальний процес, зацікавити учнів новими формами роботи, що сприятиме ефективнішому засвоєнню інформації.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Дичківська І. М. Інноваційні педагогічні технології / І. М. Дичківська. – К.: Академвидав, 2004. – 352 с.
2. Зайченко І. В. Педагогіка: Навчальний посібник / І. В. Зайченко. – К.: Освіта України, 2008. – 528 с.
3. Токмань Г.Л. Методика навчання української літератури в середній школі / Г. Л. Токмань. – К.: Академія, 2012. – 312с.

Рекомендує до друку науковий керівник доцент Бондаренко Л.Г.

**ЛЕГЕНДА ПРО ГОЛЕМА В РЕЦЕПЦІЇ
ЗАРУБІЖНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ХХ СТ.
(на матеріалі роману Г. Майрінка «Голем»)**

У статті досліджено образ Голема в його рецепції творів європейської літератури у ХХ столітті.

Ключові слова: міфологема, рецепція, Голем, гротеск, типологія, проблематика, «чорний романтизм», поетика.

Article examines the character of Golem in its reception of works of European literature in the twentieth century.

Key words: mythology, reception, Golem, grotesque, typology, problems, «black romanticism» poetics.

Стародавні міфи, міські легенди, середньовічні перекази – є щедрим джерелом образотворення у сучасній літературі. Особливе значення для романної прози в німецькій літературі початку ХХ століття набули середньовічні легенди, що центруються навколо конфліктів: майстер – штучна людина [1, с. 68].

Цей літературознавчий аспект привертає увагу багатьох дослідників, таких як: Erik van den Berg, Foerster W., Ingo Löchel, Головін Є. В., Дугін А. Г., Нестеров А. Л., Нямцу А. Є., Токарев Д. В.

Метою наукової даної статті є визначення художньої своєрідності рецепції міфологічної легенди про Голема в зарубіжній літературі ХХ ст., зокрема, в творчості австрійського письменника ХХ ст. Густава Майрінка.

Образ Голему є актуальним на різних етапах історії літератури – доби архаїчної давнини, середньовіччя, романтизму, модернізму, постмодернізму. [5, 6]. Досліджуючи фольклорно-міфологічні джерела легенди про Голема, ми з'ясували, що міфологічний образ-архетип Голема походить від Старозаповітних джерел та давньоєврейських кабалістичних текстів; в історії усної та письмової форм літератури набув багато смислових та формальних версій. Семантичним ядром образу є штучний характер людини-Голема, глина/пісок як основа матеріалу, бездуховність, працьовитість, приниженість творцем та здатність до бунту.

Спостереження за розвитком образу в літературі дає підстави виявити напрями трансформації образу Голема, що утілилися у трьох основних різновидах образу Голема.

По-перше, класичний, або оригінальний вигляд Голема має початкова легенда про нього, яка свідчить про велетенську потвору з відсутністю мови та душі. По-друге, біблійний Голем, або Голем-Адам. Тобто людина, створена Богом з піску, проте наділена як можливістю спілкування, так і людським серцем. По-третє, Голем-Франкенштейн. Цей вид Голема можна побачити ближче до кінця оригінальної легенди про велетня, який у потоці несвідомої злоби стає машиною для знищення усього живого на власному шляху. В свою чергу, Голем-Франкенштейн спочатку мав душу й зародки мовних здібностей, але через гніт народу перейшов до стану істоти-звіра, яким керує лише його гнів.

На початку ХХ століття образ Голема отримав нову інтерпретацію в літературі модернізму, до якої належав австрійський письменник Густав Майрінк (1868-1932). Серед найбільш відомих творів: «Гарячий солдат» (Der heiße Soldat, 1903); «Голем» (Der Golem, 1914); «Зелене обличчя» (Das grüne Gesicht, 1916); «Вальпургієва ніч» (Walpurgisnacht, 1917); «Білий домініканець» (Der weiße Dominikaner, 1921);

Тема творця та його створіння набуває нових конотацій на у передчутті цивілізаційного краху та подій Першої світової війни. В німецькомовній модерністській літературі виникають нові естетичні течії (експресіонізм, «чорний романтизм»), що сповідають апокаліпсичні мотиви. Представниками Празької школи є Ф. Кафка, Ф. Верфель,

Я. Гашек, Ю. Липа, Ю. Клен, О. Стефанович, О. Лятуринська, Г. Мазуренко, О. Ольжич, О. Теліга, Л. Мосендз, Є. Маланюк, а також Г. Майрінк. Легенда про Голема суттєво змінюється в контексті «Празького тексту» [2, 3, 6].

Образ страждальця Голема, жертви свого творця і суспільства типологічно стикається з образами Ф. Кафки. З велетенської потвори Голем перетворюється на тип «маленької людини» кафкіанського типу. Образ Голема як сина/жертви свого грізного отця/творця Лева Равиіна набуває онтологічних значень (закони буття) й переосмислює біблійну традицію [2, 6].

Зазнає трансформації й поетологічна версія проблеми «митець/створіння». На відміну від давньогрецького міфу про Пігмаліона та Галатею, що втілював античну ідею гармонії творця та створіння, показував творчість як одухотворення, в модерністській інтерпретації легенди про Голема Г. Майрінком проглядається руйнація міфу про можливість такої гармонії. Навколо образу Голема формуються мотиви самотності, знедуховленості, «очуження», відчаю, смерті, руйнації світу. Майрінк через цей образ піднімає актуальну й на разі проблему «големізації людини».

Доречно буде зауважити, що така інтерпретація має автобіографічний підтекст і пов'язана з дитячими комплексами, фобіями, напруженими стосунками з батьком, а пізніше – з ув'язненням письменника та самогубством його сина. Зміни у світовідчутті обумовили звернення Г. Майрінка до глибоко трагічної стародавньої легенди, пов'язаної зі столицею Австро-Угорщини – Прагою [2, с. 52-54].

Вписуючи в запропоновану нами типологію образ героя Г. Майрінка, зазначимо, що йому притаманні риси трьох типів: безмовність (1 тип), можливість виконувати накази (2 тип), деструктивність (у даному випадку по відношенню до себе) (3 тип).

Художні особливості міфологічного тексту у творі визначено засадами поетики «чорного романтизму». Аналіз художніх прийомів твору показав використання широкої модерністської палітри. Це поєднання елементів міфу та конкретно-історичної дійсності, що створюють міфо-реалістичну картину світу; прийоми фантастики, гротеску, елементи містики; психологічна деталі натуралістичне зображення побутових деталей; імпресіоністична манера письма (пейзажі, стани душі) [3, с. 330-333] тощо. Засобами рецепції образу-міфологеми Голема в романі Г. Майрінка «Голем» є міфореставрація у поєднанні з елементами деконструкції культурного міфу

Отже, німецький роман початку ХХ століття подає рецепцію міфу про Голема як частину міського паризького тексту. Густав Майрінк філософськи переосмислює Голема, як жертву терору, бунтівну особистість, прагнення до самовизначення, що було відображенням його власного життєвого досвіду: «Aufgrund Meyrinks antimilitaristischen Einstellung, seiner intensiven Beschäftigung mit der esoterischen Thematik und seiner Vorliebe für die jüdische Mystik und Magie, wie im «Golem», der im Prager Ghetto spielt, setzte eine große Hetzkampagne gegen ihn ein» - Ingo Löchel.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Беланов Я. Бестиарий: Големы. Безликие роботы из фэнтези. Големы и другие рукотворне существа // Мир фантастики. – 2004. – №11(15) ноябрь. – с.68-71.
2. Бобраков-Тимошкин А. Пражский Голем: легенда и литературный герой// Современность – 1993 – №55 – с.51-62.
3. Дугин А. Г. «Магический реализм» Густава Майринка. Послесловие к книге: Г.Майринк, «Голем. Вальпургиева ночь», М.: «Прометей» МГПИ, Историко-философский центр «ЭОН», 1990. - 334с. – С. 325-234.
4. Майринк Г. Голем: роман, рассказы. М.: Эксмо, 2010. - 640 с.
5. Нямцу А. Миф. Легенда. Литература (теоретические аспекты функционирования). - Черновцы: Рута, 2007. - 520 с.
6. Снежинская Г. Примечания к роману Г. Майринка «Голем» / Г. Снежинская, Л. Винарова // Майринк Г. Избранное : [пер. с нем.]. – СПб. : Азбука-классика, 2004. – с.832

7. Gelbin C.S. The Golem returns: from Germanromantic literature to global Jewish culture, 1808-2008. Ann Arbor: University of Michiganpress, 2011. - с.212.

Рекомендує до друку науковий керівник доцент Нев'ярович Н.Ю.

ОСОБЛИВОСТІ ВІДОБРАЖЕННЯ ПЕЙЗАЖУ В РОМАНІ Ш. БРОНТЕ «ДЖЕЙН ЕЙР»

У статті розглянуто особливості відображення опису природи в романі Ш. Бронте.

Ключові слова: пейзаж, готичний роман, опис.

The article deals with the peculiarities of descriptions of nature reflected in the novel Sh. Bronte.

Key words: landscape, gothic novel, description.

Насьогодні особливе місце в лінгвістиці тексту приділяється вивченню художнього тексту і одиниць, що складають його, в числі яких виступає пейзажний опис. Видатні літературознавці (Е. М. Апенко, М. Ф. Вазин, Б. Є. Галанов, Н. Д. Іванова, Г. Н. Толова та лінгвісти (В. А. Кухаренко, І. М. Вознесенська, Ю. Б. Курасовська, Г. І. Лушнікова, О. А. Нечаєва) приділяють значну увагу вивченню художнього пейзажу.

Пейзажний опис, будучи важливим функціонально навантаженим компонентом тексту, як будь-який інший зображувально-виразний елемент «світу художнього твору» (термін Д. С. Лихачова), з плином часу має тенденцію змінюватися [4, с. 101].

Вивчення літератури неможливо без звернення до проблеми пейзажу. У художньому тексті пейзаж розглядається в рамках індивідуального стилю одного учасника як представника певної епохи в літературі.

Метою статті є дослідження особливостей відображення опису природи в романі Ш. Бронте «Джейн Ейр».

Творчість Ш. Бронте пронизане похмурими, «готичними» пейзажами, що надає відповідний настрій її творчості при описі важкої долі головної героїні твору.

«В той день годі було й думати про прогулянку. Хоча, вранці ми ще ходили годинку по доріжках облетілого саду, але рано після обіду (коли не було гостей, місис Рід їла рано) холодний зимовий вітер нагнав похмурі хмари і полив такий пронизливий дощ, що й мови не могло бути ні про яку спробу вийти ще раз».

З цих слів починається роман Шарлотти Бронте «Джейн Ейр» і це відразу вводить нас в атмосферу похмуру, вкрай незатишну. Похмурі пейзажі цілком і повністю запанували на сторінках роману.

Обстановка включає в себе зловісне завивання вітру, дрімучі ліси, могили. Приклади таких пейзажів, оповитих таємничим мороком, зустрічаються досить часто:

«Перевертаючи сторінки, я час від часу поглядала у вікно, спостерігаючи, як насуваються зимові сутінки. Вдалині тягнулася суцільна завеса хмар і туману; на передньому плані розкинулася галявина з розпатланим бурею кущами, їх безперервно били потоки дощу, які гнав перед собою вітер, який налітав сильними поривами».

Майстерність написання «готичного роману» Бронте переймає у Анни Радкліф, автора знаменитих «романів жаху», Бронте втілює мистецтво розвивати фабулу так, щоб підтримувати гострий інтерес, а також вчиться розумному використанню страхігливих ефектів [2, с. 178].

Похмурі пейзажі - невід'ємна риса готичного роману, які є супутніми картинками в тому калейдоскопі подій, в якому виявляється головна героїня роману. Вони кілька видозмінюються в залежності від того середовища, куди потрапляє Джейн. Це можна простежити по похмурим описами будинку, де Джейн жила, будучи дитиною та більш пізнього опису будинку на вересових полях, з його дружньою і теплою атмосферою, де поселили Джейн, коли та покинула Торнфільд Холл:

«Протягом січня, лютого і частини березня - спочатку через глибокі снігів, а потім, після їх танення, через весняного бездоріжжя - наші прогулянки обмежувалися садом;

винятком було лише подорож до церкви, але в саду ми повинні були проводити щодня годину, щоб дихати свіжим повітрям. Убога одяг не могла захистити нас від різкого 46 холоду; у нас не було відповідного взуття, сніг набивався в черевики і танув там».

Торнфільд - мальовниче місце, де все красиво зацвітає і пахне літом. І це місце до душі і Джейн і містера Рочестера.

Барвистість опису надають стилістичні прийоми, використовувані Ш. Бронте. Опис насичений метафоричними епітетами: «поля здавалися вистриженими», «дороги були білі і гарячі», «найсолодша година доби», «спраглі поля», «обпалені пагорби», «урочистий пурпур», «медяна роса», «застережливий аромат». Шляхом порівняння досягається емоційний вплив на читача [1, с. 394].

У деяких випадках природа в романі служить не тільки фоном для переживань героїні, а й стає, так би мовити, активною силою.

Так, прикладом активної ролі пейзажу може служити опис бурі під час пояснення Джейн і Рочестера. Роблячи пропозицію Джейн, Рочестер, на думку Бронте, порушує громадські та моральні закони. Своє ставлення до цього письменниці висловлює символічно, описуючи гнів природи.

«Але що сталося з небом? Місяцю ще рано було сідати, а між тим все навколо занурилося в морок. Як ні близько було від мене обличчя містера Рочестера, я насилу розрізняла його риси. І що сталося з каштаном?»

Таку ж роль відіграє опис місяця напередодні весілля Джейн. *«На мить з'явився місяць, його диск був криваво червоним і наполовину покритий хмарами; здавалося, він кинув на мене сумний, розгублений погляд і відразу ж сховалася в густій пелені хмар».*

Уособлення місяця, його розгублений, сумний погляд - все це як би підготовляє трагічну розв'язку. За допомогою уособлення Бронте перетворює неживу природу в одухотворену істоту, як би реагує на події, що відбуваються. Епітет криваво червоним має сильний емоційний вплив, і асоціюється з неприємностями, викликає страх, занепокоєння. Місяць для Джейн - провісник чогось поганого. Він має для неї більше значення, ніж вітер [3, с. 141].

«Серед літа грянув різдвяний мороз; в червні пронеслася сніжна груднева заметіль; мороз скував стиглі яблука; крижані вітри зім'яли квітучі троянди; на полях і луках лежав білий саван, галявини, ще вчора покриті квітами, сьогодні стали непрохідними через глибокий сніг...».

Якщо на початку роману холодна зима і тужлива осінь служили фоном для опису важкого життя Джейн, тут протиставлення похмурої холодної зими квітучому запашному літу є самим описом переживань Джейн у формі розгорнутої метафори.

Отже, готичні пейзажі є невід'ємними рисами роману «Джейн Ейр», які не тільки дають можливість чітко побачити місце дії, але і допомагають більш глибоко зрозуміти тонку натуру героїні.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Бронте, Ш. Джен Эйр : Пер. с англ. В. Станевич / Предисл. З. Гражданской; Ил. А. Озеревской и А. Яковлева. – М. : Издательство «Правда», 1989 г. – 512 с., ил.
2. Михальская, Н. П. История английской литературы : учебное пособие / Н. П. Михальская. – М. : Издательский центр «Академия», 2007 г. – 480 с.
3. Ладыгин М.Б. Английский готический роман и проблемы предромантизма : диссертация / М.Б. Ладыгин. – М., 1978 г. – 323 с.
4. Тугушева М. П. Шарлотта Бронте Очерк жизни и творчества. – М.: Худ. Лит. 1982 – 191 с.

Рекомендує до друку науковий керівник доцент Нев'ярович Н.Ю.

УДК: 821.111

Гоюк Б. М.
студент Херсонського державного університету

ПРИЙОМИ КОМІЧНОГО В ПОЕТИЦІ РОМАНУ «ПОСМЕРТНІ ЗАПИСКИ ПІКВІКСЬКОГО КЛУБУ»

У статті розглянуто прийоми комічного, що використані у романі Ч. Діккенса «Посмертні записки піквікського клубу».

Ключові слова: роман, комічний ефект, особливість англійського гумору.

The article deals with the humorous effect devices used of Charles Dickens's novel «The Posthumous Papers of the Pickwick Club».

Key words: novel, humorous effect, peculiarity of english humour.

Весь роман-експедиція Ч. Діккенса «Посмертні записки Піквікського клубу» – це стихія нестримного гумору, веселого, відкритого і, як правило, такого, що не містить внутрішнього підтексту, як в пізніх творах письменника. Комізм ситуацій, про який так багато писав В. Пропп, тут присутній із завидною регулярністю. На перших же сторінках роману ми вже відзначаємо цей прийом завдяки низці неймовірних непорозумінь: підозрілий і нервовий кебмен приймає безневинних піквікістів за шпигунів, і все через записник Піквіка, куди цей «вчений муж» вносить свої спостереження над людською природою. Небайдужий до сильних емоцій натовп підхоплює цю думку і горланить щосили: «Шпигуни!», повергаючи в сум'яття піквікістів, які тільки-но щасливо уникнули переслідування за допомогою Джингла. Практично в кожній главі зустрічаються подібні комічні сценки, що засновані на непорозуміннях. Так, історія з фракком містера Уінкля, «на якийсь час запозиченим» велелюбним містером Тапменом, що мало не призвело до дуелі з містером Слеммером. Або ж грандіозна «втеча» Уінкля з місіс Даулер, коли він випадково опинився на вулиці в одному халаті.

Критики відзначають схильність до перебільшень в поетиці Діккенса. Якщо раніше йшлося про перебільшення в описі героя (його портрет, дії, мова та ін.), то тут Діккенс перебільшує самі комічні положення. Сміховий ефект створюється, багато в чому завдяки надмірній емоційності, з якою персонажі сприймають все те, що відбувається довкола них: смішна не стільки сама ситуація, скільки міра загостреності реакцій головних дійових осіб. Персонажі кричать, панікують, непритомніють. Пригадаємо істеричну пані, в кімнату якої випадково попав містер Піквік або леді-настоятельку пансіону, що жахнулася самої думки, що «за дверима чоловік»: «The lady abbess no sooner heard this appalling cry, than she retreated to her own bedroom, double-locked the door, and fainted away comfortably».

Діккенс щосили перебільшує характери своїх героїв. Даючи їм гучні характеристики («поет», «спортсмен»), письменник одразу ж ілюструє нам за допомогою комічних ситуацій «видатні здібності» цих диваків. Пригадаємо, сцену з конем, приборкати якого ніхто з піквікістів так і не зміг, не дивлячись на власну самовпевненість, а також не менш чудову сцену полювання, де «мисливець» Уінкль продемонстрував незнання устрою рушниці. Фарс присутній не стільки в описі зовнішності дивакуватих героїв і їх характеру, а в забавних ситуаціях, в яких ці персонажі так чи інакше проявляють себе. В. Пропп писав: «Комізм ситуацій полягає у тому, що у цих випадках з людьми відбувається щось неприємне, чого вони не чекали і що порушує мирний перебіг їх життя».

Комічний ефект може виникати не лише в діях, але і на словах. Звернемося до ключової буфонадної історії роману: спроби містера Піквіка повідомити свою квартиру хазяйку місіс Бардлл про намір найняти слугу. Весь діалог з несамовитою домовласницею – це словесна фарсова буфонада, де на кожну нову репліку нічого не підозрюючого містера Піквіка місіс Бардлл відповідає потоком істеричних сліз і голосінь. Безтурботний Піквік відчув недобре лише після слів «милий, дорогий, славний мій жартівник!», але вже було пізно, і нещасному довелося розплачуватися в суді «за невиконану обіцянку одружитися з

нею». Та й сам процес у справі місіс Бардлл – винятковий фарс. Кумедне все: питання судді, особи свідків, промови адвокатів. Сміх викликає вже сама причина засідання. Діккенс тут на вершині свого нестримного, феєричного і самодостатнього сміху. В. Пропп відзначив одну особливість англійського гумору, яка тісно примикає до прийомів фарсової буфонади: «Необхідно торкнутися жартів і витівок, інколи вельми жорстоких, які виробляються над абсолютно безневинними, а інколи і дуже хорошими людьми, але які проте викликають сміх. В англійській мові такого роду витівки отримали назву «practical jokes» – «практичні жарти». Як нам здається, джерелом таких грубуватих розіграшів в романі є містер Боб Сойер, що показав себе у всій красі під час поїздки в екіпажі з Піквіком і Беном Елленом. Його витівки: прив'язати до поручнів сидіння тростину з малиновим прапором, барабанити фляжкою з таємничим напоєм у вікно карети, супроводжуючи все це самовдоволеним гомеричним реготом.

Діккенс, використовуючи в «Піквіку» прийом буфонади, загострює увагу на чисто гумористичній стороні предмету. І, як відзначає в своїй статті «Проблема комічного в творчості Діккенса» М. Єлізарова, «Діккенс не чужий до буфонади, коли він вдає боротьбу двох політичних партій Синіх і Жовтих в Ітонсвіллі, антагонізм між якими дійшов до того, що навіть церква в цьому місті розділилася на синій і жовтий притвори («Піквікський клуб»), проте в сатиру його сміх не переростає».

Чимало англійських дослідників поетики комічного у Діккенса взагалі розмежовують гумор і фарс, відзначаючи, що останній дає лише поверхнєве окреслення явищ. Ця думка знаходить своє підтвердження в тих сценах, де Діккенс використовує фарсові прийоми оповіді без жодного приводу: «There are very few moments in a man's existence when he experiences so much ludicrous distress, or meets with so little charitable commiseration, as when he is in pursuit of his own hat» [32]. А далі йде опис цих «моментів». Або ж приголомшлива за своїм життєрадісним настроєм і, що називається, нестримна, феєрична буфонадна цитата: «'Hurrah!' echoed Mr. Pickwick, taking off his hat and dashing it on the floor, and insanely casting his spectacles into the middle of the kitchen. At this humorous feat he laughed outright».

Отже, комічне в романі Ч. Діккенса «Посмертні записки Піквікського клубу» проявляється через використання прийомів перебільшення, гри положень, немотивованого натхнення й неадекватно великодушної оцінки проявів нищості та підлості. Автор використовує прийом буфонади, елементи феєрії; створює атмосферу безпричинної і безмежної радості. Еволюція образу містера Піквіка – від життєрадісного дивака до ліричного замріяного філософа-паломника веде до переосмислення усього тону роману, ніби спростовуючи пафос ренесансної радості буття.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Пропп В. Я. Проблемы комизма и смеха. Ритуальный смех в фольклоре (по поводу сказки о Несмеяне). (Собрание трудов В.Я. Проппа.) [Электронный ресурс]. – М.: Лабиринт, 1999. – 288 с. Режим доступа – URL: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/propp/index.php.
2. Мохова Т. Комическое у Диккенса. [Электронный ресурс] / Т. Мохова. – Режим доступа – URL: <http://ttpsh://www.proza.ru/2012/02/17/1736>.
3. Dickens Charles. «The Posthumous Papers of the Pickwick Club»./ Ch. Dickens. – Open Library [Electronic resource]. Access mode: URL http://openlibrary.org/books/OL23001437M/The_posthumous_papers_of_the_Pickwick_Club.
4. Елизарова М. Проблема комического в творчестве Диккенса – [Электронный ресурс] / М. Елизарова. – Режим доступа: <http://www.e-filolog.ru/zarubezhnaja-literatura/35-zarubezhnaja-literatura/69-the-problem-of-the-comic-in-the-works-of-dickens.html>.

Рекомендує до друку науковий керівник старший викладач Левченко О.В.

УДК 821.111

Дворецька М. В.
студентка Херсонського державного університету

**ХУДОЖНЯ СВОЄРІДНІСТЬ ПОВІСТІ ДЖЕРОМА К. ДЖЕРОМА
«ТРОЄ В ЧОВНІ, НЕ РАХУЮЧИ СОБАКИ»**

У статті розглянуто художню своєрідність повісті Джерома К. Джерома «Троє в човні, не рахуючи собаки».

Ключові слова: подорож, гумор, кумедні пригоди.

The article deals with the artistic originality of the novel of Jerom K. Jerom «Three men in a boat (to say nothing of the dog)»

Key words: travel, humor, funny adventures.

Повість «Троє в човні, не рахуючи собаки» завжди була і досі залишається найбільш популярною книгою Джерома К. Джерома. Вона написана у жанрі комічної подорожі, який отримав вже достатньо багату традицію в англійській літературі.

Подорож – мегажанр, поширений у формі ходіння, нотаток, щоденників, мемуарів, нарисів тощо, ґрунтується на хронотопі шляху, на переміщенні персонажа у просторі й часі, генетично постає зі спогадів. Крім пізнавальної мети, у подорожі порушують естетичні, філософські, фантастичні, публіцистичні проблеми. Вживається й особливий його літературний різновид – оповідь про вигадані мандри на зразок утопій, наукової фантастики, фентезі. Подорожі властиве переплетіння документальної, художньої та фольклорної форм, об'єднаних спільним образом героя- мандрівника, який перетворюється на наратора, розповідає про інші світи, інколи сполучаючи достовірні та легендарні елементи, не змінюється впродовж всього твору, постає носієм національної традиції [2, с. 229].

В повістях Джерома елементи художнього і публіцистичного вступають у взаємодію, вони переплетені і нерідко їх важко диференціювати, хоч переважає все ж художній початок. Єдина ціль подорожі – бажання відпочити, розв'язатися. В повісті «Троє в човні, не рахуючи собаки» розмова про подорож заходить безпосередньо після того, як троє друзів закінчили трапезу, необхідну для відновлення після довгого обговорення власної втомленості: «Ми просиділи з півгодини, описуючи один одному свої недуги. Я розповів Джорджеві і Гаррісу, як я себе почуваю, коли встаю вранці, а Гарріс розповів нам, як він себе почуває, коли лягає спати; а Джордж став на постилку перед каміном і влаштував нам цілу виставу дуже наочно й виразно показавши, як він себе почуває вночі» [1].

Ця «потреба у відпочинку» як головна причина пригоди пародіювання на романтичну пригоду як спосіб відходу від повсякденності, від нудного, унилого й тому потворного світу. На це абсолютно виразно вказує реакція на пропозицію Джорджа, в якій згадування «натовпу» і «дев'ятнадцятого століття», а також «слова-сигнали»: мріяти, Час, хвили, тиша тощо, які актуалізують традиційні романтичні топоси відчуженості від повсякденності й суєти, усамітнення далеко від світу бездушної цивілізації: «Я погодився з Джорджем і сказав, що треба знайти якусь глуху, забуту світом місцину, далеко від людського мурашника, і промріяти погожий тиждень чи два у її сонній тиші – такий собі напівзабутий закуток, схований феями від гамірного світу, щось ніби орлине гніздо, приліплене на скелі Часу так високо, що рев бурхливих хвиль дев'ятнадцятого століття лиш ледь чутко долинає туди» [1].

Зображуючи ретельний вибір маршруту майбутньої пригоди, Джером постійно актуалізує романтичну топіку і образність, яка послідовно знижувалася, і неоромантичні мотиви суспільної користі, доцільності, пізнавальності. Зображення подорожі, а також вставні оповідання, так чи інакше пов'язані з темою подорожі, дозволяють добитися комічного ефекту.

В повісті Джерома Темза – це не просто місце кумедних пригод і комічних ситуацій. Вона несе архітепічне навантаження, є якоюсь сполучною ниткою між минулим і теперішнім Англії і самих героїв, як справжніх британців. Англія – країна з багатим

історичним минулим, яким герої пишаються і яке добре знають [3]. Вирвавшись з лондонських суєти і духоти на лоно природи, вони відчувають якийсь майже первісний зв'язок між природним і соціальним початком, зливаючись з минулим, бачать його перед собою. Так, під час першої ночівлі на березі річки, герої починають відчувати себе учасниками історичних подій, які відбулися більше половини тисячоліття тому, але значущих для їх країни: «Мало що навколо нас нагадувало про дев'ятнадцяте століття. Дивлячись на ріку, освітлену ранішнім сонцем, можна було подумати, що століття, які відділяють нас від незабутнього червневого ранку 1215 року, відійшли в сторону, і що ми, сини англійських йоменів, одягненні в плаття з домотканого сукна, з кинджалами за поясом, чекаємо тут, щоб побачити, як пишеться та приголомшлива сторінка історії, значення якої відкрив простим людям через чотириста п'ятьдесят років Олівер Кромвель».

Герой Джерома відчуває свою безпосередню причетність до історії своєї країни, він немов присутній при цій історичній події: бачить на собі одяг середньовічного йомена, нудиться від довгого очікування і спеки, радіє разом з усіма свободі. В свідомості героя минуле пов'язане з теперішнім, а теперішнє проєцирується в майбутнє. Такий прийом дозволяє автору яскраво й наочно виявити характерний для англійського менталітету відчуття зв'язку з минулим і бережливе відношення до нього. Цікаво, що кількома сторінками нижче Джером іронізує над тим, про що говорить тут так пафосно. Виникає звичайна комічна ситуація: герої ставлять парус на своєму човні. Ніхто цього робити не вміє. Гарріс заплутався в мокрому полотнищі й упав, інші ж подумали, що так треба. Коли він став волати до них з вимогою висвободити його, вони виконали його прохання, солідно зауваживши, що кожен англієць має освітлене законом право на свободу. Так, серйозне, навіть пафосне відображення найкращих сторін національного менталітету органічно поєднується в книзі Джерома з самим демократичним гумором, що і складає жанрову своєрідність повісті.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Джером К. Джером. Трое в одной лодке / Джером К. Джером. – Л.: Лениздат, 1958. Літературознавча енциклопедія: у двох томах. Т.2 / Авт. – уклад.
2. Урнов Д. М. Джером К. Джером и его повесть «Трое в одной лодке» / Д.М. Урнов // Джером К. Джером. Трое в одной лодке, не считая собаки. Рассказы.
3. Ю.І. Ковалів. – К.: ВЦ «Академія», 2007. – 624с. (Енциклопедія ерудита).

Рекомендує до друку науковий керівник старший викладач Уколов Є.Ю.

ОСОБЛИВОСТІ ВЖИВАННЯ ВЛАСНИХ НАЗВ У РІЗНИХ ПУБЛІЦИСТИЧНИХ ЖАНРАХ (на матеріалі сучасної німецької мови)

У статті розглянуто різнорівневі засоби використання власних назв у текстах-репортажах та замітках сучасної німецької журнальної публіцистики, розкрито існуючі підходи до референції онімів.

Ключові слова: ономастична інформація, онім, публіцистичний жанр, антропонімічний простір, пропріатив, апелятив, антропоніми.

The article deals with the multilevel facilities using proper names in the texts, reports and notes of modern German magazine journalism, described the existing approaches to reference dumb.

Key words: onomastic information, onym, journalistic genre, anthroponimical space propriatuv, common noun, anthroponomy.

Ономастика (Namenkunde/Namenforschung/Onomastik/Onomatologie) – відносно молода галузь лінгвістики, а тому деякі аспекти вивчення власних назв залишаються малодослідженими, потребують розробки певної методики вивчення та привертають до себе увагу багатьох дослідників німецької мови, таких як Н. І. Головчак, Ф. Дебус, П. Ернст, В. М. Кам'янець, Л. А. Ковбасюк, Ф. Кольхейм та ін. [2, 4, 5, 7, 8].

Особливості вживання власних назв у тексті обумовлені як текстовими, так і лінгвопрагматичними параметрами, а також завданнями публіцистичного тексту, його змістовними характеристиками. Оніми не тільки фіксують увагу реципієнта на індивідуальному об'єкті, але й встановлюють тотожність одиничних об'єктів навколишнього світу. Вони формують антропонімічний простір публіцистичного тексту, містять великий обсяг фонові інформації і можуть виступати як інформативні і соціально-оцінні лінгвальні маркери. Основну увагу в рамках проблематики «власна назва і текст» дослідники звертали досі на функції онімів у тексті, використання власних назв у ролі заголовків, текстоутворювальний потенціал онімів, символіку власних назв, мікротекстологію імені, насамперед сполучення онімів з апелятивами і прикметниками тощо. Проте досі не дослідили стратегії інтродукції власних імен в текстах газетно-публіцистичного дискурсу, співвідношення введення імені і введення референта.

Це досить складне коло питань, оскільки з введенням імені в текст пов'язані класифікація інтродуктивних стратегій, аналіз мовних засобів реалізації цих стратегій, а також розрізнення типів текстів за ознакою введення ономастичної інформації.

Мета даної статті полягає у висвітленні та систематизації останніх здобутків з питання особливостей вживання власних назв у різних публіцистичних жанрах сучасної німецької мови, а також у встановленні перспектив подальших мовознавчих досліджень. До завдань нашої статті належить аналіз новітніх наукових робіт українських та німецьких германістів у роді літературної та журналістської творчості за останні роки та визначення перспективних напрямів майбутніх наукових пошуків.

Власна назва (онім) посідає особливе місце в лексиконі будь-якої мови, оскільки не тільки містить у собі багатовікову інформацію про історичних діячів та певні історичні події, конкретну територію, заселену певним етносом або народом, його культуру, побут, вірування, соціальне та політичне життя тощо, а й ідентифікує окремі об'єкти реальної або нереальної дійсності. [6, с. 84].

Основними критеріями структурування онімного простору, які в цілому забезпечують комплексну характеристику будь-якої пропріальної одиниці, дослідники вважають:

1) характер іменованих об'єктів (ономастика у своєму первинному розподілі онімів повторює членування світового простору – земного, навколоремного, космічного, реально

існуючого і гіпотетичного, тому припускається, що всі зафіксовані у певній мові назви існують не хаотично, а розмежовані на території разом із тими об'єктами, які вони називають [6, с. 24]);

2) особливості творення власних назв (мається на увазі не лише власне спосіб творення пропріативів, а й семантика твірних основ, мотиваційні відношення між денотатом й онімом, продуктивність словотвірного типу, етимологія, шлях, походження, час виникнення і структура онімних одиниць, тобто ті ознаки, які цілком можуть вказати, де, коли і як утворена та чи інша власна назва) [7, с.78-79];

3) функціонування пропріативів (враховуються стилістичні особливості власних назв, сфера і форма їх вживання, а також кодифікаційні ознаки, зокрема правопис і відмінювання; таким чином можна охарактеризувати насамперед побутування онімів у мовленні, зокрема визначити додаткові змістові нашарування у семантиці власної назви) [9, с 89].

Українські германісти займаються вивченням ономастичного простору німецької мови з урахуванням різних підходів. Значна увага приділяється в першу чергу антропонімам німецької мови. Так, антропоніми сучасної німецької мови досліджуються шляхом зіставного аналізу онімів та апелятивів, розглядаються їх структурні, семантичні та функціональні властивості. Особливу увагу при цьому приділяють динамічним процесам транспозиції ВН в апелятиви, та процесам перетворення антропонімів в словотвірні морфеми [6, с. 87].

Висвітлення структурних і семантичних закономірностей творення неофіційних антропонімів в англійській, німецькій й українській мовах шляхом зіставлення їх характеристик також стає предметом вивчення лінгвістів. Характеристики зазнають неофіційні антропоніми як ономастичні універсалії, здійснюється ідентифікація різних типів прізвищ, пропонується структурно-семантичне й ідеографічне моделювання одиниць аналізу індивідуально-характеризувального типу, встановлюються їх ключові структурні та значеннєві типи [5, с. 95].

Власні назви досліджено в різних аспектах і дискурсах на матеріалі однієї чи декількох мов. Досить детальний критичний огляд робіт, в яких проаналізовано власні назви в газетно-публіцистичному дискурсі, здійснив Г. Ленк [9, с. 110]. Основним недоліком багатьох подібних студій автор справедливо вбачає в тому, що оніми досліджували без врахування жанрової ознаки тексту. Г. Ленк дійшов висновку, що при аналізі власних назв слід враховувати не лише тематику, а й вид тексту, оскільки це впливає на використання тієї чи іншої форми власного імені та його оточення [9, с. 141].

У сучасній лінгвістиці існує декілька груп власних назв. Ми дотримуємося точки зору Г. Ленка:

1) антропоніми, куди відносять імена, прізвища, патроніми, псевдоніми, прізвиська людей, як-от: *Anna, Hans, Müller, vonHumboldt, Minna* тощо;

2) топоніми, куди входять назви материків, континентів, населених пунктів, гідроніми тощо, як-от: *Europa, Deutschland, derRhein* тощо;

3) зооніми (клички тварин): *Amigo, Lord, Pirat* тощо;

4) хрононіми, до яких належать назви історичних подій, епох, геологічних періодів, назви свят: *Ostern, Pfingsten, dieReformation, dasDritteReich* тощо;

5) фітоніми (назви культурних злаків і квітів): сорти яблук *Jonagold, Champion*, груш *Williams, Bergamotte*, полуниці *Viktoria, Florence*, винограду *Nero, Muskatbleu*, буряку *Orix* тощо;

6) ергоніми, які об'єднують назви різних соціальних угруповань людей, а також назви організацій і установ: *Greenpeace, Euratom, Grüne* тощо;

7) ідеоніми, до яких належать назви творів науки, мистецтва, тобто назви результатів духовної діяльності людини, як-от: *der„Faust“, Mondscheinsonate, SixtinischeMadonna* тощо;

8) хрематоніми, куди входять назви продуктів промислової діяльності людини, які з певних причин отримали статус власної назви. Сюди належать назви механізмів, машин, транспортних засобів, побутових приладів, музичних інструментів, зброї, ліків тощо: потяги

«Mozart», «Allgäu», автомобілі «Mercedes», «Maybach», телевізори «Sydney», «Xelos», холодильники «Santo», «Optima», цигарки «Astor», «Davidoff» тощо. [9, с. 388]

Отже, ономастичний простір сучасної німецької мови має великий потенціал для подальшого вивчення з урахування новітніх здобутків як вітчизняних, так і зарубіжних лінгвістів у площині когнітивної ономастики та літературної, публіцистичної ономастики. Важливу роль при аналізі онімів має відігравати також певна «ономастична інформація», що дозволяє встановити функції онімів у тексті.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Білоус І.Л. Власні назви у німецьких газетно-публіцистичних жанрах : дис ... канд. філол. наук / І. Л. Білоус . – Херсон, 2014 . – 178 с.
2. Головчак Н.І. Німецькі прізвища Закарпаття: дис... канд. філол. наук : 10.02.04/ Н.І. Головчак. – О., 2003. – 219 с.
3. Кам'янець В.М. Структурні, семантичні та функціональні особливості власних назв сучасної німецької мови (на матеріалі особових імен, прізвиць та псевдонімів): дис. ... канд. філол. наук : 10.02.04 / В.М. Кам'янець. – Л., 2001. – 168 с.
4. Ляховин О.Б. Концепти ДІМ/ДОРОГА/ШЛЯХ/ПОДОРОЖ у німецькій, російській та українській лінгвокультурах як чинники моделювання антропонімів [Електронний ресурс] / О. Б. Ляховин. – Режим доступу до статті : <http://azbuka.in.ua/wp-content/uploads/2013/10/liahovyn.pdf>.
5. Матвіїшин О.М. Власна назва як перекладацька і перекладознавча одиниця (на матеріалі німецькомовних інтерпретацій української прози початку ХХ століття) / О. М. Матвіїшин // Наукові записки [Національного університету “Острозька академія”]. Сер. : Філологічна. – 2012. – Вип. 25. – С. 81- 82.
6. Debus F. NamenkundeundNamengeschichte. EineEinführung / F. Debus. – Berlin: ErichSchmidtVerlag, 2012. – 280 S
7. Ernst P. Wörterund Namenim mentalen Lexikon. Namen kundeund Kognitive Linguistik. / P. Ernst. // Namen for schungmorgen. Ideen, Perspektiven, Visionen. – Hamburg : Barr, – S. 37-44.
8. Kovbasyuk L. Vornamenal sprimäre undekundäre Nominationenim Gegenwarts deutschen / L.Kovbasyuk // Одеський лінгвістичний вісник: зб. наук. пр. – Одеса: Національний університет «Одеська юридична академія» – 2014. – Випуск 4. – с. 327-331.
9. Lenk H. E. H. Personen namenimVergleich : Die Gebrauchs for menvon Anthroponymenin Deutschland, Österreich, der Schweizund Finnland / H.E.H. Lenk. –Hildesheim, Zürich, NewYork : Georg Olms Verlag, 2002. – 490 S.

Рекомендує до друку науковий керівник професор Солдатова С.М.

ОСОБЛИВОСТІ СТИЛЮ ТА ХУДОЖНІХ ОБРАЗІВ У РОМАНІ ДЖЕЙН ОСТІН «ГОРДІСТЬ І УПЕРЕДЖЕННЯ»

Стаття присвячена вивченню стилю та особливостям функціонування художніх образів у романі «Гордість і упередження».

Ключові слова: стиль, художній образ, деталь, манера письма, художній прийом.

Article deals to the studying the style and features of the images in the novel «Pride and Prejudice».

Key words: style, character, detail, style of writing, art reception.

*Остін притаманні особлива
довершеність і досконалість – нічого зайвого.
Верджинія Вулф*

Творчість Джейн Остін – унікальне явище в історії світової культури. Залишивши порівняно невелику літературну спадщину (сім романів і ряд новел), творчість Остін досі привертає увагу дослідників і читачів.

Англійська література початку ХІХ століття по праву вважається однією з найбільш значущих і викликає постійний науковий інтерес. Письменники того часу збагатили англійську реалістичну прозу, їхні твори стали фундаментом для найважливіших відкриттів англомовної літератури ХХ століття. При цьому немає жодних сумнівів у тому, що найважливіша роль у становленні вікторіанського роману і ширше – реалістичної естетики – поряд з Ч. Діккенсом, У. М. Теккереєм, Т. Гарді і ін, належить і жінці – письменниці ХІХ століття Джейн Остін. Секрет майстерності Остін коренився в глибокому знанні предмета зображення – провінційного життя, того середовища, до якої вона належала за народженням і вихованням.

Проаналізувавши наукову літературу щодо особистості та творчості Джейн Остін, було виявлено, що інтерес серед літературознавців не згасає і нині. Серед найвідоміших дослідників можна назвати М. Бахтіна, Е. Ганієву, Т. Амеліну та ін. Дослідження творчості письменниці розглядається з різних точок зору і дає змогу краще зрозуміти та проаналізувати мотиви творчості та їх наслідки.

Джейн Остін є унікальною, адже її твори поєднують в собі ознаки трьох епох – Просвітництва, романтизму та реалізму. Вона була безжальною до надзвичайно популярних в її час готичних та сентиментальних романів, Остін критикувала їх у своїх пародійних творах. Яскравим образом та власною дивовижною мовою вона навіки закарбувала своє ім'я золотими літерами в літературі Великобританії та всього світу.

Стиль Остін надзвичайно стриманий і лаконічний. Вона уникає зайвих описів і сцен, непотрібних деталей і характерів, строго підпорядковуючи всі елементи розповіді основному його розвитку. Водному з листів до сестри Енн Джейн Остін критикує романи, в яких «вводяться обставини, що мають видиме значення, які, однак, ні до чого не ведуть».

Як вказав М. Бахтін у своїй роботі «Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет», Джейн Остін не описує зовнішності своїх героїв не тому, що сама їх не бачить; стриманість її зумовлена художньою манерою романістки, яка прагне до граничної економії використовуваних засобів [1, с. 329]. Увага Джейн Остін зосереджена на внутрішньому, прихованому, а не на зовнішніх деталях портрета, одягу. Від цього герої її романів аніскільки не програють. У тих рідкісних випадках, коли Джейн Остін дає хоч скільки-небудь розгорнутий портрет, вона переслідує зазвичай гумористичну мету.

Способи розкриття образів письменницею різні, але основним і переважним є діалогічна мова. Джейн Остін відкриває внутрішній світ героїв за допомогою гострих,

лаконічних, але дуже ємних фраз. Поетичні епітети не зустрічаються – переважають прості епітети. Але це не заважає в повній мірі зрозуміти та відчувати, що хотіла сказати письменниця.

Твори Джейн Остін відзначені найтоншою і всепроникною іронією. Вона забарвлює всі події, всі характеристики. А. Вельский вказує: «Можна, звичайно, привести приклади різних комічних прийомів. Джейн Остін любить прийом, який англійці називають «understatement», – тобто, вона говорить трохи менше того, що думає, або, навпаки, «overstatement», – тобто, вона говорить трохи більше того, що думає: прикладів тому і іншому можна було б знайти безліч» [2, с. 13]. Вона постійно вживає ще один прийом, який англійці називають «bathos», несподівано і різко знижуючи весь тон (або значення) сказаного. Згадаймо містера Беннета, він каже Елізабет, яка намагається втішити його: *«Ні, Ліззі, дай мені хоч раз у житті відчувати всю глибину своєї провини. Не бійся, це мене не зломить. Все це швидко вивітриться у мене з голови».*

Джейн Остін стала провісницею реалізму в британській літературі, основоположницею сімейного, «дамського роману» високого зразку. Вона зробила революцію в розповідному мистецтві, затвердивши за романом його чільну роль і довівши, що жінка має право на творчість.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Бахтин, М.М. Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет / М.М. Бахтин. М.: Худож. лит., 1975. – 504 с.
2. Джеймс Сири «Потерянные мемуары Джейн Остин»; пер. с англ. Киланова А.С.; ред.: Гуляева Е.; Москва: изд. «Эксмо», 2009. – 56 с.
3. Вельский А.А. Остин Джейн / А.А. Вельский // Большая советская энциклопедия: в 30 т. 3-е изд. – М.: 1974. – 583 с.

Рекомендує до друку науковий керівник старший викладач Уколов Є.Ю.

ОБРАЗ МІСТА У СВІТОВІЙ ЛІТЕРАТУРІ ХІХ СТОЛІТТЯ

У статті розглянуто особливості зображення міста у художньому творі ХІХ століття.

Ключові слова: урбанізм, вікторіанство, неовікторіанство, відкрита система текстів, місто, модерністський мегаполіс.

The article discusses the features of the image of the city in a work of art of the nineteenth century.

Keywords: urbanism, viktorianstvo, neoviktorianstvo open system texts town, modernist metropolis.

Урбанізм стає домінантою культури. Великі світові столиці отримують культурне осмислення і відображення у літературі: Париж, Дублін, Лондон, Берлін, Петербург та ін. Місто остаточно перестає сприйматися тільки як топос, воно постає протагоністом у художньому творі. Міфологія великого міста створюється в епоху реалізму. Це, як вже було відмічено раніше, пов'язане з виходом сільського населення в міста, що досягають мільйонної чисельності, що призвело до зубожіння помісного дворянства, зменшення та зникнення дрібних селищ [5, с.12].

Парадоксом літературного процесу стало те, що саме в епоху реалізму склався міф Великого Міста. Продовження цього міфу – вже в літературі символізму і модернізму. Все це змушує задуматися про те, що саме поняття «реалістичного мистецтва» не до кінця покриває все багатство і різноманітність класичного мистецтва ХІХ століття. Образи великого міста створюються в епоху реалізму. Це пов'язано з результатом сільського населення в міста, що досягають мільйонної чисельності, що призвело до зубожіння помісного дворянства, зменшенню і зникненню дрібних селищ [4, с.39].

Однією з важливих складових англійської літератури ХІХ ст. є вікторіанство, яке вичерпало себе в дев'ятнадцятому столітті, а продовжило своє існування в літературі Великобританії ХХ-ХХІ ст.: воно відродилося в формі неовікторіанства. Однією з характерних рис вікторіанства, яке знайшло своє відображення в неовікторіанській літературі, стала урбанізація. Урбанізм в літературі – це відображення в художньому творі великого міста з високорозвиненою технікою й індустрією, міського побуту, особливостями психіки, породжених міським укладом [1, с.66].

Епоха вікторіанства характеризується домінуванням міського способу життя, а Лондон стає головним мегаполісом дев'ятнадцятого століття, індустріальним центром Західної Європи. Ця нова роль Лондона не могла не відбитися в літературі. Лондон став центром всього вікторіанського світу, родоначальником і носієм вікторіанської культури і вікторіанського способу життя. При цьому Лондон не тільки займає важливе місце в літературі епохи королеви Вікторії, але нерідко стає дійовою особою і навіть одним з головних героїв вікторіанських романів. В першу чергу це відноситься до романів Чарльза Діккенса, одного з перших англійських урбаністів [2, с.123].

Урбаністичний пейзаж, відносини і проблеми людей всередині мегаполісу являли собою популярний мотив в літературі вікторіанства і зайняли важливе місце в неовікторіанській літературі. Лондон, як уособлення вікторіанського світу і його центр, стає місцем дії романів більшості неовікторіанських авторів: Сари Уотерс, Майкла Кокса, Белінди Старлінг, Лі Джексона і багатьох інших. При цьому опис Лондона і портрети лондонців в неовікторіанських романах спираються на зображення Лондона в вікторіанській літературі і, зокрема, в романах Ч. Діккенса. Як і Ч. Діккенс, який робив Лондон фоном і навіть героєм своїх романів, письменники-неовікторіанці відводять англійській мегаполісу значну роль в своїх творах.

Відповідно до вікторіанських уявлень, жінка не могла займати активну позицію в суспільстві. Її територією, її фортецею і одночасно в'язницею був будинок. Коло інтересів і обов'язків вікторіанської жінки обмежувався сімейними справами. Жінка часів королеви Вікторії завжди залишалася на другому плані, вона могла бути лише помічницею чоловіка, який був главою вікторіанської сім'ї, вважався господарем як вдома, так і всього в будинку знаходиться, в тому числі і жінки. Жінка виявлялася в пригнобленому становищі як в суспільстві, так і в своїй власній сім'ї [3, с. 77].

У другій половині XIX ст. розгортається жіночий рух за політичні, економічні і соціальні права. Незабаром роль жінки в англійському суспільстві докорінно змінюється. Значне зростання соціального самовизначення жінок відбилося в англійській літературі вікторіанського періоду. У творах Джейн Остен, Шарлотти Бронте, Джордж Еліот і багатьох інших письменниць вікторіанської епохи зачіпаються питання самостійності жінки, її права вільно приймати рішення, розпоряджатися своєю долею й інші проблеми, що входять в поняття «жіноче питання». Історичний факт полягає в тому, що жіночий революційний рух зароджується саме в Лондоні [5, с. 167].

У творах XIX ст. для створення образу Лондона як живої істоти з самого початку авторами використовується метафора міста як людського тіла. З нею закладається дихотомія образу: Лондон представляється одночасно і прекрасним юнаком, і страшним монстром. Місто отримує енергію, необхідну для постійного зростання і зміни, за рахунок своїх мешканців. Він харчується життєвими силами людей, все нових поколінь, які прибувають у столиці [4, с. 78].

Одним з перших письменників XIX століття, зобразив квартали, наповнені жебраками і голодними, є Томас де Квінсі. У своєму творі «Сповідь англійця, яка вживала опіум», написаного в 1822 році, автор перемежує фантастичні бачення героя з розповіддю про лондонські нетрі, куди герой потрапляє, перебуваючи на межі бідності та голоду. Сумні образи дітей лондонської бідноти встають перед поглядом читачів. Бруд, тіснява, покинуті будинки, де «голодні щури піднімають під підлогою вереск і шум» – такий Лондон де Квінсі.

Про Лондон писали Ч. Діккенс, У. Теккерей, Дж. Грінвуд, Р. Л. Стівенсон, Дж. Голсуорсі, Дж. Фаулз. Лондонський текст, в якому отримує відображення світогляд англійця, можна вважати однією з найважливіших одиниць англосаксонської культури, оскільки до основних одиниць культури можуть бути зараховані не тільки тексти, а й надприродні тексти, тобто «відкриті системи текстів, які утворюють єдину міфотектонічну парадигму, що характеризуються подібною модальною установкою і в концептосфері кожного з яких проявляється загальна надприродня картина світу» [5, с. 227].

У центрі подібної текстової системи, як правило, знаходиться образ того чи іншого явища, котрий зіграв важливу роль у розвитку даної культури. Так, провідними надтекстами російської культури можна визнати Петербурзький, Московський, Київський тексти, в які входять твори вітчизняних письменників, пов'язані із зображенням цих міст. Настільки ж значуще місце в англосаксонській культурі займає Лондонський текст англійської літератури, дослідження якого в даний час набуває особливої актуальності і значущості. Лондон постає в більшості присвячених йому художніх текстів як похмуре місто, життя в якому важке для більшості людей.

За словами П. Акройда, Лондон, будучи «містом, зведеним під похмурою тінню грошей і владної мощі», де «незліченні безлічі приходять і йдуть», залишається велично байдужим до населення [1, с. 872], і найважливішу роль в створенні смислового простору Лондонського тексту відіграє образ Темзи. Дана річка завжди грала в житті Лондона досить значиму роль і, звичайно, не могла не вплинути на формування міфологем Лондона і Темзи, які отримали потім відображення в даному надтексті.

Як стверджує П. Акройд, «Темза формувала характер міста, його вигляд. Рухом і енергією Лондона були кінна тяга і течія річки. Темза манила тисячі кораблів. Лондонці в більшості своїй жили або безпосередньо за рахунок річки, або за рахунок тих товарів, що по

ній переплавлялися. Темза стала річкою величі, принци і послы почали використовувати її для урочистих в'їздів і виїздів» [2, с. 613].

Дійсно, образ Темзи займає в Лондонському тексті англійської літератури особливе місце. Місто складно уявити собі без річки, що зробила серйозний вплив на саму його сутність, на атмосферу, що панувала в ньому. Однак річка, яка постає перед читачем Лондонського тексту, далека і від тієї Темзи, на якій були влаштовані водні паради на честь Анни Бoleйн або Єлизавети I, і від річки, по якій перевозили товари.

Крім того, Темза сприймається героями творів як брудна річка, стічна канава, в яку зливають нечистоти і поруч з якою може жити тільки бідний і нікчемний народ. За словами П. Акройд, «всі лондонські нечистоти зливалися в Темзу, викликаючи епідемії серед городян ... Усі екскременти і весь бруд найбільшого міста в світі потрапляли в Темзу. Виділення трьох мільйонів чоловік пузирилися в потоці, і річка була всього-на-всього величезною каналізацією. Коли королева Вікторія і принц-консорт Альберт вирішили відправитися в розважальну поїздку по річці, сморід змусив їх зійти на берег через лічені хвилини...чорноту води вважали в ті часи ознакою неприродності і безпліддя» [2, с. 346].

Можна відзначити, що в творах англійської літератури, які не є складовими Лондонського тексту, Темза постає з іншої, більш світлої сторони. Так, головному герою роману Дж. К. Джерома «Троє в човні, не рахуючи собаки», Темза, по якій він подорожує, «здається сонячною рікою,...один з найвеселіших пам'яток біля цього похмурого старого Лондона» [2, с. 50].

У складових Лондонського тексту англійської літератури, перш за все в романах Ч. Діккенса, постає темна, похмура річка, поруч з якою живуть жебраки, бездомні люди і бродять самогубці, готові кинутися в її води, наприклад, Марта з роману «Життя Девіда Копперфілда, розказане їм самим», або Ненсі з роману «Олівер Твіст», яка спокійно відповідає на питання про те, який кінець її чекає.

Наприклад, 1959 року дослідниця Дороті Брюстер зазначила, що «Лондон Вірджинії Вулф відрізняється від Лондона інших письменників» [1, с. 76]. Двадцять років по тому, у 1979, британці Девід Дейчес і Джон Флавер опублікували свою монографію «Literary Landscapes of the British Isles: A Narrative Atlas» (1979) [5, с. 189].

У розділі «Пішохідна прогулянка з місіс Деловой» (1979) Д. Дейчес і Дж. Флавер вперше нанесли на карту траєкторію руху місіс Деловой з однойменного роману Вірджинії Вулф і тим самим дали початок численним топографічним дослідженням, котрі з'явилися наприкінці 1980-х. Найвідоміше з них – «Лондон Вірджинії Вулф: путівник по Блумсбері і далі» (1987) [4, с. 28].

Вірджинія Вулф не використовує образ Лондона в пасивний спосіб, навпаки, він виступає засобом створення контексту. Упродовж розгортання сюжету персонажі «Місіс Деловой» опиняються у місцях, які виражають певний аспект роману. Згадуючи Букінгемський палац, будівлю Парламенту, Вестмінстерське абатство, автор не лише подає читачеві інформацію про місцеперебування того чи іншого персонажа, вона створює контекстне навантаження.

Для прикладу, архітектурні постаменти Трафальгарської площі навіюють думку про британський патріотизм. Ця якість утілюється в образі Септімуса Сміта, котрий брав участь у військових діях Першої світової війни, захищаючи Англію і Шекспіра. Наслідки війни, мабуть, найважливіший у романі параметр історичних подій [2, с. 24].

Одним з яскравих образів художнього твору є славнозвісний Біг-Бен, цей незаперечний довготривалий символ Великобританії та її могутності. Майже на кожній сторінці роману відчувається зловісна присутність Біг-Бена, невблаганний дзвін якого переслідує персонажів роману. Сповідуючи героїв і читачів про невблаганний перебіг часу, годинник немовби стверджує при цьому швидкоплинність людського життя та неминучість смерті. По дорозі до квіткового магазину, Клариса проходить повз приватні джентльменські клуби, книжкові та ювелірні магазини, кравецькі майстерні, – усі ці заклади надають послуги людям з вищого прошарку суспільства, до якого належить місіс Деловой. Надто велике

значення для неї мають рукавички, предмет одягу, який радше виконує естетичну функцію і вказує на соціальний статус їх власниці. Особливу увагу слід звернути на те, що образ Лондона, представлений В. Вульф, є фрагментованим, мозаїчним, що загалом характерно для зображення модерністського мегаполісу.

Надалі тему Лондона бідняків, з його нетрями і убогими кварталами, продовжив Джеймс Грінвуд у своєму романі «Маленький обірванець». А туманний злочинний світ міста отримав повне відображення в «Оповіданнях про Шерлока Холмса» Артура Конан Дойля.

Таким чином, в Лондонському тексті англійської літератури простір міста, в якому протікає така річка, здається похмурим, він лякає жителів Лондона. Образ Темзи неприємний, нерідко річка виступає страшною, що дозволяє осягнути особливості характерної для неї надтекстової картини світу, зробити висновок про похмуру, зловісну атмосферу Лондонського тексту англійської літератури в цілому.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Соловьева Н. А. Литература Великобритании. / Н. А. Соловьева // Зарубежная литература XX века; под ред. Л.Г. Андреева. М.: Высшая школа, 2000. – 559 с.
2. Акرويد П. Лондон: Биография / Питер Акرويد; [пер. с англ. В. Бабкова, Л. Мотылева]. – М. : Изд-во Ольги Морозовой, 2005. – 896 с.
3. Акرويد П. Темза: Священная река. / П. Акرويد; пер. Л. Мотылева. М.: Издательство Ольги Морозовой, 2009. – 568 с.
4. История зарубежной литературы XIX века: В 2-х ч. – Под ред. А. С. Дмитриева. – М.: 1993. – Ч. 1. – 544 с.
5. Соловьев Д. В. Образ города в романе Чарльза Диккенса «Записки Пиквикского клуба» // Д. В. Соловьев. Гуманитарные и социальные науки. – Магнитогорск, 2005. – Вып. 4. – 300 с.

Рекомендує до друку науковий керівник старший викладач Левченко О.В.

УДК 821.111

Єрохіна Д. О.
студентка Херсонського державного університету

РИСИ «НОВОЇ ДРАМИ» В П'ЄСІ Б. ШОУ «ДІМ, ДЕ РОЗБИВАЮТЬСЯ СЕРЦЯ»

У статті розглянуто художні засоби втілення рис «нової драми» в п'єсі Б. Шоу «Дім, де розбиваються серця».

Ключові слова: «нова драма», образ-тип, драма-дискусія, мовна метафора.

The article deals with the expressive means of embodiment of "new drama's" features in the B. Shaw's play «Heartbreak House».

Key words: «new drama», character-type, drama-discussion, lexical metaphor.

Рубіж ХХ сторіччя в історії західноєвропейської літератури відзначений могутнім підйомом драматичного мистецтва. Драматургію цього періоду сучасники назвали «ною драмою», підкреслюючи радикальний характер змін, що відбулися в ній.

«Нова драма» – умовне позначення тих новацій, які заявили про себе в європейському театрі 1860-1890-х років. Називатися так вона стала, швидше за все, тому що протиставила себе традиції – в даному випадку епігонському і стилізованому під буржуазні смаки романтизму, естетиці добре зроблених або в цілому розважальних п'єс.

Для нового театру важливе значення набула фігура постановника. Якщо раніше режисер був всього лише помічником драматурга, то тепер він перетворився на справжнього співавтора спектаклю.

Драматурги не відразу змирилися з таким положенням справ і ще довго намагалися привласнити собі режисерські функції, насищаючи тексти своїх п'єс найдокладнішими ремарками, де самим скрупульозним чином описувався як сценічний майданчик і будова мізансцен (Ібсен), так і зовнішність персонажів (Гауптман), їх походження, виховання, освіта, звички і навіть риси вдачі (Шоу).

Але головне, «нова драма» підійшла до сучасності з найсерйознішими етичними і ідеологічними вимогами, маючи намір описати її реальний стан і від свого лиця сформулювати задачі, що стоять перед суспільством. Від «нової драми» чекали строгого, навряд чи не «об'єктивного дослідження» сучасної дійсності, здатного відповісти на питання про причини недосконалості світу і людини.

Одним із представників вказаного напрямку був Б. Шоу. В сучасній науці естетика та драматургія автора вивчаються в контексті магістральних філософських та художніх напрямів модерну, зокрема, ніцшеанства.

Різні аспекти творчості Б. Шоу вивчали П. Балашов, С. Брейтбург, З. Гражданська, С. Динамов, І. Канторович, В. Кравченко, Н. Назаров, Г. Немець, А. Образцова, А. Ромм, В. Чернишова, В. Чумак та ін.

Метою статті є дослідження художніх засобів втілення рис «нової драми» в п'єсі Б. Шоу «Дім, де розбиваються серця».

Для Шоу боротьба за нове суспільство була нерозривно пов'язана з боротьбою за «нову драму», яка могла б поставити перед читачами важливі питання сучасності, могла б зірвати всі маски життя суспільства. Одну із задач своєї драматургії він бачить в створенні образів «реалістів», практичних, стриманих і холоднокровних. Уже перші п'єси Шоу дозволяють говорити про особливості драматургічної майстерності англійського митця. Улюбленим засобом Шоу, який стає ядром його художньої системи, є парадокс.

Шоу розвиває жанр п'єси-дискусії, у центрі якої – зіткнення думок, позицій, поглядів, а також гострі моральні проблеми. Інтелектуальне начало не просто домінує в творах Шоу, але є їх організуючим, структуротворчим елементом.

«Дім, де розбиваються серця», разом з п'єсами «Одруження» і «Нерівний шлюб», утворює трилогію, де три драматичні твори об'єднані спільним змістом і формою. Теми

переходять із однієї п'єси в іншу в межах групи п'єс-дискусій: політика, соціальний устрій, економіка, онтологічні поняття, література, взаємовідношення статей, шлюб та ін.

«Дім, де розбиваються серця» – це не тільки назва п'єси, а вся культурна й дозвільна передвоєнна Європа. Головні риси цього суспільства: байдужність і неучтво вищого й середнього класів. Формально благополучне суспільство просто розкладається зсередини, розкладається морально.

Згідно позицій «нової драми» у п'єсі приглушений конфлікт, немає чіткого розподілу на позитивних і негативних героїв, всі герої викликають співчуття й симпатію. Тому в п'єсі руйнується наскрізна дія, ключова подія, що організує сюжетну єдність драми. У п'єсі реалізм Шоу набуває нових рис «нової драми». Драматург звертається до символіки, філософського іносказання, фантастики, політичного гротеску. Згодом парадоксальність гротескових ситуацій і фантастичність художніх образів стають невід'ємною рисою його драматургії.

В драмі діалогічна форма оповіді є родовою рисою. Розвиток драматичної дії здійснюється в різних видах діалогічної мови персонажів. За допомогою слова в драмі виражається дія, але слово і саме є дією, вчинком. Монологи у п'єсі часто замінюються живим символом. З душі дійової особи виймається все те, що складає трагедію її життя, автор утворює нову постать, утворює проект внутрішньої боротьби і конфлікту – це ніби вже дві постаті, які впливають одна на одну.

У драмі автор велике значення приділив ремаркам, що містять інформацію про час доби, обстановку, політичну й суспільну ситуацію, манери, зовнішність й інтонації акторів. З'являється особливий жанр «драми-дискусій», присвячений опису й дослідженню суспільства романтичних ілюзій і боротьбі окремих особистостей із цими ілюзіями.

Специфічністю стилю мови Б. Шоу є використання різних слів лексики як бази метафоризації: конкретної, відверненої, поетичної, а також термінів. Найбільш численними в тексті п'єси є лексичні, або мовні метафори, що виконують, в основному, номінативну функцію.

Отже, наявність авторської присутності в тексті п'єси, її образи-символи, які допомагають представити певну історичну подію-тип, дискусійність, параболічність, іронічно-сатиричне осмислення проблем реальної англійської дійсності, публіцистичність та парадоксальність п'єси «Дім, де розбиваються серця» є характерними проявами «нової драми» в тексті аналізованої нами п'єси.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Аникст А. А. Бернард Шоу : [вст. ст.] // Б. Шоу. Полное собрание пьес в 6 т. / А. А. Аникст. – Л.: Искусство, 1978. – Т. 1. : Произведения 1885 – 1896. – С. 5-46.
2. Гражданская З. Т. Бернард Шоу: Очерк жизни и творчества : [учеб. пособие для студентов пед. ин-тов по спец.] / З. Т. Гражданская. – [3-е изд.]. – М.: Просвещение, 1979. – 175 с.
3. Канторович И. Б. Бернард Шоу в борьбе за новую драму (Проблема творческого метода и жанра): дисс. ... д-ра филол. наук: 10.01.03 – Свердловск, 1965. – 640 с.
4. Меркулова М. Г. Поздняя драматургия Б. Шоу: проблемы типологии: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03 / М. Г. Меркулова. – М., 1998. – 194 с.
5. Шоу Б. Дом, где разбиваются сердца / [пер. с англ. С. Боброва] // Б. Шоу Полное собрание пьес: в 6 т. – Л.: Искусство, 1980. – Т. 4. – С. 463-602.

Рекомендує до друку науковий керівник старший викладач Левченко О.В.

АНТИЧНИЙ МІФ У ХУДОЖНІЙ СВІДОМОСТІ ХХ СТ. ТА СПЕЦИФІКА НЕОМІФОЛОГІЗМУ В АМЕРИКАНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ ХХ СТ.

У статті розглянуто особливості античного міфу у художній свідомості ХХ ст., поняття «міфологія», неоміфологізм та його специфіка в американській літературі ХХ ст.

Ключові слова: Неоміфологізм, міфологізованість, специфіка архаїчного мислення.

The features of the ancient myth of artistic consciousness of XX century are reviewed in the article. The term "mythology." Neomythologism and its specificity in American literature of XX century.

Keywords: neomythologism, mythology, specificity archaic thinking.

Будучи одним із центральних феноменів в історії культури і найдавнішим способом концепціювання навколишньої дійсності і людської сутності, а також первинною моделлю будь-якої ідеології – літератури, мистецтва, релігії і філософії, міф протягом багатьох століть привертав до себе увагу вчених і філософів різних шкіл і напрямків. Створюючи свою концепцію міфомислення, кожен із них зі звичних для себе позицій намагався виявити витоки міфологічної свідомості, визначити його невід'ємні, сутнісні риси.

Поняття «міфологія» має традиційно три значення: 1) сукупність власне міфів; 2) заснована на міфах система уявлень про світ, особливий тип світогляду, що виник в самий ранній період історії, панував в Стародавньому світі і продовжує займати значне місце в суспільній свідомості аж до теперішнього часу; 3) наука, що вивчає міфи, їх генезис, зміст, поширення, міфологічні моделі.

Складні суспільно-політичні процеси в США в ХХ – поч. ХХІ ст. обумовили розвиток і поширення неоміфологізму. Наслідками Першої світової війни (1914–1918 рр.) були, з одного боку, як це не парадоксально, стрімкий економічний розвиток країни в 1920-х рр., що спричинив урбанізацію населення та процвітання середнього класу, зумовив перетворення Америки з фермерської країни на індустріальну та вихід її на позиції лідера світової цивілізації.

Міфологізованість, що здійснюється в рамках різних творчих методів, напрямків і стильових течій, – це «завжди діалог художника з декількома релігійно-міфологічними системами» [1].

Основною рисою міфу є те, що для представника традиційного суспільства він являє собою об'єктивну онтологічну цінність, будучи, по суті, єдиною формою суспільної свідомості.

Міф розглядається як матеріал, що дозволяє розкрити специфіку архаїчного мислення, свого роду першооснови ментальності сучасної людини, і в цьому сенсі за допомогою міфу представляється можливим вирішення глобальних проблем буття, так як позаісторичне минуле міфу трактується як символічний прообраз, значний і ціннісний в усі часи.

В американській літературі ХХ ст. неоміфологічні тенденції мають свою специфіку. Вони обумовлені особливостями соціально-історичного та духовного розвитку країни. Серед таких особливостей назовемо наслідки Першої світової війни (з одного боку, стрімкий економічний розвиток країни, з іншого боку, розчарування у ціннісних орієнтирах), переосмислення традиційних для США уявлень про особистість та її місце в суспільстві.

Таким чином, міф і неоміфологізм як культурологічна та літературознавча проблема розглядається славістикою як розгорнута і багатовекторна художня система, звернена до внутрішньої структури та ідеологічної концепції художнього тексту, що має свої власні закони і логіку розвитку і сприйняття.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Пудовочкина Н.Е. Неомифологизм в художественной культуре США XXв. : на материале произведений У. Фолкнера и Дж. Алдайка. / Дисс. канд. филол. наук. –Саранск: 2005. – 160 с.
2. Культурные мифы: материалы, науч. конф. «Типология и типы культур: разнообразие подходов». – М.: Наука, 2001. – 302 с.
3. Сахарова Е.Б. Миф в истории культуры. / Дис. канд. филос. наук. –Душанбе: 1995. – 171 с.
4. Єсипенко Н. Г. Лексико-семантичні компоненти авторського стилю і мовна картина світу (на матеріалі англomовної прози воєнної та мирної тематик) : дис. ... канд. філол. наук : 10.02.04 / Н. Г. Єсипенко. – Чернівці, 2007. – 314 с.

Рекомендує до друку науковий керівник доцент Бєляєва С.І.

УДК 821.111

Забіяка А.Р.

студентка Херсонського державного університету

НОВАТОРСЬКИЙ ПІДХІД Р. Л. СТВЕНСОНА В РОМАНІ «ОСТРІВ СКАРБІВ»

У статті розглянуто особливості роману Р. Л. Стівенсона «Острів скарбів», зокрема новаторський підхід автора в романі.

Ключові слова: пригодницький роман, неоромантизм, «роман виховання», «війна прикметнику», психологізм, роман «пригода», авантюрний сюжет.

The article deals with the specific features of R. L. Stivenson's novel «The Treasure Island», in particular an innovative approach of the author of the novel.

Key words: adventure novel, neoromanticism, «educational novel», «adjective war», psychologism, adventure novel, adventure story.

Поглиблений психологізм і філософська узагальненість образів – одна з основних рис творчості Р.Л. Стівенсона. Автор переносить акцент на психологію людських характерів, філософію людських долі.

Стівенсон відмовився від розробленої структурної техніки роману. Автор свідомо звертався до прийомів романів В. Скотта, Смоллета, Д. Дефо, прагнучи також сховати себе за своїми діючими особами. Однак Стівенсон трансформував романтизм ХІХ ст. в більш складний і багатогранний художній метод неоромантизму [1, с.44].

Творчість Стівенсона досліджувало багато науковців, як вітчизняних, так і зарубіжних, зокрема Д'яконова Н. Я., Любимова А. Ф., Кашкін І., Річард Олдінгтон. Незважаючи на ґрунтовний аналіз творчого методу Стівенсона, поза увагою лишається питання новаторства письменника.

Метою статті є дослідження новаторства в пригодницькому романі Стівенсона «Острів скарбів».

«Проста й легка на вид книга «Острів скарбів» при уважному розгляді виявляється багатопланою, – зауважує М. Урнов. – Авантюрний сюжет у ній при всій її традиційності – оповідання про піратів, пригоди на загубленому острові – оригінальний» [5, с. 61]. Оповідання в романі йде з різних точок зору. Спочатку говорить Джим Хокінс, доктор Лівсі, капітан. Досить цікаво змінюється стилістика оповідання.

Роман поєднує в собі кілька жанрів. Там є елементи жанру «пригода». Вся сюжетна лінія заснована на пригодах. З іншого боку, присутній елемент робінзонади (Бен Ганн, який живе на острові протягом декількох років). Завдання робінзонади – перемогти дику природу.

У творі є ще й елемент роману-виховання, де людина проходить певні стадії життя. Наприклад, Джим Хокінс – звичайний хлопчик, який змінюється протягом всього роману. Реалізм у Стівенсона — незвичайний, що й заворожує читача (звичайні події зображені особливо).

Автохарактеристика, як це нерідко трапляється, може суперечити творчій реальності, створюваній художником. Так і зі Стівенсоном: у його бунті проти «прикметника» і ворожості до «зорового нерва» не так просто погодитися, пригадавши картини, ним же самим зображені. Уміння дати можливість почути, якщо враження від реальності повинне бути звуковим, побачити, якщо зображення повинне стати картинним — це вміння, а точніше сказати, думка про подібну майстерність, складає для Стівенсона цілу творчу програму [2, с. 55].

«Війна прикметнику» означає боротьбу з одномірним зображенням. Автор зумів передати почуття живого розвитку подій і безпосередньої присутності читача. Письменник відзначав, що оголосив «війну прикметником зоровим картинкам». Герой (Джим) в основному розповідає про події, розмови героїв і їх учинки, а читач самостійно повинен уявити портрет, характери, обставини [1, с. 93].

Смерть «зоровому нерву» передає рішучу ворожість до натуралістичної зображальності, до скрупульозних копій зовнішніх форм. Зображення острова – мінімальне, як незвичайний фон, відтінюючий значимість подій, розвиток характерів героїв, а також тих дій, які ніколи б не змогли відбутися на тлі «старої» традиційної Англії. Оповідання контрастно переміщає героїв і лінію сюжету в острівний простір, обкутаний романтичним флером [4, с. 34].

Р. Л. Стівенсон – художник великого масштабу. Його майстерність полягає, зокрема, в тому, що жодна ідея не лежить на поверхні, а ув'язнена в художніх образах, у глибинах оповідання. На перший погляд, стиль творів Стівенсона неймовірно простий, але ця простота досягається високим рівнем майстерності, до якої прагнули багато письменників.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Дьяконова Н.Я. О романтизме и реализме в эстетике Р.Л. Стивенсона [Текст] // сост. А.А. Чамеев. - СПб.: Алетейя, 2001. - 192 с.
2. Елистратова А.А. Наследие английского неоромантизма и современность. [Текст] / А. Елистратова - М., 1999. – 136с.
3. Основные произведения иностранной художественной литературы // Литературно-библиографический справочник.- М.: Книга, 1983. - 358 с.
4. Стивенсон Р.Л. Остров сокровищ. [Текст] / Р.Л. Стивенсон — Спб: Социально-коммерческая фирма «Человек», 1993. - 315 с.
5. Урнов М.В. Роберт Луис Стивенсон (жизнь и творчество) Собрание сочинений в пяти томах. Т.1 [Текст] / М. Урнов. - М., 1981. – 315 с.

Рекомендує до друку науковий керівник старший викладач Уколов Є.Ю.

ОСОБЛИВІСТЬ ФУНКЦІОНУВАННЯ ІРОНІЇ В РОМАНІ ДЖ. ГОЛСУОРСІ «ВЛАСНИК»

У статті розглянуто функціональний аспект використання іронії на матеріалі роману Дж. Голсуорсі «Власник».

Ключові слова: іронія, функції іронії, Дж. Голсуорсі.

In the article we have investigated the functional aspect of the irony in the novel J. Galsworthy "The Man of Property".

Keywords: irony, irony function, J. Galsworthy.

Актуальність статті визначається загальною спрямованістю сучасних лінгвістичних досліджень на вивчення виразних стилістичних засобів, які слугують для репрезентації авторського ставлення до зображуваного в творі. Одним з таких прийомів є іронія, яка широко використовується письменниками. Функції іронії є різноманітними та потребують детального вивчення для виявлення особливостей авторського художнього дискурсу.

Іронія є досить складним явищем, виступаючи об'єктом дослідження філософії, естетики, мовознавства, літератури, психології. Лінгвістичні засоби вираження іронії досліджували М. А. Багдасарян, О. А. Лаптева, Н. К. Салихова, Ж. Є. Фомичева, А. В. Сергієнко, С. І. Походня.

Іронія визначається як стилістичний прийом, що базується на одночасній реалізації двох значень слова – словникового та контекстуального, але обидва ці значення протиставляються одне одному [1, с. 129].

Видатний прозаїк ХХ століття Джон Голсуорсі широко використовує іронію, щоб виразити своє невдоволення становищем англійського суспільства того часу, показати читачеві, якими є насправді «джентльмени середнього класу». У романі «Власник» іронія виконує різноманітні функції, завдяки цьому художньому засобу письменнику вдалося висвітлити серйозні питання «легко та з гумором» [2, с. 17].

Будинки Форсайтів – уособлення всіх їх фінансових статків, так, «Свізін не терпів простоти, він любив позолочену бронзу і тим завжди визначався серед людей свого кола, які вважали, що він має неабиякий смак, хоч, може, й надто схильний до розкоші;» [3, с. 68]. Письменник підкреслює, що Свізін обставив свій дім не для себе, а для того щоб отримати схвалення зі сторони, тому висловлювання «він має неабиякий смак» є іронічним, а його оригінальне значення розкривається в подальшому контексті: «...Він, як муха в мед, улипнув у розкіш, якою тішився останнім часом» [3, с. 68]. У даному випадку іронія використовується з метою характеристики образу-персонажу.

Приведемо ще один приклад використання іронії: «**Мало рухаюся!** — сказав він. — **Рухаюся я доволі: ніколи не підіймаюся ліфтом у клубі.**» [3, с. 103]. Письменник демонструє обурення героя на звинувачення в малорухливому способі життя, але аргументи Свізіна вказують на правоту його опонента, на основі такого контрасту й створюється іронія, яка виконує функцію характеристики образу персонажу

Описуючи відносини Сомса та Айріні, автор також використовує іронію: «**Щасливе подружжя сиділо за гарним столом палісандрового дерева не одне проти одного, а навскоси; обідали вони без скатерті — відзнака елегантності — і досі не промовили жодного слова.**» [3, с. 153].

У цьому уривку чітко проглядається іронія, адже в жодного читача не може виникнути сумнівів щодо того, що шлюб цих двох персонажів аж ніяк не можна назвати щасливим, адже обідаючи вони не говорять один з одним.

Таким чином, було встановлено, що основною функцією іронії в романі Дж. Голсуорсі «Власник» є функція характеристики образу-персонажу, оскільки письменник

детально описує життя, звички, світогляд кожного члена родини, щоб налаштувати читача на коректне сприйняття подій у творі.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Гальперин И. Р. Стилистика английского языка / И.Р.Гальперин. – М.: Высш. шк., 1977. – 332 с.

2. Гомлешко Б. А. Языковые средства выражения иронии в художественных текстах Джона Голсуорси: лингвопрагматический аспект : на материале языка романа «Сага о Форсайтах» : автореф. дис. на соискание ученой степени канд. филол. наук: спец. 10.02.19 – Теория языка / Б. А. Гомлешко. – Краснодар, 2008. – 22 с.

3. Голсуорсі Джон. Сага про Форсайтів: Трилогія [у 2 книгах] Кн. 1 : Власник / [пер. с англ. О. Терех] / Джон Голсуорсі – Харків: Фоліо, 2006. – 355 с.

Рекомендує до друку науковий керівник доцент Нев'ярович Н.Ю.

УДК 821.111

Захарова Т. С.
студентка Херсонського державного університету

ЛІТЕРАТУРНА КАЗКА ЯК ГЕНОФОРМА ЛІТЕРАТУРНОГО ПРОЦЕСУ: ТЕОРЕТИЧНИЙ АСПЕКТ

Дослідження присвячене аналізу сучасних наукових поглядів на виникнення і розвиток жанру літературної казки. Підкреслюється, що дана авторська форма знаходиться у постійному розвитку і твориться або на основі сюжету народної казки, або безпосередньо письменником з урахуванням законів фольклорних казкових текстів.

Ключові слова: народна казка, літературна казка, художній переказ, літературна обробка, авторська позиція.

The article is devoted to the analysis of modern scientific ideas about the origin and development of the literary genre of fairy tales. It is emphasized that this author form is in constant development and created or on the plot of folk tale or directly writer considering laws of fairy folklore texts.

Key words: folk tales, fairy tale literary, artistic tradition, literary treatment, original position.

Вітчизняне літературознавство останніх десятиріч наповнене активно маркованими ґрунтовними, змістовними дослідженнями з проблеми функціонування жанру літературної казки в українській літературі.

Вітчизняна літературна казка стає об'єктом дослідження О. Горбонос, О. Гарачковської, Н. Тихолоз, Г. Сабат, Ю. Ярмиш та інших.

Як літературознавча проблема авторська казка потребує дослідження у двох аспектах: теоретичному (розуміння її жанрової природи та виділення жанрово-стильової домінанти); практичному (системний аналіз текстових масивів конкретних авторських казок).

У зв'язку з цим хотілося б зазначити, що теоретичний дискурс з'ясування жанрової природи літературних казок відзначається дискусійністю і в вітчизняній, і в світовій науковій думці.

Багатовекторність наукових пошуків розуміння жанрової природи літературної казки, стан їх розробленості в умовах сьогодення зумовили мету нашого дослідження: узагальнення та систематизація сучасних наукових підходів дослідження літературної казки та виокремлення найбільш перспективної науково-теоретичної методології як базису аналізу текстів літературних казок.

Сучасна генологічна думка не заперечує того, що природа літературної казки є художнім виявом однієї із жанротворчих закономірностей світового літературного процесу – трансформації фольклорних жанрів. Як авторський твір фантастичного характеру, який виникає в інтенційному просторі «the man of letters» («людини, що пише», творця), літературна казка акумулює основні характеристики фольклорної казки (усноповідального імперсонального народнопоетичного жанру). Значний художній потенціал літературної казки зумовлений поєднанням двох подібних, але не тотожних художньо-естетичних систем: колективно-творчої та індивідуально-авторської.

У цьому контексті доцільно згадати теорію М. Бахтіна, у термінах якої літературна казка – *вторинний* (складний, ідеологічний) жанр, що виникає «в умовах більш складного і відносно розвиненого та організованого культурного спілкування (переважно письмового)» [4, с. 112] на основі *первинного* (простого) жанру – народної казки, - вбираючи і переробляючи суттєві його ознаки. Дослідник зазначає, що «різниця між первинними та вторинними жанрами надзвичайно велика та принципова» [1, с. 239].

Відтак, казка прийшла в літературу з фольклору, збагативши її «своєю життєвою мудрістю, своїм жанрово-хронотопним мисленням, чіткими морально-етичними принципами

і естетичними формами їх словесного вираження» [6, с. 87]. Як зазначає Ю. Ярмиш: «Літературна казка є дітищем казки народної, від якої вона походить» [10, с. 10].

Отже, прообразом, першоосною, внутрішньою формою літературної казки є казка народна, від якої вона перейняла головні принципи структурної організації, певні схеми моделювання сюжету, образи тощо. На думку О. Горбонос, взаємодія народноказкових і авторсько-творчих елементів у архітектоніці літературної казки зумовлює перманентний розвиток її жанрової матриці [5, с. 21]. Саме тому історичне становлення літературної казки цілковито зумовлене її взаємодією із казкою народною. Беручи це до уваги, Н. Тихолоз, систематизуючи погляди своїх попередників – Ю. Ярмиша, Т. Леонової та Д. Нагішкіна, виділяє наступні еволюційні етапи її розвитку:

1. **Фольклористична казка** (термін Л. Брауде) або **літературний переказ** – писемна форма побутування народної казки, її стилістична модифікація, при якій її внутрішня форма та зміст залишаються сталими, змінюється тільки зовнішня форма. На думку дослідників, письменник дотримується сюжету, послідовності подій і кола персонажів народної казки, однак, орієнтуючись на свій смак та естетичне чуття, передає це літературно-художньою формою, що наближує її до сучасності.

2. **Літературна обробка**. Народно-розмовну стихію, як підкреслює Н. Тихолоз, витісняє книжна манера оповіді, домінує авторський індивідуальний первень, змінюється не тільки зовнішня форма, але і частково зміст. Сюжет, манера оповіді, смислове навантаження казки абсолютно залежать від волі автора, який, не пориваючи з народною традицією, все ж таки має достатньо творчої волі в інтерпретації матеріалу, підкорює його своїм творчим та естетичним цілям.

3. **Літературна казка із суто авторською сюжетно-образною системою** (пропонуємо назву **власне літературна казка**): головний акцент на оригінальному авторському сюжеті, цілковитий відхід від зовнішньої форми та змісту фольклорного жанру [9, с. 49-51].

Дану позицію займає і Ю. Ярмиш: «Коли ми говоримо про літературну казку, то маємо на увазі, що це може бути: художній переказ народного сюжету, казка за фольклорними мотивами і власне авторська казка, яка використовує основні закони жанру, але до фольклорних сюжетів може не вдаватися», - підкреслює дослідник.

Дані погляди науковців дають повне право стверджувати, що літературна казка (з часу виникнення і по сьогоднішній день) знаходиться у процесі постійного розвитку, зумовленого складною взаємодією народноказкової традиції та авторського вимислу як результат її еволюційного руху унезалежнення від казки народної [8, с. 54].

Але на первинних етапах виникнення та розвитку літературної казки вплив народноказкових творів був настільки відчутним, що ті письменники, які відкрили для себе народнопоетичний казковий світ, не відчували потреби відступити від їх вікової традиції. Їхні авторські твори виникали безпосередньо шляхом прямого перенесення народноказкових сюжетів в естетичні параметри художнього світу письменника і виникнення літературних казок за фольклорними мотивами.

Та все ж народна казка з її традиційною схематичністю в розвитку сюжету, дій та вчинків героїв, стереотипною системою художньо-зображальних засобів ставала прокрустовим ложем для розвитку фантазії письменника як творчої індивідуальності в його прагненні змалювати все розмаїття життя, створити власний художній світ, хоча «що глибше й ґрунтовніше засвоєна автором традиція казки фольклорної, то цікавішою і змістовнішою виходить з-під його пера казка літературна» [7, с. 60].

Таке явище в літературно-естетичному процесі приводить до виникнення власне авторської літературної казки, оригінальної і за змістом, і за формою. Звідси, найбільш перспективною є точка зору, висловлена в підручнику «Теорія літератури» за науковою редакцією О. Галича, що літературна казка постає з народної в основному двома шляхами:

- 1) через вільну інтерпретацію її сталих фабульних тем;

2) на основі оригінальної фабули, в яку широко вводяться чарівно-фантастичні елементи [3, с. 283].

І абсолютно правомірним є прагнення авторів посібника надати легітимного вигляду теоретично-суб'єктивному визначенні літературної казки Л. Брауде, яке також вноситься на сторінки підручника: «Літературна казка – це авторський, художній, прозовий чи поетичний твір, що ґрунтується на фольклорних джерелах або вигаданий письменником. Це твір переважно фантастичний, у якому змальовано чудесні пригоди вигаданих чи традиційних казкових героїв, і в окремих випадках зорієнтований на дітей; твір, у якому чари, дива виконують функцію сюжетотворення і допомагають охарактеризувати персонажі» [2, с. 234].

Дані сучасні наукові позиції дійсно можуть слугувати теоретичним базисом розгляду і аналізу конкретних авторсько-літературних творів в умовах розвитку літературознавства сьогодення.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества / М.М. Бахтин – М.: Искусство, 1979. – 415 с.
2. Брауде Л.Ю. К истории понятия «литературная сказка» / Л.Ю. Брауде // Известия Академии наук СССР. Серия литературы и языка. – М.: Наука, 1977. – Т. 36. – № 3. – С. 226–234.
3. Галич О., Назарець В., Васильєв Є. *Теорія літератури: Підручник* / За наук. ред. О. Галича. – К.: Либідь, 2001. – 488 с.
4. Гарачковська О.О. Дивосвіт української літературної казки другої половини ХХ століття: [монографія] / О.О. Гарачковська. – К.: Альфа-М, 2014. – 197 с.
5. Горбонос О.В. Літературна казка як предмет науково-теоретичного дискурсу: жанрово-прагматичний аспект / О.В. Горбонос // Південний архів. Філологічні науки: зб. наук. праць. – Випуск XXXIV. – Херсон, 2006. – С. 18–24.
6. Копистянська Н.Х. Відмінність у хронотопі фольклорної і літературної казки // Копистянська Н.Х. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства. – Львів: ПАІС, 2005. – С. 87 – 92.
7. Плетесюк С. Була собі казка / Сергій Плетесюк // Література. Діти. Час. [Навч. посібник] – К.: Веселка, 1998. – С. 60-68.
8. Сабат Г. Жанрова стереотипія. Таксономія казок Івана Франка / Галина Сабат // Слово і час. – 2007. - № 1. – С. 50-57.
9. Тихолоз Н. Казкотворчість Івана Франка (генетичні аспекти) / Наталя Тихолоз. – Львів: [Львівське відділення Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України], 2005. – 316 с.
10. Ярмиш Ю.Ф. У світі казки: літературно-критичний нарис / Ю.Ф. Ярмиш. – К.: Радянський письменник, 1975. – 143 с.

Рекомендує до друку науковий керівник доцент Горбонос О.В.

КАЗКОВА ФІЛОСОФІЯ ТА ПОЕТИКА В ТВОРЧОСТІ ЧАРЛЬЗА ДІККЕНСА-РЕАЛІСТА

У статті розглянуто особливості функціонування елементів «казкової» філософії та поетики у творчих доробках Чарльза Діккенса як письменника реаліста.

Ключові слова: казка, «казкова» філософія, поетика, реалізм.

In the article considered the features of operation elements «fabulous» philosophy and poetics of creative works of Charles Dickens as a writer realist.

Keywords: fairytale, «fairytales» philosophy, poetics, realism.

Жанр казки являє собою помітну сторінку в творчості англійських прозаїків ХІХ століття. Чарльз Діккенс, чия творчість є втіленням англійської традиції, вихованої в ньому з дитинства, не міг обійти стороною такий її аспект, як народна казка. Основу казкового світовідчуження автора сформувала національна казка, якою буквально пройняті всі його твори [2, с. 44].

Творчість Чарльза Діккенса постійно привертає увагу читачів і дослідників. Його спадщина підлягала розгляду у роботах В.Бахтіної, В.Івашевої, Є.Мележинського, Т.Сільмана, М.Тугушева та інших науковців. Проте питання казковості у творчих доробках Чарльза Діккенса не було досліджено повною мірою.

Метою нашої роботи є дослідження творчої манери Ч.Діккенса як реаліста та пояснення його вибору щодо використання у творчості елементів казки.

Ексцентризм як національна риса, характерна для казок Англії, з особою силою проявилася у творах Чарльза Діккенса. Дивний вигляд, ексцентрична деталь зовнішності або обстановки, примхи й пристрасті героїв, поведінка персонажів, відмінна від навколишніх, викликає здивування й посмішку одночасно – це прийоми, за допомогою яких письменник створює свою казку. Як правило, ці прийоми використовуються при створенні образів героїв-диваків (Піквік, Хамфрі, Ногге, Барнебі, Пінч, Панке та ін.), що нагадують нам про традиції минулих століть.

Узагалі, для творів Чарльза Діккенса характерні наявність ознак англійського реалізму [4, с. 111]. Але ми можемо помітити у нього поєднання реального життя з фантастикою, казковим зображенням героїв та подій, що надають творам особливого звучання.

Казковий початок властивий багатьом творам Чарльза Діккенса. З перших романів і аж до останнього, казка й казкове світовідчуження ніколи не залишали автора. Постійний інтерес до казки відповідає насамперед внутрішньому світосприймання письменника. І це не могло не позначитися на творчості автора. Ставши одного разу на «казковий шлях», письменник поступово зробив казку основою своїх романів [5, с. 132].

Казка приходиться у творчість Чарльза Діккенса різними шляхами:

1) використання письменником окремих елементів казкової поетики у своїх романах і творах («Нариси Боза», «Мадфогські записки», «Американські замітки», «Картини Італії», «Рецепти доктора Мериголда», романи «Барнебі Радж» і «Повість про два міста», «Таємниця Едвіна Друда»);

2) створення власне казки Чарльза Діккенса: він включає цілком закінчений твір у жанрі казки в роман («Посмертні записки Піквікського клубу», «Життя й пригоди Ніколаса Нікльбі», «Крихта Дорріт» і «Мандрівник не по торговельних справах»);

3) шлях сполучення двох жанрів – роману й казки, своєрідні риси й особливості яких співіснують, врівноважуючи один одного, у багатьох романах письменника («Пригоди Олівера Твіста», «Життя й пригоди Ніколаса Нікльбі», «Крамниця стародавностей», «Життя й пригоди Мартіна Чезлвіта», «Життя Девіда Копперфілда», «Холодний дім», «Великі надії», «Наш спільний друг»).

Особливий інтерес представляють твори Чарльза Діккенса, написані в традиційному для англійської казки жанрі оповідань із привидами. Автор використовує елементи поетики жанру як складову частину поетики власних творів («Барнебі Радж», «Холодний дім», «Наш спільний друг», «Таємниця Едвіна Друда» і ін.). Також письменник вводить оповідання із привидами в романи й повісті «Посмертні записки Піквікського клубу», «Мандрівник не по торговельних справах», «Різдвяна ялинка»). І звичайно ж, – створює власні оповідання з привидами («Сигнальник», «Дзвони» і ін.), серед яких слід виділити «Різдвяну пісню в прозі», що зайняла гідне місце у світовій літературній традиції.

Чарльз Діккенс використовує образи й мотиви народної казки Англії як своєрідний прийом ліричного спогаду, що створює особливий настрій у його творах. Найбільше чітко це відчутно в оповіданні «Різдвяна ялинка» і творі «Мандрівник не по торговельних справах» [3, с. 50].

Отже, казка й «казкова» філософія Чарльза Діккенса сповнені життєстверджуючим оптимізмом та вірою в людину. Письменник у своїй творчості піднімається на всесвітній, загальнолюдський рівень у втіленні своїх ідей, у розв'язанні найважливіших конфліктів, у розумінні життєвих проблем. Незважаючи на те, що поняття «казка», «романтика», сентиментальність характерні лише для раннього періоду творчості Чарльза Діккенса, він займає особливе місце в списку англійських казкарів.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Поэтика сказки в творчестве Ч.Диккенса // Слово и мысль. Филологические разыскания. – Казань, 2009. – С.38-42.
2. Пропп В. Принципы классификации фольклорных жанров / В. Пропп // Фольклор и действительность. – М., 2009. – С. 43-63.
3. Сильман Т. Диккенс. Очерки жизни и творчества / Т. Сильман. – М., 2001. – 475 с.
4. Сходные сказочные мотивы в творчестве Ч. Диккенса // Проблемы современной филологии. – Казань, 1993. – 155 с.
5. Швачко М. Диккенс и сказка / М. Швачко. – Казань, 1994. – 236 с.

Рекомендує до друку науковий керівник доцент Горбонос О.В.

ПОЕТИКА ТА ПРОБЕМАТИКА ПАМФЛЕТУ «НАРИСИ ПРО ПРОЕКТИ» Д. ДЕФО

У статті розглянуто основні художньо-виражальні засоби та проблеми в памфлеті Д. Дефо «Нариси про проекти».

Ключові слова: епітет, фразеологізм, риторичні питання, називні речення.

The article deals with the main stylistic devices, expressive means and problems of the pamphlet «An Essay upon Projects» by D. Defoe.

Keywords: epithet, idiom, rhetorical questions, nominative sentence.

Д. Дефо відіграв важливу роль і в розвитку англійської журналістики. Син свого бурхливого і напруженого часу – епохи становлення буржуазного суспільства, – він перебував у центрі політичної, ідейної та релігійної боротьби. Його енергійна та багатогранна натура поєднувала риси ділка та політика, яскравого публіциста й талановитого письменника.

Творчість Д. Дефо цікавила багатьох дослідників ХХ ст., серед яких Анікст О., Артаманов С, Родзевич С, Єлістратова А., Урнов Д., Соколянський М., Корнілова Е. та інші.

Проте проаналізувавши наявні літературознавчі праці, ми дійшли висновку, що публіцистиці Даніеля Дефо приділено дуже мало уваги, а проблематика і поетика жанру памфлету у творчості автора майже не розкриті.

Метою дослідження є окреслити проблематику і проаналізувати засоби створення поетики у памфлеті Д. Дефо «Нариси про проекти».

«Нариси про проекти» – це один з перших помітних виступів публіциста Дефо як просвітителя. Дефо виступив в ньому з пропозицією про організацію банківського кредиту і страхових компаній, про поліпшення шляхів сполучення; він писав про створення академії, яка могла б займатися питаннями норм літературної мови, говорив про необхідність жіночої освіти. Для переконання читачів в правильності своїх суджень Дефо прибігає до порівняльного плану, будує докази шляхом зіставлення вад, які, на його думку, мають «якусь причину і якусь видиму мету», це крадійство, вбивство, розпуста [2, с. 82].

Проаналізуємо частину памфлету, яка називається «Про академії» з метою визначити загальну проблематику та окреслити художні виражальні засоби. Рішуча перебудова культурної свідомості, ускладнення форм людського спілкування зробили нагальним питання про долю національної мови, заради вирішення якого Дефо вважає за доцільне заснування в Англії суспільства на зразок французької Академії. Хоча Дефо і передбачає введення норм, що упорядковують мовне вживання та обмежують вольності, він далекий від того, щоб поклонятися правилами заради правил, і навіть пропонує закрити доступ до Академії вченим педантам. Мета його – просвітницька: пристосувати мову до потреб сьогоденного спілкування, навчити людей чистому і точному мови, що сам він не раз намагається здійснити. [3, с. 81].

Даніель Дефо ратує за чистоту рідної мови, не сприймає лайливі слова, бачить їх вживання безглуздим, необґрунтованим, невинуватим, неповажним для оточуючих. «*Все одно що випустити утробний звук на судовому засіданні або вимовляти непристойні мови у присутності королеви*» [3, с. 73]. Дефо радить королю увічнити своє ім'я і в мирний час, заснувавши Академію, освічене суспільство якої якраз і зайнялося б очищенням, розвитком і вдосконаленням англійської мови.

Для досягнення своєї мети автор широко використовує риторичні питання: «*Хіба не указує нам шлях приклад Паризької академії, яка – віддамо належне французам! – Стоїть першою серед найбільших починань освіченого людства?*» [3, с. 83]. Широко вживаються епітети: «*благородною і найточнішою з усіх нових мов*», «*справжніх джентльменів*»,

«абсолютно безглуздим і безглуздим», «незграбних доводів», тощо [1, с. 84-86]. Називні речення диктують серйозний, як би покроковий розгляд проблеми: *«Далі. Для інших вад ...»* [1, с. 86]. Фразеологізми оживляють текст: *«... не що інше, як гра в бірюльки. Заходи ці курям на сміх ...»*[1, с. 87].

В творі можуть бути виділені памфлетні начала, викривальні або полемічні елементи. Вони якнайкраще заявили про себе в останній частині тексту. Тут автор висловлює *«деякі свої міркування стосовно того потоку лайливих слів, які нині захлеснули нашу мову»*[1, с. 86]. Дефо не стримує викривальної інтонації; свого принизливого, зневажливого відношення до лихословів. Автор вводить в завершальну частину твору систему доказів, щоб пояснити безглуздя цієї звички, цієї вади, цієї пристрасті, яку він визначає афористично точно: *«сказ мови, блювота мозку, що являє собою насильство над єством», «огидна звичка», «невибачна зухвалість»* [3, с. 91]. В заключній частині Дефо демонструє і свої просвітницькі ідеї, вважаючи, що розум, добрий приклад, а не настанови парламенту, допоможуть викоренити порок. Віра в людину, його волю, розум, силу рухають авторськими словами.

За проблемно-тематичними властивостями перед нами проблемна стаття з елементами опису устоїв. Проблемним текст може бути визначений тому, що автор пропонує читачам звернути увагу на важливе, на його думку, питання існування англійського суспільства, бачачи за проблемою приватною (розвиток науки про англійську мову), значиміші речі: зміцнення влади монарха, а значить – миру і спокою в країні; ширше – положення Англії в Європі, її місця і значення на світовому ринку, який починає складатися на рубежі XVII – XVIII ст.

Отже, Д. Дефо, йдучи від частки, одиничного факту, силою авторської думки, системою доказів, їм побудованих, підводить читачів до необхідності пошуку вирішення проблеми типової, загальної для багатьох держав того часу: твердження себе як значимої сили в період формування нового економічного порядку в Європі і світі. Таким чином, написавши памфлет «Нариси про проекти», Дефо чуйно відреагував на назрілі в англійській культурі проблеми, пов'язані з недоліками в рідній мові, зневагою до її чистоти і вишуканості. Дефо намагається виховати цим памфлетом правильне і шанобливе ставлення до мови і культури рідної країни, патріотичні почуття у читачів.

Склавши «Нариси про проекти», Дефо відреагував на назрілі в англійській культурі проблеми, пов'язані з недоліками в рідній мові, зневагою до її чистоти і вишуканості. Дефо намагається виховати у читачів цим памфлетом правильне і шанобливе ставлення до мови і культури рідної країни, патріотичні почуття. Він закликає любити рідну мову і пишатися нею. Публіцист використовує такі художні виражальні засоби як риторичне питання, різноманітні епітети, називні реченні, фразеологізми.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Англия в памфлете: Англ. публицист. проза нач. XVIII века.: Пер. с англ. / Сост., авт. предисл. и коммент. И. О. Шайтанов. – М.: Прогресс, 1987. – 528 с.
2. Дефо Д. Опыт о проектах. Об академиях / Д. Дефо // Англия в памфлете. М., – 1987. – С. 82-87.
3. Путівник по англійській літературі. За редакцією М. Дреббл і Дж. Стрінгер. – М.: Радуга, 2003. – 928 с.

Рекомендує до друку науковий керівник старший викладач Уколов Є.Ю.

УДК 821.111

Ісаченко Є. С.
студентка Мелітопольського державного педагогічного
університету імені Богдана Хмельницького

КОНЦЕПЦІЯ СУЧАСНОСТІ В ТВОРАХ Ю. АНДРУХОВИЧА

У статті розглянуто концепцію сучасності в творах Ю. Андруховича, зроблено акцент на його актуальності серед читачів.

Ключові слова: концепція, роман, пародіювання, гра.

The article discusses the concept of modernity in the works of Y. Andrukhovych, emphasized the urgency of his readers.

Keywords: concept, novel, parodying, the game.

Українська література ХХ століття надзвичайно багата оригінальними талантами, але далеко не всі вони відомі читачеві. Проголошення державної незалежності викликало значні зміни в житті українського народу, переоцінку й становлення усіх сфер його діяльності, зокрема, культури та літератури.

Аналіз стану дослідження питань життя та творчості сучасного письменника Ю. Андруховича свідчить про постійну увагу вчених різних галузей знань на теоретичному й практичному рівнях. У працях О. Єрмоленка (розглядає категорії сучасності), І. Вужиної (мовознавчі особливості), З. Васильєвої (стильова палітра письменника), М. Аплетасєва (вивчав аспекти творчості), О. Толочко (з'ясування тенденцій постмодернізму), А. Бражкіної (виявлення постмодерної літератури), Б. Вишеславцева (мовний аспект), І. Булкіної (розповідь про Патріарха), розглядаються окремі аспекти образів сучасності в творчості письменників 80-90-х років ХХ ст.

Тому мета статті полягає в тому, щоб прослідкувати, як відбувається відчуття і художницьке узагальнення реальних, знаних картин життя Ю. Андруховича.

Для вітчизняного літературознавства постановка проблеми про визначальний вплив світогляду на ідейну спрямованість художніх творів і сутність літературно-мистецьких напрямів є традиційною. Соціологізоване літературознавство 80-х років ХХ ст. доводило, що письменник може успішно творити тільки завдяки “прогресивному”, “революційному” світоглядові або всупереч “реакційному”, “ретроградному” [3, с. 156].

Роман Андруховича “Московіада” занурює нас в атмосферу Москви як метрополії і столиці мертвої Імперії. Ходіння українця по колах і поверхах міста-привида супроводжується піронізмом і пародіюванням знаків-символів Імперії. Паралельно відбувається витончення колоніального суб'єкта до тіні-жертви, а карнавалізація щодо неіснуючої вже Імперії зводиться до майже безсилового колоніального суб'єкта, який прагне демонструвати свої суперменську еротичну агресію, хоча єдиною сферою його нарцистично-інфантильної свободи стає мова. Мовна гра, пародіювання, включення у письмовий дискурс (приміром, неофіційна лексика) творять поле самовираження і мають дати ілюзію автентичності “Я” постколоніального українського суб'єкта на “чужій” території [1; 2].

Передовий світогляд письменника озброює його можливістю глибоко проникнути в закономірності життя і правдиво його змальовувати. Відображення в творі життя з передових позицій є передумовою правдивості змальованих письменником образів і картин, художньої правди зображуваного. Дійсно, саме образний зміст роману Ю. Андруховича “Московіада” зумовлений життєвим матеріалом, письменникові вдалося цілісно відтворити епоху руйнації духовних цінностей, змалювати концепцію сучасності кінця 80-х – початку 90-х років ХХ століття.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Андрухович Ю. Московіяда / Ю. Андрухович // Сучасність. – 1993. – №1. – С. 40-84.

2. Андрухович Ю. Московіада / Ю. Андрухович // Сучасність. – 1993. – №2. – С. 10-53.
3. Демська-Будуляк Л. Справжнє обличчя літературного покоління дев'яностих – спроба ідентифікації. / Л. Демська-Будуляк // Кур'єр Кривбасу. – 2002. – №149. – С. 156-163.

Рекомендує до друку науковий керівник доцент Шарова Т.М.

УДК 821.161.1

Кіріченко Д. Л.
магістрантка Херсонського державного університету

ФУНКЦІОНУВАННЯ ПОРІВНЯНЬ У ТВОРІ Ф. М. ДОСТОЄВСЬКОГО «ЗЛОЧИН І КАРА»

У статті розглянуто особливості функціонування порівнянь у романі Ф. М. Достоевського «Злочин і кара».

Ключові слова: порівняльна конструкція, функціонування порівнянь в авторському тексті.

The article deals with the functional peculiarities of the similes in the novel of F. M. Dostoevsky's «Crime and punishment».

Key words: comparative design, the functioning of the similes in the original text.

В последнее время вопрос о лингвистической природе сравнений привлекает к себе все более пристальное внимание языковедов. Без сравнений не может обойтись ни один язык, а особенно ярко, выразительно и эмоционально они проявляются в языке художественной литературы.

Сравнения становились предметом исследования многих ученых, рассматривавших их с различных точек зрения. Основы изучения конструкций сравнительной семантики заложены в трудах классиков лингвистики: В. В. Виноградова, А. М. Пешковского, А. А. Потебни, Л. В. Щербы и др. Изучению различных типов сравнительных конструкций посвящены работы А. В. Ваганова, Г. И. Демидовой, В. И. Кононенко, И. К. Кучеренко, Л. А. Лебедевой, Е. А. Некрасовой, Е. М. Поркшеян, А.Ф. Прияткиной и мн. др. Исследованию сравнений в художественном тексте посвящен ряд работ, в частности А. Е. Камышовой, Н. В. Головиновой, Е. В. Пашковой.

Однако проблематика сравнений в романе Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» не рассматривалась до сих пор.

Целью статьи является исследование особенностей функционирования сравнений в романе Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание».

По определению А. Ф. Ефремова «сравнение – это сопоставление двух предметов, имеющих какой-либо общий для них обоих признак, в целях более яркой и наглядной характеристики одного из них» [2, с.59].

На материале произведения Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» была попытка определить, что именно привлекает внимание писателя в качестве субъектов сравнения, каково назначение сравнений в авторском тексте.

Анализ языкового материала показал, что сравнение преимущественно антропоцентрично – характеризует внешность, речь, эмоциональное и психологическое состояние героев, их поступки, жизненное кредо.

Было выделено 6 основных функций, которые выполняют сравнения в романе:

1. Описание внешности персонажей (фигура, волосы, черты лица, одежда, походка и т.д.): «На ее тонкой и длинной шее, *похожей на куриную ногу...*» [1, с.5]; «Он был в поддевке и в страшно засаленном черном атласном жилете, без галстука, а все лицо его было как будто смазано маслом, *точно железный замок*» [1, с.7]; «Это был человек лет уже за пятьдесят, среднего роста и плотного сложения, с проседью и с большою лысиной, с отеком от постоянного пьянства желтым, даже зеленоватым лицом и с припухшими веками, из-за которых сияли крошечные, *как щелочки*, но одушевленные красноватые глазки» [1, с.7]; «Старшая девочка, лет девяти, высокенькая и тоненькая, *как спичка...*» [1, с.14]; «Чрезвычайно странно казалась при этом его маленькая, толстенная и круглая фигурка, *как будто мячик, катавшийся в разные стороны и тотчас отскакивавший от всех стен и углов*» [1, с.165].

2. Передача с помощью сравнений речи, голоса, шума и физических ощущений и состояний героев: «Мармеладов оказался гораздо *слабее ногами, чем в речах*, и крепко оперся на молодого человека» [1, с.13]; «Он бросился к двери, прислушался, схватил шляпу и стал сходить вниз свои тринадцать ступеней, осторожно, неслышно, *как кошка*» [1, с.36]; «Манера его была медленная, *как будто вялая и в то же время изученно-развязная...*» [1, с.65]; «...голос зазвенел и порвался, *как слишком натянутая струна*» [1, с.161]; «Голос ее стал звонок, *как металл...*» [1, с.162].

3. Показ чувств, эмоциональных состояний героев – тоски, гнева, стыда, печали, страха. При этом чувство может быть показано автором через проекцию на внешность: «Глаза были вытаращены, *как будто хотели выпрыгнуть*, а лоб и все лицо были сморщены и искажены судорогой» [1, с.40]; «Снаружи он *походил как бы на раненого человека или вытерливающего какую-нибудь сильную физическую боль*: брови его были сдвинуты, губы сжаты, взгляд воспаленный» [1, с.109]; «За ним, с совершенно опрокинутой и свирепой физиономией, красный *как пион*, долговязо и неловко, вошел стыдящийся Разумихин» [1, с.122]; «Разумихин побледнел *как мертвец*» [1, с.155]; «Выходит она, приседает, ну можете себе представить, еще в коротеньком платьице, неразвернувшийся бутончик, краснеет, вспыхивает, *как заря*» [1, с.237].

В других случаях состояние героя называется прямо и сравнением акцентируется: «...но с некоторого времени он был в раздражительном и напряженном состоянии *похожем на ипохондрию*» [1, с.3]; «Но не стыд, а совсем другое чувство, *похожее даже на испуг*, охватило его» [1, с.4]; «Он решительно ушел от всех, *как черепаха в свою скорлупу...*» [1, с.15]; «Первоначальное изумление его мало-помалу сменилось ужасом, *как будто мороз прошел по спине его*» [1, с.32]; «Увидав его выбежавшего, она задрожала, *как лист*, мелкою дрожью, и по всему лицу ее побежали судороги...» [1, с.41]; «Раздевшись и весь дрожа, *как загнанная лошадь*, он лег на диван, натянул на себя шинель и тотчас же забылся...» [1, с.57]; «Страх, *как лед*, обложил его душу, замучил его, окоченил его...» [1, с.57]; «Он вошел пасмурный, *как ночь*, отклонялся неловко, за что тотчас же рассердился - на себя, разумеется» [1, с.105]; «Только уж не сегодня, пожалуйста, не сегодня! - бормотала она с замиранием сердца, *точно кого-то упрасивая, как ребенок в испуге*» [1, с.120]; «...как отчаянная, громко вскрикнула Соня, *как будто ее вдруг ножом ранили*» [1, с.159].

Восприятие героем предметов быта и явлений окружающего мира часто становится показателем определенного его настроения: «Наконец ему стало душно и тесно в этой желтой каморке, *похожей на шкаф или на сундук*» [1, с.21]; «Теперь же письмо матери вдруг *как громом* в него ударило» [1, с.24].

4. Описание внутреннего мира героя: «...но Дуня, кроме того что девушка умная, - в то же время существо благородное, *как ангел...*» [1, с.19]; «Иногда, впрочем, вовсе не ипохондрик, а просто холоден и бесчувствен до бесчеловечия, право, *точно в нем два противоположные характера поочередно сменяются*» [1, с.105]; «Ведь вы *как ребенок*: дай да подай огонь в руки!» [1, с.172].

5. Характеристика принципов, веры, философии, объясняющих поведение героя: «...господи, *точно я в царствие божие переселился*» [1, с.11]; «...он смотрит на них на всех, *как на детей*, свысока, как будто он всех их опередил и развитием, и знанием, и убеждениями, и что на их убеждения и интересы он смотрит как на что-то низшее» [1, с.27]; «Да и что значит на общих весах жизнь этой чахоточной, глупой и злой старушонки? Не более *как жизнь вши, таракана*, да и того не стоит, потому что старушонка вредна» [1, с.34]; «Ох уж эти брюзгливые! Принципы!.. и весь-то ты на принципах, *как на пружинах...*» [1, с.66].

6. Описание окружающего мира вещей: «Каморка его приходилась под самую кровлей высокого пятиэтажного дома и *походила более на шкаф, чем на квартиру*» [1, с.3]; «Звонок брякнул слабо, *как будто был сделан из жести, а не из меди*» [1, с.4]; «Городок стоит открыто, *как на ладони*, кругом ни ветлы...» [1, с.28]; «Какая у тебя дурная квартира, Родя, *точно гроб*, - сказала вдруг Пульхерия Александровна...» [1, с.114]; «Что это вы мою

комнату разглядываєте? Вот маменька говорит тоже, что *на гроб похожа*» [1, с.118]; «...будет там одна комнатка, *эдак вроде деревенской бани*, закоптелая, а по всем углам пауки, и вот и вся вечность» [1, с.142]; «Сонина комната *походила как будто на сарай*, имела вид весьма неправильного четырехугольника, и это придавало ей что-то уродливое» [1, с.156]; «Он нагнулся со свечой и увидел ребенка - девочку лет пяти, не более, в измокшем, *как поломойная тряпка*, платишке...» [1, с.251]; «Дырявые башмачонки ее, на босу ногу, были так мокры, *как будто всю ночь пролежали в луже*» [1, с.252].

Таким образом, сравнения участвуют в формировании событийного ряда, в показе и оценке персонажа автором, в размышлениях героев. Наиболее яркие, выразительные и важные в смысловом отношении сравнения связаны с характеристикой жизни и души, веры и философии, т. е. того, что нельзя увидеть, а можно только уловить, почувствовать, в чем проявляется индивидуальность ощущения, нестандартные ассоциации. Многие из них участвуют в выражении ведущих идей произведения и актуализируют признак, выступающий как ведущий в рамках художественного целого.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Достоевский Ф. М. Преступление и наказание: [роман] / Федор Михайлович Достоевский. – М.: Худож. лит., 1983. – 272 с.
2. Ефремов А. Ф. Сравнение как основная стилистическая категория / А. Ф. Ефремов. – Саратов, 1988. – 296 с.

Рекомендує до друку науковий керівник доцент Резніченко Н. О.

РОМАН С. ЧЕРКАСЕНКА «ПРИГОДИ МОЛОДОГО ЛИЦАРЯ» В КОНТЕКСТІ ПРИГОДНИЦЬКОЇ ПРОЗИ

Проводиться аналіз авантюрних компонентів у романі С.Черкасенка «Пригоди молодого лицаря», вказується на типологічну спорідненість твору з романами українських письменників, виділяються новаторські риси письма автора.

Ключові слова: модернізм, міфологема, пригодницька проза.

Adventure of adventurous components in S.Cherkasenko's novel «The adventures of young knight», indicated on the typological affinity of composition with novels of Ukrainian writers, highlighted the innovative features of authors writing.

Key words: modernism, myth, adventure prose.

Спиридон Черкасенко був відомий на початку ХХ століття як поет, прозаїк, драматург, публіцист. Письменник привніс в українську літературу нові теми, жанри, стильові варіації. Особливої уваги в доробку митця заслуговує його роман «Пригоди молодого лицаря».

Сучасні науковці для створення повноцінної картини літературознавчого процесу вказують на важливість дослідження роману як жанру. За спостереженням Дяченко С. І.: «Вчені виходять з того, що роман – це жанр, який дає найповніше уявлення про дійсність, розгортає епічну картину світу в його найрізноманітніших проявах і взаємозв'язках. Колізії роману зумовлені долею реальної або вигаданої особистості, тим, коли, як і якої долі вона зазнає, як узгоджується її мислення і діяльність з панівними ідеологемами і художніми тенденціями часу, як такі ідеї стимулюють інтерес сучасників саме до цього предмета як до жанротворчого чинника» [1, с. 3].

Метою нашої розвідки є виділення і дослідження авантюрних компонентів у романі С. Черкасенка «Пригоди молодого лицаря», типологічна спорідненість його з творами українських письменників, що дозволить стверджувати про модифікацію письменником історичного роману у вітчизняній літературі, його новаторство.

В українській літературі роман П. Куліша «Чорна рада» є першим історичним романом. У творі політичні перипетії в Україні ХУІІ століття автор зобразив за допомогою пригодницьких компонентів. С. Черкасенко продовжив традицію П. Куліша. Поєднавши історію й вимисел в романі «Пригоди молодого лицаря», письменник яскраво відтворив соціально-політичну картину ХУІІ століття в Україні: владу Речі Посполитої на українських землях, походи запорозького козацтва проти турків і татар.

Табунщик Т. О. виділила такі основні риси пригодницької прози: «динамічний, захоплюючий сюжет, різкі несподівані повороти подій, елементи інтриги, конфлікт добра і зла; романтично налаштований, значною мірою ідеалізований герой – яскрава індивідуальність, який активно відстоює власні ідеали, нерідко володіє надприродною силою, вміннями або вдачею тощо» [2, с. 4].

У центрі твору С.Черкасенка – доля вигаданого персонажа Павла Похиленка. Відповідно до вимог пригодницької прози його головний герой нагадує казкових богатирів, що борються за справедливість. Він такий же сильний, мужній, чесний, справедливий. Подекуди автор занадто ідеалізує свого героя, його безкорисливість, сором'язливість та вразливість до всього прекрасного. Але такі «жіночі» риси велетня тільки увиразнюють його інакшість, компенсуються перемогами у двобоях та над ворогом. «Цінними виявляються не стільки «надлюдські» можливості героїв, скільки їхні людські якості. Таким чином, пригодницька література розвивається в руслі загальнолюдських етичних уявлень» [2, с. 8].

Іншою рисою пригодницького роману у творі «Пригоди молодого лицаря», як і в романі П.Куліша «Чорна рада» є випадок. Саме бажання Потоцького заволодіти Орисею і

стали вирішальними у долі молодят: Павло визволивши кохану, змушений втікати на Січ, щоб уникнути покарання за побиття поляка. Випадкова зустріч Павла з Пронозою під час повернення додому, його дізнання про підступ Криги стає на заваді сватанню зрадника-побратима до Орисі і заперукою щасливої долі молодих.

Конфлікт добра і зла у творі представлений як на політичному рівні: оборона українських земель запорожцями від нападів турків і татар, польський гніт, так і особистісному – Павло і Крига. П. Куліш та С. Черкасенко вміло поєднали історичні перипетії і пригоди, пов'язані з любовним трикутником. Табунщик Т. О. стверджує: «Система образів у пригодницькій повісті чи романі, як правило, полярна: всі персонажі поділяються на ворогів і друзів головного героя. Образи негативних героїв розроблені не менш докладно, ніж образи позитивних персонажів. Найчастіше – це антиподи головного героя. Таке протиставлення характеризує гуманістичну спрямованість пригодницької літератури» [2, с. 7-8].

Однією з домінуючих рис пригодницької літератури у романі С. Черкасенка «Пригоди молодого лицаря», як і твору П. Куліша, є міфологема дороги. В основу сюжету твору покладено подорож головного героя. Під час поїздки на Січ Павло боронить українських селян від розправи поляків. У хлопця тоді зароджуються думки про утвердження справедливості на території України.

Ефект достовірності у творі С. Черкасенка посилюють реальні географічні назви (Канів, ріка Молочна, Кафа), імена історичних особистостей (П. Сагайдачний, Максим Кривоніс, Хмель (Богдан Хмельницький), Наливайко), одяг персонажів, особливості їх мови, їх соціальний статус.

Саме жанрові й стильові модифікації історичної прози дозволили С. Черкасенку створити новий, популярний на початку ХХ століття історико-пригодницький роман «Пригоди молодого лицаря».

ЛІТЕРАТУРА:

1. Дяченко С.І. «Пригоди молодого лицаря. Роман з козацьких часів» Спиридона Черкасенка (типологія жанру, специфіка образної системи і способи її художньої реалізації) [Текст] : автореф. дис. канд. філол. наук: 10.01.01 / С.І. Дяченко. – Нац. пед. ун-т ім. М.П. Драгоманова. – К., 2001. – 20с.

2. Табунщик Т.О. Пригодницька література: генеза, специфіка та особливості становлення [Електронний ресурс] // litzbirnyk.com.ua.

Рекомендує до друку науковий керівник доцент Корівчак Л.Д.

СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ РЕКЛАМНИХ СЛОГАНІВ У ФРАНЦУЗЬКІЙ МОВІ

У статті розглянуто стилістичні особливості рекламних слоганів у французькій мові.

Ключові слова: стилістика, реклама, метафора, метонімія, епітет, гіпербола, алітерація, звуконаслідування, паралелізм, каламбур, рима, неологізми.

The article deals with stylistic peculiarity of advertisement in French language.

Key words: stylistics, advertisement, metaphor, metonymy, epithet, hyperbola, parallelism, alliteration, pun, rhyme, neologism.

У сучасному світі проблема реклами все більше притягує увагу спеціалістів різних сфер знань. Вона проникла у всі галузі людської діяльності. Її девіз – активно використовуваний мовний жанр в сучасному світі.

Рекламний слоган – найбільш виразна фраза, яка передає в яскравій, образній формі основну ідею рекламної кампанії.

Він аналізується як сугестивний знак і засіб маніпулювання суспільною свідомістю; як функціонально спеціалізований феномен.

Мета статті – дослідити стилістичні особливості рекламних слоганів у французькій мові.

Аналізуючи стилістичні особливості рекламних слоганів, в першу чергу, звернемо увагу на розмовний стиль реклами. Основний шар лексики, що вживається в розмовному стилі, складають слова нейтрально-літературні, іноземної мови, тобто слова іноземного походження, які сприймаються як елементи іншомовної системи. Вони приносять іншомовне забарвлення в контекст рідної мови і тим самим виконують різноманітні функції. Неологізми називаються нові слова (лексичні неологізми) або нові значення вже існуючих слів (семантичні неологізми), а також нові мовні звороти (фразеологічні неологізми). Наприклад, реклама французького журналу «*La Redoute*»: *Je suis consommaverti* (consommation + avertissement ou avertir), *Je suis consommastuce* (consommation + astucieux ou astuce) [1].

До стилістичних засобів відносять метафору: реклама кава марки «*L'Or Vitalité*»; метонімія: реклама жіночих парфумів «*J'adore*» від «*Christian Dior*»: *J'adore – le Féminin absolu*; епітет: реклама автомобіля марки «*Seat Marbella*»: *La Seat Marbella, elle est intelligente!*; гіпербола: *Ucar. Une avance qui n'en finit pas*; антитеза: реклама автомобіля марки «*Chrysler*»: *Si nouveau que beaucoup prennent déjà un coup de vieux*; паралелізм: реклама французької телекомунікаційної компанії «*Bouygues Télécom*»: *Partir ailleurs, c'est simple. Téléphoner d'ailleurs c'est simplissime. Vous avez demandé la Lune? Ne quittez pas*; риторичне питання: реклама автомобіля фірми «*Peugeot*» 205-ої моделі: *... Et que le vent m'importe?*; каламбур або гра слів: реклама фірми «*Lee*»: *Je me sens bien dans mon Lee, On n'est bien que dans son Lee, Passons nos journées au fond d'un Lee, Mettons-nous au Lee, Mon Lee est toujours bien fait*. У цих слоганах назва фірми «*Lee*» обігрується з подібним по звучанню іменником «*le lit* – ліжка» [2].

Дослідниками підкреслюється ефективність впливу звукосполученнями на людину, його емоційну сферу. До фонетичних засобів відносяться такі засоби, як алітерація: повтор початкових літер: *Chic, choc, chouette, dimanche; Coca-Cola*; рима: акцентуації назви бренду: *Du 22 juin au 6 juillet sortez de l'ordinaire avec Arthur Bonnet (Arthur Bonnet, cuisines, bains)*; звуконаслідування: реклама автомобіля «*Ford cougar*»: *Grrr ...*; Виразні засоби, і фігуральні вислови, не створюють образів, а підвищують виразність мови і підсилюють її емоційність за допомогою особливих синтаксичних побудов: інверсія, риторичне запитання, паралельні конструкції, контрастів [3].

Таким чином, роль реклами надзвичайно значуща для формування способу життя та світогляду в сучасному суспільстві, але стилістична специфіка її складових не завжди до кінця вивчена. У повсякденному житті споживач часто зустрічається з рекламними слоганами, що представляють собою стислі пам'ятні фрази в кінці рекламного ролика. При цьому навіть в українському суспільстві це часто фрази з іноземних реклам, які переведені або представлені в їхньому оригінальному вигляді.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Ермолова О.Б. Лингвистические особенности рекламы [Електроний ресурс]. – <http://www.rfp.psu.ru>.
2. Стилистика рекламы [Електроний ресурс]. – <http://lib.sale>
3. Особенности языка рекламы [Електроний ресурс]. – <http://festival.ru>.

Рекомендує до друку науковий керівник доцент Голотюк О.В.

КОГНІТИВНА МОДЕЛЬ КОНЦЕПТУ «СВЯТО»

У статті репрезентується досвід аналізу концепту свято; визначаються його когнітивні ознаки за допомогою даних асоціативного експерименту.

Ключові слова: концептуальна модель, концепт, когнітивна ознака

The article represents the experience of the analysis of the concept holiday and the peculiarities of its linguistic objectification.

Keywords: conceptual model, concept, cognitive features

Вивчення асоціативного значення слова стало сьогодні одним з найбільш популярних і розроблених напрямів у дослідженні вербальних асоціацій, оскільки вивчаючи асоціації, ми «апелюємо до неусвідомлюваного, глибинного шару нашої психіки» [2, с. 192].

Наскільки нам відомо, концепт *свято* не був предметом багатоаспектного дослідження. Метою статті є вивчення асоціативного значення концепту *свято* в наївній картині світу студентів.

Етимологічне коріння лексеми *свято*, на думку В. Березняка, треба шукати в шумерських мовах [1]. Дослідник вказує на тексти Хетської держави (18-12 ст. до н. е.), в яких зустрічається слово *sivatt (sivat)*, яке означає *святковий день*. В сиву давнину слово *свято* вимовлялося, як *siva-to*, і визначало день відпочинку – сьомий день тижня, що відповідає сучасному слову – неділя.

У сучасній українській мові лексема *свято* тлумачиться так: «1. День або дні, коли урочисто відзначають видатні події, знаменні дати. 2. у знач. присл. святами. *У святкові дні. В театр-оперу наші ходили святами.* 3. Торжество, влаштоване з якої-небудь нагоди. 4. Важлива, радісна, приємна подія, а також день, коли вона сталася. 5. **перен.** Почуття приємності, радості, піднесення. *Для Марусі все стало іншим доокола. І гори, і небо, і люди. Свято було...*» [6, с. 104-105].

Для розгляду когнітивної моделі концепту *свято* в наївній картині світу нами було проведено асоціативний експеримент серед студентів Мелітопольського державного педагогічного університету імені Богдана Хмельницького, який здійснювався протягом 2014-2015 років. В експерименті взяло участь 300 студентів. Інформантам було запропоновано дати асоціативну реакцію на слово-стимул *свято*. Асоціативне поле досліджуваного концепту після завершення обробки результатів набуло такого вигляду:

СВЯТО (300): радість 112; подарунки 60; Новий рік 54; веселощі 53; сім'я 28; настрої, Різдво, щастя 26; День народження 24; друзі 22; кульки 20; родина 17; відпочинок 16; сміх 15; посмішки 14; торт 13; весело 10; тепло 9; люди, феєрверк 8; веселе, їжа, музика 7; емоції, Пасха, пісні 6; весілля, вітання, гості, квіти, народження дітей, ялинка 5; алкоголь, любов, мандарини, солодощі, стіл 4; Великдень, вечерея, вихідні, вогнище, дім, затишок, наближається, передчуття, родичі, танці, свічки, шум 3; батьки, безтурботність, весна, вечір, вечірка, віра, гірлянди, дитинство, діти, застілля, зустріч, канікули, кока-кола, компанія, мить, наряди, переживання, підготовка, позитив, рідні, родинне, розчарування, свобода, торжество, традиції, яскравість, шампанське 2; апельсини, атмосфера, бажання, біль, важливе, вечорниці, вінок, вогники, вогні, враження, гарне, гуляння, День Святого Валентина, дерева, дзвоник, добробут, добро, довгоочікуване, душевність, душі, захід, зима, зимове, зустрічі, іграшки, ігри, іменини, камін, клопоти, клоуни, клуб, концерти, листівки, літо, ліхтарики, маленьке, мама, метушня, мрія, наречена, народні діяння, незабутність, обличчя, обстановка, олів'є, очікуване, очікування, перевдягання, писанка, прибирання, привід, приємно, площа, почуття, прогулянка, ранок, розваги, салат, світ, світло, Святвечір, святість, святковість, святкувати, сніг, сонце, спів, спогади, стан душі, страви, стрічки, сум,

сюрприз, терпіння, урочистість, фанфари, фата, фрукти, хвилювання, хліб, церемонія, цукерки, чисте, щирість, юрба, яйця, 8 Березня 1; відмов 0.

За допомогою методу когнітивної інтерпретації представляємо отримані мовні одиниці у вигляді набору когнітивних ознак концепту *свято*. У наївній картині світу студентів слово-стимул *свято* співвідноситься з: **позитивними почуттями 213** (*радість 112, щастя 26, сміх 15, посмішки 14, весело 10, любов 4, настрої 24, позитив 2, незабутність, святість, святковість, приємно, урочистість, щирість 1*); **назвами свят 114** (*Новий рік 54, Різдво 24, День народження 24, Пасха 6, Великдень 3, Святвечір, День Святого Валентина, 8 Березня 1*); **атрибутами свят 107** (*подарунки 60, музика 7, пісні 6, гості, квіти, 5; алкоголь, солодощі, стіл 4, вітання 5, бажання, вінок, стрічки, сюрприз, писанка, дзвоник, листівки 1*); **близьким оточенням 87** (*сім'я 28, друзі 22, родина 17, родичі 3, дім, затишок 3, батьки, рідні, родинне, традиції 2, мама, обличчя, маленьке 1*); **розвагами 85** (*веселоці 53, веселе 7, танці 3, вечір, вечірка, застілля, зустріч, торжество 2, вечорниці, гуляння, клуб, концерти, прогулянка, розваги, спів, захід, церемонія, іменини, святкувати, фанфари 1*); **атрибутами дня народження 35** (*кульки 20, торт 13, клоуни, свічки 1*); **Новим роком 29** (*феєрверк 8, ялинка 5, мандарини 4, наближається 3, гірлянди, кока-кола 2, вогниці, вогні, дерева, сніг, ліхтарики 1*); **відпочинком 25** (*відпочинок 16, вихідні 3, канікули 2, безтурботність 2, свобода 2*); **їжею, символічними стравами 19** (*їжа 7, вечеря, шампанське 2, хліб, яйця, олів'є, апельсини, салат, страви, цукерки, фрукти 1*); **масовістю 18** (*люди 8, шум 3, компанія 2, юрба, народні діяння, площа, метушня 1*); **дітьми, дитинством 15** (*народження дітей 5, дитинство, діти 2, іграшки, ігри, спогади, враження, мрія 1*); **очікуванням 15** (*передчуття 3, віра, переживання 2, важливе гарне, довгоочікуване, терпіння, очікування, хвилювання, неспокій, омріяне, привід 1*); **абстрактними поняттями 13** (*емоції 6, мить 3, атмосфера, добро, почуття 1*); **теплом 13** (*тепло 9, вогнище 3, камін 1*); **підготовкою до свята 9** (*підготовка, наряди 2, клопоти, перевдягання, прибирання, обстановка, чисте 1*); **весіллям 7** (*весілля 5, фата, наречена 1*); **освітленням 6** (*яскравість 2, ранок, сонце, світло, світ 1*); **порами року 5** (*весна 2, зима, літо, зимове*); **негативними емоціями 4** (*розчарування 2, біль 1, сум 1*); **душею 2** (*душевність, стан душі*).

Отже, концепт *свято* в свідомості сучасних носіїв української мови має велику кількість асоціативних об'єктивувань, що представлені 20 когнітивними ознаками, які організовують його асоціативно-вербальну модель. **Ядро** концепту складається з п'яти елементів, які відображають найбільш значущі для людини поняття, пов'язані з лексемою *свято*: позитивні емоції та почуття 213 (з домінантою *радість 112*); назви свят 114 (з домінантою *Новий рік 54*); атрибути свят 107 (з домінантою *подарунки 60*); близькі люди, оточення 87 (з домінантою *сім'я 28*); розваги 85 (з домінантою *веселоці 53*). **Навколоядерна зона** представлена трьома когнітивними ознаками: атрибути дня народження 35, Новий рік 29, відпочинок 25. **Ближня і дальня периферія** складаються практично з однакової кількості когнітивних секторів (5 і 6 відповідно). Компактне ядро свідчить про сформований, яскраво виражений стереотип уявленні концепту *свято* в повсякденній свідомості сучасних носіїв української мови.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Березняк В. Етимологія сучасних українських слів, складовою частиною яких є шумерський (антський) вказівний займенник – «це», та хатський (венедський) вказівний займенник – «то» / Режим доступу: <http://museum-ukraine.org.ua>.
2. Словник української мови: в 11 тт. / АН УРСР. Інститут мовознавства; за ред. І. К. Білодіда. – К.: Наукова думка, 1970–1980. – Т. 9. – С. 104–105.
3. Фрумкіна Р. М. Психолінгвістика. – М.: Издательский центр «Академия», 2003. – 320 с.

Рекомендує до друку науковий керівник доцент Хомчак О. Г.

ФУНКЦІОНУВАННЯ ЕМОТИВНИХ ОДИНИЦЬ СУЧАСНОГО АНГЛІЙСЬКОГО МОЛОДІЖНОГО ЛЕКСИКОНУ В ХУДОЖНЬОМУ ТЕКСТІ

У статті розглянуто особливості функціонування одиниць молодіжного лексикону у художніх текстах сучасних англомовних авторів.

Ключові слова: емосема, емотивна одиниця, емотивний засіб, сленгізм, контекстуальна модифікація одиниць лексикону молоді.

The article deals with the functional peculiarities of the units of the youth lexicon in the works of the contemporary English-speaking authors.

Key words: emosema, emotive units, emotive means, contextual transformation of the units of the youth lexicon.

Емотивність як невід'ємна складова мовлення людини знаходиться під впливом багатьох соціальних факторів, оскільки будь-яка мовна особистість одночасно є учасником великої безлічі соціумів. Молодіжний лексикон є однією із важливих складових, що формують лексичну базу сучасної мови, особливим чином впливає на розвиток спілкування на побутовому рівні та на сучасну літературну мову. Лексикон молоді є також показником інтелектуального, культурного та духовного розвитку певного прошарку та групи молоді.

Тому дослідження молодіжного лексикону в умовах сучасного технічно оснащеного і мобільного суспільства стало актуальним питанням сьогодення. Досліджуються різні аспекти лексикону молоді: структурно-семантичні особливості (Л. Г. Бабенко, Т. А. Графова), функціонально-семантичному (Н. В. Вітт, О. М. Вольф, Е. М. Вольфсон), вивчаються проблеми емотивності тексту (В. І. Болотов, С. В. Гладь, В. Г. Гак та ін.), емотивний потенціал нейтральної лексики (А. М. Троцюк), проблеми перекладу емотивної лексики (Е. А. Вайла) тощо [1, с. 178].

Однак, незважаючи на ґрунтовний аналіз аспектів емотивності, молодіжний лексикон становить собою ще недостатньо вивчену проблему, яка потребує подальшого дослідження. Зокрема, поза увагою лінгвістів і до сьогодні лишається питання функціонування емотивних одиниць лексикону молоді у художніх текстах.

Метою статті є дослідження особливостей функціонування емотивних одиниць молодіжного лексикону творів сучасних англомовних авторів Barnes Julian «The Sense of an Ending», Picoult Jodie «Nineteen Minutes».

Основними функціями, які виконують емотивні одиниці молодіжного лексикону є виражальні – тобто такі, що репрезентують емоційне ставлення мовця до об'єкту комунікативної ситуації: характеризуючу, оцінну, номінативну та прагматичні функції, що спонукають співрозмовника до певної дії та реакції: демонстративну та регулятивну.

Найчастіше у творах митців головною функцією своєрідності емотивних одиниць є характеризуюча функція. Характеристика осіб, подій є переважно негативною, оскільки молоді люди, як правило, критично сприймають суспільство, тому рідше відзначається позитивна характеристика і лише в окремих випадках – нейтральна. Наприклад, характеристика стану, відчуттів людини: «*She glared down at her canvas. «This is **dumb**,» she grumbled, and tossed it into the trash can under her desk. Everything was **dumb**. All of a sudden she just felt so ... **dumb**.*» (засмучення) [3, с. 241]; характеристика вражень: «*This town **blows**. This weekend there is a **craft** festival where **old bags** come to show off **the ticky tacky shit** they made. They should call it a **CRAP** festival. I'm gonna hide in the bushes outside the church. Target practice as they cross the street-ten points each! Yee ha!*» [4, с. 178].

З точки зору оцінковості емотивні лексичні одиниці розділяються на дві групи: слова та вирази з позитивною оцінкою (ЛО з емоційністю схвальності та захоплення) та з

негативною оцінкою (пейоративи) (ЛО з емоційністю зверхності, презирства, засмучення, роздратування).

У періоди так званого емоційного «затишшя», коли на зміну бурхливим емоціям (захват, радість, розпач, відчай, розчарування та ін.) приходять більш спокійні, врівноважені (здивування, зацікавленість) або взагалі байдужість, емотивні одиниці вживаються «за інерцією», за звичкою, виконуючи у тексті номінативну функцію. До таких емотивів належать: молодіжні неологізми: *bobateria, tea, blah-blah-blah, the ticky tacky shit, blue dog, Dirty Genitals (Data General)*; okazіоналізми: *bluebottle, grossinged*; слова, утворені шляхом семантичної деривації (метафора, метонімія): *rat, chick, chicken, four-eyes, dickheads*.

Для вербальної демонстрації почуття власної вищості, гідності, своєї індивідуальності, унікальності письменниками застосовується демонстративна функція, де важливу роль у створенні якої відіграють стилістично марковані одиниці такі як іронічні, саркастичні висловлювання, метафори, евфемізми тощо. Наприклад: «*Actually, of all people, it's about Veronica Ford. «The Fruitcake?» I knew she'd say that, so I didn't wince.*» (метафора) [2, с. 132] «*Dear Adrian – or rather, Dear Adrian and Veronica (hello, Bitch, and welcome to this letter)...*» (іронічне висловлювання) [2, с. 111]; «*If she hasn't let you **Go All The Way** yet, I suggest you break up with her...*» [2, с. 24] (евфемістичний перифраз).

Також часто вживаними є регулятивні висловлювання, конкретна мета яких визначається лише у контексті окремої мовленнєвої ситуації. Наприклад, регулятивний мовленнєвий акт з метою (мотивацією) висловлювання «образа»: «*Get away from my girlfriend, homo,*» *Matt said.* «*Go find a nice little boy to play with.*» ... *Peter had landed facedown on the pavement.* «*Matt,*» *Peter said, coming up on his knees.* «*Do you have a big dick?*», «*Wouldn't you like to know,*» *Matt said.* «*Not really.*» *Peter staggered to his feet.* «*I just wondered if it was long enough for you to go fuck yourself.*» [3, с. 473] – в зображеній ситуації підлітка принижує його ровесник з метою продемонструвати своє негативне ставлення та підвищити собі самооцінку. Проте Пітер відповідає в подібному тоні, метою його висловлювань є викликати адресата на «двобій», примусити його відчути негативні емоції та відповісти образою на образі і, тим самим, довести свою значимість як особистості.

Отже, привабливість молодіжного лексикону полягає у тому, що його інколи презирлива, зневажлива, пейоративна лексика надає мовленню експресивної забарвленості, що є специфічною ознакою лексикону молоді. Словниковий склад діалогів, наведених у художніх текстах, є підібраним автором, проте має передавати спонтанні, невимушені висловлення мовця, його емоції для чого застосовуються різноманітні функції. Крім того, модальні частки, вигуки, звуконаслідування тощо набувають емоційного значення лише у контексті, чим часто пояснюється відсутність таких лексичних одиниць у словнику.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Берестовська Е.М. Молодіжний сленг: дослідження, формування і функціонування. Питання мовознавства. / Е.М. Берестовська – М., 1996 – 307 с.
2. Barnes Julian. The Sense of an Ending: [novel] / Julian Barnes – London: Contemporary Press, 2011. – 157 p.
3. Picoult Jodie «Nineteen Minutes»»: [novel] / Cecily von Ziegesar – New York: New York Gold, 2010. – 500 p.

Рекомендує до друку науковий керівник професор Руденко Л.М.

ЖАНРОВА СПЕЦИФІКА П'ЄСИ ІВАНА ДНІПРОВСЬКОГО «ЛЮБОВ І ДИМ»

У статті розглянута п'єса Івана Дніпровського «Любов і дим». А саме особливості конфлікту драми та її жанрова специфіка.

Ключові слова: драма, конфлікт, жанрова специфіка, Іван Дніпровський.

The article analyses the play «Love and smoke» of Ivan Dniprovsky. Conflict peculiarities of the play and its genre specificity are studied.

Key words: drama, conflict, genre specificity, Ivan Dniprovsky.

Дебют Івана Даниловича Дніпровського (Шевченка) як драматурга припадає на 1925 рік. Саме тоді з'явилася п'єса «Любов і дим». Цей період сучасник І. Дніпровського Я. Мамонтов влучно назвав добою «театрального розпаду». На тлі жвавого (принаймні кількісно) розвитку української драматургії театральні режисери одноставно констатували недостатність сучасного українського репертуару, зумовлену низькою художньою вартістю та однотипністю пропонованих до постановки п'єс.

Дебютний твір Івана Дніпровського – гімн новій людині, яка відмовляється від особистого заради торжества колективної справи (образ Шури). Це типовий образ, введений у «97» та «Комуні в степах» М. Куліша (Мусій Копистка та Хима), це Вагнерша із «Завойовників» Ю. Яновського, це численні герої інших письменників. І вони мали реальні прототипи у житті, людей, які, повіривши в можливість реалізації ідеалів, проголошених революцією, віддавали себе обраній справі.

Дія п'єси «Любов і дим» відбувається на тлі заводу, який, зусиллями голодних робітників, підводиться з руїн, не зважаючи на наміри колишніх власників, об'єднаних із нинішніми бандитами, зашкодити цьому процесу. На чолі робітників стоїть завком Шура, а їхніх противників очолює донька колишнього власника заводу Ірина. Автор досить рельєфно зображує особисті плани цих антагоністок, розкриваючи їхні образи за сюжетним принципом.

Це був період становлення нового соціально-економічного устрою, який обумовив формування нових морально-ціннісних орієнтирів, нового способу буття, нової людини, період, який можна охарактеризувати словами Ж.Дерріди: маргінальне стає центральним. У драмі І. Дніпровського це простежується у таких опозиціях: селянська й урбаністична тематика; особа і колектив; інтелігенція і народ; лідер і маса; чоловік і жінка; Москва і Харків та інші. Сама назва твору містить опозиційну пару особисте-громадське, як указує Л.Ставицька: «Для ідіюстилю І. Дніпровського показові лейтмотивні слова-символи, винесені у заголовок п'єси», письменник «асоціативно поєднує різнопланові ідеї та емоції» [3, с. 51].

Зображені І. Дніпровським події відбуваються у період, коли деструктивні процеси поступово стали замінюватися творчими. Поступовість

обумовлена тим, що цей процес супроводжувався насильством, руїною і голодом. Докорінно змінилися і життєві пріоритети – те, що було на маргінесі, ставало центральним. Технічні проблеми у літературі почали займати панівне місце, що відповідало життєвим реаліям. Ключові моменти п'єси зосереджені навколо відбудови металургійного гіганта та навколо проблеми голоду – головної перешкоди цьому процесові. Тому мало уваги приділялося змалюванню характерів: як другорядні, так і головні персонажі виведені статичними, одновимірними. Вони не об'єднані якимись важливими конфліктами, подані швидше як ілюстрація до зображуваного. У позиції жіночого і чоловічого світів, відповідно до поетики модерного твору, пріоритети надані жінці. Зміна пріоритетів простежується і на інших рівнях: еліта – народ, особисте – громадське, село – місто, Харків – Москва, Європа – Росія та ін.

Жанр твору можна означити як своєрідне антижитіє: коли житійна література відображала процес духовного зростання особистості, то п'єса «Любов і дим» показувала

деградацію душі (від убивства зі співчуття (коня) до вбивства з помсти (людини)). Але в середині 20-х цей образ створювався і сприймався з іншою конотацією – як героїчна біографія, гідна для наслідування: «Якась абсолютна формула людини, – так схарактеризував його сучасник митця» [2, с. 238]. Це було суголосно духові часу, відбивало тодішні життєві реалії: тоталітарна ідеокритична держава, яка починала будуватися, «розчиняла у собі особистість, підпорядковувала людську одиницю загальному темпоритму життя, прагнула не лишити їй бодай шпаринки автономного існування, просякаючи своїми схемами світобачення в закапелки внутрішнього Я» [1, с. 301].

Отже, творчість Івана Дніпровського – невід'ємна частина літературно-мистецького життя України 20-30-х років. Письменник збагачував тематику, дбав про модернізацію драматичної форми, намагався сприяти відходу української драматургії від традицій етнографічно-побутового реалістичного театру на ширші – світові обрії.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Кисельов Й. М. Іван Дніпровський / Й. М. Кисельов // Драматурги України: літературні портрети.-К.: Дніпро, 1967.-С.293-317.
2. Кузякіна Н. Нариси української радянської драматургії / Н. Кузякіна.-К.: Радянський письменник, 1958.-238 с.
3. Ставицька Л.О. Естетика слова у художній літературі 20-30-х рр. ХХ ст.: системно-функціональний аспект: автореф. дис....докт. філол. наук / Л.О.Ставицька.– К., 1996.– 51 с.

Рекомендує до друку науковий керівник доцент Немченко Г.В.

ЖАНРОВА СПЕЦИФІКА І ПОЕТИКА РОМАНУ МИХАЙЛА СЛАБОШПИЦЬКОГО «ПОЕТ ІЗ ПЕКЛА»

У статті досліджується жанрова специфіка і поетика роману «Поет із пекла» Михайла Слабошпицького.

Ключові слова: жанр, поетика, роман, образ, екзистенціалізм.

The article investigates the genre specification and poetics of the novel «Poet from the Hell» by Michajlo Slabospitsk .

Key words: genre, poetics, novel, image, existentialism.

Роман-есе «Поет із пекла» М.Слабошпицького відзначений найвищою літературною нагородою України – Національною премією імені Тараса Шевченка – і, звісно, привернув увагу літературних критиків [2, 5 та ін.], але жанрова специфіка і поетика цього твору досі не були предметами спеціального дослідження, тому залишаються вивченими недостатньо. Отже, є підстави вважати тему нашої статті актуальною.

Ми ставимо за мету розкрити жанрову своєрідність й оригінальність поетики роману М. Слабошпицького «Поет із пекла».

Визнаний майстер біографічної есеїстики Іраклій Андроников у нотатках «О биографическом жанре» відзначив, що завдання біографа полягає в тому, щоб «<...> отобрать из россыпи фактов самые главные. Связать их. Осмыслить. Создать образ. И рассказать судьбу» [1, с. 339]. Маємо всі підстави стверджувати, що ці чотири завдання М.Слабошпицький цілком виконав.

«Поет із пекла» має риси роману-есе, роману-дослідження і психоаналітичної студії. Внаслідок жанрового синтезу виникла новаторська постмодерна модифікація історико-біографічної прози, де джерела не белетризуються, а цитуються і коментуються. У цьому творі немає вимислу, а елементи домислу наближені до наукових гіпотез. М.Слабошпицький не нав'язує своїх думок, не робить остаточних висновків. Авторська оповідь про Тодося Осьмачку, який належить до найтрагічніших і найзагадковіших постатей української літератури епохи Розстріляного Відродження, розрахована на співучасть читача у пошуку істини.

«Поет із пекла» не міг би вважатися романом, якби був позбавлений художності. Авторській оповіді та багатьом колажованим джерелам (а це переважно твори Тодося Осьмачки та мемуари про нього) притаманні такі риси художнього стилю: образність, емоційність, суб'єктивність. Традиційне уявлення, що художність без вимислу нібито неможлива, в епоху постмодернізму слід визнати застарілим.

Характер Тодося Осьмачки виразно вимальовується на тлі його епохи. Це характер не тільки трагічний, а і значною мірою героїчний. Поетові притаманний духовний максималізм, через що він не міг пристосуватися до обставин, а намагався подолати їх. Саме така концепція героя стверджується М. Слабошпицьким.

Проблема «геній і божевільня» розробляється в романі у дусі психоаналітичної теорії. Автор не ідеалізує свого героя, не замовчує його дивацтв, нав'язливих ідей, манії переслідування тощо, але при цьому переконливо доводить, що Т. Осьмачка – геніальний митець слова, чий творчий потенціал не зміг уповні розкритися через трагічні обставини його особистого життя та життя українського народу.

Саморозкриття характеру Тодося Осьмачки здійснюється в романі переважно шляхом цитування його творів. М. Слабошпицький виступає тут у ролі коментатора, який відзначає автобіографічні елементи у літературній спадщині письменника і водночас застерігає читача від ототожнення ліричного героя з Тодосем Осьмачкою як історичною особистістю. Найпереконливіше це здійснюється у розділі «Жінки», де коментар автора роману спирається на численні свідчення мемуаристів про те, що поет мав буйну фантазію і часто видавав

бажане за дійсне, особливо, коли йшлося про його взаємини з жінками. Водночас М. Слабошпицький підкреслює абсолютну щирість свого героя у вияві громадянських почуттів.

Образ Т. Осьмачки до певної міри постає у романі в романтичному ореолі, що акцентується назвою твору, у якій сконцентровано суб'єктивно-авторське бачення головного героя в екзистенціалістському дусі. При цьому М.Слабошпицький ніде не погіршив супроти історичної правди.

Отже, роман М. Слабошпицького «Поет із пекла» є якісно новим явищем української літератури, що відображає постмодерну тенденцію до синтезу не тільки різних жанрів, а й типів мислення – наукового, художнього і публіцистичного.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Андроников И. О биографическом жанре // Избр. произв.: в 2 т./ И.Андроников. – М.: Худож. лит., 1975. – Т. 2. – С. 338-346.
2. Грабовський В. Чи просто стати видатним: штрихи до портрета Михайла Слабошпицького / В.Грабовський [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [www. Vechirka. Kiev. ua](http://www.Vechirka.Kiev.ua).
3. Слабошпицький М. Тодось Осьмачка: літературний профіль. Никифор Дровник із Криниці: роман-колаж. – К., 1995. – 142 с.
4. Слабошпицький М. Поет із пекла / М.Слабошпицький. – К.: Ярославів Вал, 2003. - 368 с.
5. Чубук М. Шлях через пекло / М.Чубук [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [www. Vechirka. Kiev. ua](http://www.Vechirka.Kiev.ua).

Рекомендує до друку науковий керівник доцент Чухонцева Н.Д.

СПЕЦИФІКА І СТРУКТУРА ІМПЕРАТИВНИХ КОНСТРУКЦІЙ В ХУДОЖНІЙ АНГЛОМОВНІЙ ПРОЗІ

Запропонована стаття присвячена короткому огляду категорії спонукання та специфіці імперативних конструкцій, як одного із засобів її вираження.

Ключові слова: спонукання, імператив, імперативні конструкції.

This article is dedicated to a brief overview of categories and specifics imperative structures as a way of expression.

Key words: prompting, imperative, compelling design.

Опис категорії спонукання останнім часом набирає все більше обертів. Мовні особливості реалізації понять спонукання і впливу, безсумнівно, пов'язані з категорією імперативності.

Людина у своїй життєдіяльності досить часто використовує спонукальні речення. Це пояснюється тим, що соціально-економічні відносини в суспільстві досить часто регулюються мовною поведінкою людини, яка в свою чергу, усвідомлює значимість своєї мовної поведінки та формулює свою промову так, щоб більш ефективно взаємодіяти зі співрозмовником і при необхідності впливати на партнера по комунікації.

Одним із способів вираження спонукання є імперативні конструкції, які неодноразово ставали предметом вивчення як вітчизняних, так і зарубіжних лінгвістів (Л. А. Бірюлін, Є. І. Беляєва, В. В. Бузаров, Г. П. Молчанова, В. С. Храковський, А. П. Володін, Д. М. Шмельов, Д. А. Штелінг, Д. Болінджер, К. Л. Хамблін та інші).

Імперативні конструкції розглядаються з різних підходів: з позиції структурно-синтаксичного підходу (Л. С. Бархударов, В. В. Бузаров, Г. П. Молчанова), семантичного підходу (Р. Кверк, Г. П. Молчанова) та у руслі когнітивної лінгвістики (О. Л. Шарандін, О. В. Заболотська).

Актуальність роботи визначається насамперед відсутністю лінгвістичних досліджень з комплексного вивчення імперативних конструкцій у художніх текстах.

Основною метою нашої статті є характеристика структури та функцій імперативних конструкцій в англійській художній прозі й визначення їх специфіки.

Розглянемо основні структурні моделі імперативних висловлювань на прикладі творів: Б. Шоу, М. Твена, Дж. Кроніна. При зіставленні імперативних речень з розповідними і питальними виявилось, що імперативні речення мають свої чітко виражені ознаки, до яких відносяться односкладність (у переважній більшості імперативних конструкцій), а також порядок слів (місце розташування особистої форми дієслова) і інтонація.

Аналізуючи тексти художніх творів, можна виділити такі структурні моделі імперативних висловлювань.

1) Перш за все імперативні речення можна класифікувати на **стверджувальні та заперечні**. При їх порівнянні очевидним стає те, що стверджувальні на відміну від заперечних не мають особливих спеціальних маркерів. Заперечне речення – характеризуються яскраво вираженою особливістю: поєднанням допоміжного дієслова do з негативною часткою not – do not.

Стверджувальні:

*THE NOTE TAKER. Live where you like; but **stop** that noise.*

*PICKERING. I'm at the Carlton. **Come with me now and let's have a jaw over some supper.***

Заперечні:

*THE MOTHER. I heard you call him by it. **Don't try** to deceive me.*

*THE NOTE TAKER **Don't sit** there crooning like a bilious pigeon (B. Show) [3, с. 41].*

2) Також імперативні речення можуть бути з підметом або без, що визначає односкладність чи двоскладність імперативу. Більшість таких речень односкладні. Диференційною семантичною ознакою в цьому випадку являється вираженість або невираженість агента імперативного речення.

Без підмета:

*HIGGINS. 27A Wimpole Street. **Come and see me tomorrow.** (B. Show) [3, с. 54].*

Get in here! And walk on the newspaper! (J. Rowling) [3, с. 55].

З підметом:

*THE BYSTANDER [to the girl] **You** be careful: give him a flower for it. (B. Show) [3, с. 59].*

*Now **you** shut up that nonsense and climb out of this. (M. Twain) [2, с. 89].*

3) Специфікою імперативних висловлювань є наявність адресата, який може бути виражений або невиражений. Адресат має особливе значення саме для спонукального речення, так як для існування імперативного речення адресат виявляється неодмінною умовою. До засобів вираження адресата відноситься звертання, яке володіє граматичною незалежністю і специфічною інтонацією.

У імперативному висловлюванні звертання та займенник *you* є факультативними елементами, що вживаються в пре-, пост- і інтерпозиції по відношенню до дієслова-присудка, що визначається стилістичними чинниками. Звертання стилістичного забарвлення висловлює особу і виконує контактоустановлювальну функцію, що впливає на семантику спонукування.

Наприклад:

*THE NOTE TAKER [explosively] **Woman**, cease this detestable boo-hooing instantly; or else seek the shelter of some other place of worship.*

*THE DAUGHTER. Do nothing of the sort, **mother**.*

*THE FLOWER GIRL **Oh, sir**, dont let him lay a charge agen me for a word like that. (B. Show) [3, с. 126].*

Домінують звертання, які займають кінцеву позицію. Зазначимо, що власні імена й вислів, на зразок: *My dear* вживаються у функції звертання, а неозначено-особові та заперечні займенники *somebody, anybody, nobody* є, як правило, підметом [3, с. 185]. Звертання може бути виражене власним ім'ям, іменником, який позначає професію й родинні стосунки:

Sitin Mat, and let us see what you can do (A. J. Cronin).

Wheest, son, - shemurmured, you must calm yourself' (A. J. Cronin) [1, с. 87].

Отже, підводячи підсумки, можемо сказати, що основним способом вираження категорії спонукування є імператив. Імперативні речення характеризуються наявністю дієслова-присудка у формі імперативу. Провідним типом імперативних речень є стверджувальні односкладні речення без звертання, нейтральні за своїм експресивним забарвленням. Імперативні речення пов'язані за своєю природою з другою особою і не лімітовані категорією числа. Дієслівна форма імперативу позбавлена часової диференціації і реалізується в сфері неминувшого часу. Імперативне речення допускає також структурну варіативність. Ця властивість є результатом дії наступних синтаксичних процесів: включення/опущення підмета, ускладнення присудка, еліпсис смислового компонента присудка та доповнення зацікавленої особи.

У кількісному відношенні бездієслівні імперативні конструкції в англійській мові представлені в меншості. До складу імперативних конструкцій англійської мови можуть входити такі другорядні елементи, як звертання, tag-questions, частка *let* і зворотні займенники.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Бурлакова В.В. Теоретическая грамматика английского языка / В.В. Бурлакова. – Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1983. – 253 с.

2. Лобанова, Е.В. Базовые параметры категории побудительности в английском языке: когнитивно-онтологический подход // Вестник ЧГПУ 2011. – Вып. 2. – 246 с.
3. Quirk R., Greenbaum S., Leech G., Svartvik J.A University Grammar of English. / Под ред. И.П. Верховской. – М.: Высш. шк., 1982. – 391 с.

Рекомендує до друку науковий керівник доцент Бєляєва С.І.

ОСОБЛИВОСТІ ПРОБЛЕМАТИКИ РОМАНУ-АНТИУТОПІЇ ДЖ. ОРУЕЛЛА «1984»

У статті розглянуто основну проблематику роману-антиутопії Дж. Оруелла «1984» у контексті жанрової природи твору.

Ключові слова: антиутопія, Дж. Оруелл, 1984, проблематика, тоталітаризм, влада, внутрішня боротьба, страх.

The article deals with basic problems of the dystopian novel «1984» by G. Orwell in accordance with its genre nature.

Key words: dystopia, G. Orwell, 1984, range of problems, totalitarianism, power, internal conflict, fear.

Протягом усього розвитку людства значний інтерес письменників та літературознавців викликала проблема людини, її соціалізації, місця у цьому світі, стосунків із оточенням і державою. Проблеми впливу держави на людину в літературі порушує жанр антиутопії. Західноєвропейська антиутопія будується на засадах, закладених Дж. Оруеллом. Творча спадщина письменника, її новизна, актуальність приваблювали увагу літературознавців, дослідженням художніх текстів Дж. Оруелла займалися такі вчені: Н. Дроздова, А. Жучкова, О. Зверєв, Н. Сребрянська, В. Чалікова тощо.

Саме у творчості Дж. Оруелла найточніше проявились типові жанрові риси антиутопії. Г. Давиденко [1, с. 150], Л. Юр'єва [8], С. Шишкіна [7, с. 106]. Б. Ланін [4] працювали над власними класифікаціями характерних особливостей згаданого жанру. Спільною для цих класифікацій є невід'ємна наявність особливої проблематики – соціальної. Так, у романі «1984» Дж. Оруелла порушено такі проблеми:

1. Проблема сутності війни. Події роману розгортаються в Океанії, котра воює із сусідніми державами. Автор неодноразово називає цю війну шахрайством і лицемірством, адже противником виступає кожна з «Азій» по черзі. Ніхто не знає напевне, чи ведеться ця війна взагалі, а якщо і ведеться, то нагадує постановку, карнавал. Хоч вона нереальна, але не безглузда, зазначає автор: *«Она пожирает излишки благ и позволяет поддерживать особую душевную атмосферу, в которой нуждается иерархическое общество. Ныне война – дело чисто внутреннее [...] Войну ведёт правящая группа против своих подданных, и цель войны – не избежать захвата своей территории, а сохранить общественный строй»* [5, с. 177].

2. Проблема історичної пам'яті. Партія переписує підручники з історії, передруковує газетні статті, тому люди практично позбавлені історичної пам'яті: не можуть згадати свою молодість і навіть не пам'ятають із ким воювали вчора. У глобальному масштабі це переростає у загибель великої культурної спадщини предків [2, с. 105].

3. Проблема знецінення загальнолюдських моральних устоїв. Інститут сім'ї перетворився у спосіб співіснування. Так, в'язень Парнос повідомляє Вінстону, хто його запроторив до тюрми: *«Дочурка [...] слышала, что я говорю, и на другой же день – шасть к патрулям. Недурно для семилетней пугалицы, а? Я на неё не в обиде. Наоборот, горжусь. Это показывает, что я воспитал её в правильном духе»* [5, с. 208]. Це доводить, що романові «1984» як традиційній антиутопії характерне деформування образу сім'ї або «лінії низхідної функціональності». Інститут сім'ї не знищений, але його функціонування ослаблене, зведено до мінімуму. Члени такої сім'ї виконують свої обов'язки автоматично, не надаючи їм сенсу або обов'язковості, а також ритуальної сторони процесу [6, с. 46].

4. Проблема тоталітарної влади у державі. Партія і Старший Брат здійснюють неймовірний вплив на соціум. Смітові здавалося, ніби *«какая-то исполинская сила давила на тебя – проникала в череп, трамбовала мозг, страхом вышибала из тебя твои убеждения, принуждала не верить собственным органам чувств»* [5, с. 74].

5. Проблема страху. Влада маніпулює свідомістю людини, яка боїться. Людина у Оруелла повністю втратила свою незалежність, індивідуальність. Страх усюди: надворі, на робочому місці, удома. Старший Брат дивиться з кожного кутка, він богоподібний, бачить усі огріхи будь-якого члена суспільства. Для підтримки атмосфери страху використовують фізичні покарання, тортури: *«Били кулаками, били дубинками, били стальними пруттями, били ногами. Бывало так, что он катался по полу, бесстыдно, как животное, извивался ужом, тщетно пытаясь уклониться от пинков, и только вызывал этим все новые пинки – в ребра, в живот, по локтям, по лодыжкам, в пах, в мошонку, в крестец. Бывало так, что это длилось и длилось без конца, и самым жестоким, страшным, непростительным казалось ему не то, что его продолжают бить, а то, что он не может потерять сознание»* [5, с. 214].

Головний герой роману боїться партії, жахається можливих покарань, але найбільшим страхом Вінстона Сміта є пацюки. Саме такі тортури очікували його у таємничій кімнаті 101. Образ пацюка часто асоціюється із неміччю і смертю. У Середньовіччі його пов'язували із дияволом, а сьогодні пацюк являється символом зради [3, с. 279]. Тож можна сказати, що найбільший страх Вінстона – страх бути зрадженним, що із ним, власне, і стається.

1. Проблема кохання. Стосунки Вінстона із Джулією мало трактувати як суто любовні: *«Их любовные объятия были боем, а завершение – победой. Это был удар по партии. Это был политический акт»* [5, с.113]. Навіть почуття кохання не зосереджене на задоволенні духовних потреб у спілкуванні, адже кожен новий день із Джулією – спосіб сховатися від Партії і, нарешті, поділитися своїми справжніми думками.

2. Проблема внутрішньої боротьби. На експліцитному рівні Вінстон – противник системи в утіленні партії та її представника О'Браєна, на імпліцитному – він бореться із системою всередині себе, зі страхом виступити проти неї відкрито: *«И вдруг оказывалось, что ненависть Уинстона обращена [...] на Старшего Брата, на партию, на полицию мыслей; в такие мгновения сердцем он был одиноким осмеянным еретиком, единственным хранителем здравого смысла и правды в мире лжи. А через секунду он был уже заодно с остальными, и [...] тайное отвращение к Старшему Брату превращалось в обожание, и Старший Брат возносился над всеми»* [5, с.18].

3. Проблема сутності влади. О'Браєн, герой Дж. Оруелла, не заперечує, що метою влади є сама сутність влади. Державі необхідно, щоб люди були маріонетками, тобто бачили те, що їм дозволяється бачити, думали те, що їм диктуються, але не більше. Головне, що хотів донести Оруелл до читача, що дана соціальна хвороба, вірус страху і рабства, вбиває сутність людини. Для цієї мети застосовується і «новомова», що знищує пам'ять, здатність до гнучкого і самостійного мислення [7, с. 75]. Мета «новомови» - обслуговування політичної диктатури.

Отже, роман Джорджа Оруелла «1984» заклав традиції антиутопії у західноєвропейській літературі, у творі виражено базові риси даного жанру, в тому числі потужну соціальну проблематику. Влада в антиутопії «1984» зведена в абсолют, не цурається жодних методів управління соціумом: зниження ролі сім'ї у суспільстві, перепис історії, «хвилинки ненависті» й інші засоби масової інформації, а також тортури, залякування, переслідування. Вінстон Сміт та його кохана Джулія виступають проти системи і програють. Із боротьбою за свободу в умовах тоталітаризму і пов'язані основні проблеми антиутопії «1984».

ЛІТЕРАТУРА:

1. Давиденко Г. Й. Історія новітньої зарубіжної літератури: навч. посіб. / Г. Й. Давиденко, О. М. Чайка, Н. І. Гричаник, М. О. Кушнерьова. – К. : Центр учбової літератури, 2008. – 274 с.
2. Дроздова Н. Г. Обличение тоталитарного строя в утопических романах Е. Замятина «Мы» и Д. Оруэлла «1984» / Н. Г. Дроздова, М. В. Баканова // Известия Пензенского

государственного педагогического университета им. В. Г. Белинского. – 2008. – №10. – С. 103-105.

3. Керлот Х. Э. Словарь символов / Х. Э. Керлот. – М. : «RELF-book», 1994. – 608 с.

4. Ланин Б. А. Анатомия литературной антиутопии / Б. А. Ланин // Общественные науки и современность. – 1993. – №5. – С. 154-163.

5. Оруэлл Д. 1984: роман. Скотный Двор: сказка аллегория [пер. с англ.] / Джордж Оруэлл. – М. : АСТ: Астрель, 2012. – 367 с.

6. Солдатов В. Е. Социокультурное пространство в антиутопиях: основные черты моделируемого социума / В. Е. Солдатов, И. Д. Тузовский // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. – 2010. – №3 (23). – С. 40-49.

7. Шишкина С. Г. Истоки трансформации жанра литературной антиутопии в XX веке / С. Г. Шишкина. – Иваново : ИГХТУ, 2009. – 230 с.

8. Юрьева Л. М. Русская антиутопия в контексте мировой литературы / Л. М. Юрьева. – М. : ИМЛИ РАН, 2005. – С. 15.

Рекомендує до друку науковий керівник старший викладач Уколов Є.Ю.

ОСОБЛИВОСТІ ОБРАЗНОЇ СИСТЕМИ СОНЕТІВ У. ШЕКСПІРА

У статті розглянуто особливості образної системи сонетів У. Шекспіра.

Ключові слова: сонет, шекспірівський сонет, образ, поезія.

The article deals with the features of the image system sonnets of Shakespeare.

Key words: sonnet, Shakespeare's sonnet, image, poetry.

Англійський сонет є невеликою, проте дуже змістовною формою ліричної поезії. Найбільш вагомим сонет став завдяки У. Шекспіру. Під пером британського майстра поетичного слова ця форма досягла найвищої висоти, завдяки чому і дістала в ході історії назву «англійського», або «шекспірівського» сонету. Особистість У. Шекспіра пригортала до себе увагу митців різних країн світу, зроблено сотні спроб познайомити світового читача з його творчістю. Склалася довготривала літературна традиція перекладів сонетів Шекспіра в різних світових літературах. Серед відомих перекладачів сонетів поета – М. Л. Лозинський, Б. Л. Пастернак, С. Я. Маршак, Д. В. Павличко, В. Марач.

В своїх сонетах Шекспір торкається коріння проблеми буття, яке хвилювали людство, веде мову про щастя і сенс життя, про співвідношення часу і вічності, про тлінність людської краси і її велич, про мистецтво, здатне перебороти невблаганний біг часу, про високу місію поета. Джерелом образної системи сонетів була реальність, пов'язана зі світом природи і з життям суспільства. Звернувшись до суворої форми сонета, Шекспір вийшов за межі традиційних тем і поетичних норм. Він наповнив сонет багатим змістом, глибокою думкою, хвилюючими людськими почуттями, надав різноманітного звучання та високої поетичної довершеності.

Сюжетною основою шекспірівських сонетів є оповідь про палку дружбу (сонети 1 – 126) і пристрасну любов ліричного героя збірки (сонети 127 – 154). Прибічники біографічного трактування «Сонетів» здавна намагаються встановити, ким же були прототиipi образів друга і коханої. Існують найрізноманітніші припущення. Образ «юного друга» найчастіше пов'язують з іменем покровителя Шекспіра лорда Саутгемптона. «Смугляву леді сонетів» починаючи з ХІХ ст., ототожнювали з придворною дамою королеви Єлизавети Мері Фіттон. З темами любові і дружби пов'язаний образ Часу, зміни поколінь, невідворотності старості. Час виступає як могутня сила, здатна як до руйнування, так і творення, і стає символом діяльності людей:

*Та як безжальний час міняє все,
Найбажаніше зводить до відрази;
Красу марнує, тлін життяю несе,
Ламає клятви, відміня укази. (Сонет 115) [5].*

Кохана поета – жінка далеко не ідеальної краси. Але поет кохає її саме таку, не ідеальну, а земну, для нього вона найвродливіша з усіх жінок. Відомий 130 сонет дає не лише портрет «смаглявої леді», він розкриває також особливості світогляду Шекспіра – людини Відродження, яка радіє з того, що має щастя бачити земну красу своєї коханої:

*Ніщо супроти сонця її очі,
З коралом не зрівняєш губ жагу,
Не білосніжна шкіра перс дівочих,
Волосся ж – дріт, що сплівсь в косу тугу... (Сонет 130) [5].*

Сонетів присвячених другові, набагато більше, ніж віршів присвячених коханій жінці. Краса друга завжди хвилює поета. Юний красень, якого Шекспір називає прекрасним марнотратом, чудовим скнарою, ще не одружений, у нього немає дітей. А для Шекспіра це означає, що його краса помре разом з ним, тому що для людини єдиний спосіб жити вічно – залишитися в своїх дітях:

*... Ти будеш щасливішим в десять раз,
Десятикратно в дітях повторившись,
Не владна й смерть тоді – не вмреш зараз,
Живим в своїх нащадках залишившись... (Сонет 6) [5].*

І образ друга, і образ коханої жінки постають у сонетах у світлі поетового ставлення до них, тому на першому місці – образ ліричного героя. У ньому відбивається складний і багатий світ людини Ренесансу. Ліричний герой Шекспіра здатний не тільки на сильні почуття дружби й кохання, йому властиві широкий, всеохопний погляд на світ, активне ставлення до життя, сила розуму.

У 66-му сонеті окреслено нерозв'язаний конфлікт між ліричним героєм і суспільством, у якому панують жорстокість і несправедливість, що є наслідком бездуховності, культу золота, безбожності. Відчуваючи безвихідь, розпач, ліричний герой, стомлений переживаннями, благає смерті:

*Втомившись жить, всесильну смерть зову.
Не бачити б, як доблесть жебракує,
Неправда душить істину живу
І над любов'ю зрада торжествує... (Сонет 66) [5].*

Ліричний герой «Сонетів», хоч і кличе смерть, та все-таки знаходить щось, що примиряє його з життям: це його друг і радість, що дає любов до нього.

Філософська глибина, драматизм почуттів, музикальність і ліризм сонетів Шекспіра зайняли видатне місце в історії світової поезії. У них розкриті багатство і краса людини Ренесансу, представлений трагізм і велич його існування, а також роздуми про життя, творчість і мистецтво.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Аникст А. А. Поэмы, сонеты и стихотворения Шекспира: Т. 8 / А. А. Аникст. – М., 1960. – 591 с.
2. Аникст А. А. Творчество Шекспира / А. А. Аникст. – М. : Художественная литература, 1963. – 616 с.
3. Комарова В. П. Метафоры и аллегории в произведениях / В. П. Комарова. – Л. : Изд-во ЛГУ, 1989. – С. 15 – 23.
4. Морозов М. М. Шекспир, Бернс, Шоу / М. М. Морозов. – М. : «Искусство», 1967. – С. 218 – 254.
5. Сонети. Перекладач Віктор Марач [Електронний ресурс] // Український шекспірівський портал. – Режим доступу: <http://shakespeare.zp.ua/texts.item.109/>.
6. Урнов М. В. Шекспир. Герой и его время / М. В. Урнов, Д.М. Урнов. – М. : Наука, 1964. – 208 с.

Рекомендує до друку науковий керівник старший викладач Уколов Є.Ю.

ХУДОЖНЯ ПРИРОДА ІНТРИГИ У РОМАНАХ «ІНФЕРНО» Д. БРАУНА ТА «АПТЕКАР» Ю. ВИННИЧУКА

Стаття присвячена дослідженню художньої природи інтриги у романах «Інферно» Д. Брауна та «Аптекар» Ю. Винничука. Аналіз дає змогу віднайти джерела цього елементу сюжету, а також спільні та відмінні риси у представлених творах.

Ключові слова: інтрига, детектив, роман.

The article is devoted to the representation of the intrigue in novels of D. Brown «Inferno» and Yu. Vynnychuk «Pharmacist». The examination make it possible to find the sources of this plot element, common and different features between two masterpieces.

Key words: intrigue, detective, novel.

Сучасна художня література виходить за межі усталеної традиції, сміливо оперує основними естетичними категоріями, тому творчість сучасних романістів загалом не обумовлена наперед встановленими правилами. Вагомим досягненням сучасних романістів вважаємо розмиття межі між високим та масовим мистецтвом, «(...) мистецтво прямує новими шляхами – шляхами полістилізму. Полістилізм – це категорія, яка означає явище у мистецтві, що прагне через вже розроблену стилістичну мову створити принципово новий погляд на мистецький твір. Отже, полістилізм, по-перше, є концепцією, на основі якої розробляється саме художнє творення, а по-друге, полістилізм має власний арсенал підпорядкованих йому технічних прийомів (...)» [3, с. 28], – зауважує Т. Гуменюк.

Яскравими зразками подібних романів є «Інферно» Д. Брауна та «Аптекар» В. Винничука. Інтерес дослідників до цих творів був звернений на тематику, жанрову специфіку, символіку, проте особливість інтриги у названих текстах ще не була предметом вивчення у літературознавчих розвідках.

На жанрову природу означених творів немає однозначного погляду (їх визначають як трилери, конспірологічні детективи, шахрайські романи), проте рушійною силою подій є інтрига, котра надає динаміки всьому сюжету. М. Бахтін вважає, що «пластичність» роману надає сучасній прозі імпульс пошуку та переосмислення багатьох давно сформованих жанрів. Так, детектив із його ігровою стихією та тяжінням до розгадування загадок і таємниць стає надзвичайно близьким за духом нашому часу й трансформується. Він «втрачає одномірність масової літератури й стає багаторівневим» [1, с. 5], що провокує нові модифікації: конспірологічний, іронічний, фантастичний детектив тощо.

Чи не кожне наукове визначення жанру детективу обов'язково характеризується термінами «загадка», «таємниця» або «інтрига» [4, с. 60], саме тому ми ладні виснувати, що детективна нотка присутня у творах. Відсутність інтриги стає яскравим маркером для реципієнта, акцентом того, що перед ним постає звичайний пригодницький роман.

Інтрига – це рушій перипетій, складне й заплутане розгортання подій у творі, яке має на меті відобразити гостру боротьбу між персонажами, досягти особливого напруження дії, зацікавити читача, втримати його увагу. Щодо цього А. Ткаченко зазначає: «Інтрига надає сюжетові заплутаності, це складне й напружене сплетіння дій персонажів, що прагнуть сягнути своєї мети через приховування намірів за допомогою різних хитрих викрутасів» [6, с. 178]. Інтрига завжди веде до закручення пружини дії, найбільшої гостроти набуває в кульмінації та вирішується у розв'язці. Цікавою є думка Рікера, за якою інтрига – це сюжет у його зверненні не до фабули, а до читача. Саме у послідовності епізодів вбачаємо ключ як до точки зору наратора (фокус розповіді на деталях), так і до позиції, яка відводиться адресату [5, с. 51].

З погляду інтриги, виділяють дві варіації впливу на розвиток дії: захопливе коло подій та напружений інтелектуальний пошук персонажів. Останній була притаманною для ранніх детективних творів, проте у сучасних зазначаємо синтез обох видів. Таке поєднання є

доцільним як для «Інферно», так і для «Аптекаря», адже ці твори репрезентують дифузю жанрів.

Оскільки метою інтриги є постійна напруга, то автори вдаються до різних прийомів її реалізації. Прийоми мають своє місце як у найсучасніших зразках, так і в жанрових різновидах. Наприклад, в «Інферно» виділяємо такі прийоми: прийом лжеінтриги (лікарка Сієна Брукс, яка насправді виявляється головним злодієм), прийом напруги у безвихідній ситуації (порятунок світу від «червоної смерті»). Твір Ю. Винничука «Аптекарь» реалізує інтригу через такі прийоми: прийом зворотного розвитку сюжету («перейменування» Лукаша у Мартина), прийом утаємничення. Спільними для творів виділяємо прийоми замовчування та перепитій, які є основними у розгортанні сюжету.

Сюжетні інтриги творів «Інферно» та «Аптекарь» підтримується за рахунок глибоких і яскравих образних картин, які швидко змінюють одна одну, у деяких вдаючись до градації. Проте саме напруга і динамічність формуються завдяки фокусуванню уваги на головних персонажах – Роберті Ленгдоні, Лукашеві Гулевичу, Касперові Янішу та Руті. Незважаючи на певну усталеність та формальність, які характерні для детективного жанру, в аналізованих творах перед нами постають нові «модифіковані» персонажі. Це як працівники розумової праці, з високим рівнем IQ (Роберт Ленгдон та Сієна Брукс), які вирішують проблеми шляхом розв'язання складних загадок, так і незвичні для детективного жанру персонажі – кат, чарівниця, аптекар-хірург. Персонажі Ю. Винничука – герої-маргінали, люди з сірої порубіжної зони суспільства, кожен зі своєю таємницею.

Таким чином, інтрига по-різному використовується у творах Д. Брауна та Ю. Винничука: якщо в першого вона націлена на розкриття таємниці світового масштабу, то в «Аптекаря» – пов'язана передусім із кожним персонажем та його особистою історією. Вміле використання елемента не тільки привертає увагу читача, але й впливає на розвиток сюжету: декодує розв'язку, вводить нові сюжетні лінії, задля відволікання реципієнта від головного, завуальовує істину.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Бахтин, М.М. Эпос и роман (О методологии исследования романа) / М.М. Бахтин // Бахтин, М.М. Вопросы литературы и эстетики. – М.: Художественная литература, 1975. – С. 447-483.
2. Браун Д. Інферно / Д. Брану; [пер. з англ. В.Горбатька]. – Харків: Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2013. – 512 с.
3. Гуменюк Т. Постмодернізм як транскультурний феномен. Естетичний аналіз : автореф. дис. ... д-ра філол. наук : 09.00.08 / Т. Гуменюк ; Київ. нац. ун-т ім. Тараса Шевченка. – К., 2002. – 38 с.
4. Кицак Л. Художня природа інтриги в детективах / Л. Кицак // Українська література в загальноосвітній школі. – 2014. – №7-8. – С. 60-62.
5. Поль Рикёр. Время и рассказ. Т. 1. Интрига и исторический рассказ. – М.; СПб.: Университетская книга, 1998. – С. 51.
6. Ткаченко А. Мистецтво слова (Вступ до літературознавства): підручник для гуманітаріїв. / А. О. Ткаченко. – К.: Правда Ярославичів, 1997. – 448 с.

Рекомендує до друку науковий керівник доцент Демченко А.В.

СЕМАНТИКА КАЗКОВИХ АРТЕФАКТІВ У МУЛЬТИПЛІКАЦІЙНИХ СТРИЧКАХ «BRAVE» ТА «FROZEN»: КОМПАРАТИВНИЙ АСПЕКТ

У статті розглянуто функціонування лінгвокультурного коду «Артефакти» у мультиплікаційних стрічках «Brave» та «Frozen». Особливу увагу приділено компаративному аспекту дослідження семантичних особливостей казкових артефактів.

Ключові слова: артефакт, реалія, символ, лінгвокультурний код, лінгвокультурний субкод.

The article deals with the functional peculiarities of the linguocultural code «Artifacts» in the cartoons «Brave» and «Frozen» and focuses on comparative aspect of the study of semantic features of the fabulous artifacts.

Key words: artifact, realia, symbol, linguocultural code, linguocultural subcode

Мова як компонент культури виділяється серед інших її елементів своєю здатністю відбивати зовнішні зміни у найбільш експліцитній, вербалізованій формі [3, с. 2]. Серед лексичних одиниць, що містять в собі національно-культурний компонент та репрезентують специфічні риси культури найбільший інтерес представляють реалії, символи та артефакти.

Реалії репрезентують самоідентифікацію нації, адже найчастіше ці лексеми позначають предмети матеріальної культури, які характеризують той чи інший народ і висловлюють національний колорит. Трансформація образу конкретної реалії, тобто перенесення смислів одного предмета на інший, призводить до символізації лексичних одиниць [2, с. 127]. Символізація реалій – це форма віддзеркалення дійсності, яка використовується етносом для створення та перетворення певного культурного середовища. Слово-символ представляє реалію та інформацію про неї [3, с. 2]. Система символів, що виконують знакову функцію та об'єднані тематичною спільністю та образною основою, формують лінгвокультурний код – симбіоз мовного та культурного кодів, результат проникнення культурного коду у природну мову [4, с. 127].

Особливості поняття «артефакт» розглядалися у працях М. Вартофського, Р. Д'Андріа, І. В. Дукальської. Концепти-артефакти є невід'ємними засобами формування мовної картини світу, це фундаментальні складові культури. Вони пов'язують людей зі світом та одним з одним способом, у якому поєднуються властивості знарядь та символів. До артефактів відносять не лише безпосередні предмети, механізми, створені людиною, але і явища культурної діяльності, предмети ритуального, мистецтвознавчого призначення. Артефакт функціонує в середовищі культурно-семантичного поля, що визначає його зміст і матеріальний носій. Він є полісемантичний, а тому відрізняється абстрактною культурною семантикою, що по-різному виявляється в різних контекстах [1, с. 7].

Специфічні особливості лінгвокультурного коду «Артефакти» зумовлюються природними, соціальними та культурно-історичними факторами. Образи предметів, які зберігаються в свідомості носіїв мови і культури, та пов'язані з ними концепти формують основу символізації образів артефактів. Артефакти стають культурними символами, що знаходить своє відображення в образній лексиці [1, с. 5].

Метою нашої статті є виявлення особливостей репрезентації лінгвокультурного коду «Артефакти» у мультиплікаційних версіях казок «Brave» та «Frozen».

Актуальність дослідження лінгвокультурного коду «Артефакти» зумовлена необхідністю вивчення мови й культури у їх взаємозв'язку з метою виявлення національних особливостей певної культури. Національні особливості конкретної лінгвокультури репрезентовані через матеріальні цінності (артефакти), що відображено у мультиплікації.

Досліджуваний код є розгалуженим, оскільки символізує різні соціальні та культурні цінності, інтереси, відносини, ставлення.

Національно-культурна специфіка репрезентованих у мультфільмах «*Brave*» та «*Frozen*» культурних особливостей, а також картини побуту, представлені образами-артефактами знарядь праці, одягу, зброї та житла вказують на те, що у стрічці «*Brave*» представлено культуру Шотландії Х століття, в період коли вона знаходилась під впливом традицій та цінностей кельтських племен, а в мультфільмі «*Frozen*» – реалії життя Норвегії.

Дослідивши природні, соціальні та культурно-історичні фактори, які зумовлюють специфіку семантичних характеристик образів артефактів у мультиплікаційних стрічках ми розділили лінгвокультурний код «Артефакти» на субкоди: «Одяг та прикраси», «Зброя» та «Житло».

Субкод «Одяг та прикраси» представлений у мультфільмі «*Brave*» такими артефактами: *kilt*, *tartan*, *dress*, *medallion*, *coronet*, а у мультиплікаційній стрічці «*Frozen*» символіка одягу відображена в артефактах *dress*, *bunad*, *rosemaling* та *gloves*. Завдяки своїй символічній специфіці костюм, будучи матеріальним витвором, виконує у мультиплікаційних стрічках функції, властиві феноменам духовної культури.

Артефакти *kilt* та *tartan* у мультиплікаційній стрічці «*Brave*» стають виразниками культурної ідентифікації шотландців, духу незалежності, стійкості, є своєрідним культурним кодом кожного клану. Семантика артефакту *medallion* безпосередньо пов'язана з образом принцеси Меріди та її, у певній мірі, егоїстичними намірами: віддаючи медальйон відьмі, вона ставить особисті інтереси вище кланових. *Coronet* репрезентує соціальні функції королеви, її відповідальність перед народом.

Артефакти *bunad* та *rosemaling* у мультфільмі «*Frozen*» репрезентують ідею національної самоідентифікації норвежців, незалежно від тих соціальної функцій, які вони виконують у суспільстві. Семантика артефакту *gloves* – індивідуалізована, це символ таємниці королеви Ельзи, її спроб приховати свій дар, хоча це і призводить до страждань та самотності.

Спільним для обох стрічок артефактом є артефакт *dress*. Жіночий шотландський національний костюм характеризується стандартними складовими. Сукня як його елемент зазвичай не несе особливої символіки в шотландській лінгвокультурі. Проте в мультиплікаційній стрічці «*Brave*» на прикладі сукні принцеси Меріди артефакт *dress* набуває яскраво вираженої символічної семантики. Епізод з розірванням блакитної сукні з золотим кельтським оздобленням стає репрезентацією символічного значення артефакту *dress*, який несе у собі семантику бунту та протесту проти залежності від стереотипних норм та правил. Артефакт *dress* набуває нових символічних значень у мультфільмі «*Frozen*» та уособлює внутрішній стан принцеси Ельзи та ті зміни, які відбуваються з нею протягом сюжету.

Субкод «Зброя» представлений у мультиплікаційній стрічці «*Brave*» артефактами *bow and arrow* та *sword*, а у мультфільмі «*Frozen*» артефактами *crossbow* та *sword*. У семантиці образів зброї основним є не ідея деструкції чи технології вбивства, а їх символічна функція, зброя має метафізичне значення.

Артефакт *bow and arrow* корелює з образом Меріди та позначає її боротьбу за власну незалежність, за можливість жити так як вона хоче. Артефакт *sword* репрезентує два основних символічних значення: мужність та силу воїнів королівства та спробу необдуманого вирішення проблеми, що призводить до негативних наслідків. У стрічці «*Frozen*» зброя набуває різко негативної семантики. Артефакти *crossbow* та *sword* стають символами зради інтересів свого народу задля власних егоїстичних намірів, віроломства.

Субкод «Житло» репрезентований у мультиплікаційній стрічці «*Brave*» артефактами *tapestry* та *hearth (fireplace)*, а у мультфільмі «*Frozen*» – артефактами *lantern* та *fireplace*. Житло є одним з провідних втілень національної ментальності, оберіг, в якому кожна річ отримує особливу вартість.

Артефакт *tapestry* у стрічці «*Frozen*» символ єдності та порозуміння між членами королівської сім'ї, репрезентує тепло родинних відносин. Артефакт *hearth* та його матеріальне уособлення *fireplace* стає виразником домашнього затишку, дому взагалі, це

символ сім'ї. Артефакт *lantern* набуває трьох символічних значень: уособлення правильності вибраного шляху, надії та захисника, оберегу. Артефакт *fireplace* у стрічці виразник життя (принцеси Анни) та символ самопожертви (сніговик Олаф).

Отже, матеріальна культура – це цілісна сукупність артефактів, накопичених соціальною групою у ході її історичного розвитку. Артефакти є культурними схемами та моделями, необхідними для структуризації навколишньої дійсності. У мультиплікаційних версіях казок виокремлюємо три субкоди у межах лінгвокультурного коду «Артефакти»: «Одяг та прикраси», «Зброя» та «Житло».

ЛІТЕРАТУРА:

1. Дукальская И. В. Семантические и прагматические характеристики английского лингвокультурного кода «Артефакты» : автореф. дис. на соискание учёной степени канд. филол. наук: спец. 10.02.04 – германские языки / И. В. Дукальская – Самара, 2009. – 23 с.
2. Зорівчак Р. П. Реалія і переклад (на матеріалі англomовних перекладів української прози) / Р. П. Зорівчак. – Львів : Вид-во Львівського ун-ту, 1989. – 215 с.
3. Комар О. Етнокультурна парадигматика національно-маркованих мовних одиниць : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.01 – українська мова / О. Комар – Умань, 2009. – 17 с.
4. Никишкова М. С. Лингвокультурный гастрономический код в англоязычной потребностной коммуникации / М. С. Никишкова // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2014. – № 12. – С. 124 – 132.
5. Brave [Cartoon] // Directed by M. Andrews, B. Chapman, S. Purcell. – USA, Walt Disney Pictures, Pixar Animation Studios, 2012.
6. Frozen [Cartoon] // Directed by C. Buck, J. Lee. – USA, Walt Disney Pictures, Walt Disney Animation Studios, 2013.

Рекомендує до друку науковий керівник доцент Заболотська О.В.

ЛЕКСИКО-ФРАЗЕОЛОГИЧЕСКИЕ ВИРАЗИТЕЛЬНЫЕ СРЕДСТВА В РАССКАЗАХ ВИКТОРИИ ТОКАРЕВОЙ

Данная статья представляет собой краткий обзор выразительных средств В. Токаревой, особенностей их употребления и функции в тексте.

Ключевые слова: выразительные средства, фразеологизм, трансформация, комплекс.

This article is a brief review of V. Tokareva's means of expression, features of their use and their function in the text.

Key words: means of expression, phraseologism, transformation, complex.

Она не обманывает ни свое чувство, ни читателей.

Виктория Токарева – прямодушный писатель.

Ее произведения дают утешение читателям из-за того, что высота ее глаз – та же, что и высота глаз читателей.

Макико Ояма

Повести и рассказы Виктории Токаревой легко узнаваемы среди работ других писателей: точные, лаконичные, с концентрированной смысловой нагрузкой, они описывают типичные истории людей так, что каждый сюжет цепляет все струны души читателя. Каждому они открывают глаза на обыденную жизнь как на череду событий, достойных особого внимания.

Чеховское «Краткость – сестра таланта» подходит для характеристики текстов писательницы как нельзя лучше. Любовь к произведениям Антона Павловича повлияла на особенности литературного стиля и самой В. Токаревой: ее повести и рассказы имеют такое же богатство в смысловом плане при максимальной экономии лексических средств.

Метафоричный язык Токаревой пестрит множеством различных сравнений. Данное выразительное средство часто встречается в текстах, помогая читателю рисовать яркую картину событий, передавая основной смысл вместе с калейдоскопом коннотативных значений. Например: *Николаев был связан со своей мамой таким образом, будто ему при рождении забыли обрезать пуповину и у них до сих пор общее кровообращение* [2, с. 253]; *Николаев не звонил. Это было против всех правил и привычек. Это было так же, как если бы солнце встало на час позже или не взошло вообще* [2, с. 240]; *Равнодушие, как паутина, налипло на стены, свисало с потолка, и надо было разводить руками, чтобы как-то продвигаться по квартире сквозь паутину равнодушия* [1, с. 332].

Достаточно интересным, на наш взгляд, является следующий фрагмент: *Базар всегда волновал ее, как когда-то в молодости волновала танцплощадка: возможностью выбора и ожиданием удачи, счастливого случая* [2, с. 254]. Здесь автор приводит лексемы «базар» и «танцплощадка» как однородные понятия, имеющие некую общность – «возможность выбора и ожидание удачи, счастливого случая», хотя по своей семантике эти вещи очень далеки друг от друга.

Следующий пример так же имеет ценность в исследовании языка и стиля рассказов Виктории Токаревой: *Дети не слушались. И Николаев тоже совершенно не слушался и не боялся, а относился к ее любви как к необязательному предмету* [2, с. 244]. Здесь сравнивается любовь женщины с необязательным предметом в школе, пением, которое и преподавала главная героиня рассказа.

Многозначные слова в рассказах писательницы образуют определенную двухплановость сказанного, создавая некий подтекст. Например: *Прокушев успел подумать, что из-за какой-то старухи, которую на том свете обыскали с фонарями, он так серьезно разбил государственную машину и собственную грудь* [1, с. 333].

Так же писательнице не чужд такой экспрессивно-стилистический прием как оксюморон, служащий элементом, дополнительно окрашивающим повествование. Например: *Вообще композитор был страшненький, но красивый* [1, с. 295]. *Ирина бросила трубку и собралась дальше праздновать свое несчастье, но телефон зазвонил опять* [1, с. 334]. В данном примере стилистическая фигура служит средством описания внутреннего состояния героини. Она настолько глубоко находится в своем горе, что автор называет это празднованием – процессом, всецело поглотившем ее.

Предметам в своих рассказах В. Токарева нередко приписывает качества, не свойственные им, использует прилагательные в, казалось бы, неестественном, окказиональном смысле: *А с Райкой может быть счастье – такое густое, что если пожиге развести, на три жизни хватит. И еще останется* [1, с. 331]. Все экспрессивно-стилистические фигуры у писательницы служат средством передачи душевного, эмоционального состояния героев. Так и здесь, говоря о густом счастье, подразумевается живость, сила счастья с этой женщиной в противовес домашней скучной жизни с «верной толстой Люськой, любимой неряхой Настькой...» [1, с. 333].

Окказиональное использование лексем в несвойственных им сочетаниях касается так же и глаголов. Например: *Но в этот утренний час, когда солнце еще не добралось до середины неба, когда море дышало неглубоко и зловредный вирус заигрывал с рыбами, забыв об основной работе, – в этот час на берег вышла фемина* [1, с. 291].

Устойчивые словосочетания Токарева использует их как в оригинальном составе, так и трансформированными. Например: *В результате получилось: соломенная вдова на пенсии* [1, с. 290]; *Спина возникла на фоне моря как некий символ спасения. Ибо известно: красота и женщина спасут мир* [1, с. 292]. Здесь фразеологизм «красота спасет мир» расширен по структуре и семантическому наполнению путем введения в его состав дополнительных компонентов – союза с именем существительным.

Для В. Токаревой характерным так же является комплексное использование лексико-семантических выразительных средств. В следующем примере использованы перефраза, окказиональный фразеологизм и сравнение: *Важно, что она не одна и жизнь продолжается. Это ведь лучше, чем висеть на крючке, или в двухтысячный раз варить в себе обиды, напоминающие вкусом едкое мыло* [1, с. 294].

Анализ языка рассказов Виктории Токаревой позволяет судить о том, что ее творчеству характерна лаконичность изложения, разнообразие лексико-семантических единиц, большая смысловая нагрузка, а также ироничность в описании жизней своих литературных героев.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Токарева В.С. Гладкое личико: Повести и рассказы / В.С. Токарева. – М.: ООО «Издательство АСТ», 2001. – 397, [3] с. – (Вып. 2).
2. Токарева В.С. Один кубик надежды: Повести, рассказы. – М.: ЭКСМО, 1997. – 400 с. (Серия «Очарованная душа»).

Рекомендує до друку науковий керівник доцент Черкун Л.І.

ОСОБЛИВОСТІ РОМАНУ «МЕЛЬМОТ-БЛУКАЧ»

У статті розглянуто особливості роману Чарльза Мет'юріна «Мельмот-Блукач».

Ключові слова: символ, драма, філософсько-психологічний роман

The article deals with the features of novel «Melmoth the Wanderer» by Charles Maturin.

Key words: symbol, drama, philosophy-psychological novel.

Звернемося до розгляду свого часу скандального й одіозного роману «Мельмот-Блукач». Оригінальна назва його в першовиданні – «Melmoth the Wanderer: a tale by the author of «Bertram» (1820). Це означає: «Мельмот-Блукач, повість автора «Бертрама». «Бертрам» – готична п'єса, один із попередніх творів Чарльза Роберта Мет'юріна. Ця драма, як і інші його п'єси, виставлялась у театрах Лондона, але безсмертним виявився саме «Мельмот-Блукач». Чарльз Роберт Мет'юрін був убогим пастором-кальвіністом, який відчайдушно боровся за виживання своєї чималої сім'ї. За вільнодумство зазнавав переслідувань від свого духовного начальства. Зрідка, коли траплялися гроші, тікав від провінційної монотонності до Лондона на розваги. В особі Вальтера Скотта, який знав ціну його таланту, Мет'юрін знаходив постійну підтримку [1].

Якщо «Чернець» (1796) Льюїса з'явився в апогеї розквіту готичного жанру (90-ті роки XVIII ст.), то у час опублікування «Мельмота» (1820) літературна готика вже зазнавала висміювання. Один із перших критиків роману Мет'юріна іронізував, що це твір нудний і написаний у старомодній манері Радкліфф і Льюїса. Однак Мет'юрін спромігся стати новатором змісту і форми готичного роману, коли, здавалося, цей жанр, досягнувши вершин поезики, вже вичерпав себе.

Про те, що Мет'юрін свідомо вирішив позмагатися з автором «Ченця», свідчить його лист до Вальтера Скотта від 15 лютого 1813 р., де йдеться про задум роману, яким би він перевершив «чарівника Льюїса»: це мав бути поетичний роман («a poetical Romance»), річ неприборкана («wild thing»), а також згадка в тексті «Мельмота-Блукача» про двох героїв із роману «Чернець» – про дону Раймонда і Беатріче. Отже, контактні зв'язки між Мет'юріном та Льюїсом безсумнівні. Слід теж згадати, що у проміжках між часом надрукування «Ченця» і «Мельмота» з'явилися такі «чорні» романи, як «Еліксири диявола» Гофмана (написаний під значним впливом «Ченця») та «Франкенштейн» Мері Шеллі, що був жанровим синтезом готико-френетичного твору й науково-фантастичного (science fiction) [2].

Монументальний філософсько-психологічний і готико-френетичний роман «Мельмот-Блукач» оригінально й високохудожньо розкриває романтичну проблему свободи особистості в дусі поетикальних тенденцій нового напрямку – розкріпачення, трансформації та інтеграції жанрово-композиційних форм. «Мельмотові-Блукачеві» як романові характерне ускладнення сюжетних ліній, їх химерне плетиво, новаторська наративна стратегія, «фрухомість» художнього простору й часу. Можна композиційну модель цього самобутнього роману порівняти зі щупальцями спрута, які в синхронній співдії облутують і жалять свою спільну жертву. Проте сюжетні лінії, а точніше – окремі новели й повісті – у мегаструктурі всього твору відносно самостійні. Вони пов'язані між собою лише пуантом – екзистенційною ситуацією, у якій виринає головний герой роману – отой вічний Блукач, що йому підвладний простір і час. Кожний із сюжетних відділів у структурі роману має, крім лиходіїв, свої локуси несамовитості, адже хронотоп дороги – спосіб існування Мельмота-блукача, мандрівника чи, за висловом О. Пушкіна, – «бродяги». Розгадка біографічних таємниць героїв у готичних першороманах була, як правило, частиною історії замку. У «Мельмоті» всі шість повістей і новел виконують функцію матеріалів детективного розшуку, звітів про результати «полювання» на невловимого й загадкового Мельмота. Ці відносно суверенні структури роману поліпросторові й політемпоральні [3, с.204].

Письменник створює узагальнено-символічний грандіозний образ інквізиції у трьох вимірах: 1) офіційної, зовнішньої, лицемірно названої «Святою інквізицією»; 2) внутрішньо-монастирської на засадах самодіяльності, яка не лише співпрацює з офіційною, а й винахідлива на свої вишукані тортури; 3) внутрішньо-психологічної, якою пройняті індивідуальні душі. Це ті, котрі зловітно закатували юнака лише за те, що той підстелив на кам'яній долівці килимок поставленому на коліна ближньому. Це той підступний чернець, котрий за наказом настоятеля приносив у печеру ув'язненому раз на добу хліб і воду і який із власної ініціативи, для власної садистичної насолоди, продовжив страждання Монсади у в'язниці на кілька годин, не сповістивши відразу рішення про його звільнення. А взагалі – це образ ідеологічної інквізиції, яку ми сприймаємо як явище позачасове, притаманне різним жорстоким, антигуманним системам, спрямованим на перетворення індивіда в «коліщатко і гвинтик» [1].

По-романтичному палко закохується вона у прибульця з інших світів – Мельмота-Блукача, який теж спалахнув теплим людським почуттям до невинної, наївно-привабливої острів'янки. Якщо в інших повістях і новелах вічний Блукач з'являється лише в екстремальних колізіях життя персонажів і читач дізнається про нього зі спогадів різних нараторів, то у «Повісті про індійських острів'ян» Мельмот саморозкривається, ведучи бесіди з Іммалі й ознайомлюючи її з буттям в інших далеких землях. Він говорить про засилля всесвітнього зла, про різноманітні релігії. Мимоволі ця загадкова істота нагадує собою біблійного Змія, спокусника юної та довірливої Єви в раю. Аналогії далекі, але своєю чарівною наївністю Іммалі подібна до Мавки з «Лісової пісні», запевняючи свого коханого, що її мати – пальма, а найближчий друг живе у воді й розпливається, коли вона прагне його поцілувати (дзеркально-нарцистичне відображення). Єдиний раз злісний і понурий Блукач здобувся на вияв великодушності. Знаючи, якою фатальністю загрожує його шлюб з цією квіткою природи, він прощається з нею навіки. Проте через три роки знову зустрічається з Іммалі в Мадриді, щоб довести кохану до загибелі.

«Повість про двох закоханих» – сентиментальна love story теж із божевільям героя. Хоча події локалізуються в замку, цей простір є лише їхнім сценарієм, а не осередком духів. До біографії Блукача «Повість про двох закоханих» додає важливу інформацію: Мельмот продовжує жити після своєї смерті. Врешті, у фінальній частині наративного обрамування прогалини своєї біографії заповнює сам головний герой. Так із розрізнених текстуальних фрагментів на повний зріст окреслюється трагічна й велична постать своєрідного романтичного бунтаря.

Д. Пантер акцентує «центральні символи страху епохи», які, виринувши в готиці, відлунювали через усе ХІХ століття. «Першим із цих символів є Блукач, який фігурує у творах Колріджа, Шеллі й Байрона, як і в «Мельмоті-Блукачі» Метьюріна та безлічі інших поем і романів цього періоду, включаючи, звичайно, «Ченця». Стародавні легенди про Блукача походять з різних частин Біблії, з Корану, від ранніх істориків, таких як Роджер з Вендовера і Метью з Парижа [4].

Варті уваги міркування М. Праца стосовно Мельмота-Блукача, в якому, на думку дослідника, «байронівський тип зливається в одне ціле з Мефістофелем великого німця». Деякі інші готикознавці вважають, що Мельмот поєднує риси і Мефістофеля, і Фауста. Розпізнавальні знаки метьюрінського Мельмота – і моторошний блиск його очей, і демонічний скептичний сміх, і незмінний вигляд чоловіка, не старшого за тридцять років. Мельмот-Блукач наділений властивістю долати простір зі швидкістю людської думки, проникати крізь мури й замкнені брами (ця риса споріднює його з образом Матільди й Люцифера в романі «Чернець» Льюїса). У передсмертній сповіді Блукач розкриває мету своїх невпинних мандрів: він шукав по всій землі людини, яка б помінялася з ним долею, запродавши душу дияволу, але ніде не знайшов такої [1].

Досить влучно ідейну спрямованість одіозного чорного, чи френетичного роману формулює М. Алексєєв, підкреслюючи, що «злидні, голод, тортури Інквізиції, божевільня і т.д. зі всіма своїми жахами не спроможні побороти моральну силу людей, перед якими

з'являється Мельмот у ролі спокусника в найстрашніші й вирішальні (ми б сказали, екзистенційно-межові – Х. Д.) моменти їхнього життя. Основний сенс роману – етичний, і він полягає у визнанні за людиною, ким би вона не була, дивовижної моральної стійкості й сили волі, відпорні спокусам сил зла» [1]. Цей же дослідник відзначає такі жанрові прикмети аналізованого роману, як «вишуканий психологізм, майже символічна узагальненість образів», філософська змістовність поставлених проблем.

У романі «Мельмот-Блукач» майже в кожній з його складових сюжетних історій виступає образ божевільного чи особистості з порушеною психікою, і письменник виявляє себе як майстер психологічного зображення процесу наростання цієї душевної хвороби.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Алексеев М. Ч.Р. Метьюрин и его «Мельмот-скиталец» / М. Алексеев. – М.: Наука, 1983. // [Електронний ресурс] http://lib.ru/INOOLD/METURIN/melmoth0_1.txt.
2. Елистратова А. “Готический Роман” / А. Елистратова // [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://Feb-Web.Ru/Feb/Iv1/V15/V15-0792.Htm>.
3. Зеленко Т. Про поняття «готичний» в англійській культурі XVIII століття / Т. Зеленко // Питання філології - № 7. - 1978. - С.202-208.
4. Денисюк Х. Два англійських романи готико-френетичної поетики (порівняльний аспект) / Х. Денисюк // Слово і час. – 2007. - №1. – С.75-86.

Рекомендує до друку науковий керівник старший викладач Уколов Є.Ю.

РЕЖИСЕРСЬКИЙ КОМЕНТАР ЯК ЕФЕКТИВНИЙ ЗАСІБ ВИВЧЕННЯ ДРАМАТИЧНИХ ТВОРІВ

У статті аналізуються методи вивчення драматичних творів, описано прийом режисерського коментаря та методика його впровадження на уроках української літератури.

Ключові слова: драматичний твір, режисерський коментар, драма-феєрія.

This article analyzes the methods of studying dramatic works director described method comments and method of its implementation in the classroom Ukrainian literature.

Keywords: drama, director's commentary, féerie.

Із-поміж широкого кола питань сучасна методика вивчення української літератури висвітлює проблеми сприйняття учнями художніх текстів різних родів. Як зауважує Л. Бондаренко, «на відміну від епічних та ліричних творів, драматичні посідають значно менше місце у шкільних програмах з української літератури» тому слід приділити особливу увагу вивченню творів цього роду» [1, с.309]. Цим пояснюється актуальність нашої статті.

Її метою є визначення ефективних методів у вивченні драматичних творів, що сприяють кращому усвідомленню учнями ідейно-художнього навантаження тексту та розкриттю образів персонажів. У методичній науці до цієї проблеми зверталися Т. і Ф. Бугайки, В. Неділько, Н. Падалка, Є. Пасічник, В. Цимбалюк та ін. Специфіка драматичних творів полягає в тому, що такі тексти призначені для постановки на сцені. Лише в процесі гри якнайкраще розкриваються характери героїв, стає більш зрозумілим розвиток сюжету. Для забезпечення такого ефекту необхідно врахувати низку факторів складної та комплексної роботи театралів. На думку С. Привалової, «образи драматичного твору розкриваються не тільки за допомогою мови, але й за допомогою специфічно-сценічних засобів: гри акторів, їх зовнішності, голосу, жестів, обстановки, звукового та світлового оформлення тощо» [4, с.13].

Для того щоб досягнути всі необхідні деталі, звичайного прочитання тексту буде замало. Бажаним є перегляд відео вистави або безпосередньо постановки на сцені. Інсценізація дозволяє дітям глибше зрозуміти драматичний твір. Учитель для цього результату використовує на уроках специфічні методи і прийоми. Словесники пропонують так званий режисерський коментар до окремих яв твору. Постановка п'єси на сцені вимагає від режисера, щоб він збагнув думки і почуття героїв, їхню поведінку в динаміці, русі. І якщо ставити учнів на його місце, це сприятиме розвитку відтворюючої уяви, виявленню читацьких образів, які склалися у них після ознайомлення з п'єсою [3].

Режисерський коментар Н. Гордій розуміє як «створення опису майбутньої вистави від імені уявного режисера, роздум над способами зображення місця і часу у виставі, характер дійових осіб, «надзавдання» (головній ідеї) вистави, створення ескізів декорацій, костюмів, пошук музичного оформлення» [2].

Пропонуємо застосувати режисерський коментар на уроках вивчення драми-феєрії Лесі Українки «Лісова пісня» в 10-му класі. Цей твір часто потрапляє до репертуарів професійних театрів. Зокрема в Херсонському обласному академічному театрі до уваги глядачів представлено таку виставу. Учні після прочитання тексту та відвідування театру можуть порівняти авторський оригінал із режисерським баченням. Оформлення в плані декорацій, костюмів і гриму повністю збігається з атмосферою, створеною Лесею Українкою. Глядачі ніби по-справжньому перебувають в лісі на Волині, відчуваючи навіть зміни пір року. Однак сюжетні лінії та роль другорядних персонажів зазнали деяких змін. Наприклад, майже відсутній дядько Лев, який у тексті втілює мудрість, шанобливо ставиться до природи, живе із нею у гармонії. Кінцівка теж не вповні відповідає тексту: доля Лукаша

невідома, а Мавка залишається у лісі, поринувши у вічний сон. Такі розбіжності наштовхують учнів на роздуми. Застосовуючи прийом режисерського коментаря, учитель допомагає знайти відповіді та пояснює, що вистава має відтінок суб'єктивного бачення твору режисером. Для цього пропонуємо поставити низку питань:

1. Чи вдалося акторам донести до глядачів ідею драми-феєрії?
2. Які зміни в сюжет п'єси увів режисер?
3. Чим ви їх пояснюєте?
4. Наскільки повно режисер розкрив образи персонажів?
5. Чи такою ви уявляли собі Мавку?
6. Чи згодні ви з режисерським рішенням декорацій до вистави?
7. Яке враження справила на вас п'єса?

Таким чином режисерський коментар сприятиме розвиткові творчої уяви, аналітичному мисленню, вмінню порівнювати, розширювати світогляд, допоможе глибше зрозуміти задум авторки.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Бондаренко Л.Г. Специфіка вивчення драматичних творів на уроках української літератури / Л.Г. Бондаренко // Література. Театр. Суспільство: зб. наук. праць. – Херсон: Айлант, 2005. – С.308-311.
2. Гордій Н.В. **Використання елементів театралізованого мистецтва на уроках світової літератури** [електронний ресурс] / Н.В. Гордій // Режим доступу: http://techerworldlit.at.ua/publ/gotujuchis_do_urokiv/gordij_n_v_vikoristannja_elementiv_teatralizovanogo.
3. Режим доступу:Режисерський коментар [електроннийресурс] <http://grinch-home.at.ua>.
4. Привалова С. Вивчення драматичних творів В. Винниченка у профільних класах загальноосвітньої школи / С.Привалова, М.Кудрявська // Українська література в загальноосвітній школі. – 2014. – № 2. – С. 13-15.

Рекомендує до друку науковий керівник доцент Бондаренко Л.Г.

ХУДОЖНИЙ ОБРАЗ МІСТА У РОМАНІ Ф. С. ФІЦДЖЕРАЛЬДА «ВЕЛИКИЙ ГЕТСБІ»: КОНЦЕПТУАЛЬНИЙ АСПЕКТ

У статті розглянуто художній образ міста як лінгвокогнітивний конструкт, концептуальна площина якого репрезентована концептом МІСТО; представлено структуру концепту МІСТО та виявлено особливості його об'єктивації у романі Ф. С. Фіцджеральда «Великий Гетсбі».

Ключові слова: образ, художній образ, художній образ міста, концепт МІСТО.

The article reviews the notion of literary image as a lingvocognitive construction, the conceptual plane of which is represented by the concept CITY; describes the structure of the concept CITY and finds out peculiarities of its representation in the novel «The Great Gatsby» by F. Scott Fitzgerald.

Key words: image, literary image, literary image of city, concept of city.

У сучасній лінгвокультурології актуальною є проблема взаємодії мови та культури. «Мова – це не лише засіб передачі інформації, а й інструмент думки та акумулятор культури. Здатність акумулювати в собі культурні смисли – властивість живої мови» [3, с. 240]. Образ є частиною системи мови і смисловим ядром художнього твору.

Образ – це основна структура концептуальної системи людини. Образи несуть у собі закодовану «відправником» інформацію, знання, що відображає концептуальну картину світу письменника, яку потім декодує читач, що в свою чергу, також має власну систему образів та індивідуальне світобачення. Тобто поняття образу лежить у двох площинах: індивідуально-авторське світосприйняття письменника й індивідуально-емоційне тлумачення читача.

У теорії образності розмежовують художній образ та словесний поетичний образ. Словесний образ є первинним по відношенню до художнього. Художній образ, побудований на словесних образах, тяжіє до кумулятивності (гештальтності), тобто накопичення різних точок зору, когнітивних можливостей мовних об'єктивацій ментальних картин світу в процесі розгортання художнього тексту [6, с. 228].

На думку Л. І. Белехової, словесний образ постає як лінгвокогнітивний конструкт, що інкорпорує передконцептуальну, концептуальну та вербальну сторони або іпостасі. Критерієм розрізнення образів є типи знань, опредметнені у їх тканині, а саме: *архетипні словесні образи*, що втілюють емоційно навантажені передзнання та знання міфопоетичної картини світу, *стереотипні образи* – аксіологічно забарвлені знання про світ загалом, а також *«новообрази»* (ідіотипні та кенотипні), що відображають нову систематизацію загальнолюдського досвіду та знання про мову [1, с. 146].

Художній концепт є однією з можливих мовних репрезентацій художнього образу. Художні концепти, за словами О. П. Воробійової, слід розуміти як багатовимірні утворення голографічної природи, що володіють потужним енергетичним потенціалом як джерелом емоційного резонансу в художньому сприйнятті [2, с. 60]. Особливого статусу художні концепти набувають завдяки існуванню у певній ідіосфері, що є частиною художньої картини світу, зумовленою системою асоціацій митця, і виникають як натяк на можливі значення, як відгук на попередній мовний і культурний досвід людини, що виражає індивідуально-авторське осмислення предметів та явищ [4, с. 94].

Художній концепт народжується у творі, а продовжувати своє життя може і поза його межами, адже він, з одного боку, представляє загальноприйняті знання, а з іншого – відображає суб'єктивний авторський чуттєвий досвід. Більш того, художній концепт як частина культурної спадщини характеризує національну картину світу того народу, до якого належить письменник або поет. Одним зі складників національної картини світу є концепт

МІСТО (CITY). У контексті нашого дослідження концепт МІСТО виступає втіленням концептуальної іпостасі художнього образу міста.

Метою нашої статті є виявлення особливостей експлікації концепту МІСТО у романі Ф. С. Фіцджеральда «Великий Гетсбі» («The Great Gatsby»).

Місто – один з постійних і стійких елементів картини світу, що відображають розвиток цивілізації. Цей складний, багаторівневий об'єкт розкривається в соціокультурній перспективі. У традиційній символічній системі місто розглядається як символ порядку цивілізації, а його вулиці як символ орієнтації у просторі.

Простір будь-якого міста може бути представлений як єдине ціле, але в той же час, він складається з різних частин, кожна з яких вносить у семантику концепту МІСТО нове значення. До складників концепту МІСТО відносимо: 1) частини міста: райони, квартали, площі, проспекти, вулиці; 2) архітектурний простір: будівлі, пам'ятки культури; 3) природні середовища: сквери, парки, річки, озера; 4) жителів міста.

Оскільки просторово-часові поняття в мистецтві (у т. ч. в літературі) зазвичай оцінюють емоційно забарвлені, концепт МІСТО вбирає в себе ідеали й антиідеали, трактується у відношенні з конкретним індивідом і з соціальною дійсністю в цілому. У часи виникнення міста як населеного пункту його образ розглядався винятково як позитивний: місто давало захист, притулок, забезпечувало можливість збувати свою продукцію, саме в містах зародилася демократія, розвивалися мистецтво, наука, культура. Однак поступово проявлялися і негативні аспекти проживання в місті: розпад сімейних і дружніх відносин, зростання відчуженості людей, гонитва за матеріальними благами. Образ міста набув негативних, навіть апокаліптичних рис.

Таким чином, склалося два підходи до зображення міста: гуманістичний і дегуманізований, відчужений [5, с. 219]. Якщо для прихильників першого підходу характерним є оптимістичне, радісне сприйняття міста, переважання світлих, теплих відтінків, то для представників другого місто є похмурим, холодним, ворожим місцем.

У романі «The Great Gatsby» Ф. С. Фіцджеральда зустрічаємо протиставлення двох підходів. Автор описує острів Мангеттен у Нью-Йорку, називаючи його омріяним місцем, порівнюючи його із «зеленим лоном Нового Світу»: *«And as the moon rose higher the inessential houses began to melt away until gradually I became aware of the old island here that flowered once for Dutch sailors' eyes – a fresh, green breast of the new world. Its vanished trees... had once pandered in whispers to the last and greatest of all human dreams; for a transitory enchanted moment man must have held his breath in the presence of this continent...»* [7].

Але через багато років на цьому омріяному місці постав зловісний, жорстокий Нью-Йорк із розбещеними і байдужими до інших людьми: *«West Egg, especially, still figures in my more fantastic dreams. I see it as a night scene by El Greco: a hundred houses, at once conventional and grotesque, crouching under a sullen, overhanging sky and a lustreless moon. In the foreground four solemn men in dress suits are walking along the sidewalk with a stretcher on which lies a drunken woman in a white evening dress. Her hand, which dangles over the side, sparkles cold with jewels. Gravely the men turn in at a house – the wrong house. But no one knows the woman's name, and no one cares»* [7].

Складова концепту МІСТО, що включає частини міста, представлена у романі такими лексичними одиницями: *borough, Queens, West Egg, East Egg, Times Square, Madison Avenue, Forty-second Street, Broadway, Long Island Coney Island*. Лексичні одиниці, що позначають архітектурний простір, включають: *Plaza Hotel, Brook'n Bridge, Murray Hill Hotel, Pennsylvania Station, Queensboro Bridge*. Осередки природи репрезентовані лексичними одиницями: *river, trees, Central Park*. Натомість, складова «жителі міста» вербалізована лексемами: *people, women, men, denizen, stranger*; а також власними іменами: *the Cheadles, the Poles, the Mulreadys, the Kellehers* та іншими.

Отже, художній образ міста є кумулятивним лінгвокогнітивним конструктом, концептуальна іпостась якого представлена концептом МІСТО. Цей концепт має структуру поля, до складу якого входять такі компоненти: частини міста, архітектурний простір,

природні середовища та жителі міста. Кожен з компонентів є важливим для повноти відображення образу міста в художньому творі. Існує два погляди на зображення міста: гуманістичний і відчужений. Обидва погляди відображають авторське світобачення, від якого залежить вибір лексичних одиниць для зображення міста, і, відповідно, й сам образ міста.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Белехова Л. І. Словесний образ в американській поезії : лінгвокогнітивний погляд / Л. І. Белехова. – [2-ге вид., доп. і перероб.]. – М. : ООО "Звездапад", 2004. – 376 с.
2. Воробйова О. П. Концептологія в Україні : здобутки, проблеми, прорахунки / О. П. Воробйова // Вісник КНЛУ. Сер. Філологія. – 2011. – Т. 14. – № 2. – С. 53-63.
3. Колесов В. В. Гордый наш язык / В. В. Колесов. – СПб : «Аквилон», «Азбука-классика», 2006. – 352 с.
4. Маслова В. А. Поэт и культура : Концептосфера Марины Цветаевой: учеб. пособ. / В. А. Маслова. – М. : Флинта, 2004. – 256 с.
5. Набилкина Л. Н. Образ города в мировой литературе / Л. Н. Набилкина // Теория и практика общественного развития. – 2014. – №3. – С.219-222.
6. Свірідова Ю. О. Опис природи і пейзаж: критерії розрізнення (на матеріалі австралійської поезії хх століття) / Ю. О. Свірідова // Вісник ЖДУ ім. І. Франка. Сер. Філологічні науки. – 2014. – Т. 74. – №2. – С. 227-232.
7. F. Scott Fitzgerald The Great Gatsby [Електронний ресурс]. Режим доступу: http://lib.ru/INPROZ/FITSDZHERALD/great_gatsby_engl.txt.

Рекомендує до друку науковий керівник доцент Заболотська О. В.

ФУНКЦИОНИРОВАНИЕ АРХЕТИПА АРАХНЫ В ПОЭЗИИ СИМВОЛИЗМА

В статье рассматривается специфика использования архетипа Арахны в лирическом произведении. Исследуется его значение в мифотворчестве поэтов-символистов и место образа паука и паутины в структуре мотива «ennui de vivre».

Ключевые слова: паук, паутина, архетип, зоосимвол, декаданс.

This article presents the peculiarities of using of Arakhna's archetype in lyrics. Its importance in myth-making of Symbolist poets and its place in the structure of the motif «ennui de vivre».

Keywords: spider, spiderweb, archetype, zoo-symbol, decadence.

В контексте поэтики символизма достаточно распространены образы паука и паутины. Несмотря на это, существует не так много исследований, посвященных изучению функционирования этого образа в контексте мотива тоски-«ennui» – одного из основных в творчестве писателей-символистов. Целью статьи является исследование художественного воплощения семантики архетипа Арахны в структуре мотива «ennui de vivre».

Связь зоосимвола паука с декадентскими мотивам рассматривался в западном литературоведении, в частности – в монографии А. Ханзен-Леве «Русский символизм» [5], где образ паука прослеживается в контексте развернутого исследования мотивной структуры поэзии символизма. Некоторые аспекты символики паука и паутины исследованы В. Мароши [2], в работах которого эти образы рассматриваются в контексте архетипа Арахны, прослеживается генезис и трансформация образов паука и паутины в мировой литературе.

В процессе эволюции этот символ значительно трансформируется, однако основные его качественные черты остаются неизменными – с образом паука связаны мотивы яда, судьбы, ловушки, процесса ткачества, плетения и т. д., которые контекстуально объединяются в единое семантическое поле преимущественно через зоосимвол паука. Литературоведы исследуют архетипическую природу этого зоосимвола, начиная от хтонического образа женщины-паука Арахны. Именно от этого мифа начинается использование символики пауков в мировой литературе – как напрямую, через использование образа паука самого по себе, так и опосредованно – через поэтическую лексику, относящуюся к семантическому полю паука и паутины: «Во второй, протомодернистской и модернистской фазе актуализации архетипа как метатекстуальной метафоры внетекстовые время и пространство становятся частью воображаемого и «текстового» пространства, созданного суверенным субъектом – автором или героем, который претендует на статус «автора». В рамках христианской культуры неизбежна демонизация образа Арахны и самой метафоры, которая разветвляется на собственное текстильную (шитье и прядение) и демоническую» [2, 28]. Исследователи обращают внимание на ту же черту, которую отмечает А. Ханзен-Леве – на демонизацию архетипа Арахны.

Вследствие демонизации образа паука западное литературоведение относит мотивы паука и паутины в группу диаволических мотивов литературы символизма [5, 101 – 102]. В нашей статье термин «диаволический мотив» используется согласно трактовке А. Ханзен-Леве. Исследователь видит начало демонизации паука еще в творчестве Достоевского, влияние образной системы которого, по словам литературоведа, прослеживается в творчестве писателей-декадентов. Вот что пишет по этому поводу А. Ханзен-Леве: «архетипический символ «мира-паука» занимает важное место в мифопоэтической космогонии» [5, 102]. Кроме того, по А. Ханзен-Леве «мир-паук» тесно связан с «миром-тюрьмой» через символ паутины-ловушки. А уже из этого мотива тюрьмы логически следует хронотоп замкнутого пространства, характерный для создания мотива тоски/скуки – «ennui».

Демонизований образ паука виходить за межі архетипа Арахни, розширяючись до смислового наповнення світа-ловушки, набуваючи глобальне значення.

Неможливість порятунку є визначальною рисою павука-ловушки в ліриці декадентів. Для Ф.Сологуба ловушкою є сама життя, а порятунком – смерть. «Павука життя рву» [3, 227], – пише автор в творі «Думи чорні лелю ...», виражаючи готовність ліричного героя оборвати життя самостійно, – «Я дознатися не умею, для чого і чим живу». Саме ця неможливість знайти своє місце в павутині реального світа викликає тоску-«єппі».

Характерна для лірики Ф. Сологуба міфологема смерті-рятувальниці межі з богоборчими мотивами – ліричний герой готов розірвати павука життя самостійно, тим самим іде проти загальносвітового порядку. Розглядаючи поетичне творчість Ф.Сологуба як міфопоетичне єдинство, богоборчі мотиви об'єднуються з архетипом Арахни через образ антропоморфного паука, зокрема в творі «Люблю блудити я над трясиною...»: «Люблю по липкій павутині таятися павуком [4, 129]». Демонизований архетип семантично поєднується зі смертю через мотив отруєння: «Судба дала мені м'ясо рослинне, отруєне кров'ю [4, 129]». Така «отруєна кров'ю» заповнює саму сутність ліричного героя. Його неможливість знайти місце серед павука життя, яка викликає тоску-«єппі», подібна неможливості Арахни залишатися в світі людей.

Саме «тоска»-сплин є ключовим мотивом віршів Ш. Бодлера [1], а павука стає метафорою ловушки, однак ловушки не фізичної, а тієї, яку болючий мозок побудував сам для себе – павука скуки/тоски закриває розум, а павуки в поетичному перекладі виступають метафорою внутрішніх демонів ліричного героя, які тримають в полоні його свідомість і підсвідомість. Поетизація смерті, характерна для Ш. Бодлера, виходить з мотиву скуки/тоски – вона переслідує людину на протязі життя через внутрішніх демонів, вона не залишає і після смерті. Процес демонізації зоосимвола паука чітко видно через поєднання його зі смертю, архетип Арахни – через мотив прокляття.

Отже, можна зробити висновок про використання зоосимвола паука в творчості письменників символістів переважно в демонізованому значенні – темне підземне істота, яка пов'язана зі смертю і супроводжує її. Щодо павука, з'являється декілька значень, одне з яких – це сітка-ловушка, вирватися з якої неможливо. Іноді ловушкою стає сама життя, як це виражено в ліриці Ф. Сологуба, іноді ловушка існує в підсвідомості ліричного героя – це виявляємо, зокрема, в творчості Ш. Бодлера. Однак, незважаючи на відмінності в змістовому наповненні, образ паука зберігає свою архетипічну природу, яка бере початок в античній міфології. В більш широкому значенні образ павука формує важливу частину символістичної космогонії – через метафору світового полотна.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Бодлер Ш. Цвіти зла [за ред. Н.Балашова] / Ш.Бодлер. – М.: Наука, 1970. – 480 с.
2. Мароши В. Павук за роботою: архетип Арахни в рефлексивній імагології літератури / В.Мароши // Імагологія і компаративістика. – №2/2014. – С. 17 – 33.
3. Сологуб Ф. Повне зібрання віршів і поезій: В 3-х т. Т. 2. Кн. 1: Віршівні твори 1893 – 1899 рр. / Ф.Сологуб. – Спб.: Наука, 2014. – 992 с.
4. Сологуб Ф. Повне зібрання віршів і поезій: В 3-х т. Т. 2. Кн. 2: Віршівні твори 1900 – 1913 рр. / Ф.Сологуб. – Спб.: Наука, 2014. – 807 с.
5. Ханзен-Лёве А. Російський символізм. Система поетических мотивів. Ранній символізм [Пер. з нім. С. Броммерло, А. Ц. Масевича і А. Е. Барзаха] / А.Ханзен-Лёве. – Спб.: Академічний проєкт, 1999. – 512 с.

Рекомендує до друку науковий керівник професор Ільїнська Н.І.

ЖАНРОВІ ОСОБЛИВОСТІ ВОДЕВІЛЮ «ЗА СИРОТОЮ І БОГ З КАЛИТОЮ, АБО Ж НЕСПОДІВАНЕ СВАТАННЯ» М. КРОПИВНИЦЬКОГО

У статті проаналізовано жанрові особливості водевілю «За сиротою і Бог з калитою...», подано історію написання твору та приділено увагу характеристик персонажів.

Ключові слова: водевіль, комічне, персонаж, традиція, М. Кропивницький.

The article analyses genre peculiarities of the vaudeville «With orphan and God with kalyta». There is history of writing of the text and characteristic of the characters.

Key words: vaudeville, comic, character, tradition, M. Kropivnytsky.

На початку 70-х років М. Кропивницький виступає з водевілем «За сиротою і бог з калитою, або ж Несподіване сватання», що був надрукований в 1871 р. Це перша опублікована п'єса митця. Написання цього водевілю пов'язане з артистичною діяльністю Марка Лукича в Одеському театрі Моркових і Чернишова. Чуття художника підказувало М. Кропивницькому істину про дві моралі в класовому суспільстві.

У водевілі «За сиротою і бог з калитою...» відчутне прагнення збагнути потаємний механізм людських стосунків. До заможної вдови Горпини сватаються три залицяльники. Одному з них, Охрїмові, вона говорить: «*Хоч ти парубок і бравий, так серце моє якось не лежить до тебе, і як ти почнеш балакати про те, як ти мене любиш, то мені здається, що тобі нависло на очі моє хазяйство та худоба*» [1, с. 150].

У другого, Гордія, душа така ж, як і його мова, – плутане язичіє, на зразок Тетерваковського з «Наталки Полтавки». «Поетичність» почуттів Гордія передає його освідчення: «*Пронзили моє серце, як шилом, і душу мою неначе дротвою прострочили*» [1, с. 153].

Третій, Гнат, – добродесний, з глибоким розумінням світу й серйозним ставленням до життя, які викликають повагу Горпини. Позитивні риси характеру цього героя показані через його ставлення до Горпини, мову, манеру поведінки. З цього випливає і щасливий фінал водевілю – заручини Горпини з Гнатом.

Засобом комічного у творі є змалювання відносин підстаркуватого парубка та молоді дівчини. Герой ладен на все, аби бути женихом молоді красуні, але у відповідь на своє кохання отримує лише насмішки Горпини:

«Горпина. ... Ондечки у вас і лисина.

Гордій. Ето пустякі! Я можу так розчесати волосся, што її не буде помітно...

Горпина. І вже ви скільки не зачісуйте, а не допоможе.

Гордій. От дайте гребінець, я вам січас покажу.

Горпина (сміючись). Хіба сажею замажете» [1, с. 151].

Дуже важливу роль відіграють у творі пісні, які виконує Горпина: «Ой на ставу, на ставочку», «Ой чарочка круглесенька», «Ой, козаче уродливий», «Над моїми воротами», що надають п'єсі гумористичного характеру, мелодійності.

Пишучи водевіль «За сиротою і бог з калитою, або ж Несподіване сватання», М. Кропивницький насамперед звернувся до традицій І. Котляревського. Сцена, в якій зображене сватання старого парубка-шевця Гордія Маляренка до вдови Горпини Коновалихи, нагадує такі сцени з І. Котляревського, як зустріч возного Тетерваковського з Наталкою («Наталка Полтавка»), залицяння Фінтика до Тетяни («Москаль-чарівник»). Тут драматург використовує навіть стилістичні засоби свого попередника. Наприклад:

«Гордій: Я так істинно розлюбив вас, што даже склав таку пісню.

Горпина. Тобто про мене?

Гордій: Про вас, моя лебідь білая... Сї-ей, што нет прекраснее вас даже за синім морем. Ось послушайте (співає):

*Ой ти, которой нет прекрасней
Ни в городе, ни в слободе,
Шукать другой такой напрасно,
Подобной не найду нігде...» [1, с. 153].*

З наведеного уривка видно, як досить вдало М. Кропивницький передав жаргон шевця. З метою пожвавлення комічних сцен драматург використовує різні анекдотичні прийоми.

Водевіль написано з урахуванням вимог жанру: комічні пригоди з переховуванням, веселі куплети, непорозуміння, підкреслено видовищне змалювання взаємин героїв спрямовані на утвердження думки, що шлях до єднання людей (і не лише в коханні) відкриває не розрахунок, а взаємна духовна спорідненість.

Отже, художня ідея водевілю «За сиротою і бог з калитою» відбиває морально-етичну концепцію, властиву М. Кропивницькому на той час. Суспільство видається драматургові поділеним на кілька морально-етичних прошарків. І не так із причин економічно-побутових (про класові у його комедіях ще не йдеться), як за природними задатками, традиціями середовища, особистим життєвим досвідом, освітою. Тому й програма вдосконалення суспільства зводиться до освітянської роботи.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Кропивницький М. Л. Твори: у 6-ти томах / М. Кропивницький. - К.: Вид-во художньої літератури, 1958. - Т.1. – 573 с.

Рекомендує до друку науковий керівник доцент Немченко Г.В.

УДК 821.111

Плесецька В. С.
студентка Херсонського державного університету

ВІРДЖИНІЯ ВУЛЬФ ЯК АВТОР МАНІФЕСТУ АНГЛІЙСЬКОГО МОДЕРНІЗМУ

У статті розглянуто діяльність Вірджинії Вульф як теоретика й практика модерністської психологічної прози.

Ключові слова: модернізм, поетика, проза, Вірджинія Вульф.

The article discusses the activities Virzhyniyi Wolfe as theoretician and practitioner modernist psychological prose.

Key words: modernism, poetics, prose, Virginia Woolf.

Вірджинія Вулф – провідна фігура модерністської літератури першої половини ХХ століття. Майстер імпресіоністичної прози, літературний критик і теоретик англійського модернізму, Вірджинія Вулф використовувала поняття «модерн» для позначення нового характеру художнього письменства, розшифровувала це поняття у своїй есеїстиці та ранній творчості. У своїх статтях вона обґрунтувала естетичні принципи модернізму і реалізувала їх у художній творчості, зокрема романістиці.

Голова «психологічної школи», сміливий експериментатор, Вірджинія Вулф вичерпала до межі можливості модерністського психологічного роману, продемонструвавши всією логікою розвитку своєї творчості не тільки різноманіття його можливостей, але й повністю очевидну обмеженість і нежиттєздатність. І в цьому плані її творчість – одна з цікавих сторінок в історії англійської літератури [3, с. 323].

Роботи Вірджинії Вулф – головне надбання англійської літератури ХХ-го ст. Вона – професійний есеїст, літературний критик, книжковий рецензент з великим досвідом співробітництва як з старими англійськими періодичними виданнями, так і з новітніми літературно-критичними журналами [4, с. 218].

Літературні погляди письменниці визначалися її переконанням в необхідності глибокого перегляду художньої традиції, що склалася в ХІХ ст. Вірджинія Вулф обговорювала досить незвичні для нашого читача проблеми інцесту, лесбійства і гомосексуалізму, зокрема у листах до Віті Секвіл-Вест, у яку була закохана, та до композиторки Етел Сміт, яка, у свою чергу, була закохана у Вірджинію Вулф. Ще в 90-х роках минулого століття британське видавництво «Гаркорт Брейс Йованович» надрукувало вибрані однотомники листів та щоденників Вірджинії Вулф [1, с. 234].

У поданні Вулф дійсність повинна усвідомлюватися і відтворюватися під знаком її плинності, незавершеності, проблематичності: «Життя – це не низка симетрично розташованих світильників, а напівпрозора оболонка, яка оточує нас з моменту зародження свідомості до її згасання». Проникнути в прихований сенс явищ, мотивів і спонукальних чинників, що таяться за цією оболонкою, можливо тільки відмовившись від ілюзій щодо впорядкованості світу і всезнання автора, який його описує, тобто відкинувши фундаментально важливі принципи мислення і культури попереднього століття, особливо – вікторіанської культури, яку Вулф звинувачувала у прихильності до механістичності розуміння людини і творчій консервативності.

Творчість Вірджинії Вулф є також «вузловим центром» усіх західноєвропейських жіночих студій ХХ ст. Її діяльність у формуванні нового образу жінки-суб'єкта вплинула чи не на всі хрестоматійні тексти європейського та американського фемінізму. У зв'язку з цим можна згадати феміністичну есеїстку письменниці, значна частина якої присвячена місцю жінок-авторок у чоловічому літературному каноні, способам жіночої суб'єктивності за умов жорстокого обмеження соціальних можливостей [2, с. 156].

Письменницька історія Вірджинії Вулф від перших, традиційних за манерою письма, романів «Велика мандрівка» (1915) до останнього, модерністського, «Між актами» (1941) – своєрідний літопис розвитку модернізму з його новаціями й художніми здобутками,

прагненням до синтезу мистецтв і суперечливою діалектикою. Любов до споглядання прекрасного у мистецтві позначилася на техніці письменниці. Естетизація процесу роздумів, «потоків свідомості» під її пером сягають такого рівня, що його неможливо назвати потоком, оскільки потік неподільний і безперервний, а внутрішній світ, індивідуальна свідомість її героїв легко розщеплюється на атоми вражень.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Вірджинія Вулф у листах і щоденниках // Всесвіт. – 1991. - №6. – С. 234.
2. Дьоміна Н. Вірджинія Вулф: ревізія «Вікторіанців» / Н. Дьоміна // Всесвіт. 2008. - №9-10. – С. 156-162.
3. Михальская Н. П. Романы В. Вулф // Н. П. Михальская. // Зарубежная литература. Ученые записки Московского пединститута. – М., 1964 С. 323-346.
4. Рейнгольд Н. «Обыкновенный читатель» Вирджинии Вулф, или «знать, для кого пишешь...» / Н. Рейнгольд // Вопросы литературы. 2010. - №4. – С. 212-228.

Рекомендує до друку науковий керівник старший викладач Барановська О. В.

ТРАДИЦІЇ АНГЛІЙСЬКОГО ГОТИЧНОГО РОМАНУ У ТВОРАХ АЙРІС МЕРДОК

У статті розглянуто традиції англійського готичного роману у творах Айріс Мердок.

Ключові слова: сюжет, рок, творчість, Чорний Ерот, екзистенціалізм.

The article deals with the traditions of English gothic novels in works of Iris Murdoch.

Key words: plot, fate, creation, Black Eros, existentialism.

Англійську літературу справедливо називають «найтрадиційнішою» серед літератури Західної Європи. Не є винятком і творчість Айріс Мердок.

У готичній прозі основна територія, де відбуваються події «замок», що є точкою в просторі, насиченою часом. У вікторіанців «замок» трансформується в похмурий будинок, який самотньо стоїть десь на пагорбі чи біля моря. Саме такий будинок з'являється у Айріс Мердок в романі «Море, море»: він стоїть на кінці мису, далеко від іншого житла, відкритий усім вітрам. Бажано, щоб будинок був напівзруйнований, він повинен мати минуле, яке є невідомим для теперішнього власника, і, зрозуміло, будинку потрібен привид, що нагадує йому про минуле.

Замкнутість зображеного Айріс Мердок світу підкреслюється також дуже заплутаними родинними, любовними і дружніми зв'язками між персонажами, які утворюють кільце або клубок. Замкнутість досягається і за допомогою жорсткої сюжетної схеми [4, с.85].

Романи Айріс Мердок відрізняє підвищена увага до сюжету, використання мелодраматичних ефектів, сюжетних таємниць. Найбільш часто зустрічається фатальна любов і пов'язане з нею викрадення коханої. У романі «Чорний принц» з'являється навіть Чорний Ерот таємниче божество, що несе любов і творчість, страждання і загибель.

Потрібно сказати, що сюжет в романах Айріс Мердок тільки на перший погляд здається нагромадженням неправдоподібних і несподіваних подій. Сюжетна схема в її творах це жорстка, майже сталева конструкція. Письменниці важливо показати, що над долею героїв тяжіє рок, тому так часто зустрічаються в її творах дзеркальні ситуації і сюжетні рими. Наприклад, дія роману «Чорний принц» починається з дзвінка Арнольда Баффіна (*«Бредлі ви не могли б сюди приїхати Я, здається, вбив свою дружину»*, – каже він). А закінчується все загибеллю самого Арнольда від руки Рейчел [1, с.115].

Герой у своїй долі виявляється точно в клітці, рок переслідує його, і це пов'язано, звичайно, з філософськими поглядами, з світоглядом письменниці, в чомусь близького до світогляду романів жахів. Айріс Мердок пише: *«Ми зовсім не вільні особистості, обмежені тим, що бачимо навколо себе Ми подорожні, захоплені вночі зненацька, охоплені жахом буття.»*

Образи героїв у творах Айріс Мердок часто стають відображенням романних стереотипів до романтичної і романтичної літератур. Основний тип це тип героя-художника. За масштабами особистості з ним може зрівнятися тільки Бредлі Пірсон з «Чорного принца». Книга наповнена його міркуваннями про мистецтво, про єдину природу любові і творчості, про вічні пошуки, про вміння мовчати і не прагнути до приємності за рахунок правди.

Айріс Мердок буває іронічна по відношенню до свого героя. Внутрішній світ Бредлі постає в підкресленій суперечності аналітичного початку. Сам Пірсон спочатку скромно зізнається, що він справжній письменник і титанічний мислитель, а потім виявляється, що все це уживається в ньому з совісним обивателем, повним моральних заборон і загальноприйнятих страхів. Але, тим не менш, Бредлі Пірсон все ж протиставляється іншим персонажам як художник, творець, самотній серед байдужих. І необхідної для «головної

книги» стадії самовдосконалення, гармонії і цілісності він досягає за допомогою любові [3, с.284].

У романі «Чорний принц» є і ще один образ, який характерний для до романтичної і романтичної літератур. Це двійник Бредлі Пірсона – Арнольд Баффін. Двоякість тут розуміється не просто як роздвоєність людини, а як персоніфікація протилежних начал. Арнольд Баффін, за його власним твердженням, професійний письменник, письменник без музи. З точки зору Пірсона, книги його представляють собою набір кумедних анекдотів. Але відносини цих двох письменників неоднозначні. Бредлі Пірсон в якійсь мірі сам породив Арнольда Баффіна, був його покровителем і другом. *«Навряд чи буде перебільшенням сказати, що я був зачарований Арнольдом, пише Пірсон, як не парадоксально, я часом відчував його як еманацию моєї власної особистості, як моє відчуженеальтерего»*. Вони постають як дві половинки однієї людини, письменника, і в кінці роману обидва вмирають [5, с.212].

В романах Айріс Мердок 70-х років присутні традиції англійського готичного роману: особливий хронотоп замку, в якому відбувається дія; цікавий сюжет; герої романів – носії літературних амплуа, пов'язаних з романтичною і доромантичною літературами.

Отже, романи Мердок дуже цікаві, мають добре розвинену інтригу. В сюжеті широко використовується мотив таємниці. Філософське вчення виявляється в ідейних суперечках, які ведуть персонажі, в сюжетному розвитку творів, в конфліктній ситуації. Романи характеризуються несподівано складним сюжетом. Герої Айріс Мердок, як правило, люди, які постійно міркують. Вони помиляються, часом фатально, легко потрапляють в полон ілюзії, помилкових ідей. Для Айріс Мердок шлях до добра, шлях виховання і самовиховання особистості це шлях любові.

Висловлювання Айріс Мердок середини 60-х років свідчать про те, що, критичний аспект у творчості стає переважаючим. Вона заперечує будь-який свій зв'язок з екзистенціальною філософією і говорить лише про свій уможлядний інтерес до ідей Керкегора, предтечі даного філософського напрямку.

В романах Айріс Мердок 70-х років присутні традиції англійського готичного роману: особливий хронотоп замку, в якому відбувається дія; цікавий сюжет; герої романів – носії літературних амплуа [2, с.476].

ЛІТЕРАТУРА:

1. Алісеєнко О.М. Особливості художнього простору та часу в романі А. Мердок «The Nice and the Good»: Автореф. канд. філол. наук. – Дніпропетровськ, 2001. – 168 с.
2. Гиль О.Л. Английский интеллектуальный роман. – Омск: Изд-во ОмГПУ, 2001. – 563 с.
3. Еременко Н.С. Особенности миропонимания А. Мердок в 1950-1960 гг. // Метод, жанр, поэтика в зарубежной литературе. – Фрунзе: КирГУ, 1990. – С. 690.
4. Исламова А.К. Становление и развитие эстетической системы А. Мердок // Научн. докл. высш. шк. Филологические науки. – 1990. – № 6. – С. 324.
5. Левидова И.М. Читая романы А.Мердок // Иностранная литература. – 1978. - № 11. – С. 257.

Рекомендує до друку науковий керівник старший викладач Уколов Є.Ю.

ОСМИСЛЕННЯ ТВОРЧОЇ ПЛАТФОРМИ І. БАГМУТА

У статті подається реценція творчої платформи І. Багмута. Акцентується увага на його прозових творах різних періодів становлення його творчого кредо.

Ключові слова: поетика, література, платформа, митець.

The article deals with the reception of creative platform I. Bagmut. The attention to his prose works from different periods of the formation of his creative credo.

Key words: poetics, literature, platform, artist.

Іван Багмут – один з багатьох українських письменників, що залишили помітний слід в літературі. Хоча час його літературної діяльності був не таким вже довгим. Творчість Івана Багмута демонструє високий рівень художнього втілення української народної філософії, проявленої за допомогою оригінальних художніх образів та конструкцій, які засвідчують високий рівень художнього насичення, а саме внутрішньої підпорядкованості світу та його відповідності майбутньому образу, на рівні емоційно-чутливого наповнення твору.

Художньою творчістю І. Багмута цікавилися І. Заєць, В. Кулик, М. Кучеренко, А. Мовчун, І. Муратов, М. Нездійминога, В. Тимченко, О. Ющенко, які здебільшого ділилися в періодичних виданнях спогадами про письменника, враженнями від спілкування з ним.

У становленні української літератури значне місце посідають твори Івана Багмута, головною ознакою яких є документальність. За допомогою прийомів зображення дійсності автор відрізняється ощадливістю власної публіцистичної поетики. Документальність творів відтворює факти та явища тогочасної дійсності, що відобразилися у свідомості автора.

Понад сорокарічний творчий шлях І. Багмута не був простим. У творчості письменника визначними є такі твори: «Записки солдата», «Життєпис слухняного хлопця», «Щасливий день суворовця Криничного». Безперечну славу письменникові принесли повісті «Щасливий день суворовця Криничного», «Наш загін “Смерть фашистам!»», «Голубе плесо» та оповідання «Шматок пирога» Івана Багмута відзначено республіканською літературною премією імені Лесі Українки 1973 року. Письменник рішуче відокремлював справжні художні твори від творів ремісницьких.

І. Багмут завжди у своїй творчості прагнув до показу правдивих картин життя. Його пошуки були спрямовані до однієї мети: відкрити величезний подвиг народу у вирішальні періоди історії. Письменник знавець деталі. Змальовуючи образ героя він посилається на безліч деталей. І читач бачить, як воїни ідуть на фронт, як вони воюють. Постають в уяві важкі фронтів будні. Змальовується панорама війни – народного героя. Вимальовується душа людини, воїна. Фронт, боротьба – це і голод, і недосипання. Наступ, бій – це важка, виснажлива праця.

Так, наприклад, у повісті «Записки солдата» письменник розкриває правду народного життя – ось що головне. Твір значною мірою автобіографічний. І це надає повісті ще більшої, глибиннішої достовірності, а також значної емоційної сили.

І. Багмут належить, акцентував І. Муратов, до тих дитячих письменників, які вміють цікаво й просто розповідати юним читачам про найзначніші події, переконливо показувати найскладніші характери людей [3, с. 113]. Його твори відзначаються динамічним розгортанням подій, лаконічністю мови, яскравістю образів.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Багмут І. Записки солдата [повісті, оповідання, нариси] / І. Багмут. — К. : Дніпро, 1975. — 503 с.
2. Гельфандбейн Г. Літературне покликання – проза / Г. Гельфандбейн // Прапор. – 1983. – № 5. – С. 121-124.
3. Муратов І. Живі, правдиві образи / І Муратов // Дніпро. – 1951. – № 2. – С. 113-117.

Рекомендує до друку науковий керівник доцент Шарова Т. М.

КОНЦЕПТИ ЛОГІКО-ФІЛОСОФСЬКОГО ПОРЯДКУ У КРЕОЛІЗОВАНИХ ТЕКСТАХ ДИСКУРСУ МАРКЕТИНГУ

У статті розглянуто особливості об'єктивзації концептів у креолізованих текстах дискурсу маркетингу та встановлено їх належність до групи логіко-філософських концептів.

Ключові слова: дискурс маркетингу, креолізований текст, концепт, концептуальна метафора.

The article deals with the functional peculiarities of concepts of logical and philosophic type in creolized texts of marketing discourse.

Key words: marketing discourse, creolized texts, concept, conceptual metaphor.

Світ креолізованих текстів надзвичайно різноманітний. Він охоплює тексти газетно-публіцистичні, науково-технічні, тексти-інструкції, ілюстровані художні тексти, тексти реклами, афіші, комікси, плакати, листівки тощо. Роль креолізованих текстів стрімко зростає по мірі «ескалації зображення», що знаменує собою якісно новий процес розвитку мовної комунікації, яка відповідає потребам сучасного суспільства.

Лінгвісти, які оперують терміном «креолізований текст» у своїх працях, відмічають, що креолізований текст – це складне текстове утворення, в якому вербальні та невербальні елементи утворюють єдине візуальне, структурне, смислове та функціональне ціле, що забезпечує комплексний вплив на адресата [1, с. 17].

Під дискурсом маркетингу розуміємо підтип бізнес дискурсу, в якому когнітивно-комунікативна діяльність адресантів дискурсу спрямована на отримання прибутку та користі для компанії шляхом визначення та задоволення потреб клієнтів.

Когнітивні особливості креолізованих текстів дискурсу маркетингу виявляються в актуалізації у них різних груп концептів.

Трактування поняття «концепт» у лінгвістичній літературі відрізняються один від одного. С. Г. Воркачов трактує концепт як поняття, яке поєднує лексикографічну і енциклопедичну інформацію, «найближче» і «найвіддаленіше» значення слова, знання про світ і про суб'єкт, який його пізнає [2].

У контексті нашого дослідження визначаємо концепт, слідом за О. С. Кубряковою, як одиницю свідомості та інформаційної структури, що відображає людський досвід; а також «оперативну одиницю пам'яті, всієї картини світу, квант знання» [2].

Спираючись на класифікацію концептів запропоновану А. М. Приходько, основою якої є онтологічний підхід, ми виокремлюємо такі групи концептів, що представлені у креолізованих текстах американських компаній молодіжного одягу:

- концепти логіко-філософського порядку: ЖИТТЯ, ДІЯ, ФОРМА, ТЕПЕРІШНЄ, МОМЕНТ, ПОЧАТОК, ЛІТО;
- концепти телеономного порядку: СВОБОДА, ПОЧУТТЯ, ЩАСТЯ, КОХАННЯ;
- концепти антропоморфного порядку: ОСОБИСТІСТЬ, ЖІНКА, МОЛОДІСТЬ;
- група специфічних концептів: НАСОЛОДА, МРІЇ, ПОМИЛКИ, СПРОБА, ХОРОБІСТЬ, ПІДТРИМКА, СКАРЬ, СПОГАДИ, ОЧІКУВАННЯ, НЕСПОДІВАНКА, ВІДКРИТТЯ, ВИБІР, ПОДОРОЖ, МИСТЕЦТВО, НЕПОВТОРНІСТЬ, ЗМІНИ, ПОШУКИ, СТВОРЕННЯ, ШОПІНГ, КВІТИ, ПОСМІШКА, ВІДПОЧИНОК, ЗУСТРІЧ, ЛІКИ, СОЛОДОЦІ, СВЯТО, МОРЕ, ЦІКАВІСТЬ, НЕРОЗСУДЛИВІСТЬ, КАВА, БЛИСК.

Метою даної статті є виявлення особливостей актуалізації концептів логіко-філософського порядку на продукції американських компаній молодіжного одягу.

Інтерпретаційно-текстовий аналіз креолізованого тексту *The object of art is to give life a shape* [3], що є афоризмом видатного англійського письменника Вільяма Шекспіра, дає

можливість асоціювати життя з формою, яку кожна людина наповнює сенсом, спогадами, незабутніми подіями, захопленнями. Це дозволяє виокремити концептуальну метафору **ЖИТТЯ Є ФОРМА**.

Використання імперативної конструкції та номінативної одиниці *mistakes* «помилка» у прикладі креолізованого тексту *Play with fire. Do epic mistakes* [3] об'єктивує концепт **ПОМИЛКИ**, у термінах якого осмислюється концепт **ЖИТТЯ: ЖИТТЯ Є ПОМИЛКИ**, адже без цього наше життя неможливе, саме завдяки помилкам людина набуває життєвого досвіду.

У креолізованому тексті *Some things are more precious because they don't last long* (O. Wilde) [3] мова йде про те, що є швидкоплинні моменти, проте вони можуть бути більш вагомими та незабутніми аніж ті, що тривають довше. Кожен момент, кожна подія нашого життя є особливою й людина цінує їх незалежно від значущості. Номінативна одиниця *precious* «дорогоцінний» у цьому афористичному виразі О. Вайльда експлікує концепт **СКАРБ** та уможливорює осмислення концепту **ЖИТТЯ** через концепт **СКАРБ: ЖИТТЯ Є СКАРБ**.

Концепт **ТЕПЕРІШНЄ** актуалізується вживанням номінативної одиниці *now* у прикладі креолізованого тексту *All we have is now* [3]. У термінах цього концепту осмислюється й концепт **ЖИТТЯ**. Таким чином, інтерпретаційно-текстовий аналіз дозволяє виокремити концептуальну метафору **ЖИТТЯ Є ТЕПЕРІШНЄ**.

Використання імперативних конструкцій в іншому креолізованому тексті *Stop waiting for the weekend. Live in the moment* [3] виражає пораду насолоджуватися кожним моментом, а не лише вихідними. Іменник *moment* «мить» експлікує концепт **МОМЕНТ**, що дозволяє реконструювати концептуальну метафору **ЖИТТЯ Є МОМЕНТ**, адже не потрібно покладати великі надії на завтра, а радше жити лише сьогоднішнім днем.

За допомогою вживання імперативної форми дієслова *do* у креолізованих текстах *Do what you love, do it with passion* [3] та *It seems impossible until it's done, find what you love and let it kill you. Live now* [3] людину закликають займатися тією справою, що їй до вподоби й робити це із запалом. Семантичний та інтерпретаційно-текстовий аналіз цих креолізованих текстів допомагає виокремити концепт **ДІЯ** та концептуальну метафору **ЖИТТЯ Є ДІЯ**.

У креолізованому тексті *Monday attitude – never start anything until you've had a cup of coffee* [3] концепт **КАВА**, вербалізований словосполученням *a cup of coffee* «чашка кави», осмислюється у термінах концепту **ПОЧАТОК**, що у свою чергу есплікується номінативною одиницею *start* «починати».

Отже, слідом за О. С. Кубряковою, визначаємо концепт як одиницю свідомості та інформаційної структури, що відображає людський досвід. Розподіляємо концепти, що актуалізуються у креолізованих текстах дискурсу маркетингу, спираючись на класифікацію концептів А. М. Приходько, за 4 групами: концепти логіко-філософського порядку, концепти телеономного порядку, концепти антропоморфного порядку та група специфічних концептів. Концепти логіко-філософського порядку репрезентовані у креолізованих текстах дискурсу маркетингу такими концептами: **ЖИТТЯ**, **ДІЯ**, **ФОРМА**, **ЛІТО**, **МОМЕНТ**, **ПОЧАТОК**, **ТЕПЕРІШНЄ**, серед яких домінують позицію займає концепт **ЖИТТЯ**.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Анисимова Е. Е. Лингвистика текста и межкультурная коммуникация (на материале креолізованих текстів) / Е. Е. Анисимова. – Москва : Академия, 2003. – 128 с.
2. Гайдук Г. В. Концепт як базове поняття когнітивної лінгвістики [Електроний ресурс]. – Режим доступу : http://www.rusnauka.com/27_SSN_2012/Philologia/3_117439.doc.htm.
3. Вебсайт компанії молодіжного одягу «Bershka» [Електроний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.berhka.com/ua/en/>.

Рекомендує до друку науковий керівник доцент Заболотська О. В.

ГОТИЧНА ПОЕТИКА НОВЕЛИ Г. Ф. ЛАВКРАФТА «ЩУРИ У СТІНАХ»

У статті розглядається традиція літературної готики в новелі Говарда Лавкрафта «Щури у стінах». Простежується взаємодія з традицією на рівні мотивів, системи персонажів, топосу.

Ключові слова: готична літературна традиція, неоготика, містицизм, готичний замок, віщій сон, жах.

The article deals with the expression of Gothic literary tradition in Howard Lovecraft short story «Rats in the walls». It is examined the richness of subject of the prose by motif of Gothic works, interaction with tradition on a composition level, system of characters, topos.

Key words: Gothic literary tradition, neo-Gothic, mysticism, gothic castle, prophetic dream, horror.

Готична література як художньо-естетичне явище сформувалося у другій половині XVIII – на початку XIX ст. Саме в цей час формувався «готичний роман», який поєднав прагнення відобразити сучасний світ з бажанням показати загадкове, містичне, надприродне, жахливе, витоки якого сягають таємничого минулого. Найяскравішими зразками літературної готики в англійській літературі є «Замок Отранто» основоположника жанру Х. Волпола (1764), «Ватек» В. Бекфорда (1786), «Італієць» А. Радкліф (1797), «Монах» М.Г. Льюїса (1796), «Франкенштейн» М.Шеллі (1818), «Мельмот-блукач» Ч. Метьюріна (1820).

У першій третині XX ст. англійська і американська літературна готична традиції тісно переплітаються, створюючи оригінальний феномен неоготики, що стає невід'ємною складовою літературного процесу. Відбувається трансформація традиційних рис готичного роману у сучасному соціально-культурному контексті з посиленням психологічного аспекту, з'являються нові риси «неоготики»: жах втрати індивідуальності, жах перед загальною ідентифікацією та ін. Подібна реструктуризація готичного канону в нових соціокультурних умовах репрезентує творчість Г. Ф. Лавкрафта (1890-1937), який називає кінець XIX – початку XX століття «золотим віком» жахливої літератури» [5, с. 10]. Його літературна спадщина відкриває особливу сторінку американської готичної літератури.

У своїй праці «Жах та надприродне в літературі» (1927) письменник застерігає, що «чутливість до неординарного залишається завжди, [...] і тому ніякі раціональні обґрунтування, реформи або психоаналіз Фрейда не зможуть припинити тремтіння від страху перед дрімучим лісом або шепотом із димаря [3, с. 648]. Лавкрафт переконує: «У тому, що існує література «великого жаху», нічого дивного немає. Вона завжди існувала і завжди буде існувати; і важко навести крапий доказ її міцної хватки, ніж наполегливе прагнення письменників зовсім іншого розумового складу знову й знову повертатися до неї в окремих творах, наче намагаючись звільнити свій внутрішній світ від нав'язливих фантазмагоричних картин» [3, с. 650].

Даючи певну характеристику письменнику, який працює в готичному річищі, Говард Лавкрафт відмічає особливе призначення такої літератури: вона прийнятна лише для тієї аудиторії, яка має певний ступінь уявлення і здатність відхилитися від повсякденного життя. Крім того, автор простежує еволюцію готичного тексту і виділяє основну його рису – страх, зокрема його «найдавніший і найсильніший різновид [...] – страх перед невідомим» [3, с. 647]. Такий різновид страху, притаманний готичному твору, письменник називає «космічним» [3, с. 671]. Таким чином, Лавкрафт моделює чіткий трикутник готичного простору: страх перед невідомим, автор з «космічною» місією і читач як резервуар, який має вмістити той страх у власні страхи і врешті інтерпретувати дійсність як неоднозначне, ірраціональне явище.

Теоретичні надбання Говарда Лавкрафта майстерно втілюються у його творчості, зокрема, в оповіданні «Щури в стінах» (1924), що повністю відповідає моделі готичної прози в параметрах її найістотніших атрибутів: сюжетної організації, особливого хронотопу, етичного конфлікту, наявності специфічних персонажів, а також ключової для готики ситуації вторгнення надприродного в дійсність, яке супроводжується атмосферою «страху і жаху» [1, с. 3].

Сюжет будується навколо таємниць роду де ла Поер, серед яких – ненависть сусідів, містичні легенди і жахлива трагедія, що сталася триста років тому – загинув хазяїн, його п'ятеро дітей, а також декілька слуг. Втекти від смерті вдалося лише третьому сину барона, якого і звинуватили в страшному злочині. Та герой *«не пытался оправдаться или вернуть свою собственность. Объятый страхом, большим, чем могут пробудить угрызения совести и закон, он горел одним желанием – никогда больше не видеть древнего замка»* [2]. Саме замок є чи не найважливішим елементом поетики готичної містики, в якому відбуваються ключові події. Описуючи архітектуру будівлі в Ексхем Праері, письменник зауважує, що замок збудовано в готичному стилі, крім того, він знаходиться в пустинному, віддаленому місці. У цьому замку відклалися сліди століть і поколінь. Місцеві жителі сприймали його як *«логово злых духов и оборотней»* [2]. Як відомо, стіни кожного стародавнього замку приховують безліч загадок, в нашому випадку цією загадкою були щури, щури в стінах.

У європейській культурі щур – похмурий символ зла і руйнування, диявольський виродок, з якими «асоціюються ознаки смерті, руйнування, війни, мору, голоду, хвороби, бідність ...» [4, с. 145]. В оповіданні Говарда Лавкрафта ці створіння навіюють страх та паніку на головного героя: *«я, так как происходило нечто аномальное, необъяснимое, почувствовало стрый страх»*. Саме введення почуття страху і маніпуляція ним авторами – риса, яка відрізняє готичну літературу від інших напрямів літератури. Щури є втіленням жахливих істот з потойбічного світу. Такий висновок ми зробили з наступних спостережень: топінг та шум щурів з'являються ближче до ночі, саме тоді, коли вся нечиста сила починає діяти, і, навіть, гобелени в будинку влаштовують «пляску смерті». Незвичайним є також факт, що містичні звуки появи щурів вловлює тільки оповідач, особливо реагують на них кішки, що знаходяться в будинку: *«Из-за закрытой двери доносилось душераздирающее мяуканье и скрежет когтей»*... [2]. Таким чином, письменник створює атмосферу жаху і напруження, змушує читача хвилюватися.

Ще одним важливим елементом готичної літератури є наявність віщого сну. Сон – цесвоєрідний медіатор між світами реальності та потойбіччя. Головний герой щоразу перед появою щурів бачить один і той же страшний сон: *«С большой высоты я смотрел в полуосвещенный грот, где, по колено в грязи, белобородый демон-свинопас гонял каких-то полуистлевших, дряблых зверей, вид которых вызвал у меня неопикуемое отвращение. Затем он остановился, кивнул кому-то головой. Тут же огромная стая крыс скатилась с края пропасти, чтобы пожрать его, и зверей»* [2]. Використовуючи мотив віщого сну, Говард Лавкрафт створює постійне передчуття близького лиха.

7 серпня лихо все ж таки спіткало нащадка да ла Поерів. Саме в цей день він опинився на порозі жахливих відкриттів: *«Через квадратный люк в каменном полу мы увидели лестницу с истертыми ступенями, усыпанную человеческими костями. Позы сохранившихся скелетов выражали панику и ужас, многие были изъедены грызунами...»*[2]. Герой дізнався, що його предки тримали людей в загонах та влаштовували канібальські ритуали. Напруження досягає кульмінації, коли оповідаччує шум щурів: *«Оно все поднималось, поднималось, как окоченевший, раздутый труп поднимается над маслянистой поверхностью реки и плывет под мостами к черному, гнилому морю»* [2], після чого втрачає свідомість. Його знаходять через три години, коли той викрикує закляття Кібели, поряд з напівз'їденим тілом капітана Норріса. Замок підривають, а оповідача садять у в'язницю за звинуваченням у вбивстві і людоїдстві. Але герой впевнений, що це зробили щури, яких він чув у стінах.

У своєму творі «Щури у стінах» Г. Ф. Лавкрафт майстерно поєднав готичний жах з реальністю. Наслідуючи традиції готичної літератури, письменник використав мотив таємниці, що є сюжетотворчою основою. Події відбуваються у замку, який оповитий легендами, містичними подіями, участь у яких безпосередньо беруть сили потойбіччя. Моторошність доповнюється нічними лякаючими звуками щурів та несамовитим нявчанням кішок. Наслідуючи готичному канону, Лавкрафт детально описує психологічні переживання головного героя, його думки та стан внутрішнього світу. Саме у творчості Г. Ф. Лавкрафта англо-американська готична традиція свідомо й цілеспрямовано розвивалася, отримала художнє переосмислення, зазнала трансформації та сприяла формуванню неготичного літературного канону.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Ільїнська Н.І. Готичний «слід» у малійпрозі О. Гріна (рукопис).
2. Лавкрафт Г. Крысы в стенах // [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.lib.ru/INOFANT/LAWKRAFT/krysy.txt>.
3. Лавкрафт Г. Ужас и сверхъестественное в литературе // Г. Лавкрафт. Хребты безумия: сборник; [пер. с англ.]. – Г. Лавкрафт. – М.: АСТ: ЛЮКС, 2005. – С. 647–731.
4. Топоров В. Н. Мышь // Мифы народов мира: В 2 т. Т. 2. – М., 1982. – С. 190.
5. Чамеев А. Рандеву с призраками // Карета-призрак: Английские рассказы о привидениях; [пер. с англ. Л. Бриловой, М. Куренной, С. Сухарева]. – СПб.: Азбука-классика, 2005. – С. 5–16.

Рекомендує до друку науковий керівник професор Ільїнська Н. І.

ПОНЯТТЄВЕ ПОЛЕ ЛЕКСЕМИ ГРОШІ В СЛОВНИКОВОМУ ДИСКУРСІ

У статті виявлено понятійні ознаки лексеми гроші в словниковому дискурсі з урахуванням сучасних семантико-когнітивного та лінгвокультурологічного підходів.

Ключові слова: понятійні ознаки, словниковий дискурс, лексема, концепт.

The article reveals the concept characteristics of the lexical unit "money" in the vocabulary discourse with due consideration of contemporary semantic- cognitive and linguo-culturological approaches.

Key words: concept characteristics, vocabulary discourse, lexical unit, concept.

Поняття «гроші» є концептуальним для будь-якої мовної картини світу, у тому числі й української. У сучасних мовознавчих працях знайшли відображення лише деякі аспекти вивчення концепту гроші [2; 4; 7]. Водночас процес концептуалізації поняття «гроші» не був описаний як мовний, когнітивний та культурний феномен в українській лінгвокультурі.

Щоб визначити поняттєвий складник лексеми гроші в сучасній українській мові, звернемося до кількох словників.

За даними «Етимологічного словника» за ред. О. С. Мельничука, лексема *гріш* означає: «Гріш «півкопійки; гроші», *грошва*, [грошево], «купа грошей», *грошенята*, *грошина* «монета», [грошиство] «багато грошей», [грошник] «багач», *грошевий*, *грошовий*, *грошовитий* «багатий», *безгрішя*, *безгрошовий*, ст. *грошъ* (XIV с.) – р. бр. болг. м. – *грош*, запозичене (можливо, через посередництво польської мови) з старочеської або давньовірхньонімецької – *gros* (грошова одиниця)» [3, с. 599].

У «Великому тлумачному словнику сучасної української мови» за ред. В. Т. Бусела подано таке визначення лексеми гроші: «Гроші ей, мн. 1. Металеві і паперові знаки, що є мірою вартості при купівлі і продажу. Готові гроші див. готовий; Гребти (загрібати, загребти і т. ін.) гроші лопатою – дуже швидко, без великих затрат праці багатіти, наживатися. – Гроші на вітер пускати див. вітер; Добрі гроші див. добрий; Дурні гроші див. дурний; Сипати грошима див. сипати. 2. Капітал, статок. – Лишився я один, як палець, без грошей, без захисту (Коцюб., I, 1955, 139); Почин – дорожчий за гроші (Вишня, I, 1956, 425)» [1, с. 124].

Наші уявлення про гроші та його концептосферу в українській мові доповнюються інформацією «Словника синонімів української мови» за редакцією А. А. Бурячка: «Гроші (металеві й паперові знаки, що є мірою вартості при купівлі й продажу), *грошики розм.*, *грошенята розм.*, *казна розм.*, *жарт.*, *копійка збірн. розм.*, *монета збірн. розм.*, *гріш збірн. розм.*, *грошва збірн. фам.*, *багатство* (велике майно та грошові нагромадження), *гроші мн.*, *капітал розм.*, *капітали мн.*, *підсил. розм.* мільйони *мн.*, *підсил.* достаток, *фінанси розм.*, *жарт.*, *камза діал.*; валюта (перев. у міжнародних розрахунках); *дрібняки зневажл.*, *побрязкачі заст.* (металеві); *срібло збірн.*, *срібняки розм.*, *мідь збірн.*, *мідяки розм.*; *асигнації*, *банкноти*, *папірці заст.*, *зневажл.*» [6, Т. 1, с. 102].

У «Повному словнику антонімів української мови» Л. М. Полюги подається протилежна за значенням лексема: «Безплатно (не платячи або не одержуючи грошей за щонебудь), *безкоштовно*, *даром розм.*, *задарма розм.*, *задаром розм.*, *дарма розм.* *рідше*, *даремно розм.* *рідше*, *задурно розм.*, *за спасибі розм.*, *на дурняк розм.*» [25, с. 56].

Аналізована лексема має багато похідних:

Грошва й, ж., збірн., фам. Те саме, що гроші. *Де ж він таку силу грошви набрав?* (Крон., III, 1959, 112).

Грошевий див. грошовий.

Грошенята нят, мн., розм. Те саме, що гроші. *То сьак, то так Придбав сірома грошенят, Одежу справив, жупанину* (Шевч., II, 1953, 50).

Грошики ів, мн., розм. Те саме, що гроші. *Дуже не любив [Наум] ні знахурок, ні ворожок, що тільки дурників обдурюють та з них грошики дуплять* (Кв.-Осп., II, 1956, 82).

Грошовий а, е, розм., рідко Грошевий, а, е. Прикм. до гроші. *Раз у раз занятий був [Маріан] грошевими справами або лекціями* (Фр., I, 1955, 201); // Виражений грошима, у формі грошей. **Грошовий мішок** див. мішок.

Грошовитий а, е. Який має багато грошей. *Це була удова казначея [скарбника], дуже грошовита пані* (Збірник про Кроп., 1955, 53).

Грошололюбивий а, е. Те саме, що грошололюбний. **Грошололюбивий і жорстокий**, *Октав Пігловський не раз підбивав свого сусіда стати полісовициком* (Стельмах. Хліб., 1959, 286).

Грошолоубка и, ж. /Кін. до грошолоуб.

Грошолоубний а, е. Який прагне до наживи, жадібний на гроші; користолоубний.

На позначення *грошей* існує багато фразеологізмів. Вони можуть справляти певне враження (позитивне, негативне чи нейтральне) та викликати певні емоції. Наведемо деякі з них: *гребти (загрібати) гроші лопатою, знов за рибу гроші, легкий на гроші, міряти ковшем гроші, ні за які гроші, плакали гроші, пускати гроші на вітер, сипати грішми (грошима), тугий на гроші* тощо.

Таким чином, концепт *гроші* в українській мові репрезентують різні номінації як засіб матеріалізації мовної свідомості українців, демонструючи різну концептуалізацію поняття «гроші», де концептуалізація – це процес утворення й формування концептів у свідомості, усвідомлення нової інформації, що веде до утворення концепту.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Великий тлумачний словник сучасної української мови /Укл. і головний ред. В. Т. Бусел. – К.; Ірпінь : ВТФ «Перун», 2004. – 1440 с.
2. Городецька О. В. Національно-марковані концепти в британській мовній картині світу ХХ століття: Автореф. дис.... канд. філол. наук: 10.02.04. – К., 2003. — 21 с.
3. Етимологічний словник української мови: В 7 т. / АН УРСР. Ін-т мовознавства ім. О.О. Потебні; Редкол. О.С. Мельничук (гол. ред.) та ін. – К. : Наук. думка, 1982. –Т. 2: Д – Копці / Укл.: Р.В. Болдирев та ін. – 632 с.
4. Майоренко И. А. Концептуализация понятия «деньги» в лексической системе и фонде устойчивых единиц русского, английского и французского языков: Дис. ...канд. филол. наук: 10.02.19. – Краснодар, 2005. – 258 с.
5. Полюга Л. М. Повний словник антонімів української мови. – К. : Довіра, 2006. – 380 с.
6. Словник синонімів української мови: у 2 т. / А. А. Бурячок, Г. М. Гнатюк, С. І. Головащук та ін. – К. : Наук. думка, 1999-2000. – Т. 1. : А-Н. – 1999. – 1040 с.; Т. 2 : О-Я. – 2000. – 960 с.
7. Стешина Е. Г. Концепты *богатство* и *бедность* в молодежном языковом сознании русских и англичан: Дис. ... канд. филол. наук: 10.02.19. – Саратов, 2008. – 267 с.

Рекомендує до друку науковий керівник доцент Хомчак О. Г.

ПОЕТИКА ДРАМИ НЕДИ НЕЖДАНОЇ «І ВСЕ–ТАКИ Я ТЕБЕ ЗРАДЖУ»

У статті порушено проблему оригінальності поетики драми Неди Нежданої «І все-таки я тебе зраджу».

Ключові слова: постмодерна драматургія, поетика драми, маска автора, символізм мовлення.

The article raised the problem of the uniqueness of the poetics by Neda Nejdana's drama «And yet I will betray you».

Key words: postmodern dramaturgy, poetics of drama, mask of the author, symbolism of speech.

Українське суспільство наразі перебуває на шляху трансформації класичних сюжетів та руйнування літературних канонів класики, що яскраво проявилось у сучасній літературі загалом і у драматургії зокрема. Однією з небагатьох драматургів сучасної літературної доби, яка збагачує поетику своїх творів унікальними смисловими акцентами, а також демонструє через поетичні засоби слова мотиви розгубленості, ключеві в постмодерному семантичному полі. Саме такими є ці мотиви у драмі «І все-таки я тебе зраджу», біографічної драми, що за визначенням Л. Скибицької, є найулюбленішим жанром авторки [3].

Біографізм у структурі будь-якого твору передбачає наявність особливого типу мовлення, заснованого на особистісних конотаціях і лірично-сповідальній манері. У такому випадку особливого значення, як зазначає О. Бондарева, набувають незакінчені речення, які використовує авторка у своїй драмі [1, с. 432]. У тексті це виражається, у першу чергу, недомовленістю: «Ім'я хіба буває важким? Чудні ви... Дякую вам і прощайте...» [2, с. 104]. Незакінчені речення передають настрій розгубленості і смутку, в якому перебувають центральні герої, морально закатовані пошуками власної істини і, по суті, біганиною по колу. Новим підходом у поетиці драми як однієї з особливостей трансформації драматичного тексту до постмодерної свідомості є авторські репліки і коментарі до дій персонажів. У Нежданої немає традиційних коротких описів дій героїв, репліки носять певну ознаку філософичності і близькі до роздумів. Наприклад: «Наступна сцена може бути схожа на якусь пластичну гру і водночас на шаманське дійство, чаклування. Вона має вирізнитися і від попереднього і від наступного. Дівчина – ніби лялька в руках цих двох». Ефект незвичності, присутній у репліках автора, підсилюється діалогом героїв, який зовнішньо є, на перший погляд, достатньо беззмістовний. У першому ж діалозі центральних персонажів читаємо: «П'ЄРО. Людино! Слухай! Один! АРЛЕКІН. Два! Про що віщує північ глухо? П'ЄРО. Три! Ти спала, сну пропав і слід. АРЛЕКІН. Чотири! І щезли марева миттєві» [2, с. 106]. Г.Ткалич зазначає, що у діалогах персонажів драматурга часто присутній мотив народних замовлянь, а подібна зовнішня відсутність смисла у фразах підсилює містичне, ігрове звучання твору. Це дало дослідниці підстави віднести творчість Н. Нежданої до так званого ігрового напрямку сучасної української літератури [4, с. 43].

Дуже важливим у поетиці драматургії авторки, і зокрема, аналізованої драми, є елемент карнавалу і буфонади, узагалі цілком традиційний для літератури сучасності. У тексті ці прийоми виражаються декількома шляхами. По-перше, сам сюжет, де діє опоетизований образ Лесі Українки, а також образи П'єро й Арлекіна. Тобто, авторка дає читачеві пряме посилання на театр та його мотиви у тексті. По-друге, з цією метою Н. Неждана уводить до сюжетної канви драми образ Драматурга як авторську маску, за яку ховається, з одного боку, а з іншого – як узагальнений образ наратора. До того ж, як зазначає О. Бондарева, таке відображення поетичного світу перегукується з іншим відомим твором світової класики – романом У. Теккерея «Ярмарок марнославства», де автор ховається за образом лялькаря [1, с. 320].

Письменниця сама констатує факт текстуальної гри, посилаючись на слова Драматурга, себто, самого Автора: «Я – Драматург. Я обертаю дім на планетарій, де кожен

слідують накресленій орбіті і сяє відображеним світлом автора... Я оживляю тіні й мумії і перетворюю вогонь тіла у попел слів і пожовкле листя рухів... Я – ДРАМАТУРГ. Я падаю у безодні людей і дістаю вугілля для зіпсованих машин мандрівних сюжетів... Сьогоднішній сюжет – про любов і зраду, про болюче щастя найсамотнішої людини – генія. Я напишу п'єсу без пера і паперу тут і зараз, п'єсу про солодку принаду талановитої і безталанної жінки. Я не прагнув достовірності» [2, с. 107]. Такі фрази-концепції, вкладені в уста альтер-его самого автора додають твору філософичності, уводять в його сюжет і текстуальне поле філософські візії.

Досить символічно з точки зору поетичного зображення твору, що не тільки автор, але й герої мають своє власне друге «Я», інше відображення. Так, Арлекін і П'єро показані Драматургом як Ангел Світла і Злий Геній, Білий Ангел і Темний Ангел. Таке колористичне характерне протиставлення – ні що інше, як елемент гри з читачем. Читацька увага одразу ж малює традиційні образи цих персонажів, з якими ми знайомі у класичній трактовці, насправді ж герої Неда Нежданої просто вивернуті навпаки, і злим генієм виявляється у підсумку саме П'єро, а зовсім не Арлекін.

Власне, говорячи про драматургію авторки в цілому й особливо про драму «І все-таки я тебе зраджу», треба зазначити, що вона не має чіткого сюжету і фабули як таких. Це своєрідний філософський аналіз, психологічна гра з читачем, який налаштований на звичний для себе сюжет. Проте, у рамках драми це не помітно, більше того – увесь текст є одним суцільним філософським узагальненням.

Таким чином, Неда Неждана у п'єсі трансформує традиційні підходи до драматургії, будуючи її на сучасних засадах, де висхідною точкою є категорії постмодерного мистецтва – філософське узагальнення, безсюжетність, гра як основний концепт твору.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Бондарева О. Міф і драма у новітньому літературному контексті: поновлення структурного зв'язку через жанрове моделювання: Монографія / Олена Бондарева. – К.: «Четверта хвиля», 2006. – 512 с.

2. Неждана Н. Провокація іншості: П'єси / Неда Неждана. – К.: Український письменник, 2008. – 227 с.

3. Скибицька Ю. Трансформація постмодерної поетики в драматургічній творчості Н.Нежданої [Електронний ресурс] / Ю.Скибицька. – Режим доступу: http://philology.knu.ua/files/library/lit_st/44%20-2/PDF/24.pdf.

4. Ткалич Г. Сучасна драматургія у концептуальній інтерпретації. Ігровий аспект / Г.Ткалич // Вісник ЛНУ ім. Т. Г. Шевченка. – Вип. 3. – 2010. – С. 42-47.

Рекомендує до друку науковий керівник доцент Демченко А. В.

АРХЕТИПНІ ОБРАЗИ ТА АВТОРСЬКА МІФОТВОРЧІСТЬ У РОМАНІ ВІРИ ВОВК «ТОТЕМ СКАЛЬНИХ СОКОЛІВ»

Стаття присвячена розгляду архетипних образів та ознак міфотворчості у романі Віри Вовк «Тотем скальних соколів». Основна увага приділяється походженню образів-архетипів твору, а також застосуванню міфологічного контексту.

Ключові слова: архетип, міф, міфотворчість, міфологічний контекст.

The article investigates the archetypic images and signs of the myth of Vira's Vovk novel «The Totem of the Rocky Falcon». The focus is on the origin of the images-archetypes works, their role in fiction, and the use of mythological context.

Key words: archetype, myth, myth-making, mythological context.

Міф, за Н. Фраєм, центральна формуюча сила, яка актуалізує архетипічне значення ритуалу, збагачує художню творчість [2]. Відома письменниця з української діаспори, лауреат Національної премії України ім. Тараса Шевченка Віра Вовк цікавилася питанням міфотворчості та архетипності протягом усього свого творчого шляху. Ці елементи ми зустрічаємо як у її поетичних творах, так і у прозових. У романі «Тотем скальних соколів» вони посідають значне місце, але досі спеціально не вивчалися. Усе це визначає актуальність теми нашої статті. Ми ставимо мету дослідити архетипні образи та авторську міфотворчість у вищезгаданому творі.

За авторським визначенням, «Тотем скальних соколів» – історично-фантастичний роман. В основі твору – родинна історія, подана в переплетінні кількох ліній. Доля головних у роді – Штефана та Марії – нагадує історію Ромео та Джульєтти. За теорією Юнга, Анімус(Штефан) нарешті знаходить свою Аніму (Марію). Вірування гуцулів є яскравими зразками колективного несвідомого, втіленого у величезній кількості міфів та казок (гуцульські казки часто можна назвати казками лише умовно, бо вони зберегли первісні риси шаманської оповіді). У творі наявний також архетипний образ Відьми, уособленням якого є бабця Ватькова. У романі вона навіть порівнюється з Бабою Ягою : *«Ми, діти, її боялися, бо подобала на Бабу Ягу»*[1, с. 4].

У романі спостерігаємо велику кількість біблійних образів-архетипів. Це, насамперед, образи дерева пізнання добра і зла, яке, на думку Штефана, росло у долині Черемошу. Риси Іуди ми вбачаємо у Микиті Гуреї, який продався німцям , влаштував страту Штефана , але згодом самі нацисти його і знищили. Страсною Богородицею – уособленням справжньої материнської відданості та любові – постає у романі Марія : *«Марія, наче страсна Богородиця, тримала Штефанове тіло на колінах та голубила його, наче дитину»* »[1, с. 63]. Архетипний образ Сатани, який у творі виступає як Нечестивий, має звичний за давніми уявленнями : *« Придивився, а в того, чорні роги , ек у барана закручені, а з-під кожуха стирчить нога з кінським копитом»* [1, с. 49].

Образ Святого Онуфрія постає Мудрим Старцем, а також химерним демоном, що може бути добрим і надихати людину. Як зазначає К. Г. Юнг: *«Усі архетипи мають як позитивний, сприятливий , світлий , піднесений, так і низький , почасти негативний і несприятливий , почасти лише хтонічний, але в подальшому нейтральний характер»* [3, с. 312]. Прийом зустрічі зі Штефана зі своїм архетипом, Онуфрієм, є казковим, як і наступний – отримання Штефаном дивного жолудя. Саме з нього згодом виріс дуб, який можна трактувати як первісноукраїнську модель світового дерева. Образ Сокола , який за давньоукраїнськими міфами є творцем та тотемом Всесвіту, хлопчик Чудо, наділений даром передбачення , нагадують нам казки та апокрифи.

Авторка часто поєднує гармонійну основу міфів та жорстоку реальність, яка знищує народну пам'ять: іде мова про червону та німецьку окупації. Це підтверджує епізод , коли доктор Полімед, носій елітарної культури, побачив трупи «врагов народа» і подумав: *«Хто ж*

тоді той народ?» [1, с. 46]. Майбутнє України ми бачимо в образі маленької Мартусі , яка водночас є архетипом Божої Дитини , сам Чудо «дивувався з такої уяви, ніби то Україна могла втілитися в якесь дитя» [1, с. 79]. Історію гріха Адама та Єви нагадує історія вагітності героїні Меланки, на яку була перекладена вся провина за «зведення брата», хоча відповідати повинні були обоє.

Ще одним проявом міфотворчості є те, що остаточної смерті героїв у романі немає. Вони з рожевої хмаринки дають настанови та поради наступному поколінню. Завершальні слова самої письменниці підтверджують принципи міфологічного світогляду : *«Я думаю, що , може, той паралельний світ є тільки світом уяви, в якому живуть такі люди, як Яків Гудз... На всякий випадок, він свято вірив у те, що розказував людям. А я - вірю його словам»* [1, с. 110].

Отже, у романі «Тотем скальних соколів» нами виокремлені біблійні архетипи Божої Матері, Іуди, Сатани, Дерева життя та смерті, Адама та Єви; юнгівські архетипи Анімуса, Аніми, Мудрого Старця; праукраїнський архетип Сокола як творця світу та образ Відьми. Аналіз виявив багатий міфологічний матеріал, поєднаний із шаманськими ритуалами, архетипними прапервнями, зокрема – у віщунському дарі сакрально народженого Чуда.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Вовк Віра. Тотем скальних соколів / Віра Вовк. – Львів: БаК, 2010. – 116 с.
2. Фрай Н. Архетипний аналіз: теорія міфів / Н.Фрай // Антологія світової літературно–критичної думки ХХ століття. – Львів: Літопис, 1996. – С.109–135.
3. Юнг К.-Г. Архетип и символ / К.-Г.Юнг. – М.: Renaissance, 1991. – 306 с.
4. Юнг К.-Г. Душа и миф: шесть архетипов / К.-Г.Юнг. – К., 1996. – 384 с.

Рекомендує до друку науковий керівник доцент Чухонцева Н.Д.

ФОРМУВАННЯ КОМПАРАТИВНОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ УЧНІВ НА УРОКАХ ЛІТЕРАТУРИ РІДНОГО КРАЮ

У статті подаються матеріали дослідної роботи, проведеної під час проходження педагогічної практики.

Ключові слова: методика викладання української літератури, уроки літератури рідного краю, інноваційні методи навчання, літературна компаративістика.

The article offers materials of research work conducted during teaching practice.

Key words: methodology of teaching of Ukrainian literature, lessons of native land literature, innovative methods of teaching, Literary Comparativistics.

Ефективним можна вважати таке заняття з літератури, на якому реалізовано емоційно-ціннісну, літературознавчу, культурологічну та компаративну змістові лінії, передбачені Державним стандартом про базову і повну загальну середню освіту [2, с.14].

Уважаємо, що прийоми компаративного аналізу мають зайняти належне місце й на уроках літератури рідного краю, оскільки «успішне використання фактів генетично-контактних зв'язків і типологічних відповідностей між різнонаціональними художніми явищами можливе на різних уроках літератури»[1].

Мета статті – узагальнити матеріали дослідної роботи, проведеної під час проходження педагогічної практики.

Нами проведено констатувальний зріз серед 60 учителів української літератури шкіл м. Херсона, а також 50 учнів 9-х класів Херсонської багатопрофільної гімназії №20 імені Бориса Лавренюва.

Анкетування учителів засвідчило, що майже 50% респондентів метою уроків літератури рідного краю вважають формування розуміння місця літератури рідного краю у всеукраїнському, європейському та світовому вимірах. Ще 13,3% опитаних обрали цей варіант у комбінації з іншими. Лише варіант А («Забезпечення розвитку читацьких інтересів учнів») обрали 5% опитаних, варіант Б («Інформування учнів про появу нових зразків регіональної літератури») – 10%, варіант Г («Формування естетичних смаків читачів») – 3,3%; 6,6% запропонували свій варіант («Виховувати любов до рідного краю»); 35% обрали 2-3 варіанти у різних комбінаціях. Відповіді на наступні запитання засвідчили, що 78,3% респондентів вважають за потрібне порівнювати твори письменників Херсонщини і зарубіжжя. З них 70% практикують це на уроках, переважно інколи (58,3%), а 8,3% планують це у майбутньому. 21,7% займають протилежну позицію.

Отже, результати анкетування показали, що опитані словесники усвідомлюють важливість компетентісного підходу, однак при цьому більшість із них не вважає за потрібне формувати компаративну компетентність на заняттях із літератури рідного краю.

Ознайомившись із досвідом школи, ми розробили та провели урок літературного краєзнавства, відповідно до етапів такого заняття, запропонованих В. Шуляром [3]. На настановчо-мотиваційному ставили за мету зацікавити дев'ятикласників постаттю письменника рідного краю. Для цього звернулися до учнів із вступним словом й провели роботу з епіграфом.

Під час операційно-пізнавального етапу, оголосивши тему і мету уроку, поставили перед учнями проблемне запитання: «Чи можна вважати Д. Марковича письменником, який писав детективи?». Потім школярі класу, уважно слухаючи повідомлення та презентацію за біографією А. Конан Дойля, заздалегідь підготовлених однокласників, заповнили «протокол». За такою ж методикою представили і біографію Д. Марковича.

У ході операційно-пізнавального етапу уроку пригадали історію та ознаки детективного жанру. Після цього учні виклали сюжет оповідання А. Конан Дойля, склавши ланцюжок подій у творі «Пістрява стрічка».

Перед проведенням компаративного аналізу опрацювали зміст твору «Судова помилка». Порівняння провели за допомогою інтерактивної технології «Робота в групах»: група «Свідків» отримала завдання проаналізувати твори в аспекті дотримання композиції детективу; групи «Очевидців» та «Експертів» повинні були довести чи спростувати наявність ознак детективу у творах Д. Марковича та А. Конан Дойля. Результати роботи груп занесли до порівняльної таблиці, на основі якої зробили висновок про те, що Д. Маркович не писав детективні твори, хоча їх елементи в його текстах присутні. Під час корекційно-рефлексивного етапу використали інтерактивну технологію «Мікрофон». Як домашнє завдання запропонували учням підготувати письмову відповідь на одне із запитань: «Чи вважаєте Ви Дмитра Марковича письменником світового рівня?»; «На Вашу думку, чи цікавими були б його твори для зарубіжного читача? Свою відповідь обґрунтуйте».

Отже, дослідження підтвердило можливість використання на уроках літературного краєзнавства порівняльного аналізу різнонаціональних творів, що сприяє підвищенню рівня компаративної компетентності учнів та зацікавленню художніми здобутками письменників-краян.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Бондаренко Л. Г. Вивчення ліричних творів на уроках української літератури у взаємозв'язку із зарубіжною (9-11 класи) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. пед. наук: спец. 13.00.02 – теорія і методика навчання (українська література) / Л. Г. Бондаренко. – К., 2001. – 20 с.

2. Державний стандарт базової і повної загальної середньої освіти (Постанова Кабінету Міністрів України від 23. 11. 2011 р. № 1392) [Електронний ресурс] // Інформаційний збірник та коментарі Міністерства освіти і науки, молоді та спорту України. – 2012. – № 4 – С. 3-56. – Режим доступу: <http://zakon2.rada.gov.ua/laws/show/1392-2011-p>.

3. Шуляр В. Сучасний урок української літератури: монографія / В. І. Шуляр. – Миколаїв: Іліон, 2014. – 553 с.

Рекомендує до друку науковий керівник доцент Бондаренко Л.Г.

НОНКОНФОРМІЗМ У РОМАНАХ С. ЖАДАНА «ДЕПЕШ МОД» ТА ДЖ. СЕЛІНДЖЕРА «ЛОВЕЦЬ У ЖИТІ»

У статті досліджується своєрідність нонконформізму героїв романів С. Жадана «Депеш Мод» та Дж. Селінджера «Ловець у житті», розглянуто специфіку відмінності та подібності нонконформізму у зазначених творах.

Ключові слова: нонконформізм, бездомність, безпритульність, бунт.

The article deals with the peculiarities of characters' non-conformism in the novels of S. Zhadan «Depeche Mode» and J.D. Salinger «The Catcher in the Rye», the specificity of differences and similarities of non-conformism in these works.

Key words: non-conformism, homelessness, shelterless, rebellion.

У постколоніальному дискурсі кінця ХХ – початку ХХІ століття творча постать Сергія Жадана займає одне з центральних місць серед плеяди сучасних українських письменників. Проза письменника стала предметом пильної уваги у наукових розвідках українських дослідників (О. Гудзій, І. Онікієнко, С. Підпригора та ін.), однак ніхто із сучасних літературознавців не здійснював порівняльний аналіз українського роману «Депеш Мод» С. Жадана з романом-іконою ХХ століття, загальновідомим класичним зразком американської літератури «Ловець у житті» Дж. Селінджера. Мета нашого дослідження – з'ясувати специфіку нонконформізму як основи світобачення та поведінки героїв у зазначених творах.

Поняття нонконформізму є об'єктом наукових досліджень різних галузей науки: соціології, психології, філософії, політології і літературознавчого мистецтва [4]. Цій життєвій позиції властиві ігнорування суспільних норм та активне прагнення знайти себе поза суспільством; несприйняття норм суспільства, намагання самостійно або за допомогою інших змінювати навколишню дійсність [1]. Нонконформізм може бути засобом мотивації епатажної поведінки, виділення індивіда із сірої суспільної маси, формою боротьби із існуючим соціальним устроєм.

У 1990-х роках після розпаду СРСР країни Другого світу, тобто постсоціалістичні країни Східної Європи намагалися знайти для себе нові естетичні орієнтири для побудови власної національної культурної традиції. С. Жадан показує трагедію цих пошуків для тогочасного українського повсякдення. Т. Гундорова зазначала, що зображене автором молоде покоління на початку 90-х будучи ще дуже прив'язаним до травматичного минулого, потрапило у позицію заручників: «фізично не причетні до минулих подій майбутні покоління виявляються до них прив'язаними, а сучасність стає натомість чимось, що не піддається репрезентації, є невловною» [2, с. 10]. Звідси загострений нонконформізм підлітків із роману «Депеш Мод» до суспільства, не прийняття тих умонастроїв, які так-сяк організовували суспільне життя, відчуття покинутості та бездомності героїв.

С. Жадан змальовує нонконформізм цілого зламаного покоління молоді 90-х років, яке «переживало «період війни і відбудови», відчувало кризу довіри до батьків і до спадщини, яку ці батьки охороняли та зберігали впродовж довгих радянських років» [2, с. 205]. Звідси вбачаємо основні відмінності між характером нонконформізму у порівнюваних творах.

На відмінну від Колфілда («Ловець у житті»), наратор, Собака Павлов, Вася Комуніст, Карбюратор («Депеш мод») внутрішнього боягузтва, невпевненості у собі не мають, навіть не задумуються на цим. Відтак не дивно, що Собака Павлов, спостерігаючи над знущаннями міліціонерів над інвалідом, кидається у бійку, хоч сили не на його боці. Герой робить це імпульсивно, йому абсолютно байдуже, чим ця бійка для нього закінчиться. Всередині у хлопців зовсім не розчарування від невідповідності між собою та уявленим ідеалом, як у Колфілда, а душевна порожнеча, прихований відчай, потреба розуміння оточуючими,

бажання сімейного тепла та затишку і звичайної стабільності. З цього розуміємо, що є риса, яка відрізняє Колфілда та героїв «Депеш Мод» як символу молодого покоління різних епох, – це наявність складеного ідеалу, до якого треба рости. Якщо у Колфілда «Я-ідеальне» існує – це сильний, мужній, дорослий хлопець, самостійний, вільний, який користується авторитетом серед інших, то у героїв С. Жадана такого «Я-ідеального» не існує. Втративши будь-які культурні, духовні, соціально-активні зв'язки із суспільством, хлопці не уявляють майбутнього, не бачать свого місця серед сірого оточення.

Проте героїв роману «Депеш Мод» охарактеризує не лише «бездомність», але й «безпритульність». «Безпритульність» підлітків з роману С. Жадана полягає у ціннісних пріоритетах героїв, які зосереджуються на них самих, а не на рідних, звідси егоцентричність підлітків, з одного боку, а з іншого – відчуття самотності, непотрібності, беззахисності тощо. Саме тому фактори «бездомності» та «безпритульності» героїв Жадана є передумовою їх свободи» [5]. А вже виявлення цієї свободи полягає у вираженні нонконформістського ставлення до оточуючого світу. Герої обох романів мандрують без мети, без стимулу, адже їх, скоріше, приваблює романтика мандрівного життя як така, як атрибут дорослого життя, тому інколи вони з юнацьким максималізмом її драматизують. Мотив подорожі акумулює пов'язану з дорогою образність: для Голдена Колфілда – це бари, ресторани, готелі, етнографічний музей, школа, центральний парк, а для розповідача-Жадана, Васі Комуниста, Собаки Павлова – магістралі, вокзали, заводи, чужі квартири, електрички та поїзди тощо.

Зближує обидва романи форма оповіді від першої особи. Така сповідальна манера допомагає читачу перейнятися переживаннями та долею героїв, повірити в їхню розповідь. Характерним для обох письменників, що об'єднує два твори в єдину парадигму, є яскраве вираження нонконформізму героїв, бунту, протесту проти суспільства та його умовностей не лише їхньою епатажною поведінкою, а й емоційно забарвленою мовою. Це не лише підсилює сповідальну манеру розповіді, а й наближає читача до особистості звичайних підлітків, викликає довіру до них. Письменники, наділивши своїх героїв характерним уживанням сленгової лексики, підкреслили їх належність до суспільної групи підлітків, тому мова персонажів є одночасно і типологічною, й індивідуальною рисою створення художнього образу.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Арутюнов В. Філософія (філософія, релігієзнавство, логіка) : навч.-метод. посіб. / В. Х. Арутюнов, С. В. Бондар, Ю. М. Вільчинський, А. М. Герасимович, Т. В. Майорова; Держ. вищ. навч. закл. «Київ. нац. екон. ун-т ім. В.Гетьмана». – К., 2008. – 312 с.
2. Гундорова Т. Транзитна культура. Симптоми постколоніальної травми: статті та есеї / Тамара Гундорова. – К.: Грані-Т, 2013. – 548 с.
3. Жадан С. Депеш Мод. Ще одна розмова [Текст] : повість / Сергій Жадан. – Харків : Клуб сімейн. дозвілля, 2015. – 240 с.
4. Пушкин С. Нонконформизм и комикс-реальность: проблема взаимоотношенности / С. А. Пушкин // Вестник НГТУ им. Р. Е. Алексеева. – 2012. – № 4. – С. 19–24. – Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/nonkonformizm-i-komiks-realnost-problema-vzaimoobuslovlennosti>.
5. Шаф О. Мотив мандрів у творчості Сергія Жадана в контексті «маскулінної безпритульності» / О. В. Шаф // Таїни художнього тексту (до проблеми поетики тексту). – 2012. – Вип. 14. – С. 91-98.

Рекомендує до друку науковий керівник доцент Демченко А.В.

УДК 811.111

Столярчук Я. М.
студентка Херсонського державного університету

ЛІНГВОСТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ КАЗОК Ф. ПУЛМАНА

У статті розглянуто лінгвостилістичні особливості казки «Чудовий ніж» Ф. Пулмана.

Ключові слова: казка, лінгвостилістичні особливості жанру.

The article deals with the Lingo-stylistic peculiarities of the fairy tale «The Subtle Knife» by F. Pullman.

Key words: fairy tale, lingo-stylistic peculiarities of the genre.

Англійські казки стали носіями національної самосвідомості, своєрідним узагальненням британського духу й образу думки. Поетичне сприйняття світу, особливості мови, моральні ідеали багатьох поколінь англійських письменників і поетів виховувалися саме британським фольклором.

Казка – це вид усної творчості, в якій відображені історичні та природні умови життя народу, побут древніх людей.

Народні казки – найдавніша культурна спадщина, яка зберегла уявлення наших предків про взаємини людини і природи. У них відображені моральні принципи існування спільності людей в умовах постійної боротьби за виживання, визначена чітка грань між добром і злом і проявляються виразні риси національного характеру, вірувань. Народні казки класифікують як чарівні, побутові, билинні, багатирські, сатиричні.

У більшості літературних казок повторюються фольклорні мотиви і присутня чарівна атрибутика, запозичена з язичницьких ритуалів, однак розвиток сюжету, як і вибір персонажів, підпорядковані волі автора.

Об'єктом дослідження вчених виступали джерела й розвиток британського фольклору (Б. Трабшоу), фрагментарно розглядалися фольклорні мотиви у творчості різних письменників (Х. Карпентер, Дж. Падні).

У кожному художньому творі автором створюється власна картина світу, яка є образним відображенням дійсності і втілюється в тексті літературного твору за допомогою мовних художніх засобів.

Було досліджено графічний рівень і проаналізовано вживання стилістичних засобів у казці «Чудовий ніж» Ф. Пулмана. «He chose a view of the city, and wrote: «**DEAR MUM, I AM SAFE AND WELL, AND I WILL SEE YOU AGAIN SOON. I HOPE EVERYTHING IS ALL RIGHT. I LOVE YOU. WILL.**» [2, с. 15]. У цьому реченні вжито графічний стилістичний засіб – капіталізацію, що виділяє найважливіший елемент у абзаці і показує емоції та почуття Вільяма. Він написав листа матері тому, що хотів повідомити, що вони скоро зможуть побачитися. Шрифтове виділення показало, що Вільям піклується про неї і сумує.

Також автор використовує графони, наприклад: «– Have you seen anyone else in this city? he went on. / –No. / – How long have you been here? / – **Dunno.** A few days. I can't remember.» [2, с. 127]. Графоном «**Dunno**» було показано, що Ліра не з цього світу, тому вона по-іншому розмовляє, ніж головний герой.

Ф. Пулман часто використовує повтори: «**Everything** was there. **Everything** was going according to plan, really.» [2, с. 9].

Отже, можна зробити висновок, що у казці використано багато стилістичних прийомів. Так автор вживає шрифтове виділення, капіталізацію, повтори. Кожен із них має свої функції і вживаний у тексті для досягнення певного ефекту.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Леонова Т.Г. Русская литературная сказка XIX века в ее отношении к народной сказке – Томск, издательство Томского университета. – 1982. – с. 198).

2. Pullman P. The Subtle Knife / P. Pullman – London: Scholastic, 1997. – 196 p.

Рекомендує до друку науковий керівник доцент Зуброва О.А.

ІДІОЛЕКТ Е. ГАСКЕЛЛ: СИНТАКСИЧНИЙ АСПЕКТ

У статті розглянуто особливості функціонування виражальних засобів та стилістичних прийомів на синтаксичному рівні у романах Е. Гаскелл «Північ і південь» та «Дружини та доньки».

Ключові слова: ідіолект, виражальний засіб, стилістичний прийом.

The article deals with the functional peculiarities of the syntactic expressive means and stylistic devices in E. Gaskell's novels "North and South", "Wives and Daughters".

Key words: idiolect, expressive means, stylistic device.

Звертаючись до синтаксичної організації мовлення, як однієї з основних характеристик особистості, ми маємо можливість прослідкувати особливості мовної організації та рівень розвитку мови на певному її історичному етапі. Художні твори вікторіанського періоду мають не тільки характерні для епохи сюжети, проблематику та наративні техніки, а й особливу синтаксичну організацію, яка є складовою ідіолекту автора та важливим засобом художнього зображення дійсності.

Вагомий вклад у дослідження ідіолекту внесли праці Л. М. Гаспарова, В. П. Григор'єва, Ю. К. Щеглова, М. А. Караваєвої, Ю. Н. Караулова, В. Д. Лютикової, Н. В. Макарової, Д. М. Поцепні, С. Ю. Преображенського, О. І. Северської, В. Г. Щукіна та інших.

Індивідуальний стиль (ідіолект) визначають як сукупність «мовно-виражальних засобів, які виконують естетичну функцію й вирізняють мову окремого письменника з-поміж інших. (...) Іншими словами: ідіолект – це система змістовних і формальних лінгвістичних характеристик, властивих творам окремого автора, яка робить унікальним авторський спосіб мовного висловлювання.» [2, с. 112].

До вивчення проблеми стилістичного синтаксису звертались О. М. Мороховський, І. В. Арнольд, О. І. Смирницький, Ю. М. Скребнев, В. А. Кухаренко, Т. А. Знаменська та ін. Дослідники звертались до творів різних жанрів та епох, однак, вікторіанські романи Е. Гаскелл «Північ і південь» та «Дружини і доньки» ще не поставали в центрі лінгвістичних досліджень.

Метою дослідження є виявлення виражальних засобів та стилістичних прийомів на синтаксичному рівні у романах, що окреслює особливості ідіолекту Е. Гаскелл.

Виражальний засіб на синтаксичному рівні трактується нами як синтаксична модель речення, що несе додаткову логічну або експресивну інформацію і сприяє підвищенню прагматичної ефективності висловлювання й мови в цілому [3, с. 138].

Синтаксична модель речення дозволяє автору акцентувати увагу читача на основній чи додатковій інформації. Певні моделі речення можуть входити в синонімічні стосунки один з одним і, як наслідок, утворювати синтактико-стилістичні парадигми [3, с. 137].

Використання еліптичних конструкцій найчастіше слугує для надання оповіді невимушеності та наближення до розмовного стилю: «*Then you think it the best?*» [4, р. 57]. Така вимова мовця також передає його ставлення до слухача: «*Your daughter, eh, Gibson – nice little girl, how old?(...) Don't forget Thursday, little girl – what's name? – it's a promise between us, is it not?*» [5, р. 13]. Тут можна прослідкувати що Лорда Камнора ніби і не цікавить відповідь на поставлені ним питання.

Уживання вставних конструкцій допомагає автору краще передати всі тонкощі поведінки героя або особливості ситуації. Так, описуючи поведінку містера Торнтон, автор дає читачеві зрозуміти, наскільки сильно увага героя зосереджена на Маргарет: «*Only, he knew what she was doing – or not doing – better than he knew the movements of any one else in the room*» [4, р. 151]. У такий спосіб автор вказує на особливо детальне спостереження містера Торнтон за дівчиною та його особливе ставлення до неї. У наступному прикладі вставні

слова «*hem*», «*ahem*» дозволяють зробити висновок, що мовцеві незручно це говорити і він намагається бути обережнішим у своїх словах: «*she believed that one or two of the Stuarts – hem – had not always been – ahem – quite correct in their conduct; and she fancied such – ahem – things ran in families*» [5, с. 42]. Також, така конструкція дозволяє читачеві відчутти інтонаційно підкреслені слова та паузи.

Під стилістичним прийомом у даному дослідженні розуміємо навмисне і свідоме посилення будь-якої типової структурної та/або семантичної риси мовної одиниці (нейтральної або експресивної), яка досягла узагальнення і типізації і що стала таким чином вихідною моделлю. [1, с. 46]. Серед стилістичних прийомів у романах найчастіше функціонують паралелізм, анафора та риторичне питання.

Для підвищення експресивності речення вживаються паралельні конструкції. У романі «Дружини і доньки» автор передає внутрішній стан героїні шляхом повтору синтаксичних конструкцій: «*She did not know who Clare might be, and she did not care much for food now*» [5, р. 23]. Таким чином, ми можемо відчутти, що те, що хвилювало її раніше зараз відходить на другий план. У момент відчайдушного пориву Маргарет, героїні роману «Північ і південь», Е. Гаскелл за допомогою паралелізму чітко змальовує нам внутрішній стан героїні: «*She saw their gesture – she knew its meaning, – she read their aim*» [4, р. 166]. За рахунок паралельної конструкції та асиндетону, автор передає послідовність перебігу думок дівчини та те, як вона оцінює цю критичну ситуацію і що вона може зробити щоб запобігти нападу на містера Торнтонна.

Прикладом вживання анафори може слугувати таке речення: «*And now they were in the Park; and now they were in sight of the Towers (...)*» [5, р. 20]. Шляхом використання такого прийому автор намагається передати наскільки довгоочікуваним було для Моллі потрапити до замку Таверс. Також, анафоричний повтор надає ритмічність викладу, наприклад: «*She did not speak; she did not move*» [4, р. 182]. Спостерігаючи як слова містера Торнтонна впливають на Маргарет, читач відчуває емоційне напруження, шляхом акцентування уваги читача на поведінці дівчини.

Таким чином, виражальні засоби і стилістичні прийоми синтаксису є одними з ключових способів передачі експресії в романах вікторіанської епохи, зокрема у творах Е. Гаскелл «Північ і Південь» та «Дружини та доньки». Дослідження показало, що основними виражальними засобами синтаксису, використаними у романах, є повтор, перелік, еліптичні конструкції, полісиндетон та вставні конструкції, а найпоширенішими стилістичними прийомами на синтаксичному рівні виявилися паралелізм, анафора та риторичне питання. Згадані виражальні засоби та стилістичні прийоми використовуються автором для досягнення різноманітних стилістичних ефектів.

Перспективи подальших розвідок вбачаємо у всебічному розгляді ідіостилю Е. Гаскелл як представниці літератури вікторіанського періоду.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Гальперин И. Р. Стилистика английского языка / И. Р. Гальперин. М. : Высшая школа, 1977. – 311 с.
2. Єрмоленко С. Я. Нариси з української словесності (стилістика та культура мови). – К. : Довіра, 1999. – 304 с.
3. Мороховский А. Н. Стилистика английского языка / А. Н. Мороховский, О. П. Воробьева, Н. И. Лихошерст, З. В. Тимошенко. – К. : Вища школа, 1984. – 248 с.
4. Gaskell E. North and South / Elizabeth Gaskell. – Hertfordshire : Wordsworth Editions Ltd, 2002. – 417 p.
5. Gaskell E. Wives and daughters / Elizabeth Gaskell. – London : Penguin Classics, 2001. – 900 p.

Рекомендує до друку науковий керівник доцент Заболотська О.В.

ОСОБЛИВОСТІ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ АНГЛІЙЦІВ У ПЕЙЗАЖНИХ ОПИСАХ РОМАНУ Е. БРОНТЕ «ГРОЗОВИЙ ПЕРЕВАЛ»

У статті проаналізовано роль пейзажних описів роману Емілі Бронте «Грозовий перевал» у відображенні національної ідентичності англійців.

Ключові слова: поетичний, пейзаж, опис природи, літературний напрям.

In the article we have analysed the role of landscape descriptions in the novel «Wuthering Heights» by Emily Bronte in the British national identity representation.

Key words: poetic, landscape, description of nature, literature stream.

У сучасному літературознавстві важливе місце займає вивчення художнього тексту в цілому та окремих його складових, однією з яких є пейзаж – одна з найактуальніших та недостатньо вивчених проблем сучасної науки.

Пейзаж як елемент художнього світу займає чільне місце в єдиному романі англійської письменниці Емілі Бронте «Грозовий перевал», що викликав бурю в літературі ХІХ століття, адже показав світу усі недоліки життя вікторіанської Англії. До вивчення даного твору зверталось багато науковців, зокрема Е. М. Апенко, М. Ф. Вазіна, Б. Е. Галанов, Н. Д. Іванова, Г. Н. Толова, І. О. Шайтанов, Н. О. Шогенцукова та ін. [2, с. 5]. Однак, описи природи роману та їх роль у відображенні національної ідентичності англійців залишаються поза увагою науковців.

Метою роботи є дослідження особливостей пейзажних описів у романі Емілі Бронте «Грозовий перевал», їх роль у побудові твору.

Перш ніж перейти до аналізу твору, звернімося до факторів, що справили вплив на його написання.

Сукупність історичного (епоха вікторіанської Англії: сформувалися основні етичні норми, традиції англійців, що пізніше становитимуть основу їх національної самосвідомості) та літературного (літературний напрям романтизм, характерною рисою якого є увага до колориту – національного, географічного) факторів дозволяє аналізувати роман з боку відображення в ньому національної ідентичності англійців [4, с. 364].

Головною рисою англійців, на наш погляд, є «островізм» – риса національного менталітету, що формувалася роками, завдяки географічному положенню Англії, яка характеризується замкнутістю, відлюдництвом [4, с. 365]. У романі дана ознака відображена в описах двох маєтків – Грозового Перевалу і Трашкрос-Грейнджу, які символізують у романі своєрідні острови, два світи, що розташовані на відстані один від одного:

«Буремний перевал - це назва маєтку містера Гіткліфа. На щастя, архітектор здогадався укріпити будинок: вузькі вікна втоплені глибоко у фасад, а бокові стіни захищені великими кам'яними підвалинами» [1, с. 15].

«Бокові стіни» являють собою своєрідний скелястий берег, що захищає «острів».

Наступна риса національного менталітету – зосередженість на власному – англійському – Домі та роздратування, яке виникає, коли звичну атмосферу бажає порушити непроханий чужинець [2, с. 35]. Коли Локвуд вже вдруге завітав до Грозового Перевалу, погода змінилася та розпочався снігопад. Він змушений був запитати хазяїна про ночліг, проте той, незважаючи на обставини, що склалися, проявив байдужість та змінив тему розмови:

« – Ось бачите, сер, я прийшов, як і обіцяв! – удавано бадьоро виголосив я. – Боюся, через негоду я пробуду у вас в ув'язненні з півгодинки, якщо ви, звісно, будете такі ласкаві надати мені притулок на такий час.

– Півгодини? – перепитав він, обтрушуючи одяг від снігу. – Цікаво, як це можна було вибрати для прогулянки таку негодащу погоду...» [1, с. 49].

Ще однією рисою національного менталітету є любов до природи. Сама Емілі Бронте за життя дуже любила собак та птахів, тому і ті, і інші з'являються у романі [3, с. 56]. Сторожами Грозового Перевалу були собаки, при чому конкретно дано їх імена та породи:

« – Оце індиче перо, – бурмотіла вона до себе, – а це від дикої качки, а це голубине» [1, с. 201].

Також англійці захоплювалися пейзажними парками, що також певною мірою були символом їх приватності [4, с. 34]. Парк був наявний у двох маєтків, описи яких ми зустрічаємо на сторінках роману:

«Вони сиділи вдвох біля вікна; віконниці були розчинені, і поміж садових дерев та тищої зелені парку відкривався вид на Гімертонську долину, і довга цівка туману тяглася по ній догори майже до самої вершини (бо неподалік від каплички, як ви могли помітити, рівчак, відведений од болота, впадає у струмок, що тече вниз долиною)» [1, с. 312].

Таким чином, аналіз роману показав, заслуга Емілі Бронте в тому, що вона, відкрито не декларуючи у романі риси національної самосвідомості англійців, дала змістовну характеристику їх менталітету. «Грозовий Перевал» – продукт свого часу, неможливо розглядати твір у відриві від історичної епохи його написання.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Бронте Э. Грозовой перевал: роман / Э. Бронте; пер. с англ. Н. Вольпин. М.: Эксмо, 2010. – 416 с.
2. Гритчук М.А. Эмилия Бронте и ее роман «Грозовой перевал» / М. А. Гритчук. – М., 1963. – 234 с.
3. Петрухіна Л. Е. Образи природи як стани екзистенції у поезії (теоретичний аспект): дис. канд. філол. наук : 10.01.06 / Л. Е. Петрухіна. – Львів, 2000. – 194 с.
4. Свірідова Ю. О. Поетика пейзажу в історичній ретроспективі / Ю. О. Свірідова // Проблеми семантики, прагматики та когнітивної лінгвістики: Зб. наук. пр. / Київський нац. ун-т імені Тараса Шевченка. – К.: Логос, 2007. – Вип. 12. – С. 363–369.

Рекомендує до друку науковий керівник доцент Нев'ярович Н.Ю.

ІННОВАЦІЙНІ ФОРМИ ВИВЧЕННЯ БІОГРАФІЇ ПИСЬМЕННИКА В ОСНОВНІЙ ШКОЛІ (НА МАТЕРІАЛІ ЖИТТЄПИСУ ВАСИЛЯ СИМОНЕНКА)

У статті аналізується поняття про освітні інноваційні форми, розглядається їх застосування на уроках української літератури під час вивчення біографії письменника в основній школі.

Ключові слова: інновація в освіті, вивчення біографії письменника, урок української літератури.

The article analyzes the concept of educational innovation forms, considered their use in the classroom Ukrainian literature in the study of the writer's biography in the elementary school.

Keywords: innovation in education, the study of the writer's biography, lesson Ukrainian literature.

Глобальний виклик, кинутий на межі другого і третього тисячоліття, робить надзвичайно актуальною проблему появи нових ідей і, відповідно, особистостей, які мислять і діють нестандартно і в той же час здатних до творчості і оптимального управління діяльністю як інших людей, так і власної для досягнення соціально значущих цілей. У зв'язку з цим у системі освіти спостерігається перехід від школи, що поширювала моноідеологічний світогляд, до школи, спрямованої на різнобічний розвиток людини, що створює умови для самореалізації, саморозвитку, досягнення успіху в навчанні і вихованні. Це вимагає від педагога нової орієнтації – на особистість учня.

Поняття «інновація» визначається по-різному в залежності від методологічних підходів, серед яких можна виділити:

- а) інновація як результат творчого процесу;
- б) інновація як процес впровадження нововведень [3, с. 55].

У педагогічному процесі інновація стосуються цілей, змісту, форм і методів навчання та виховання. Сама по собі вона не може з'явитися, вона є результатом багатьох наукових експериментів, пошуків, спирається на педагогічний досвід не лише окремих вчителів, а й колективів [1, с. 58].

Інновація стосується усіх аспектів викладання української літератури в школі, у тому числі й розгляду біографії автора. У теорії викладання літератури цій проблемі присвячено достатньо уваги, проте іноді вивчення життєвого і творчого шляху митця викликає труднощі. Вчитель не завжди вміє вдало подати матеріал, що призводить до зниження інтересу учнів не лише до теми, а й до предмету загалом. Окрім того, перед сучасною школою стоїть завдання морального виховання особистості, а вивчення життєвого і творчого шляху письменника містить у собі значний виховний потенціал, також взаємовідношення вивчення біографії та власне літературного твору й досі залишаються не до кінця дослідженими.

Програмою з української літератури для основної школи передбачено різний ступінь повноти біографічного матеріалу, що вивчається на уроках: в одних випадках – короткі відомості про письменника, в інших – огляд основних етапів його життя і творчості чи глибоке вивчення життєвого і творчого шляху [2].

У процесі розгляду біографії митця важливим є застосування активних та інтерактивних методів навчання, покликаних активізувати учнів, підвищити ефективність сприймання матеріалу. Для сучасних вихованців цікавими є популярні зараз рольові ігри, прес-конференції з «присутніми письменниками», які розповідатимуть про своє життя тощо.

Так, наприклад, під час вивчення у 5-му класі теми «Василь Симоненко. Казка «Цар Плаксій та Лоскотон» можна познайомити учнів із цікавими сторінками життя поета у вигляді презентації, застосовуючи при цьому аудіозаписи поезій, різноманітні відео або

провести з дітьми «інтерв'ю з автором». Один із учнів обирається на роль автора, а інші, радячись між собою, формулюють питання до «гостя» у ролі кореспондентів. Пропонуємо такі орієнтовні запитання для рольової гри «Інтерв'ю з Василем Симоненком»:

- Розкажіть, будь ласка, про свої дитячі та шкільні роки.
- Яким саме Ви були учнем, як проявили себе?
- Яким було Ваше студентське життя?
- Як жилося людям у повоєнний час та як жили Ви?
- Чому 8 січня 1963 року стало етапною подією у Вашому житті?
- Розкажіть, будь ласка, про свого сина. Чи писали Ви для нього казки, оповідання? Якщо так, то які?
- Де Ви берете натхнення для написання своїх творів?
- Що б Ви порадили поету-початківцю?

Отже, під час вивчення життєпису письменника доречними є використання інноваційних форм роботи, бо таким чином можна зацікавити учнів темою та надихнути на подальшу роботу.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Дичківська І.М. Інноваційні педагогічні технології / І.М. Дичківська. – К.: Академвидав, 2004. – 352 с.
2. Навчальні програми для загальноосвітніх навчальних закладів: Українська мова; Українська література. 5-9 класи. – К.: Видавничий дім «Освіта», 2013. – 160 с.
3. Переверзева О.М. Инновационные технологии в системе воспитательной работы школы как средство повышения воспитанности школьников / О.М. Переверзева // Відкритий урок. – 2013. – № 9. – С. 55-59.

Рекомендує до друку науковий керівник доцент Бондаренко Л.Г.

ЄВРОПЕЙСЬКІ ЕПІСТОЛЯРНІ ТРАДИЦІЇ У ТВОРЧОСТІ О. С. ПУШКІНА

У статті розглянута епістолярна спадщина А. С. Пушкіна.

Ключові слова: епістолярний стиль, епістолярний роман, європейські епістолярні традиції, «Роман в листах».

In the article deals the epistolary legacy of Alexander Pushkin.

Key words: epistolary style, epistolary novel, European epistolary tradition, «Roman letters».

Епістолярний стиль – це стильовий різновид мови, який втілюється в таких проявах як листи та епістолярна творчість. Текст, написаний епістолярним стилем, може належати до різних сфер суспільної та індивідуальної свідомості людини та може бути стилістично неоднорідним. Не всі науковці вважають його самостійним стилем, а приписують його до підстилю розмовного стилю. Мабуть, формування і перший розквіт епістолярного мистецтва можна віднести до часу античності. У Росії епістолярний жанр почав оживати (вірніше було б сказати, оформлятися) в XVIII столітті.

Найчастіше листи, формально адресовані одній особі, на ділі були призначені для читання в певній компанії. Подібні послання відрізняла висока ступінь доступності для читання і передачі один одному. Однак це стосувалося далеко не до всієї приватному листуванні. Багато особисті листи строго охоронялися від сторонньої уваги. Подібне подвійне ставлення до публічності листів було характерно для багатьох кореспондентів того часу. Відомо, наприклад, що О. С. Пушкін дуже трепетно ставився до своїх особистих послань, заборонивши дружині давати списувати свої листи.

Пушкін завершує епоху наслідувального російського роману в листах: він створює власний епістолярний роман – «Роман в листах» (1829), який побудований як метароман по відношенню до європейської традиції жанру і актуалізує нерозв'язне в рамках канону протиріччя між старою формою і бновим сюжетом. У той же час в романі «Євгеній Онегін» (1823 – 1831) відносини головних героїв багато в чому описані як реалізація епістолярного сюжету, і саме цей тип сюжету стане згодом інваріантним для епістолярного жанру в російській літературі.

Епістолярний роман – це роман в епістолярній формі і одночасно роман з епістолярних сюжетом. Історія про листування героїв розказана в формі листів. Кожне з листів в складі романного цілого одночасно є і «справжнім» листом (для героїв), і художньою формою (для автора).

Олександр Сергійович Пушкін використав у своїх творах листи досить-таки часто, оскільки саме в листах герої творів Пушкіна яскраво і повно виявляли свої почуття. Повість Олександра Сергійовича Пушкіна «Капітанська дочка» вся побудована на посланні, написаному Петром Гриньовим. У цій повісті Пушкіну вдалося одночасно торкнутися і історичний момент, і психологічний, і побутовий, і громадський, а також особисті переживання героїв. І саме листи допомогли передати все те, що хотів сказати автор. А листи, які зустрічає читач у творі, дуже і дуже різні. Наприклад, в деяких з них йдеться про історію. У листі генерала капітану Миронову йдеться про «розкольники», «лиходії» і «самозванця» Пугачову, якого необхідно було усунути. Крім історії, в цьому листі майже не відчути на побутові та філософські моменти, які виражаються у спробі Івана Кузьмича не показувати справжній стан справ Василя Єгорівні, в зображенні самотності Пугачова а також у питанні Гриньова «Як ти думаєш, чим це закінчиться?». Який він задає після цього листа. Протиставленням цього листа є відозву Пугачова.

Ці два листи як би дають характеристику двом протиборчим таборам. Яскраво зображуються побутові і моральні конфлікти у листах Зурін Гриньова, батька Гриньова

Петруше і Савельїчу, а також Оренбурзькому генералу. У цих листах передана правда панувала життя. Особистий і психологічний конфлікт яскраво виражений в листі Маші. У цьому посланні перед читачем відкриваються характери Швабрина, Гриньова і самої Маші. Але листи служать не тільки для зображення будь-якого конфлікту. Завдяки їм, створюється неповторна композиція твору, розвивається його сюжет. Зав'язкою твору є лист, написаний батьком Петруші своєму давньому товаришеві. Цим листом «руйнуються» все «блискучі надії» Петруші, оскільки воно адресоване не князю Б. Цим листом Олександр Сергійович Пушкін торкнувся також дуже поширену і популярну в російській літературі тему «батьків і дітей», оскільки батько Петруші в даному випадку просто нав'язує свою волю синові. Характер самого Петра Андрійовича розкривається в листі Зурін Гриньова, в якому від Гриньова потрібне застосування Рішучих заходів, а також у листі батька Гриньова Петру і Савельїчу, в якому читач бачить неможливість бути разом Гриньова та Маші.

ЛІТЕРАТУРА:

1. А. С. Пушкин в воспоминаниях современников / Редакция текста А. Л. Дымшица и Д. И. Золотницкого. Предисловие А. Л. Дымшица. М., 1950.
2. Барте́нев П. И. О Пушкине. Страницы жизни поэта. Воспоминания современников / Вступ. статья, сост. и примеч. А. М. Гордина. М., 1992.
3. Блягоз, З. У. Контактирование русского и родного языков в условиях двуязычия Текст.: учебное пособие / З. У. Блягоз. – Ростов-на-Дону: Изд-во Ростовского пед. ин-та, 1976. 76 с.

Рекомендує до друку науковий керівник старший викладач Уколов Є.Ю.

ХУДОЖНІ ТРАНСФОРМАЦІЇ АРХЕТИПУ «НОЇВ КОВЧЕГ» В РОМАНАХ ДЖ. БАРНСА І Е.-Е. ШМІТТА

У статті розглянуто особливості функціонування архетипічного комплексу «Ноїв Ковчег» у постмодерністському романі.

Ключові слова: архетип, Ноїв ковчег, деміфологізація, реміфологізація.

The article deals with the functional peculiarities of the archetypal complex «Noah's ark» in postmodern novels.

Key words: archetype, Noah's ark, remythologization, demythologization.

Однією із найважливіших тенденцій літературного процесу ХХ – ХХІ століття є використання міфів та міфологічних архетипів у художній творчості.

За визначенням О. Ю. Большакової, літературний архетип – це «наскрізна модель», яка, незважаючи на те, що вона має здатність до зовнішніх змін, таїть в собі незмінне ціннісно-сміслове ядро. Одними з основних властивостей літературного архетипу є його типологічна стійкість і високий ступінь узагальнення. [2, с.171].

Орієнтованість на пошуки архетипів в романі ХХ – ХХІ ст. пов'язана з розчаруванням в історизмі, в ідеї прогресу і з бажанням «вийти» за межі конкретного історичного часу і довести існування вічного, незмінного в несвідомих сферах людської психіки, що зароджуються в праісторії і повторюються в ході її у вигляді архетипових ситуацій, станів, образів, мотивів. У другій половині ХХ століття поняття архетипу, а також його інтерпретації в історичному та культурологічному контекстах висвітлювалися в роботах Е. М. Мелетинського, М. Бодкіна, А. Ю. Большакової та інших.

Метою статті є дослідження та виявлення специфіки художньої рецепції архетипу «Ноїв Ковчег» в сучасному англійському та французькому романі кінця ХХ- початку ХХІ століття та типові моделі інтерпретації.

За словами Є. Мелетинського, сучасна культура характеризується двома типами ставлення до міфології: деміфологізацією і реміфологізацією [3, с. 280]. Реміфологізація – це свідоме введення автором у текст твору міфологічних елементів (героїв, мотивів, міфологем, міфологічної композиції, хронотопу тощо), що дозволяє письменникові зробити свій твір більш універсальним за допомогою симетричних мовностилістичних засобів та прийомів: використання цитат, епіграфів, заголовків, алюзій, нового трактування традиційних образів та сюжетів, а деміфологізація – це процес звільнення свідомості від міфологічних елементів шляхом активізації волі до розуміння. В літературі цей спосіб реалізується через систему художніх способів та прийомів, спрямованих на формування безілюзійного світовідчуття читача, таких як десакралізація, історизм, лінійність оповіді, детермінованість подій тощо.

Архетипічний образ «Ноїв ковчег», що увійшов до масиву творів літератури, у різні способи інтерпретовано у жанрі сучасного європейського роману, наприклад у романах Дж. Барнса «Історія світу у 10 ½ главах» та Е.-Е. Шмітта «Діти Ноя».

Джуліан Барнс, відомий своїм інтересом до популярних сюжетів і міфів, в романі «Історія світу в 10 ½ главах» гранично дискредитує поняття історії. Іронічно переосмислюючи історію, розвінчуючи міф про неї, Барнс не тільки позбавляє її зв'язності, руйнує уявлення про лінійний хід, а й, звертаючись до найбільш поширених сюжетів, представляє історію як низку не пов'язаних між собою абсурдних, жорстоких і катастрофічних подій.

Деміфологізація історії як закономірного причинно-наслідкового процесу явлена вже на початку роману, який являє собою не просто історії, умовно об'єднані в один текст наскрізними темами і мотивами, але підкреслено дробові історії-фрагменти, що залишають лакуни, структурно і змістовно неповні. Досягненню цієї мети сприяє не тільки іронія і

сарказм, але і зміна точки зору (розповіді від першої особи), поліжанровий характер роману [5, с.62], порушення хронології, включення в текст твору різного паратексту, прихованих цитат і фрагментів документів.

Так, перший розділ книги, «Заєць», ведеться від імені корабельних черв'яків, які незаконно проникли на Ковчег. Письменник бере за основу сюжет про потоп і переписує його абсолютно по-новому. Згідно авторської концепції історичного часу, історія повторюється: загибель пасажирів Ноева ковчега (глава 1, «Безбілетник») дзеркально відіб'ється в главі 7 «Три прості історії». Тут розповідається про те, як протягом 40 днів і 40 ночей більшість портів Європи і Америки відмовлялося прийняти корабель з єврейськими біженцями на борту. В кінцевому результаті більшість з них загинуло в фашистських таборах смерті. У главі знову повторюється мотив поділу на чистих і нечистих, проте в ролі Ноя тут виступають жадібні, нелюдські політики.

У романі постійно виникає образ корабля, що пливе без управління, без мети. Не вміє керувати ковчегом Ной (глава «Безбілетник»), не знає, куди їй пливати, Кетлін (глава «Вціліла»), через некомпетентне керівництво відбувається трагедія з екіпажем фрегата «Медуза» (глава «Кораблетроща»).

Використовуючи документи (наприклад, в главі «Релігійні війни»), Барнс дискредитує їх як свідчення, яке підтверджує хід історії, її розвиток і факт її існування. Роман Барнса в деякому роді «параісторичний»: відштовхуючись від задокументованої, легітимізованої історії, він створює свої версії знакових подій.

У романі «Історія світу в 10 ½ главах» відбувається трансформація образу Ноя з біблійного праведника в нерозвинену, жорстоку, нечистоплотну людиноподібну істоту, що поєднує в собі манію величчя, жадібність, егоїзм, садизм і алкоголізм з релігійним фанатизмом. Ной, говорить личинка хробака-древоточця, від імені якої йде розповідь в першому розділі, «*был злобен, вонюч, криводушен, завистлив и труслив*» [1, с.22].

На відміну від Барнса, який розвінчує і знижує образ Ноя, Е.-Е. Шмітт у своєму романі звертається до біблійного сюжету про Ноя та Ковчег шляхом переказу міфу устами отця Понса: «*А знаешь ли ты, друг мой Жозеф, кто был первым в человеческой истории коллекционером? – Нет! – Это был Ной. Давным-давно на землю обрушились бесконечные дожди...*» [4, с.23], шляхом латентних: «*...я думаю, это благодаря вам. Вы у Бога на хорошем счету*» [4, с.29] та прямих порівнянь образів Ноя та отця Понса: «*...Ной – это ты*» [4, с.43], а також старої церкви-укриття та ковчегу: «*Ты видишь, Жозеф, морское путешествие в Ноевом ковчеге не очень-то напоминало увеселительную прогулку! ...*» [4, с.36].

У романі Шмітта оповідь ведеться від імені єврейського хлопчика Жозефа, що через політику поділу на євреїв та християн – «чистих на нечистих» був змушений шукати спасіння у старій церкві отця Понса: «*Добро пожаловать... отныне это твоя школа и твой дом. Здесь три типа учеников ...я размышлял об этих новых для меня различиях... мне нравилось думать, что это не просто классификация, но иерархия*» [4, с.13].

Герой твору проходить шлях від нерозуміння критеріїв цього поділу: «*что значит «быть евреем»?... быть избранным Богом... почему он нас избрал?*» [4, с.17] до відризи до себе: «*Я был просто грязным отребьем, вошью, и даже в навозной куче было больше смысла и прелести, чем во мне*» [4, с. 20] і, зрештою, до осягнення своєї високої місії: «*Отныне Ной – это ты*» [4, с.31].

Таким чином, яскравими прикладами втілення архитипічного комплексу «Ноїв Ковчег» у літературі постмодернізму є роман Джуліана Барнса «Історія світу у 10 ½ главах», у якому наскрізним є біблейський мотив плавання на кораблі, а історія Потопу виступає метафорою фундаментальної недосконалості суцього та роман Е.-Е. Шмітта «Діти Ноя», у якій прослідковується релігійна тематика та ідея спасіння й можна провести паралелі Отець Понс – Ной, порожня церква – Ковчег. Проаналізувавши варіації архитипічного комплексу «Ноїв Ковчег» у зазначених творах можна виділити такі константні ознаки як мотив

плавання, ідея спасіння та укриття, розподіл на «чистих» та «нечистих», образ «обраного» тощо.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Барнс Дж. История мира в 10 ½ главах /Пер. с англ. В. Бабкова. М.: АСТ : ЛЮКС, 2005. – 229 с.
2. Большакова А. Ю. Литературный архетип // Литературная учёба / А. Ю. Большакова. – 2001. – № 6. – С. 169–173.
3. Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. / Е. М. Мелетинський. – М.: Наука, 1976. – 406 с.
4. Шмитт Э.-Э. Оскар и Розовая Дама; Мсье Ибрагим и цветы Корана; Дети Ноя: роман: пер. с фр. / Эрик-Эмманюэль Шмитт. – СПб.: Азбука-классика, 2010. – 256 с.
5. Guignery V. The Fiction of Julian Barnes / V. Guignery – N. Y., 2006. – P. 62.

Рекомендує до друку науковий керівник доцент Нев'ярович Н.Ю.

ПРИЙОМИ ЕЙДЕТИКИ НА УРОКАХ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ

У статті порушується проблема застосування на уроках української літератури ейдетичних прийомів.

Ключові слова: ейдетика, методика викладання літератури, художній текст.

The problem of Ukrainian literature in the classroom eidetic methods is reviewed in the article.

Key words: eydetika, methods of teaching literature, artistic text.

Метою нашої статті є висвітлення практико-орієнтованого аспекту методів ейдетики як таких, що впливають на формування вмінь сприймати художній текст .

Ейдетика (від гр. eido – вид, вигляд, гр. Eidos – образ) – учення про «чисту суть» чи «ідеальні форми» явищ свідомості, які розглядаються як незалежні від реальної дійсності і чуттєвого досвіду, звідси ейдетизм – різновид образної пам'яті, що полягає в здатності зберігати яскраві образи предметів протягом довгого часу після зникнення їх із поля зору [2,с.402]. Вивченням ейдетизму та розробкою авторських підходів до проблеми займалися О. Пашенко, В. Тирських, О. Серікова та ін.

Процес сприйняття художнього тексту у кожного читача має свої відмінності. Проте за умови врахування індивідуальних особливостей учнів, обрання ефективних методів взаємодії і прийомів навчання словесник може успішно впливати на формування в підлітків високої навчальної мотивації, теоретико-літературних знань і вмінь, поглиблювати сприйняття мистецького явища [3,с.33].

Дослідниця В. Уліщенко пропонує такі прийоми ейдетики, що сприяють творчому самовираженню особистості, активізації мовного і образного мислення: візуально-сміслова презентація та створення концепт-образу. Перший передбачає інтеграцію трьох складових: малюнка, тексту-інтерпретації та презентації. Унікальність і неординарність цих складових визначають читачьке сприйняття художнього тексту, специфіку діалогічної взаємодії з ним, що потребує активізації обох півкуль мозку, логічного й образного мислення. Робота зі створення візуально-сміслові презентації заохочує учня в зручній для нього спосіб перенести зоровий ряд на папір або екран монітора – візуалізувати те, що становить основу віддзеркаленого віртуального світу авторського тексту. Ще один із прийомів – концепт-образ – полягає у створенні кола, усередині якого текст, читач, автор, різні види контекстів. За допомогою стрілочок учень показує емоційно-ціннісні діалоги, що важливі, на його думку, для розуміння твору, виражає свій погляд на позицію автора, читача, контекстів. Така графічна композиція потребує коментаря, який подається нижче у вигляді висновку, що узагальнює зображене [3,с.33-34].

На уроці української літератури в 6-му класі з вивчення поезії Лесі Українки застосували прийом візуально-сміслові презентації. Учні отримали таке домашнє завдання: зобразити за допомогою малюнка дитинство Лесі Українки. Клас із зацікавленням сприйняв таку форму роботи, діти проявили неабияку ініціативу. Цікаво, що в роботах учнів переважають зелені, жовті, блакитні, рожеві кольори, що свідчать про їх позитивне ставлення до матеріалу, а зелений колір – про захоплення роботою та творче самовиявлення шестикласників.

Поетесу діти змалювали маленькою дівчинкою за книгами, грою на фортепіано, в садку серед квітів, біля будинку. Це означає, що учні різнобічно сприйняли образ письменниці, звернулись до її біографії і запам'ятали, що вона з дитинства багато читала, любила музику і грала на фортепіано. На багатьох малюнках Леся Українка була зображена уже дорослою дівчиною, з пером та книгами. Звідси робимо висновок, що діти уявляють її за постійною освітою та письменницькою роботою. На малюнках присутні дерева, квіти, Леся Українка зображена у віночку. Отже, дитяча уява помістила письменницю на лоно природи.

Загалом інформацію про дитинство і творчість Лесі Українки шестикласники засвоїли на належному рівні, позитивно ставляться до письменниці та із задоволенням читають її вірші. Робимо висновок, що практичне застосування ейдетики допомагає вчителю зацікавити школярів, а дітям в ігровій формі отримувати знання.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Пащенко О. Ейдетика – що це? / О.Пащенко // Дошкільне виховання. – 2008. – №11. – С.16-17.
2. Словник іншомовних слів: 23000 слів та термінологічних словосполучень / Уклад. О.Пустовіт та ін. – К.: Довіра, 2000. – 1018с.
3. Уліщенко В. Метод ейдетики в інтерсуб'єктному навчанні української літератури / В.Уліщенко // Рідна школа. – 2011. – №7. – С.33-38.

Рекомендує до друку науковий керівник доцент Бондаренко Л.Г.

ОСНОВНІ ХАРАКТЕРИСТИКИ МІФУ

У статті розглянуто основні риси та характеристики міфу в поетичних текстах.

Ключові слова: міф, характеристики, міфологія.

The article discusses the main features and characteristics of myth in poetic texts.

Key words: myth, characteristics, mythology.

Слово «міф» сьогодні часто вживається в науковій літературі, у публіцистичному, художньому і навіть в офіційному мовленні. Міф функціонує нині не тільки як термін, що номінує жанрову приналежність певного художнього продукту (витвору наївної віри). У сучасному розумінні «міф» – поняття багатогранне, іноді розпливчасте, і тому потребує термінологічної конкретизації, чіткого трактування кожного із існуючих визначень, окреслення сфери їх використання.

Відродження інтересу до міфу в літературі значною мірою інтенсифікувало і процес осмислення поняття «міф». Природу міфологізму нашого часу неможливо зрозуміти без з'ясування сутності достеменної міфології. У традиційному розумінні міф – це античні, біблійські та інші стародавні «казки» про створення світу й людини, розповіді про діяння давніх, переважно грецьких і римських, богів та героїв – поетичні, наївні, часто химерні. Таке «життєське» уявлення про міфи, як стверджують російські дослідники С. А. Токарев і Є. М. Мелетинський [1], в певній мірі є наслідком того, що саме антична міфологія користувалася широкою популярністю в Європі. Знання міфів було обов'язковим компонентом культурної свідомості європейця. В епоху Відродження (XV-XVI ст.), коли в Європі поживався інтерес до античності, в освіченому середовищі стало модним використовувати імена античних богів та героїв в алегоричному значенні.

Важливу роль у подальшій долі міфологічної спадщини відіграла активна дослідницька та популяризаторська діяльність романтиків, спрямована на осмислення сутності міфотворчості та історико-культурного значення її продукту. Ф.Шлегель акцентував увагу на мотивації, що спонукає його сучасників звертатися до античної класики: «Вивчення грецької поезії, яка поєднує в собі прекрасне з істинною любов'ю, повинно бути не тільки тимчасовою пристрастю, але й необхідним обов'язком усіх поціновувачів, усіх знавців, що прагнуть міркувати загальноприйнято, всіх мислителів, котрі намагаються визначити чисті закони краси і вічну природу мистецтва».

Одвічне питання про те, чому міфологічні сюжети, мотиви, герої, образи не втрачають своєї популярності, хвилювало дослідників літератури протягом століть. Тому пошуки відповідей, за твердженням А. Є. Нямцу, вимагають залучення великої кількості матеріалів різних культурно-історичних епох .

Міф продовжує жити в культурі на кожній наступній стадії людського суспільства, і кожна епоха бере за основу ті чи інші його риси. Адже сам міф – форма колективної свідомості й віри. «Він сам для себе вища і єдина правда, закріплена в розповіді та слові, – пише О. І. Шайтанов. – Колись міф був свідомістю роду, сьогодні ж ми нарікаємо, що нам нав'язують міфи, міфологізують нашу картину світу mass media – засоби масової інформації. Ми всі колективно починаємо вірити (одні більше, другі – менше) в те, про що нам повідомляють у зведеннях останніх новин. Адже ми знаємо не самі події, а розповідь про них, історію про історію, тобто міф» [2, с.146-147]. Це одна із двох сфер «застосування» міфу як форми колективного мислення, коли людина сприймає і вірить у щось, бо так «думують усі». Інша сфера – використання міфу свідомо, для творення певних понять, символів, образів, термінів для пояснення наукових, суспільних, соціальних явищ.

Надзвичайно глибоким і багатогранним є поняття міфу як продукту художньої творчості. Саме воно потребує особливого наукового підходу, детального вивчення, розуміння шляхів використання і трансформації міфу в літературі.

В авторському міфологізмі провідну роль відіграє ідея вічного циклічного повторення одних і тих самих первинних міфологічних прототипів. Письменниками робляться спроби міфологізації дійсності, а критики шукають приховані міфологічні основи реалізму. Деякі письменники ХХ ст. свідомо звертаються до міфології як до інструмента художньої організації і способу вираження певних психологічних стереотипів або ж стійких національних культурних моделей (Джойс, Кафка, Лоренс, Йетс, Еліот, О'Ніл, Кокто, Г. Гарсія Маркес, Т. Манн, А. Ануїя). Тут відбувається як використання традиційних міфів (але при цьому зміст їх різко міняється), так і авторська міфотворчість, створення власної мови поетичних символів.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Ронсар де П. Лірика/ П.де Ронсар;[пер.с франц.Ф. Скляра]. – К.: Дніпро, 1977. – С.65.
2. Шекспір В.;[пер.з англ. Д. Павличка]. – К.:Дніпро, 1986. – Т.6. – С.779.

Рекомендує до друку науковий керівник ст. викладач Уколов Є.Ю.

УДК 821.134.2

Шейко О. С.
студентка Херсонського державного університету

САМОТНІСТЬ ЯК КЛЮЧОВА КАТЕГОРІЯ ПОВІСТІ Г.Г. МАРКЕСА «ПОЛКОВНИКОВІ НІХТО НЕ ПИШЕ»

У статті описана основна тема творчості Габріеля Маркеса – самотність і відображення цієї категорії і оповіданні «Полконику ніхто не пише»

Ключові слова: самотність, соціальна ізоляція, Латинська Америка.

The article describes the main theme of creativity of Gabriel Marquez, it is loneliness, and displaying this category in the story «No One Writes to the Colonel»

Key words: loneliness, social isolation, Latin America.

Проблема самотності завжди хвилювала людей. У ХХ столітті проблема самотності одержала небувалий за значенням філософсько-етичний статус: у ній побачили одне з вічних, фатальних джерел не тільки трагічної безнадійності існування людини, але й процесу всієї історії людства.

Влада самотності і самотність влади – головні теми романів, оповідань і повістей Габріеля Гарсії Маркеса. Доля зіграла злий жарт: на заході життя він сам опинився замкнений у самотності: самотність слави, дуже схожа на самотність влади.

У творчості Гарсія Маркеса піднята больова для латиноамериканської свідомості проблема співвідношення волі людини, її особистісного самовизнання і непідвладних їй обставин. У найзагальнішому вигляді самотність у митця виступає в значенні «особливості» латиноамериканського спадку, відмінного від загальнолюдської загальності, про що він пізніше сказав у своїй Нобелівській промові.

Коротка повість «Полконику ніхто не пише» – безумовний шедевр письменника, безсумнівний відгук на ситуацію політичного насильства і одночасно метафора вічного і безплідного очікування, зобов'язаного тому, що жертва насильства одночасно виявляється і її безпосереднім винуватцем. Цей двоїстий комплекс містить стрижневу для Гарсія Маркеса ідею самотності, відбиту в самій назві повісті [2].

Це наймовірніше реалістична повість Маркеса, написана ним у ранній період творчості. У цю повість автор вклав надзвичайно багато емоцій, навіть при тому, що сам текст написаний дуже лаконічно і місцями, трохи сухо, він переповнений наймовірною емоційною силою і насичений глибокими переживаннями [4].

Головний герой повісті відставний полковник, який вже роками судиться за право отримати ветеранську пенсію. Його син загинув, а у дружини трапляються часті загострення хвороби. Крім того, полковник і його дружина настільки бідні, що варять камені в казанку, щоб не видати сусідам свого безвихідно становища. Все що у них залишилося, це бойовий півень сина, якого погодилися годувати його друзі.

У країні розруха і часті зміни уряду. Тих, хто не згоден з діючою системою розстрілюють на місці, це світ в якому живе полковник, це світ в якому все, що йому залишається це виживати[4].

Повинні були пройти роки, щоб Гарсія Маркес, як би схаменувшись і повставши проти перспективи залишитися назавжди геніальним автором однієї єдиної книги, став наполегливо повторювати, що «Полконику ніхто не пише» – найкраща його книга. Поєдинок самотньої людини з небуттям і удаваній безглуздістю людського існування, старий, який не носить капелюха, щоб ні перед ким його не знімати, полковник, що кидає виклик неминучій поразці – такого персонажу і такої колізії не знала сучасна Гарсія Маркесу література, та й у творчості самого письменника подібна колізія залишилася неперевершеною, оскільки культура накопичується, а не долається [1].

Маркес намагався донести до своїх читачів, що у Латинській Америці було дві хвороби в суспільних взаємостосунках – це насилля та самотність. Отож, провідною темою повісті стала тема самотності.

Видатний внесок письменника в розвиток латиноамериканської літератури ХХ століття був відзначений в 1982 році Нобелівською премією: «За романи та оповідання, в яких фантазія і реальність, поєднуючись, відображають життя і конфлікти цього континенту» [3].

ЛІТЕРАТУРА:

1. Багно В. Е. Об одиночестве, смерти, любви и прочей жизни. – Симпозиум. - 1997.
2. Гірін Ю. А. Гарсія Маркес Габріель. [Електронний ресурс]: <http://megabook.ru/>
//Режим доступу: <http://megabook.ru/article/>
3. Литературный глоссарий. Биография – Габриэль Гарсиа Маркес [Електронний ресурс]: <http://www.bukinistu.ru/> // Режим доступу: <http://www.bukinistu.ru/biografiya-gabriel-garsia-markes.html>
4. Маркес Г. Г. Полковнику никто не пишет. [Електронний ресурс]: <http://www.marquez-lib.ru/index.html> // Режим доступу: <http://www.marquez-lib.ru/works/polkovniku-nikto-ne-pishet.html>

Рекомендує до друку науковий керівник доцент Беляєва С.І.

АНТИУТОПІЧНІ ТЕНДЕНЦІЇ В РОМАНІ Г. ВЕЛЛСА «МАШИНА ЧАСУ»

У статті розглянуті риси антиутопії, наявні в англійському фантастичному романі Г. Веллса «Машина часу» та виявлені їх функції в тексті.

Ключові слова: антиутопія, наукова фантастика, прогнозування майбутнього, еволюція людства.

The article deals with features of dystopia which are in the famous English novel of H. Wells «The Time machine» and defining their functions in the text.

Key words: dystopia, science fiction, prediction of the future, people's evolution.

Герберт Джорж Веллс – відомий англійський письменник кінця XIX-XX століття. Він вступив в світ фантастики як автор антиутопій. Проблемою дослідження його творчості займалися Ю. Кагарлицький, Є. Замятін, І. Майский, А. Краснов. Письменник писав про страшні нещастя, які очікують людство. Його творчість позначена рисами побоювання за майбутнє людства («Машина часу», «Війна світів») [2, с. 135].

У той час, коли створювалися різні варіанти «Машини часу», йшла невщухаюча суперечка про те, чи припинилась еволюція людини. Т. Хакслі вважав, що припинилася, і Г. Веллс навіть написав дві статті, що підтримують точку зору вчителя. Але одночасно у нього з'явилася й інша думка: еволюція людини не припинилася. Просто вона визначається зараз не природними, а соціальними факторами. У «Машині часу» ця думка була доведена до логічної межі [1, с.30].

У своєму творі, написаному в формі своєрідної похмурої антиутопії, Г. Веллс вперше робить спробу, відштовхуючись від протиріч сучасного йому суспільства, намалювати образ майбутнього. В основі сюжету лежить традиційний прийом пригодницької літератури – подорож, але подорож це здійснюється не в просторі, а в часі, за допомогою фантастичної машини. Г. Веллс не прагне науково і технічно обґрунтувати можливість існування такої машини, а також сам механізм переміщення в часі. Для нього – це умовний прийом моделювання гіпотетичної ситуації [4, с. 231].

За допомогою фантастичної машини для пересування в часі герой Г. Веллса робить переліт з Сучасної Англії в далекий світ майбутнього. І ось перед Мандрівником розгортається картина занепаду цивілізації. Картина майбутнього намальована в дусі жанру антиутопії: майбутній світ вселяє не захоплення, а жах. Г. Веллс в романі намагається тверезо і раціонально оцінити наслідки наукового прогресу, для цієї мети служить фантастика. Завдяки їй Г. Веллс створює картину далекого майбутнього, в якому людство живе, розділившись, або в «нижньому світі», або в «верхньому».

Ера розквіту науки і техніки, блискучих досягнень людської думки давно минула. Від неї збереглися ще чудові палаци, пишні сади і парки. Але всі ці прекрасні пам'ятки минулого позначені печаттю руйнування. Шар пилу лежить на чудових оксамитових фіранках, тріщини покривають статую гігантського Білого Сфінкса. Людство 802701 року вже більше не здатне до творення. Воно розділилося на два протилежних і ворожих виду. Один з них – витончені крихкі «елої» – «прекрасні нікчеми», здатні тільки гратися і грати, – живуть на поверхні землі, а в її похмурих надрах ховаються страшні мавпоподібні «морлоки», вже повністю втратили сліди свого людського походження. Це стан майбутнього людства – результат розвитку сучасних суспільних протиріч [3, с. 11].

Жорстока класова боротьба довела до повного виродження людей. Проява соціальної нерівності в суспільстві майбутнього взяла грубо зоологічну форму: морлоки за інерцією ще продовжують піклуватися про елоїв, але ці останні оплачують свій «комфорт» страшною ціною: ціною власного життя.

Людство як біологічне ціле просто перестало існувати. Соціальні чинники змусили процес еволюції розгалужитися. Людство замінили елої і морлоки. Людина за вісімсот з гаком тисяч років зникла з лиця землі. Такого біологічного виду більш не існує [3, с. 24].

За Г. Веллсом суперечливий характер сучасних суспільних відносин не тільки може привести людство до виродження, а й стати причиною припинення життя на землі. Цю зловісну перспективу письменник намічає в фінальних сценах свого роману. Але сюжет на цьому не завершується: з царства морлоков Мандрівник летить в ще більш віддалене майбутнє і, подолавши тисячоліття, потрапляє в пустельний, похмурий, знелюднення світ. «*...На землі вже майже немає життя... Все, що від неї залишилося, – це гігантські павуки, що плазують по жовтим піщаних обмілинах, під червоними променями величезного, похмурого, страхітливого сонця...*» [5, с. 93].

Така картина далекого майбутнього, намальована Г. Веллсом в його першому романі. І десь в найвіддаленішому кутку, в стороні від основної сюжетної лінії роману, вже починає звучати трагічний мотив безпорадності науки. Чудова машина часу, облутана травой, заблукала в дикому, страшному, невідомому світі, безсила прокласти людям шлях до щастя і розумного майбутнього...

Таким чином, своєрідність науково-фантастичного роману Г. Веллса пов'язана з постановкою однієї проблеми: взаємовідносини людини і природи, людини і цивілізації.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Кагарлицкий Ю.И. Взглядываясь в грядущее: Книга о Герберте Уэллсе / Ю. И. Кагарлицкий. – М.: Книга, 1989. – 28-34 с.
2. Кагарлицкий Ю.И. Гербер Уэллс: Очерк из жизни и творчества / Юлий Иосифович. – М.: Художественная литература, 1963. – 280 с.
3. Михальська І. Концепція людини і жанрові структури у творчості Г. Уеллса/ І. Михальська. – М.: Книга, 1978. – С. 5-39.
4. Мортон А. Англійська утопія / Артур Мортон // . – М.: Іноземна література, 1956. – 423 с.
5. Веллс Г. Машина часу/ Герберт Веллс. – Х.: Фоліо, 2003. – 480 с.

Рекомендує до друку науковий керівник викладач Онопрієнко А.Д.

ПОЕТИКА ДЕТЕКТИВНОГО ЖАНРУ ПОВІСТЕЙ АРТУРА КОНАН ДОЙЛЯ

У статті розглянуто поетику детективного жанру Артура Конан Дойля

Ключові слова: класичний детектив, детектив, кримінальний детектив.

The article deals with the poetics of heat detective Arthur Conan Doyle

Key words: classic detective, detective, criminal detective.

Як жанр детектив виник у першій половині XIX ст. і набув поширення з другої половини XIX ст. спочатку в Англії. Попередник детективу – готичний роман (роман жахів), в якому зображуються незвичайні ситуації, жахи пекла, страхітливі жорстокості, великі таємниці. Цей жанр виник в англійській літературі другої половини XVIII ст., з детективом його об'єднує напружений сюжет, який тримає читача в напрузі аж до повного розкриття таємниці.

Класичний детектив вирішує три питання: хто здійснив злочин, як і чому. Кількість дійових осіб – обмежена. Сищик завжди перемагає. Центр розповіді – не злочин, а інтелектуальний процес пошуку істини. У 1928 році англієць С. С. ван Дайн представив «20 правил для тих, хто пише детективи». Найперша ознака, що характеризує детектив, – розумова гра.

Артур Конан-Дойль вважається одним із класиків кримінального детективу. Проте розмаїтість тем і жанрів, які вабили письменника, вражає: він виступав і як поет, автор історичних романів і науково-фантастичних повістей, новеліст, звертався до біографічного жанру.

Світову славу приніс йому цикл новел про нишпорку Шерлока Холмса та його товариша доктора Ватсона. В них письменник розвинув традиції Е. По, одного із засновників детективної літератури.

Майстер кримінально-детективного жанру Артур Конан-Дойль кількаразово видавався українською мовою.

Як жанр детектив виник у першій половині XIX ст. і набув поширення з другої половини XIX ст. спочатку в Англії. Попередник детективу – готичний роман

Біля витоків детективної літератури став американський письменник Е. А. По, який протягом створив 5 новел, у яких було закладено ідеї, що лягли в основу принципів сучасного детективу. Він став засновником трьох головних напрямів у детективі – романтичного (власне сенсаційного), класичного (власне інтелектуального) та готичного (жахливого, страшного).

Класичний детектив вирішує три питання: хто здійснив злочин, як і чому. Кількість дійових осіб – обмежена. Сищик завжди перемагає. Центр розповіді – не злочин, а інтелектуальний процес пошуку істини. На думку англійця С.С. ван Дайна найперша ознака, що характеризує детектив, – розумова гра.

Детектив – пригодницький роман, (повість, багато рідше – оповідання, що дає діяння через дослідження, через дізнавання, що приймає гостросюжетну форму й завершується оголенням схованих подвійних пружин, у принципі необов'язково карних. Детективові властива «проникаюча» тенденція час від часу його елементи вторгаються в серйозну прозу, організувати згідно своїм сюжетним законом більш-менш великі структури від епізоду до твору. Елементи детектива присутні в багатьох творах літератури.

Отже, ми можемо визначити детектив як пригодницький роман, (повість, багато рідше – оповідання, що дає діяння через дослідження, через дізнавання, що приймає гостросюжетну форму й завершується оголенням схованих подвійних пружин, у принципі необов'язково карних. Детективові властива «проникаюча» тенденція час від часу його елементи вторгаються в серйозну прозу, організувати згідно своїм сюжетним законом більш-

менш великі структури від епізоду до твору. Елементи детектива присутні в багатьох творах літератури.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Анджапаридзе Г. Как сделать детектив: Послесловие. Десять заповедей детектива. Пер. с англ., франц., нем., исп. / Г. Анджапаридзе. – М.: Радуга, 1990. – С. 77-79, 299-300.
2. Кицак Л. Детективний жанр в літературі ХХ ст. / Л. Кицак // Українська мова і література в школі. – 2009. – № 8. – С.51-53.
3. Жанрово-лінгвістичні особливості темпорально-оповідальної структури художнього тексту (на матеріалі англomовної детективної прози 20 сторіччя): Автореф. дис... канд. філол. наук: 10.02.04 [Електронний ресурс] / Л.В. Дученко; Одес. нац. ун-т ім. І.І.Мечникова. – О., 2004. – 22 с. Режим доступу: <http://www.nbu.gov.ua/ard/2004/04dlvdps.zip>.

Рекомендує до друку науковий керівник доцент Беляєва С.І.

МОДУС САМОТНОСТІ В РОМАНІ С. ПРОЦЮКА «ІНФЕКЦІЯ»

У статті досліджується тема самотності у творчості письменників світової та української літератур. У романі С. Процюка «Інфекція» модус самотності розкрито через характеристику психологічних типів.

Ключові слова: самотність, екзистенціалізм, страх, відчай, психотип.

The article examines the theme of loneliness in literary creativity of writers of Ukrainian and world literature. In the novel by S. Protsiuk «Infection» the mode of loneliness is revealed through characterization of psychological types.

Key words: loneliness, existentialism, fear, despair, psychological type.

Сучасна література, зокрема й українська, дуже строката. Це стосується тематики, проблематики, стильової манери. Не останню роль тут відіграє й погляд на світову літературу, період культурного та політичного розвитку, в який живе та пише письменник. Серед ряду тем, до яких звертається митець, найактуальнішою є тема самотності як одна із найважливіших проблем сучасної людини. Адже всім притаманний страх, відчай, відчуження, неприйняття, туга, фобії та загубленість залежно від соціального оточення. Письменники зверталися до зображення екзистенціалу самотності в різні часи, сучасна література не виняток. Означену тематику можна розглядати в різних аспектах: як внутрішніх, психологічних, так і зовнішніх, зокрема через призму соціальних відношень. Наприклад, самотність і відчуження у людських стосунках – родинних, чоловіка і дружини, батьків і дітей; самотність через неприйняття суспільством; самотність через психологічну самоідентифікацію особистості: приреченість існування, відчуття непотрібності, абсурдність буття, протиріччя зі світом.

До теми самотності зверталися представники світової літератури Г. Маркес, А. Камю, Ж. П. Сартр, Ф. Кафка, Ш. Бронте, Е. Хемінгуей, а також митці української літератури – В. Домонтович, В. Підмогильний, М. Матіос, С. Процюк. Тематичні обрії Степана Процюка – письменника різноманітні. Автор піднімає екзистенційні проблеми, описує любовні колізії, нервові зриви, абсурдність життя, страх смерті, самотність.

Метою статті є дослідження модусу самотності через самовизначення психологічних образів роману С. Процюка «Інфекція».

С. Процюк у своєму романі зображує українську державу, яка тільки здобула незалежність. Суспільство, в свою чергу, ще не сприймає самостійність належним чином, бо ще перебуває під страхом радянського режиму та розділене на регіони – Схід і Захід, не сприймає українську мову, культуру. Головні персонажі в романі – це і є представники тієї маси суспільства з власною психологічною самоідентифікацією. У кожного є страхи та почуття самотності, але різниця в тому, що одних воно ламає, а інші стають сильнішими. Кожен персонаж перебуває у роздумах, які охоплюють масштабні думки про Україну, а також аналіз власного психологічного стану та ставлення до інших.

У романі «Інфекція» Степан Процюк екзистенцію самотності виражає переважно через внутрішні монологи персонажів, також зустрічаємо у роздумах про українську землю, у внутрішньому монологі про жіночу долю тощо. Автор також використовує рефлексію: «Ти змінився, Остапе, що з тобою трапилось, так Київ уплинув...» [3, с. 47]. Бачимо, як майстерно письменник вводить цей художній засіб у текст: «Боже мій, я завжди боялася. Малою боялася батька, його мученицького обличчя, тихих нічних пісень, з сеї крові нам зросте покоління молоде, загартоване до бою, може, він уже хотів, щоби катували, вилили на допити, тільки не цей вічний гачок чекання, на якому був підвішений. Боялася за батька, боялася тихої матері, боялася за матір» [2, с.129].

У романі С. Процюка «Інфекція» можна виділити такі особливості реалізації екзистенціалу самотності:

- 1) виявлення екзистенційного вузла: страх – відчай – смерть через образ політичного в'язня (звідси страх, що передався на все життя доньці);
- 2) виявлення відчуження, самотності у родинних стосунках батьків і дітей, чоловіка і дружини, братів, друзів;
- 3) соціальна нерівність (через образ генерала та його доньки);
- 4) пошук порятунку від самотності в релігії;
- 5) вороже ставлення один до одного представників Заходу і Сходу України на початку здобуття Незалежності;
- 6) суїцидальні настрої героїв роману через самотність і відторгнення соціумом;
- 7) несприйняття маргіналів жителями столиці;
- 8) вміння пристосовуватися;
- 9) вияв самотності через творчий образ художника, творчість якого стає комерцією;
- 10) відчуження від власної держави (пошуки кращої долі поза її межами);
- 11) зривання соціальних масок через відчуження: несприйняття населенням чужої мови, культури, способу життя.

Роман С. Процюка «Інфекція» показує «інфікованість» жителів України на початку 90-х років ХХ століття, що виражає порожнечу людського існування і осмислення національної ідентичності, менталітету через складні психотипи персонажів.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Дашко Н. Філософія смерті в екзистенційному вимірі в романі-епопеї «Листя землі» В. Дрозда / Н. Дашко // Таїни художнього тексту (до проблеми поетики тексту): [зб. наук. праць]. – Вип. 6. – Дніпропетровськ: РВВ ДНУ, 2007. – С. 19– 27.
2. Куриленко І. Екзистенціалізм як об'єкт наукового вивчення // Вісн. Харк. нац.ун-ту. – 2004. – № 627. – Серія: Філологія. – Вип. 40. – С. 176 – 179.
3. Процюк С. Інфекція / С. Процюк. – Львів: ЛА «Піраміда», 2002. – 196 с.
4. Хамітов Н. Історія філософії: Проблема людини та її меж: [навч. посіб.] / Хамітов Н., Гармаш Л., Крилова С. – К. : Наук. думка, 2000. – 272 с.
5. Левчук Л. Західноєвропейська естетика ХХ століття: [навч. посібн. для вузів] / Л. Т. Левчук. – К. : Либідь, 1997. – 218 с.
6. Хопта С. Парадигма екзистенціалізму в українській літературі кінця ХХ ст.: систематика художніх образів та характерів: автореф. дис. ... канд. філол. наук.: спец. 10.01.06 / С. Хопта. – Івано-Франківськ, 2009. – 22 с.

Рекомендує до друку науковий керівник доцент Демченко А.В.

ХУДОЖНЯ СВОЄРІДНІСТЬ АМЕРИКАНСЬКОЇ РОМАНТИЧНОЇ НОВЕЛИ (на матеріалі творчості В. Ірвінга)

У статті розглянуто формування й розповсюдження романтизму як течії, зокрема передумови американської романтичної новели та особливості оповідної манери Е. По.

Ключові слова: романтизм, американський романтизм, новела, фольклор.

The article deals with the formation and spread of Romanticism as current, including prerequisites American romantic stories and features narrative style of E. Poe.

Keywords: romanticism, American romanticism, short story, folklore.

Літературу XIX століття відкриває література епохи романтизму. Романтизм – це художній метод, який сформувався на початку XIX століття і мав широке розповсюдження як течія в мистецтві й літературі країн Європи, а також у літературі США. Поштовхом до зародження романтизму стали Французька буржуазна революція 1789-1794 років та наполеонівські війни.

Як відомо, Велика Французька буржуазна революція не принесла очікуваного царства розуму. Розчарування в підсумках цієї революції породило романтизм. Слово романтизм є похідним від назв двох середньовічних жанрів – «романсу» (лірична та героїчна іспанська пісня) та «роману» (епічна поема про лицарів). «Назва терміну «романтизм» вказує на зв'язок із середніми віками, коли був популярний жанр лицарського роману. Уперше термін згадується в 1650 році. Саме слово «романтичний» як синонім «живописний», «оригінальний» з'явилося в 1654 році [1, с.37]».

Романтизм висуває нову систему цінностей: культ творчості, перевагу уяви над розумом, заклик до розкріпачення особистісних сил людини, слідування природі.

Формування американської культури, зокрема літератури, відбувалося паралельно з бурхливим соціально-економічним розвитком Сполучених Штатів як незалежної держави. За часовими проміжками американський романтизм розвивався трохи пізніше від західноєвропейського й займав передові позиції з кінця 10-х років до початку 60-х років XIX століття. Точкою відліку стала поява збірки романтичних новел В. Ірвінга (1819 рік) [1, с. 41].

Новелістика Ірвінга по-романтичному контрастна навіть у своїх стильових особливостях, характері ритму оповіді. Сюжетність поєднується в ній з докладними повільними описами характерів персонажів, їхньої зовнішності, місця дії, авторськими міркуваннями. Динамізм у розгортанні подій починається десь у середині оповіді, а експозиція з безліччю мальовничих подробиць може розтягнутися майже на половину всього твору. Деталі і подробиці життя та побуту здаються цілком реалістичними, а описи природи часто яскраво романтичні. Звичний плин життя порушується подіями і постатями фантастичними, казковими. Буденне і смішне раптом змінюється страшним і драматичним [2, с.50].

Отже таке складне завдання поставлене перед американським романтизмом як - створення оригінальної національної літератури, яка б не була повторенням чи наслідуванням того, що вже здійснили романтики Європи, було досягнене митцями романтизму Сполучених Штатів. Власне, починаючи з них, вітчизняна література стає цікавою для інших народів, входить як складова частина в літературу світову.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Наливайко Д. С., Шахова К. О. Зарубіжна література XIX сторіччя. Доба романтизму: Підручник. – Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2001. – 416 с.

2. История зарубежной литературы XIX века. Учеб. для студентов пед. Ин-тов по спец. "Рус. яз. и лит." В 2 ч. Ч. 2 / Н. П. Михальская, В. А. Луков, А. А. Завьялова и др.; Под ред. Н. П. Михальской. – М.: Просвещение, 1991. – 256 с.

Рекомендує до друку науковий керівник старший викладач Левченко О.В.

ГОЛОВНІ РИСИ ГОТИЧНОГО РОМАНУ

У статті розглянуто особливості та риси готичного роману.

Ключові слова : готика, містика , література жаху.

The article deals with characteristics and features of the Gothic novel.

Key words: gothic, mystery, horror literature.

На розгляді питань пов'язаних із літературою жахів зосереджують увагу переважно зарубіжні дослідники, як Д. Д. Джонсон, С. Т. Джоши, М. Касл, М. Класен, Н. Керол, Г. Ф. Лавкрафт, Д. Стрінаті, Т. Тодоров, Д. Цілман та ін., та невелика кількість вітчизняних науковців, як О. Е. Артемьєва, Е. В. Жаринов, Т. М. Тимошенкова та ін. Але, необхідно зазначити, що в основному їх увагу сфокусовано на сучасному етапі розвитку жанру літератури жахів, на питаннях попиту та пропозиції horror книжок на теренах сучасного літературного світу. Еволюція жанру літератури жахів, як такого, потребує детального дослідження. Домінуючі відчуття, що виникають у людей, являють собою оточення, в якому останні знаходяться. Ще з давніх-давен, дикий спосіб життя, забобони, сни, невідомі та непередбачувані явища космосу породжували у наших предків відчуття страху, яке керувалося підсвідомістю, інстинктами, релігією та самим навколишнім світом, який був і є невичерпним джерелом таємничого[1, с. 23]. З плином століть, відчуття страху почало притягувати до себе допитливість, здивованість та людську фантазію, що в результаті виявилось серйозною зброєю для людства, зокрема в символічному літературному вираженні.

Отже, розглянемо еволюцію жанру літератури жахів, яка витримала перевірку часом, стала різнобічною в жанровому відношенні і знайшла себе в творчості тих письменників, художні уподобання яких лежали за її межами та з кожним днем сягає все вищого літературного апогею. За словами багатьох критиків, сучасний жанр англо-американської белетристики horror, або роман «жахів» черпає своє історико-літературне коріння ще з англійського преромантизму, а його прообразом являється готичний роман кінця 18 століття. Готичний роман зародився в період англійського преромантизму, який в той час займав прикордонну позицію між епохами Просвітництва та Романтизму.

Головною метою літератури жанру horror було розважити реципієнтів, що ми можемо споглядати і сьогодні, беручи до уваги її популярність на книжковому ринку. Характерна риса розважальності і дає нам змогу порівнювати та подекуди ототожнювати готику та horror. Термін «готичний» (gothic) походить від північно-германських племен – готів, які знищили Римську імперію та античну культуру, що була взірцем краси всіх часів, натомість створивши «варварський» ідеал. Потім термін «готичний» (gothic) увійшов та утвердився в мистецтвознавстві епохи Ренесансу, як той, що ідентифікує один із архітектурних стилів, який вирізняється з-поміж інших своєю екстравагантністю, таємничістю, незвичністю. Готика розглядається як форма, що інкорпорує та відображує архаїчні і найпотаємніші психофізіологічні властивості (О. Білоус), а саме нездоланну жагу посягнути невідоме, табу та ін [2, с. 1].

Саме страх невідомих та містичних явищ, яким людство не могло дати пояснення, вирішував їх долю, а кожному такого роду явищу, люди приписували образ, який асоціювався з надприродними можливостями та непереборною силою. Враховуючи те, що людській уяві немає меж, почала з'являтися незліченна кількість архетипів, на кшталт богів, демонів, духів, привидів, монстрів та ін., які і зараз користуються великою популярністю серед жанрів «фантастичного трикутника»: фентезі, наукової фантастики та літератури жахів.

Отже, атмосфера твору в стилі готичної літератури пройнята таємницею, містичним. Настрій творів можна описати як меланхолійний і, кажучи сучасною мовою, депресивний. Таємне та жахливе завжди користувалися популярністю серед аудиторії, адже це якраз те, що живе за завісою, а «заборонений плід завжди солодкий».

ЛІТЕРАТУРА:

1. Биркхед Э. Історія жаху: Дослідження готичного роману. Фундаментальна електронна бібліотека. [Електронний ресурс] / Э. Биркхед – Режим доступу : <http://www.feb-web.ru>.
2. Григорьева Е. В. Готический роман и своеобразие фантастического в прозе английского романтизма: автореф. дис. канд. филол. наук / Е.В. Григорьева; ЛГПИ им. Герцена. – Л., 1989. – с. 17.
3. Напцок Б. Р. Английский «готический» роман: к вопросу об истории и поэтике жанра / Б. Р. Напцок.

Рекомендує до друку науковий керівник доцент Беляєва С.І.

УДК 82.09:821.111-31"19"

Южакова Л. В.
студентка Херсонського державного університету

РОМАН В. ТЕККЕРЕЯ «ЯРМАРОК МАРНОСЛАВСТВА» ЯК МОДЕЛЬ ТЕАТРУ

У статті розглянуто особливості театрального концепту і образів персонажів як акторів в романі «Ярмарок марнославства».

Ключові слова: театр, театральність, лялька, театральна маска, вистава.

The article deals with the theatrical concept and images of the characters as actors in the novel «Vanity Fair».

Key words: theatre, theatricality, doll, theatrical mask, performance.

В англійській літературі проблема театралізації як типу художнього світосприйняття багато в чому починається з Шекспіра, який відтворював, показував життя за допомогою гри, тоді як гра – це світ зі своїми правилами, законами і питаннями.

Традиційне розуміння життя як театру (за Шекспіром) і життя як «базару життєвої метушні» по-своєму показує Теккерей у романі «Ярмарок марнославства», який з упевненістю можна назвати «театральним» романом. Перед очима читача розкривається той факт, що герої, які діяли в «Ярмарку марнославства», це всього лише ляльки, маріонетки, якими керує лялькар, смикаючи за ниточки марнославства [2].

Сама назва «Ярмарок марнославства» вже вказує на модель театру як певний хронотоп роману. Цей хронотоп визначає і просторово часовий вимір мистецького дійства. Просторова модель роману двомірна і поєднує в собі горизонтальний і вертикальний вимір. У горизонтальному вимірі перед нами розкривається широка панорама англійського життя першої чверті ХІХ століття. Ця панорама будується як низка сцен: міської і провінційної, мирної і військової. Теккерей розкриває різні ситуації, різні характери і долі [3].

Таким чином, театральність роману В. Теккерей пов'язана багато в чому з філософсько-алегоричною концепцією, що розкривається на композиційному рівні. Так само театральний концепт роману реалізується і в образній системі твору. Основні образи: Реббека Шарп, Емілія Седлі.

У романі автор виділяє Беккі з-поміж усіх інших персонажів. Теккерей постійно підкреслює в своїй героїні її природну обдарованість, вона – талановита акторка, з розвиненим почуттям гумору, здатна грати гостро характерні, пародійні ролі на цьому базарі життєвої метушні. Не без іронії називає: «*наша трагическая актриса*» [4, с.268]. Вона розумна, пихата, честолюбна, красива, граціозна, артистична. Беккі, як відомо, відчуваючи всю порожнечу світського суспільства, одного разу сама зізнається своєму чоловікові, що доречнішим для неї було б «*надеть усыпанный блёстками костюм и танцевать на ярмарке*» [4, с.108].

На противагу Беккі її художній антипод – Емілія відрізняється саме відсутністю характерних рис. Це своєрідний «характер» без «характеру». Емілія добродісна, вона бездоганна. Але, як іронічно показує автор, ця чеснота незначна й обмежена, вона сама по-своєму слугує формою прояву себелюбства, замкнутості, вузькості кругозору його героїні. Для Емілії світ закінчується за межами її вітальні та спальні.

Характеризуючи героїв, Теккерей успішно використовує гротескно-лялькову манеру. Це насамперед відбивається у їхніх іменах: герої мають «промовисті» прізвища. Особливо блискуче спрацьовує цей прийом для характеристики головної героїні: з Ребекки Шарп вона перетворюється на Ребекку Кроулі (англ. «crawl» – повзати, плазувати). Беккі Шарп близька до героїв шахрайського роману: «гостра» (sharp), з породи «спритників», «шахраїв» (sharpers).

Таким чином, «вертикальний вимір» роману обумовлює наявність трьох смислових рівнів в загальній композиційній структурі твору. Перший – Теккерей, автор ХІХ ст. Він є

водночас є автором, оповідачем і навіть, частково глядачем та спостерігає з «життєвого партера» за тим, що відбувається «на сцені». І немов пропонує читачеві теж сісти поруч з ним в цей «партер» і подивитися на себе з боку. Теккерей має посередника – Ляльковика. «Голос Ляльковика» – ідеологічна домінанта, якась метафора. Він також є автором і оповідачем і тому, він є своєю маріонеткою Теккерей.

Другий – ярмаркова багаторольність всіх персонажів-маріонеток.

Третій рівень – читач, який водночас є і глядачем зображеної письменником «ярмаркової вистави». Присутність читача відчутно протягом усього роману і він з повним правом може вважатися ще одним персонажем.

Таким чином, В. Теккерей надає можливість наступним поколінням відповісти на багато запитань, що його хвилювали, пропонує водночас різні шляхи, які можуть привести до тих чи тих висновків, а отже відповідей. Але для кожного ці відповіді будуть суто індивідуальними, зафарбовані тільки своїм світосприйняттям, світовідчуттям і своєю «внутрішньою» і «зовнішньою» театральністю.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Вахрушев В.С. Творчество Теккерей / В.С. Вахрушев. – М. : Искусство, 1984. – 150 с.
2. Дьяконова Н. Я. Ч. Диккенс и У. Теккерей // Писатель и литературный процесс / Н. Я. Дьяконова – СПб. : 1998 – С. 42.
3. Гиль О.Л. Кукольный мир в романе О. Хаксли «Желтый Кром» : (От «Ярмарки тщеславия» Теккерей к «Желтому Крому» Хаксли) / О. Л. Гиль. – Омск. : Культура, 2007. – С. 119–129.
4. Теккерей У.М. Ярмарка тщеславия: Роман без героя / У. М. Теккерей; Пер. з англ. М.Дьяконова. – Кишинев: Лит. артистикэ, 1986. – 671с.

Рекомендує до друку науковий керівник старший викладач Уколов Є.Ю.

ЛІНГВОСТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ПОРТРЕТИЗАЦІЇ ПЕРСОНАЖА (на матеріалі роману Маргарет Мітчелл «Віднесені вітром»)

У статті розглянуто проблему портретизації персонажа в контексті формування художнього образу. Досліджено основні лінгвостилістичні засоби, які характеризують манеру створення словесних портретів персонажів у романі М. Мітчелл «Віднесені вітром».

Ключові слова: портрет, лінгвостилістичні засоби, експресивні засоби, метафора, порівняння.

The article deals with the problem of portrait in the context of image forming. The main linguastylistic devices that characterize the manner of verbal portrait forming of the characters in M. Mitchell novel «Gone with the Wind» are investigated.

Key words: portrait, lingua-stylistic means, expressive means, metaphor, simile.

У будь-якому художньому творі основним предметом зображення є персонаж. Проблема створення словесно-художнього портрета, його роль в структурі художнього твору привертає увагу багатьох лінгвістів та літературознавців. При цьому поняття портрета персонажа художнього твору досить широко. Різні дослідники виділяють такі типи портрета, як, наприклад, опис зовнішності літературного персонажа, його соціальний портрет, психологічний портрет, портрет, що відображає емоційний стан персонажа та ін. У роботах, присвячених вивченню портрета, нерідко порушується питання розвитку портретного опису в літературі (Галанов Б. Є., Дмитрієва Н. А., Сириця Г. С). Структура словесного опису персонажів, виявлення лінгвістичних особливостей побудови портрета також не раз ставали предметом самостійних досліджень (Білецький О. І., Жирмунський В. М., Гончарова Е. А., Мальцева О. А., Титова С. В. і ін.), про що свідчить наявність досить великої кількості різних класифікацій портретних описів.

Однією з головних проблем, що вивчає лінгвостилістика, є дослідження стилістичних прийомів та експресивних засобів мови, доцільне та контекстуально зумовлене використання яких дозволяє здійснювати виразнішу та глибшу презентацію змісту художнього твору, змалювати художні образи. Портрет персонажа є одним з основних засобів творення образу та може розглядатись як частина проблеми, що сприяє вивченню комунікації загалом. Зацікавлення портретом як жанром художнього дискурсу, його типологією і функціями та, з другого боку, дослідження способів створення словесно-художнього портрета стали предметом наукового пошуку численних українських студій (В. Вовк, Ю. Водяницька, Л. Єфімова, К. Кусько, О. Потапова, В. Сімонок, О. Ясінецька) і російських (Н. Беляєва, Є. Гончарова, О. Малетіна, І. Страхова, В. Шаховський) лінгвістів та літературознавців. Активний аналіз сприяв з'яві низки тлумачень поняття «портрет героя літературного твору», його типів та класифікацій портретного опису.

Портретні особливості у художньому творі, на думку Є. Гончарової, є зображенням зовнішнього у людині та того внутрішнього, що проявляється зовні, стаючи видимим. Портрет надає персонажеві конкретність, видиме відчуття, дає змогу читачеві «уявити» героя, сприймати його як живу, реальну особу. Для цього у портреті доволі яскраво змальовуються типові та індивідуальні риси персонажа. Класифікуючи види портрета, структурно-тематичну та структурно-синтаксичну будову, сучасний російський науковець О. Малетіна зауважує, що в наявних класифікаціях не представлений такий тип портрета, який включає опис характерних рис, навичок та вмінь персонажа, тому поряд з такими видами портрета, як кольороцентричний, предметоцентричний, зоцентричний, флороцентричний, виокремлює характероцентричний портрет, який містить інформацію про характер, здібності та навички персонажа, а також розглядає основні моделі його створення [4, с. 13-14].

Цікавим є підхід відомого лінгвіста К. Кусько, яка виокремлює мовний портрет. «Мовний портрет – це індивідуальний та водночас типологічний спосіб передачі мовлення персонажа, зображення у ній характеру героя у неперервному розвитку, його світобачення, ідеологічних позицій, політичного рівня» [3, с. 28].

Американська письменниця Маргарет Мітчелл створила відомий на весь світ роман «Віднесені вітром» (1936 р.). Феноменальний успіх цього роману став предметом безлічі суперечок з боку не тільки елітарних критиків, але і простих поціновувачів літератури. Однак навіть сама Мітчелл не могла обґрунтувати причини його неймовірної популярності: «Не дивлячись на довжину роману та безліч деталей, це по суті проста історія про абсолютно простих людей. Тут немає вишуканого стилю, немає філософії, є мінімум описів, немає грандіозних думок, немає прихованих значень, ніякої символіки, нічого сенсаційного, – словом, нічого з того, що зробило інші романи бестселерами» [1, с. 179].

Ця книга досягла такого успіху завдяки її автора, яка вміло створила «живий», органічний, яскравий образ персонажів, а в першу чергу образ головної героїні Скарлетт, яку П. В. Палиевский назвав «живою особистістю» [6, с. 134].

Яскравий, багатогранний образ головної героїні гармонійно і тонко вплетений автором в детально промальовану картину життя жителів півдня. Письменниця зображує південні штати з вражаючою натуральністю, підкреслюючи такі важливі їх особливості, як прихильність сімейним і християнським цінностям, значимість хороших манер і морального виховання, консерватизм і патріотизм.

Однією з особливостей авторського стилю М. Мітчелл є її прихильність внутрішнього монологу як основного способу вираження мовної партії головної героїні Так, текст «Віднесених вітром» складається здебільшого з внутрішнього монологу, невласне прямої мови героїні, що чергуються з власне авторською мовою і, в значно меншому обсязі, з діалогами персонажів. Як зазначає Н. І. Нікуліна, ефективність такої побудови досягається автором за рахунок використання різних видів внутрішнього мовлення від малих вкраплень до потоку свідомості [5, с. 146].

Така побудова сприяє найкращому розкриттю центрального образу – Скарлетт О'Хара. Всі події роману представлені в сприйнятті головної героїні; через її реакцію на них і ставлення до них, які вміло відображені в її мовному портреті, формується закінчений, динамічний образ.

Автор не вдається до засобів фонографічного рівня для передачі індивідуальних особливостей мовної партії Скарлетт і ніяк не коментує манеру мовної вимови в авторських ремарках, що випереджають або завершують прямі репліки героїні в діалозі, що свідчить про те, що мова Скарлетт відповідає вимовному стандарту утвореної південки XIX століття.

Для мовного портрета героїні в цілому характерно дотримання норм літературної мови. У той же час з точки зору лексичного наповнення мова Скарлетт звертає на себе увагу обмеженістю словникового запасу, що видає невисокий рівень освіченості дівчата і нелюбов до читання книг, які в той час були чи не єдиною можливістю інтелектуально розвиватися для жінки. Однак Скарлетт, будучи практичною натурою, що не терпіла дозвольного і марного проведення часу, до якого вона зараховувала читання книг.

Іншою особливістю мовного портрета головної героїні є насиченість її мови різного роду виразами, які вважаються неприйнятними для дами. При цьому далеко не завжди вони існують виключно в думках героїні, як ми спостерігали в попередньому прикладі. Скарлетт, не боячись виглядати неналежно, вживає досить різкі та навіть вульгарні вирази.

Отже, мовний портрет Скарлетт О'Хара служить одним з основних прийомів створення художнього образу. Мова головної героїні, представлена як в монолозі, так і в діалозі, характеризується синтаксичною простотою, відсутністю образності та лексичною обмеженістю, що видає брак освіченості та ерудиції. Наявність у мові героїні вульгарних слів відображає особливості її характеру, а також свідчить про невисокий рівень вихованості.

Лінгвістичні особливості портретизації Скарлетт служать одним з ключових способів передачі авторського ставлення до неї: очевидно, що сама письменниця вважає свою героїню

посередньою, обмеженою та вульгарною, про що методично нагадує читачеві практично в кожній фразі дівчата.

Складність і багатоплановість поняття «образ» стає причиною виникнення різних, часом суперечать один одному трактувань і визначень цього терміна. Образ персонажа є однією з різновидів літературних образів і володіє особливою значущістю при аналізі твору, оскільки невід'ємною рисою художнього тексту є його антропоцентричність. На думку Є.Б. Борисової про багатопланові суті художнього образу, створення якого обумовлена авторським світосприйняттям і засноване як на власне-мовних засобах, так і на художньо-композиційних прийомах.

В процесі втілення художнього образу використовуються різні мовні засоби, які можуть бути нейтральними в системі мови, але в контексті відроджують художню виразність. Вони існують в контексті не відокремлено, не розчленовано, а вступають в складні взаємозв'язки, тим самим породжуючи в уяві читача нові асоціації, шикуються в єдиний художній образ.

М. Мітчелл представила картину душі Скарлетт О'Хара: вона показала сильну людину, яка дуже життєлюбна, яку життя поставило перед проблемою виживання в нових умовах. Все, що до цього вважалося правильним, вся етика і культура, яку прищеплювала мати і віддана чорношкіра нянька, виявилися перешкодою для виживання в суспільстві практичного інтересу, в середовищі фінансової аристократії.

Описуючи вчинки та дії героїні автор прагнула створити суперечливий і контрастний образ, який в рівній мірі заслуговує як осуду, так і захоплення, що не в останню чергу досягається за рахунок вживання амбівалентної лексики, емфатичних повторів і антитези.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Гинзбург Л.Я. О литературном герое /Л.Я. Гинзбург. – Л., 1979. – 222 с.
2. Гончарова Е. А. Пути лингвистического выражения категорий автор – персонаж / Е. А. Гончарова. — Томск : Изд-во Томского ун-та, 1984. – 227 с.
3. Кусько Е. Я. Проблемы языка современной художественной литературы : Несобственно-прямая речь в литературе ГДР / Е. Я. Кусько. – Львів : Вища школа, 1980. – 304 с.
4. Малетина О. А. Лингвостилистические особенности портрета как жанра художественного дискурса (на материале произведений Т. Драйзера) : автореф. дис. канд. филол. наук : 10.02.04 / Оксана Андреевна Малетина. – Волгоград, 2004. – 20 с.
5. Никулина Н.И. Опыт анализа стилистического функционирования внутреннего монолога в романе М.Митчелл «Gone with the Wind» / Никулина Н.И. // Альманах современной науки и образования. – Тамбов, 2007. № 3 (3) : в 3-х ч. – Часть II. – С. 146–148.
6. Палиевский П.В. Литература и теория / П.В. Палиевский. – М., 1979. – 287 с.

Рекомендує до друку науковий керівник доцент Бєляєва С.І.

КОНЦЕПТ ЯК ЛІНГВОКУЛЬТУРНА КАТЕГОРІЯ

У статті аналізуються різні підходи до поняття «концепт», зроблено акцент на лінгвокультурному підході до розуміння концепту.

Ключові слова: поняття, концепт, концептологія, лінгвокультурний підхід.

The article analyses various approaches to the notion «concept» with an emphasis on linguocultural approach to the understanding of the concept.

Keywords: notion, concept, conceptology, linguocultural approach.

Більшість сучасних дослідників (М. Ф. Алефіренко, С. Г. Воркачов, В. В. Жайворонок, В. І. Карасик, В. В. Колесов, О. С. Кубрякова, В. О. Маслова, М. В. Піменова, О. О. Селіванова, Г. Г. Слишкін, Й. О. Стернін, Ю. С. Степанов та ін.) переконані, що мовна картина світу формується передусім системою ключових концептів. Мета статті полягає в характеристиці змісту концепту як лінгвокультурної категорії.

Тенденція до взаємопроникнення різних галузей наукового знання – одна з головних характеристик науки кінця ХХ ст. За свідченням З. Д. Попової та Й. О. Стерніна, «когнітивна лінгвістика – це лінгвістичний напрям, що активно розвивається, визначаючи обличчя сучасної світової лінгвістичної науки» [4, с. 3]. Погоджуючись із вченими, головними завданнями лінгвістичної концептології визнаємо такі, як виявлення максимально повного складу мовних засобів, які репрезентують концепт, що досліджується; з'ясування своєрідності та визначення місця цього концепту в концептосфері.

Визнаючи лінгвістичну концептологію окремою науковою галуззю, науковці не мають єдиного погляду щодо походження цієї науки та її зв'язку з іншими лінгвістичними дисциплінами. Проте, як зазначає В. І. Карасик, «судячи з кількості публікацій у лінгвістичних збірках наукових праць, моделювання концептів стало одним із напрямів сучасної філології, що розвивається найактивніше» [2, с. 5]. З початку 90-х років ХХ ст. термін концепт, за висловлюванням М. А. Красавського, «переживає епоху «лінгвістичного Ренесансу» завдяки, у першу чергу, працям Д. С. Лихачова та Ю. С. Степанова, які реанімували його й дали йому ґрунтовну інтерпретацію» [3, с. 34]. Феномен концепту набув поширення та став, можна сказати, «модним і навіть «ласим» об'єктом вивчення» [5, с. 45] в сучасних наукових розвідках, але він усе ще не має однозначного тлумачення.

Розуміння концептів досить варіативне в сучасній лінгвістиці. О. О. Селіванова вважає, що концепт – це «інформаційна структура свідомості, різносубстантна, певним чином організована одиниця пам'яті, яка містить сукупність знань про об'єкт пізнання, вербальних і невербальних, набутих шляхом взаємодії п'яти психічних функцій свідомості й позасвідомого» [6, с. 256].

На думку С. Г. Воркачова, концепт – це синтезоване лінгвоментальне утворення, яке методологічно прийшло на заміну уявлення (образу), поняттю й значенню та яке включило їх у себе в «знятому», редукованому вигляді [1, с. 10], а всі сучасні підходи до розуміння концепту зводяться до лінгвокогнітивного й лінгвокультурного осмислення цих явищ. Лінгвокогнітивний й лінгвокультурний підходи до розуміння концепту не заперечують один одного, а розрізняються лише векторами стосовно індивіда: лінгвокогнітивний концепт – це напрямок від індивідуальної свідомості до культури, а лінгвокультурний концепт – це напрямок від культури до індивідуальної свідомості [1, с. 11-12].

Отже, на основі різних підходів щодо визначення сутності концепту можемо стверджувати про визнання його як конструкта і культури, і мови та надання йому статусу лінгвокультурного (теорія культурних концептів Ю. Степанова). Під лінгвокультурним концептом, услід за В. І. Карасиком, розуміємо «багатовимірне смислове утворення, у якому виділяються ціннісна, образна та поняттєва сторони» [2, с. 109]. Лінгвокультурний концепт

відповідає уявленню не лише окремої людини, а, ширше, етнічної спільноти про ті смисли, значення, асоціації, що оперують у процесі мислення, відбивають знання й досвід.

Визначаючи місце та роль культури в житті окремої людини й суспільства взагалі, ми одночасно формуємо уявлення про роль мови як засобу трансляції культури через призму концептуалізації. Концепт визначається як комплекс культурно зумовлених уявлень людини про світ, про предмет, явище чи ознаку в певній культурі, характеризується відповідним змістом, структурою, постійною динамікою, особливостями етномовної об'єктивації та потребує подальших досліджень.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Воркачев С. Г. Постулаты лингвоконцептологии / С. Г. Воркачев // Антология концептов / Под ред. В. И. Карасика, И. А. Стернина. – М.: Гнозис, 2007. – 512 с.
2. Карасик В. И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс / В. И. Карасик. – М.: Гнозис, 2004. – 390 с.
3. Красавский Н. А. Эмоциональные концепты в немецкой и русской лингвокультурах: [монография] / Н. А. Красавский. – М.: Гнозис, 2008. – 374 с.
4. Попова З. Д. Когнитивная лингвистика / З. Д. Попова, И. А. Стернин. – М.: АСТ: Восток – Запад, 2007. – 314 с.
5. Приходько А. М. Концепти і концептосистеми в когнітивно-дискурсивній парадигмі лінгвістики / А. М. Приходько. – Запоріжжя: Прем'єр, 2008. – 332 с.
6. Селіванова О. О. Сучасна лінгвістика: напрями та проблеми: [підручник] / О. О. Селіванова. – Полтава: Довкілля – К, 2008. – 712 с.

Рекомендує до друку науковий керівник доцент Хомчак О.Г.

ЗАСОБИ СТВОРЕННЯ ЕМОТИВНОСТІ У РОМАНІ ДЖ.ГРІНА «ВИННІ ЗІРКИ»

У статті розглянуто засоби створення емотивності і емотивного впливу на читача шляхом лінгвостилістичних засобів на матеріалі роману Джона Гріна «Винні зірки».

Ключові слова: емотивність, лексичні засоби, емоції, лінгвістична категорія, стилістичний рівень, мовний рівень.

The means of creating emotive and emotional impact on the reader by means Linguostylistic the material of the novel by John Green's «The Fault in Our Stars» were reviewed in the article.

Keywords: emotive, lexical means, emotions, linguistic category, stylistic level, language level.

Емоційна функція мови розглядається лінгвістами як одна із основних. Здатність мови виражати емоції зумовлена існуванням тісного зв'язку емоцій із когнітивними процесами. Проте у мовленні репрезентується не сама емоція, а її концепт, що являє собою складне структурно-сміслову, лексично оформлене утворення, яке базується на понятійній основі і включає в себе поняття та культурну цінність.

Емотивність – це вираження емоцій через лінгвістичні одиниці. Вона передбачає інтерпретування емоцій узятих із реальної дійсності через художні засоби, що має на меті утвердження певних принципів чи вираження поглядів. Емотивність також охоплює усі мовні засоби відображення емоцій людини. Емотивну лексику розуміємо як слова і словосполучення, в яких втілено емоціогенні знання й емоційний досвід людини про навколишній світ [3, с. 189].

Розходження поданих термінів полягає у тому, що на мовному рівні емоційність як психологічна категорія трансформується в емотивність (лінгвістичну категорію). Отже, емоції – психологічна категорія, а емотивність – мовна.

Останнім часом у лінгвістичній літературі з'явилася значна кількість наукових праць, присвячених аналізу емотивності. Досліджуються її структурно-семантичні особливості (В. Шаховський, Т. Ларіна) та її лінгвістична характеристика (В. А. Маслова) [4, с. 64]. Вперше у своїх наукових роботах поняття «емотивності» та «емоційності» розмежив Ш. Балі, а через десять років його думку обґрунтував вітчизняний лінгвіст Б.А. Ларін [2, с. 39].

Метою статті є дослідження лінгвостилістичних засобів вираження емотивності у творі Дж. Гріна «Винні зірки».

Саме роман Дж. Гріна «Винні зірки» розглядається як джерело емоційно-заряджених одиниць. Засоби вербальної концептуалізації емоцій у романі представлені лексичними та стилістичними одиницями. Зображення таких емоційних концептів, як радість та сум реалізується в творі також за допомогою різного роду граматичних конструкцій, що відіграють важливу роль у створенні емоційного фону усієї композиції [5, с. 9].

У романі лексичні засоби передачі позитивних емоцій переважають над лексичними засобами передачі негативних емоцій. Радість належить до фундаментальних емоцій, що мають позитивну природу. Було виявлено, що для передачі емоційного стану радості у художньому творі домінують власне слова: *admiration, to admire, to like, to love, to smile, smile, to laugh, happy, support, healthy, kiss, true, freedom, to enjoy, hopeful, to excite, pleasure* [1].

Також використовуються емотиви-виразники, що представлені такими фразеологічними конструкціями, як: *to be glad, to be surprised, to be proud, to be delighted, to be fun, to be funny, to make happy, to make love* [1].

Серед негативних емоцій провідним станом є сум. У тексті твору було виявлено, що позначають цей стан переважно власне слова: *to cry, depression, grief, pain, to be disappointed,*

disappointing, disappointment, silence, worrisome, frustration, fears, deadpan, to scream, shit, bullshit, trouble, to dump, to miss [1].

На стилістичному рівні емоції у романі Дж. Гріна «Винні зірки» вербалізуються шляхом використання тропів, найуживанішими серед яких є метафора та епітет.

Автор застосовує метафору для досягнення експресивного ефекту та як засіб емоційного впливу на читача.

У романі епітети не лише створюють декораційний фон для розуміння подій, що відбуваються, а й надають влучних характеристик персонажам, їх психологічним станам та настроям у ході розвитку подій роману. Завдяки використанню оціночних та метафоричних епітетів автор передає такі емоційні стани своїх героїв, як: радість, сум, розпач, відчай та інші.

Таким чином, емотивна виразність у романі досягається засобами різних мовних рівнів, а також використанням різних прийомів і фігур, котрі володіють різною потенцією у реалізації емоційного змісту. Емотивна лексика в тексті виконує важливу функцію – створення загального емоційного фону і тональності тексту.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Green J. The fault in our stars / J. Green / [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.litmir.net/bd/?b=200898/>.
2. Ларина Т.В. Межкультурная коммуникация и перевод / Т. В. Ларина. – Волгоград, 2004. – С. 36–46.
3. Маслова В. А. Параметры экспрессивности текста / В. А. Маслова // Человеческий фактор в языке. Языковые механизмы экспрессивности. – М.: Наука. 1991. – С. 179-204.
4. Троилина И. А. Функционально-семантический подход в изучении проблемы языковой эмотивности / И. А. Троилина // Язык и эмоции: сб. научн. тр. / Под ред. В. И. Шаховского и др. – Волгоград: Перемена, 1995. – С. 60-68.
5. Шаховский В. И. Эмотивный компонент значения и методы его описания: Учеб. пособие к спецкурсу / В. И. Шаховский. – Волгоград, 1983. – С. 9.

Рекомендує до друку науковий керівник старший викладач Уколов Є.Ю.