

Міністерство освіти і науки України
Херсонський державний університет
Загальноуніверситетська кафедра світової літератури та культури
імені проф. О. Мішукова Херсонського державного університету
Кафедра української літератури факультету
філології та журналістики Херсонського державного університету
Мелітопольський державний педагогічний університет
імені Богдана Хмельницького
Факультет української філології та літературної творчості
імені Андрія Малишка НПУ імені М. П. Драгоманова
Гуманітарно-педагогічний факультет Національного університету біоресурсів і
природокористування України
Кафедра української та світової літератури Харківського національного педагогічного
університету імені Г. С. Сковороди
Кафедра української літератури і компаративістики Київського університету
імені Бориса Грінченка



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

МАТЕРІАЛИ
Всеукраїнської науково-практичної
студентської конференції

14-15 грудня 2017 року

Херсон

УДК 821.161. 2:378. 22
ББК 83.3 (4) я73

*Магістерські читання. Пам'яті професора О. Мішукова.
До 100-річчя Херсонського державного університету*

М 31

Треті магістерські читання. Пам'яті професора О. Мішукова. Матеріали Всеукраїнської науково-практичної студентської конференції. Тези доповідей / Упоряд. Н.Ю.Нев'ярович. - (Херсон, 14-15 грудня 2017 р.). – Херсон: ХДУ. – 172 с.

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.

УДК 821.161. 2:378. 22
ББК 83.3 (4) я73
М 31

© Загальноуніверситетська кафедра
світової літератури та культури імені проф. О. Мішукова, 2017

Редакційна рада

Тюхтенко Наталія Анатоліївна – в. о. ректора ХДУ, кандидат економічних наук, професор Херсонського державного університету.

Мішукова-Захарова Світлана Іванівна – доцент кафедри історії та теорії права і держави Херсонського державного університету.

Бєлєхова Лариса Іванівна – почесний професор університету, доктор філологічних наук, професор кафедри англійської мови та методики її викладання.

Бровко Олена Олександрівна – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри української літератури і компаративістики Київського університету імені Бориса Грінченка.

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

Демченко Алла Вікторівна – кандидат філологічних наук, доцент, завідувач кафедри української літератури Херсонського державного університету.

Заболотська Олександра Володимирівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри англійської мови та методики її викладання Херсонського державного університету.

Ільїнська Ніна Іллівна – доктор філологічних наук, професор, завідувач загальноуніверситетської кафедри світової літератури та культури імені проф. О. Мішукова Херсонського державного університету.

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

Личук Марія Іванівна – кандидат філологічних наук, доцент, доцент кафедри української та класичних мов Національного університету біоресурсів і природокористування України.

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

Плющик Оксана Валентівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури і компаративістики Київського університету імені Бориса Грінченка.

Погребенник Володимир Федорович – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри української літератури Національного педагогічного університету імені М.П. Драгоманова.

Солдатова Світлана Миколаївна – кандидат філологічних наук, професор кафедри німецької та романської філології Херсонського державного університету.

Ткаченко Людмила Леонідівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри практики іноземних мов Херсонського державного університету.

Тропіна Ніна Павлівна – доктор філологічних наук, професор кафедри слов'янської філології Херсонського державного університету.

Удовиченко Лариса Миколаївна – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри української літератури і компаративістики Київського університету імені Бориса Грінченка.

Хоменко Галина Іванівна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри української та світової літератури Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди.

Чухонцева Наталя Дмитрівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури, Херсонського державного університету.

Шарова Тетяна Михайлівна – кандидат філологічних наук, доцент, завідувач кафедри української і зарубіжної літератури Мелітопольського державного педагогічного університету імені Богдана Хмельницького.

ЗМІСТ

Абрамова К. МЕТАФОРИ-КОМПОЗИТИ В СУЧАСНІЙ НІМЕЦЬКІЙ МОВІ	9
Азізова М. А. МОТИВ ПОДОРОЖІ У ЧАСІ В АМЕРИКАНСЬКОМУ ФАНТАСТИЧНОМУ ОПОВІДАННІ СЕРЕДЕНИ ХХ СТ.	13
Андрющенко А. О. ВИКОРИСТАННЯ ПРИЙОМУ СТОРИТЕЛЛІНГУ НА ВСТУПНИХ УРОКАХ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ	15
Байбак А. ОБРАЗ САДА В ЕВОЛЮЦІИ ПОЕТИЧЕСКОГО ТВОРЧЕСТВА А. А. АХМАТОВОЙ	17
Байдик К. С. ОСОБЛИВОСТІ КОМІЧНОГО ВІДОБРАЖЕННЯ ДІЙНОСТІ В ПРОЗОВИХ ТВОРАХ ВУДІ АЛЛЕНА	19
Бартощук Б. Т. КАТЕГОРІЯ «СМЕРТІ АВТОРА» ТА ЇЇ ВПЛИВ НА РЕЦЕПЦІЮ ТЕКСТУ ЧИТАЧЕМ	23
Бикова К. Л. ПАЛІМПСЕСТ: ПОСТМОДЕРНІСТСЬКА ВЕРСІЯ ЖЕРАРА ЖЕНЕТТА	25
Важнова А. В. НОВЕЛА ЯК ГЕНООДИНИЦЯ ЛІТЕРАТУРНОГО ПРОЦЕСУ	27
Ванцовська І. В. МЕТАФОРА В ПОЕЗІЇ ГУСТАВО АДОЛЬФО БЕККЕРА	29
Васильєва Е. РЕЛИГІОЗНО-ФИЛОСОФСЬКИЙ АСПЕКТ В ЛИРИКЕ БЛОКА	31
Власенко К. В. МОТИВ ПЛАВАННЯ У РОМАНІ ДЖ. БАРНСА «ІСТОРІЯ СВІТУ У 10 ½ РОЗДІЛАХ»	34
Вовк П. О. МИКОЛА ХВИЛЬОВИЙ У СТЕРЕОФОНІІ ТЕКСТУ ОЛЕНИ ТЕЛІГИ	36
Гаврилова А. А. ВИСВІТЛЕННЯ МИСТЕЦЬКОГО КОНТЕКСТУ ПІД ЧАС ВИВЧЕННЯ ПОЕЗІЙ ВОЛОДИМИРА ІВАСЮКА В ОСНОВНІЙ ШКОЛІ	38
Гаврилова О. О. СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ ЯК «ТЕКСТ КУЛЬТУРИ» У ТВОРІ У. ЕКО «ІМ'Я РОЗИ»	40
Гапоненко М. А. ОСНОВНІ КОНЦЕПЦІЇ КОХАННЯ У СЕРЕДНЬОВІЧНІЙ КУРТУАЗНІЙ ПОЕЗІЇ ТРУБАДУРІВ ТА ТРУВЕРІВ	42
Герасько В. О. ТЕХНІКА «ПОТОКУ СВІДОМОСТІ» У ТВОРЧОСТІ ГАБРІЄЛЯ ГАРСІА МАРКЕСА	45
Голубєва В. А. НЕОЛОГІЗМИ ЯК СПОСІБ ЗБАГАЧЕННЯ ЛЕКСИЧНОГО РІВНЯ ІНОЗЕМНОЇ МОВИ	48
Гнідаш Д. В. СПЕЦИФІКА ІНТРИГИ У РОМАНІ УМБЕРТО ЕКО «ІМ'Я РОЗИ»	50
Довга Г.О. КОНЦЕПТ ЛАБІРИНТУ ЯК САКРАЛЬНОГО ЛОКУСУ В РОМАНІ У. ЕКО «ІМ'Я	52

РОЗИ»	
Дзюмак М. С. СИМВОЛИКА ДОМАШНЕГО УЮТА В СТИХОТВОРЕННІИ. АХМАТОВОЙ «Я НАУЧИЛАСЬ ПРОСТО, МУДРО ЖИТЬ»	54
Дудка К. О. РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ КОНЦЕПТУАЛЬНОЇ МЕТАФОРИ КОХАННЯ Є ХВОРОБА У РОМАНІ Л. ОЛІВЕР «ДЕЛІРІУМ»	56
Жидкова А. О. АКТУАЛІЗАЦІЯ ЛЕКСИКО-СЕМАНТИЧНОГО МІКРОПОЛЯ «МАГІЧНІ СТВОРІННЯ» В АМЕРИКАНСЬКОМУ ТЕЛЕСЕРІАЛІ — <i>CHARMED</i>	58
Зубаль Т. ЕВФЕМІЗМИ У ПОЛІТИЧНОМУ ДИСКУРСІ (НА МАТЕРІАЛІ СУЧАСНОЇ ПРЕСИ НІМЕЧЧИНИ)	60
Кабакович М. Є. МІФОЛОГЕМИ ПЕРШОСТИХІЙ У ЗБІРЦІ АНАТОЛІЯ КИЧІНСЬКОГО «ЖИВА І СКОШЕНА ТЕЧЕ В МЕНІ ТРАВА»	64
Карюхіна А. І. ФУНКЦІОНУВАННЯ ВЕРБАЛЬНИХ МАРКЕРІВ РЕФЛЕКСІЇ У ХУДОЖНІХ ТЕКСТАХ ЕМІЛІ ДІКІНСОН	66
Климакова Ю. МОТИВ ОДИНОЧЕСТВА ЛИРИЧЕСКОГО ГЕРОЯ В ПОЕЗІИ РАННЕГО ПЕРІОДА В. МАЯКОВСКОГО	68
Крижна А. В. ЕКФРАСІС ЯК СТРУКТУРНО-СТВОРЮЮЧИЙ ЕЛЕМЕНТ В ПОЕЗІЇ РОСІЙСЬКИХ СИМВОЛІСТІВ (НА ПРИКЛАДІ А. БЛОКА ТА В. ІВАНОВА)	71
Крутієнко Д. В. ОСОБЛИВОСТІ ФУНКЦІОНУВАННЯ ЕПІТЕТІВ В ОПОВІДАННІ Ф. С. ФІЦДЖЕРАЛЬДА «ЗАГАДКОВА ІСТОРІЯ БЕНДЖАМІНА БАТТОНА»	74
Левицька Д. В. АВТОБІОГРАФІЗМ ТА ІСТОРИЗМ ЯК ДОМІНУЮЧІ ФАКТОРИ СТВОРЕННЯ ОБРАЗУ ГОЛОВНОЇ ГЕРОЇНИ РОМАНУ М. МІТЧЕЛЛ «ЗВІЯНІ ВІТРОМ»	76
Лісінчук А. С. РОЛЬ МУЛЬТИМОДАЛЬНОСТІ В КІНО ТЕКСТІ ЖАНРУ ФЕНТЕЗІ	79
Ліхошерстова В. Г. ВЛАСНІ НАЗВИ ЯК ЗАСІБ ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТІ У РОМАНІ ДЖ. С. ФОЙЄРА «СТРАШЕННО ГОЛОСНО І НЕЙМОВІРНО БЛИЗЬКО»	81
Лотоцька О. СВОЄРІДНІСТЬ СИМВОЛІЗМУ У ФРАНЦУЗЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ ХІХ СТ.	83
Мандич Т. МОТИВ ДИТИНСТВА У РОМАНІ ДУГЛАСА КОУПЛЕНДА «ПОКОЛІННЯ Х»	85
Манзюк А. С. СЛОВНИК НЕОЛОГІЗМІВ «ГЕРОЇВ НОВОГО ЧАСУ» ДУГЛАСА КОУПЛЕНДА «ПОКОЛІННЯ ІКС»	87
Матвієнко А. В. КОРЕЛЯЦІЯ РЕАЛЬНОГО І ВИГАДАНОГО СВІТІВ У РАМКАХ КІНОТЕКСТУ АМЕРИКАНСЬКОГО СЕРІАЛУ «ONCE UPON A TIME»	89
Мельникова А. С. ТАНАТОЛОГІЧНІ МОТИВИ ПОЕЗІЇ СЕРГІЯ ЖАДАНА	92
Мельникова Д. Г. ЧИСЛОВІ КОМПОНЕНТИ У СКЛАДІ ФРАЗЕОЛОГІЧНИХ ОДИНИЦЬ ІСПАНСЬКОЇ МОВИ	94

Михайленко В. С. РЕКЛАМНИЙ ТЕКСТ У СУЧАСНІЙ ІСПАНСЬКІЙ МОВІ: ЛІНГВОПРАГМАТИЧНИЙ АСПЕКТ	96
Мозуль І. Р. ОСОБЛИВОСТІ РЕАЛІЗАЦІЇ КАТЕГОРІЇ ЧАСУ ТА ПРОСТОРУ У ПОСТМОДЕРНІСТСЬКОМУ ХУДОЖНЬОМУ ТЕКСТІ (НА МАТЕРІАЛІ РОМАНУ О. НІФФЕНЕГГЕР «ДРУЖИНА МАНДРІВНИКА В ЧАСІ»)	98
Мох А. В. УКРАЇНСЬКИЙ ТРАВЕЛОГ: ГЕНДЕРНА ІНТЕПРЕТАЦІЯ	100
Мох А. Є. КРИТИКА КОНСЬЮМЕРИЗМУ У РОМАНАХ ДУГЛАСА КОУПЛЕНА «ПОКОЛІННЯ Х» ТА ВІКТОРА ПЕЛЕВІНА «GENERATION П»	102
Нестеренко Т. І. ВИКОРИСТАННЯ ІНФОГРАФІКИ ПІД ЧАС ВИВЧЕННЯ ТВОРУ МИХАЙЛА СТЕЛЬМАХА «ГУСИ-ЛЕБЕДІ ЛЕТЯТЬ»	104
Німчин О. В. ШЕКСПІРІВСЬКИЙ ІНТЕРТЕКСТ У П'ЄСІ ТОМА СТОПАРДА «РОЗЕНКРАНЦ І ГІЛЬДЕНСТЕРН МЕРТВІ»	106
Новікова В. ГРА З ІСТОРИЧНИМИ ФАКТАМИ ТА МІФАМИ У РОМАНІ ДЖ.БАРНСА «ІСТОРІЯ СВІТУ В 10 1/2 РОЗДІЛАХ»	109
Нос В. С. ДОН КІХОТ ЯК «ВІЧНИЙ ОБРАЗ» В ЄВРОПЕЙСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРНІЙ ТРАДИЦІЇ: ІСТОРИКО-ЛІТЕРАТУРНИЙ АСПЕКТ	111
Павлова М. І. ВИКОРИСТАННЯ ЕЛЕМЕНТІВ БІОГРАФІЗМУ У ТВОРЧОСТІ ІВАНА МАСЛОВА	113
Пермінова М. О. ОСОБЛИВОСТІ ВЖИВАННЯ МЕТАФОРИ З КОМПОНЕНТОМ «ЧАС» У СУЧАСНИХ АНГЛОМОВНИХ КІНОФІЛЬМАХ	114
Петракова Л. М. ВЕРБАЛІЗАЦІЯ КОНЦЕПТУ АМЕРИКА В ПРОМОВАХ Г. КЛІНТОН	116
Петруніна Т. О. ХУДОЖНИЙ ОБРАЗ ПРИРОДИ В АНГЛОМОВНОМУ ПІСЕННОМУ ДИСКУРСІ	117
Пинкевич Н. В. МИФОЛОГИЧЕСКИЕ И БИБЛЕЙСКИЕ ОБРАЗЫ ПОЭЗИИ М.ВОЛОШИНА В КОНТЕКСТЕ ЕГО ДУХОВНЫХ ИСКАНИЙ	120
Письменна М. Ю. РОМАН Д.КОУПЛЕНДА «ПОКОЛІННЯ Х» ЯК ЗРАЗОК ГІПЕРТЕКСТУ	122
Присяжна К. О. ІННОВАЦІЙНІ МЕТОДИ НАВЧАННЯ ІНОЗЕМНИХ МОВ	124
Ріпа В. І. САМОБУТНІСТЬ ЖІНОЧИХ ОБРАЗІВ У РОМАНІ «ЗВОРОТНІЙ БІК СВІТЛА» ДАРИ КОРНІЙ	127
Рябенко Д. Ф. ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ФУНКЦИОНИРОВАНИЕ ОБРАЗОВ-СИМВОЛОВ В СТИХОТВОРЕНИИ В.МАЯКОВСКОГО «ЛИЛИЧКА!»	128
Савченко А. А. ОСОБЛИВОСТІ РЕАЛІЗАЦІЇ МЕТАФОРИ У КРЕОЛІЗОВАНИХ ТЕКСТАХ ІНТЕРНЕТ-ДИСКУРСУ	130

Савченко О. Ю. ДЕЯКІ АСПЕКТИ ПОЕТИКИ ГОТИЧНОЇ ПРОЗИ	132
Сафонова А. ЖАНРОВИЙ КОЛ ПІДЛІТКОВОГО ЩОДЕННИКА В «МОУЛІАНІ» С. ТАУНСЕНД	135
Сафонов М. Є. ДОСЛІДЖЕННЯ СПОРТИВНОГО ДИСКУРСУ В СУЧАСНОМУ МОВОЗНАВСТВІ	138
Сидоренко К. К. ТИПИ ПРОСТОРУ В РОМАНІ «ДЖЕЙН ЕЙР»	140
Скомароха О. І. ЕКСПЛІЦИТНІ ЗАСОБИ АКТУАЛІЗАЦІЇ ЛІРИЧНОГО ГЕРОЯ В ПОЕЗІЇ Р. ФРОСТА	142
Сокол Е. С. ВНУТРЕННИЕ ПЕРЕЖИВАНИЯ В ПОЭЗИИ МАРИНЫ ЦВЕТАЕВОЙ	144
Соколик М. А. КОНЦЕПТ «ДРУЖБА» В ТВОРЧЕСТВЕ В.ВЫСОЦКОГО	146
Соловейко С. Ю. РОМАН «АДВОКАТ ІЗ ЛИЧАКІВСЬКОЇ» АНДРІЯ КОКОТЮХИ КРІЗЬ ПРИЗМУ НУАРУ	149
Стаднік І. РОМАН «БЕЗСМЕРТЯ» МІЛАНА КУНДЕРИ: КРИТИЧНЕ ОСМИСЛЕННЯ МАСКУЛІННОСТІ	151
Суханова В. А. КОНЦЕПТ МІСЯЦЬ У ПОЕЗІЇ ФЕДЕРІКО ГАРСІА ЛОРКИ	153
Ткачук І. Г. ВИКОРИСТАННЯ КРЕОЛІЗОВАНИХ ТЕКСТІВ НА УРОКАХ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ: ПРОБЛЕМИ І ПЕРСПЕКТИВИ	156
Трушко Н. О. Ж. П. САРТР ЯК ТЕОРЕТИК ЛІТЕРАТУРИ: ХУДОЖНЬО-ПРАГМАТИЧНИЙ АСПЕКТ	158
Уманец С. А. ОККАЗИОНАЛЬНЫЕ СЛОВА В ЯЗЫКЕ СМИ	160
Філонцева І. Л. ЖИТТЯ У ЧЕРЕВІ КОРАБЛЯ В РОМАНІ А. БАРІККО «НОВЕЧЕНТО.1900»	163
Фінаєва В. О. ЖИТТЯ НА УЗБІЧЧІ: ПРОБЛЕМА МАРГІНАЛЬНОСТІ У РОМАНІ Д.КОУПЛЕНДА «ПОКОЛІННЯ ІКС»	166
Чайковський В. В. ПОГЛЯДИ Ф. СТЕНДАЛЯ НА ФРАНЦУЗЬКУ РЕАЛІСТИЧНУ ЛІТЕРАТУРУ ХІХ СТОЛІТТЯ	168
Шахнюк Л. М. БІОАДЕКВАТНИЙ УРОК ЗА ТВОРОМ М. СТЕЛЬМАХА «ГУСИ-ЛЕБЕДІ ЛЕТЯТЬ»	170
Штепенко Т. Д. ЛЕЙТМОТИВ ЖЕСТУ У РОМАНІ М. КУНДЕРИ «БЕЗСМЕРТЯ»	172
Ямалетдінова К. ЛІНГВІСТИЧНІ АСПЕКТИ СОЦІАЛЬНИХ МЕРЕЖ TWITTER, FACEBOOK В СУЧАСНІЙ НІМЕЦЬКІЙ МОВІ	174
Яновська В. В. КОНЦЕПЦІЯ ІСТОРІЇ В ТВОРЧОСТІ ДЖ.БАРНСА (НА ОСНОВІ РОМАНУ «ІСТОРІЯ СВІТУ В 10/2 ГЛАВАХ»)	177
Ястреб Н. О. ВИКОРИСТАННЯ ПЛЕЙКАСТА ПІД ЧАС ВИВЧЕННЯ ПОЕЗІЙ ВАСИЛЯ ГОЛОБОРОДЬКА В ОСНОВНІЙ ШКОЛІ	181

Матеріали Всеукраїнської науково-практичної студентської конференції. Тези доповідей

Яценко Р. І. ЖІНОЧІЙ ТЕКСТ ЯК СКЛАДОВА ЛІТЕРАТУРНОГО ПРОЦЕСУ	183
Ящик А.В. МЕТАФОРИЧНА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ КЛЮЧОВИХ КОНЦЕПТІВ У КАЗКОВОМУ ДИСКУРСІ О. УАЙЛЬДА	185

МЕТАФОРИ-КОМПОЗИТИ В СУЧАСНІЙ НІМЕЦЬКІЙ МОВІ

Стаття присвячена вивченню метафор-комполитів сучасної німецької мови. Вивчення семантики та структури комполитів проводиться з урахуванням здобутків у площині словотвірної номінації. Встановлюються компоненти у складі досліджуваних одиниць. Особлива увага приділяється власним назвам у структурі комполитів. Висвітлюються експресивні та оцінні властивості одиниць аналізу.

Ключові слова: німецька мова, словоскладання, комполит, експресія, оцінка.

The article is devoted to the study of metaphors-composites of contemporary German language. The study of semantics and structure of composites is made taking into account the achievements in the plane of the word-building nomination. Installed components in the studied units. Special attention is paid to their own names in the structure of composites. Illuminates the expressive and estimated properties of the units of analysis.

Key words: Key words: german language, word composition, composite, expression, evaluation.

Будова кожної мови – унікальна, вона має свої особливості, недоліки та переваги. Німецька мова виокремлюється серед усіх мов своєю своєрідністю завдяки складним словам (комполитам). Такі слова як *Donau Dampfschiffahrtsgesellschaftskapitänswitwe, Grundstücksverkehrs genehmigungszuständigkeitsübertragungsverordnung* та ін. важко вимовляти, але в той же час, вони роблять німецьку мову «економною» та неповторною. Це сприяє зросту лінгвістичних студій, у межах яких вивчаються різні аспекти комполитів німецької мови.

Словоскладання є одним із найпопулярніших способів розширення та збагачення словникового складу німецької мови, що привертає до себе увагу багатьох дослідників, напр., Х. Альтманна [8], Е. Доналіс [9], В.А. Карпюк [5], Л.А. Ковбасюк [6], В. Фляйшера [13] та ін. Воно широко використовується для створення нових номінативних одиниць, для вираження відношення мовця до даного предмета й для певної експресивної оцінки предметів та явищ дійсності. А одним із засобів вираження експресії та оцінки є метафора, яка пронизує усе наше повсякденне життя і виявляється не тільки в мові, а й у мисленні і дії. Усе вищезазначене підкреслює актуальність вивчення метафор-комполит в сучасній німецькій мові.

Останнім часом з'являється певна кількість робіт [5; 6; 14], присвячених дослідженню словотвору сучасної німецької мови, але комплексному вивченню метафор-комполит не приділяється достатньої уваги.

Метою нашої роботи є вивчення метафор-комполитів сучасної німецької мови та дослідження їхньої експресії й оцінки. Окреслена мета дослідження передбачає вирішення наступних завдань:

1. Розглянути основні способи словоскладання.
2. Розкрити моделі утворення складних слів.
3. Прослідити семантику та структуру метафор-комполит.
4. Дослідити експресивно-оцінне значення комполитів німецької мови.

Матеріалом дослідження слугували 266 лексичних одиниць сучасної німецької мови, відібраних методом суцільної вибірки в межах відповідної тематики з лексикографічного словника «*Ellexiko*» (90 лексичних одиниць) та з рубрики «*Wort der Woche*» електронного ресурсу «*Deutsche Welle*» (176 одиниць). Виклад основного матеріалу. Словоскладання в німецькій мові – багатоаспектне та складне явище: 1) з одного боку, воно часто переплітається з різними засобами словотвору, напр., з афіксацією; 2) з іншого боку, воно межує з синтаксисом, тому що в німецькій мові між компонентами складного слова часто виникають синтаксичні відносини [7, с. 99].

Проаналізувавши думки вчених щодо класифікації комполитів [8, с. 29-33; 9, с. 51-93; 13, с. 81-86; 136-195; 14], пропонуємо таку узагальнену класифікацію:

1. Детермінативний (означальний) композит (*Determinativkomposita*) є найчисленнішою і найпродуктивнішою групою серед композитів. Це таке складне слово, де перший компонент визначає другий, який, у свою чергу, надає загальну морфологічну і семантико-категоріальну характеристику сполучення (*das Erdgasauto* – «Pkw mit Erdgasanbetrieb»). Компонентами детермінативних композитів можуть виступати: 1) скорочення: *SPD-Fraktionschef, E-Learning*; 2) окремі букви, цифри: *A-Faktor, G-7-Gipfel*; 3) рівноцінні одиниці, що не виступають у ролі компонентів і знаходяться у копулативних відношеннях, але які функціонують як компоненти в композиті, оскільки правий елемент є формальним і змістовно визначальним для загального висловлювання: *Ost-West-Vertrag*.

2. Фразовий композит (*Phrasenkomposita*), що складається з першого компонента у вигляді фрази (номінальні фрази, вербальні, прикметникові, займенникові та інші) і другого основного компонента: *Vater-und-Sohn-Konflikt, HeileWelt-Gerede*.

3. Атрибутивний композит (*die Possesivkomposita*), або бахуврпхі. Це слово зі значенням володіння або якості, яке слугує для позначення всієї особи: *Zwergnase, Graugesicht*.

4. Сурядний композит (*Kopulativkomposita*). Цей тип словоскладання об'єднує два рівноправні елементи, що пов'язані між собою сурядним зв'язком і семантично незалежні. Цей тип композита не є бінарно структурованим. Складові цього копулативного композита обов'язково належать до одного й того ж граматичного класу: *die Pfandpflicht (das Pflichtpfand); süßsauer (sauersüß)*.

5. Зсуви (*Zusammenrückungen*), які є зовні часто подібними до композитів (на думку Х. Альтманна та С. Кеммерлінг [8, с. 120]). Зсуви – це складні слова, елементи яких є компонентами словосполучення або речення, але на відміну від словосполучення мають єдину словотворчу основу і об'єднуються одним загальним наголосом: *Nichtweglaufenkönnen, Schwitzehändchen*.

Аналіз одиниць дослідження показав, що значна кількість композит в німецькій мові є метафорами, тобто перенесенням імені одного предмета на інший, метою якого було заповнення лексичного пропуску (в даному випадку метафора виконує номінативну функцію) та прикрашання мови, переконання (в цьому випадку яскраво проявляється риторична функція). Метафора виникає при уподібненні одного явища іншому на основі семантичної близькості станів, властивостей і дій, які характеризують ці явища. З формальної точки зору, метафоричне перенесення полягає у вживанні слова або фрази, призначеного для позначення одних об'єктів (ситуацій) дійсності, щодо найменування чи характеристики інших об'єктів (ситуацій) на підставі умовної тотожності приписаних їм предикативних ознак [3, с. 76].

Досліджуючи композити із електронного джерела «*Wort der Woche*» [16], та словника *Elexico* [12] ми дійшли висновків, що одиниці аналізу є детермінативними (91%) та атрибутивними (9%) метафорами-композитами та групуються за наступними критеріями:

1) Частини мови:

а) іменники (іменник + іменник) (66,7%): *der Altweibersommer* – «*sonniger, warmer Nachsommer* (бабине літо)»; *das Fingerspitzengefühl* – «*Feingefühl* (тонке чуття)»; *der Kindskopf* – «*jemand, der sich kindisch benimmt, der zu Albernheiten, Kindereien neigt* (велика дитина)»; *die Pudelmütze* – «*rund um den Kopf anliegende, über die Ohren zu ziehende gestrickte, gehäkelte Wollmütze* (шапка з помпонами)» [10; 16];

б) дієслова (прикметник + дієслово) (25%): *blau machen* – «*während eines bestimmten Zeitraumes ohne triftigen Grund nicht zur Arbeit/zur Schule gehen* (не ходити на роботу, прогулювати заняття в школі)»; *schwarzsehen* – «*1. pessimistisch sein; das Schlimmste befürchten. 2. fernsehen, ohne Gebühren dafür zu bezahlen* (1. бути песимістом. 2. дивитися телевізор, не оплачуючи рахунки)» [10; 16];

в) прикметники (прикметник + прикметник + суфікс) (8,3%): *blauäugig* – «*naiv, ahnungslos, weltfremd* (невинний, наївний)»; *großkotzig* – «*widerlich aufschneidend, protzig* (хвалькуватий, пихатий)» [10; 16].

2) Граматичний рід:

а) композити чоловічого роду (іменник + іменник) (35,7%): *der Backfisch* – «*weiblicher Teenager* (дівчинка-підліток, панянка)»; *der Bärenhunger* – «*sehr großer Hunger* (вовчий апетит); *der Bücherwurm* – «*jemand, der gern und viel liest* (книголюб, книжний черв'як)» [16];

б) композити середнього роду (іменник + іменник) (28,6%): *das Katerfrühstück* – «*kräftige kleine Mahlzeit meist mit saurem Hering und sauren Gurken [als Frühstück], die nach reichlichem Alkoholenuss den Kater vertreiben soll* (їжа для усунення наслідків похмілля або поганого самопочуття після великої випивки)»; *das Kopfkino* – «*nur oder hauptsächlich in der Fantasie, in der eigenen Vorstellungskraft ablaufende Vorgänge, Geschehnisse* (думки щодо нещодавніх або майбутніх подій у власній голові)» [10; 16];

в) композити жіночого роду (іменник + іменник) (35,7%): *die Dauerwelle* – «*dauerhafte künstliche Wellung der Haare* (завивка)»; *die Schnapsidee* – «*unsinniger, seltsamer Einfall; verrückte Idee* (божевільна ідея)» [10; 16].

Дослідження показало, що метафори-композити є своєрідним засобом мовної економії, тому що вони забезпечують стислість та точність вираження будь-якого змісту. Напр., *Rabeneltern* – «*lieblose, hartherzige Eltern, die ihre Kinder vernachlässigen* (батьки, які кидають своїх дітей напризволяще)» [12]; *Wortakrobatik* – «*die Fähigkeit, geschickt mit einer Sprache umzugehen* (уміння творчо, яскраво, своєрідно використовувати мову)» [16].

Проведений аналіз показав, що метафорам-композитам властиве експресивно-оцінне значення, оскільки метафора є чудовим засобом впливу на адресата мовлення, її присутність у тексті викликає певні емоції та експресивно-оцінну реакцію. Переосмислення значень уможливило різноманітність найменувань для одних й тих самих реалій, денотатів, понять, допомагає поглибити їх характеристики, посилює експресію, вносить нові оцінні судження. Отже, метафора як незамінне джерело емоційного впливу створює в свідомості людини ситуації, що стосуються її особисто та викликають необхідні адресанту почуття.

На думку О. С. Ахманової, експресія – це «виражально-зображальні якості мовлення, що відрізняють його від звичайного (або стилістично нейтрального) і надають йому образності, емоційності забарвлення» [1, с. 524]. Експресивність тісно пов'язана з оцінкою, що є результатом процесу оцінювання. У мові відображається взаємодія дійсності та людини у найрізноманітніших аспектах, одним з яких є оцінювальний аспект: об'єктивний світ розчленовується людиною з точки зору його оцінного характеру – добра і зла, користі й шкідливості, позитивного і негативного і т.д., і це розчленування є соціально обумовленим і дуже складним чином відображається у мовних структурах [2, с. 196].

Експресивності та яскравості тексту можуть надавати такі проаналізовані нами композити з:

1) позитивною оцінкою: *Geheimtipp* – «*persönlicher, vertraulicher Tipp eines Eingeweihten* (секрет, тайна, підказка)»; *Geistesblitz* – «*plötzlicher geistreicher Einfall* (блискуча ідея)»; 2) негативною оцінкою: *Hausdrache* – «*zänkische, herrschsüchtige Ehefrau oder Hausangestellte* (мегера, зла дружина або хатня робітниця); *krankfeiern* – «*für einige Zeit der Arbeit fernbleiben, ohne wirklich so krank zu sein, dass es ein Zuhausebleiben rechtfertigt* (симулювати хворобу)» [10; 16].

У багатьох випадках, дізнатися, яку оцінку несе в собі композит: позитивну, чи негативну, можна лише з контексту. Якщо композит несе в собі негативну оцінку, то в людській свідомості з'являються негативні емоціональні реакції, які виражають несхвальне відношення до того, що ними позначається. У словниках такі слова позначаються «*abwertend*», «*spöttisch*», «*ironisch*», «*Schimpfwort*» та ін.: *Gewitterziege* – «*oft als Schimpfwort; böse [zänkische] Frau* (сварлива жінка)»; *Rabenmutter* – «*abwertend. lieblose, hartherzige Mutter, die ihre Kinder vernachlässigt* (жінка, яка без любові, недбало ставиться до своїх дітей)» [10].

Слід підкреслити, що один і той самий композит може виражати, як позитивну, так і негативну оцінку. Зазначимо, що це притаманно, в першу чергу словам та виразам, що вживаються у молодіжному жаргоні. Напр., *Denkmeister* має 2 повністю протилежних значення: 1) *abwertend: Dummkopf*; 2) *kluges Köpfchen, Schlaukopf; Dickbrettbohrer* 1) *positiv: Person mit viel Verstand*; 2) *abwertend: Dickkopf; Heizkeks* – 1) *positiv: person, die auf Partys die Stimmung anheizt*, 2) *negativ: Hitzkopf, Choleriker* [11, с. 42; 44; 69].

Отже, метафори-композиції сучасної німецької мови мають різну структуру, групуються за частинами мови та родами. Їм властиві як експресія, так і оцінне судження позитивного чи негативного характеру. У деяких випадках композит поєднує в своєму значенні дві протилежні оцінки. Дана робота не вичерпує всього розмаїття порушених проблем. Перспективою подальшого дослідження метафор-композицій є їхнє вивчення у повсякденному мовленні з позиції контрастивної лінгвістики, у площині когнітивної лінгвістики та ін.

ЛІТЕРАТУРА

1. Ахманова О. С. Словарь лингвистических терминов / О. С. Ахманова. – 4-е изд., стер. – М.: КомКнига, 2007. – 570 с.
2. Вольф Е. М. Функциональная семантика оценки / Е. М. Вольф – М.: Наука, 1985. – 228 с.
3. Глазунова О. І. Логіка метафоричних перетворень / О. І. Глазунова. – СПб: Издательство «Питер», 2000. – 190 с.
4. Искандарова Г. Р. К вопросу об экспрессивности в словообразовании (на материале современного немецкого языка) / Г. Р. Искандарова // Вестник Челябинского государственного педагогического университета. – Челябинск: ЧелГУ, 2010. – № 10. – С. 280-288.
5. Карпюк В. А. Особливості типології словоскладання у контексті неології сучасної німецької мови / В. А. Карпюк // Науковий вісник Волинського національного університету ім. Лесі Українки. «Філологічні науки. Мовознавство» – Луцьк: Вид-во ВНУ ім. Лесі Українки, 2010. – №. 8. – С. 427-431.
6. Ковбасюк Л. А. Субстантивні композиції сучасної німецької мови у міжкультурній комунікації: специфіка перекладу / Л. А. Ковбасюк // Науковий вісник Херсонського державного університету. Серія «Лінгвістика»: [зб. наук. пр.]. – Херсон: Вид-во ХДУ, 2009. – Вип. 10. – С. 124-129.

Рекомендує до друку доцент Ковбасюк Л. А.

МОТИВ ПОДОРОЖІ В ЧАСІ В АМЕРИКАНСЬКОМУ ФАНТАСТИЧНОМУ ОПОВІДАННІ СЕРЕДИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

У статті розглянуто художню своєрідність мотиву подорожі у часі у науково-фантастичному дискурсі жанру американського короткого оповідання ХХ століття.

Ключові слова: часопростір, мономіф, подорож у часі, часовий парадокс, хронотоп, «short story», «ефект метелика», інтертекстуальність, темпонавти, трикстер.

The article deals with artistic peculiarity of the motive of travel in time in the science fiction discourse of the genre of the American short story of the 20th century.

Key words: time space, monomyth, travel in time, time paradox, chronotope, —short story», —butterfly effect», intertextuality, temponauts, trickster.

У всі часи людство мріяло про можливість керувати Часом, навідуватися у минуле і майбутнє, аби краще розуміти сьогодення. Про це розповідали давні міфи, казки та легенди. Подорож у часі є одним з найдавніших мотивів, з джерела якого виросла вся фантастична література від Гомера, Вергілія, Данте до Ж. Верна, Г. Веллса, Дж. Толкіна та М. Булгакова. Подорожній у часі – це одна з сучасних постатей героя «мономіфу» (Дж. Кемпбел), а його шлях відкриває надзвичайні можливості для дослідження законів людського існування у Всесвіті.

Час в літературі – це категорія поетики художнього твору, одна з форм (поряд із простором) буття і мислення, що в художній літературі відтворюється словом в процесі зображення характерів, життєвої дороги героя, мови та ін. [1, с. 48]. Час в літературі є не тільки загальнокультурною категорією, але й поетологічною, що формує жанрову своєрідність твору його хронотоп (М. Бахтін) [2]. Подорож у часі – це фантастичне допущення, що передбачає переміщення людини та об'єктів з теперішнього у майбутнє чи минуле за допомогою науково-технічного устрою, що називають «машиною часу». Принцип умовності в літературі передбачає порушення причинно-наслідкових зв'язків, а принцип парадоксу створює нетипову для класичної фізики невизначеність: ми не можемо однозначно передбачити еволюцію часопростору. «Подорож у часі» є не тільки мотивом, але й художнім прийомом, що широко використовується в науково-фантастичних творах.

Сприйняття художнього часу в науковій фантастиці відрізняється від сприйняття цієї категорії у загальній літературній традиції тим, що в науковій фантастиці час не є незворотним, однонаправленим, «лінійним» потоком подій з минулого в майбутнє. Час втрачає рису незмінності: «Минуле і майбутнє міняються своїми характеристиками. Майбутнє стає зумовленим і незмінним, а минуле знаходить багатоваріантність» [3, с. 221]. Простір, як визначає А. Вуліс, наділяє своїми якостями категорію часу, що перетворюється на ще один просторовий вимір і постає вмістилищем безлічі уявних світів. Категорія часу в науково-фантастичному творі може визначатися відповідно як до внутрішньої хронології героя, так і до хронології, що вибудовується автором твору. Час може набувати міфологічних ознак Абсолюту, Закону, Судді. «Наукова фантастика, як і фантастична наука, народжена грою розуму. Живучи за законами літератури, вона спирається на інші аргументи, її правда – це художня переконливість образу, а не жорстка правда логічного доказу або достовірність експериментального факту. Наукова фантастика не замінює, а доповнює науку, трактуючи проблеми життя і смерті, добра і зла, моралі і етики, розігруючи ситуації, реальні при всій своїй фантастичності, показуючи реалії науки в новому, незвичайному ракурсі» (Ю. Данилов) [4, с. 3]. Твори американських письменників-фантастів Р. Бредбері, Р. Шеклі, А. Азімова, П. Андерсона, А. Кларка, Ф. Брауна значною мірою відображають ці тенденції, що притаманні науково-фантастичній літературі середини ХХ століття, але одночасно мають індивідуальні особливості в їх утіленні.

Мотив часоподорожі яскраво виражений у жанрі «short story» американської літератури ХХ ст. До нього зверталися такі відомі письменники-фантасти, як Р.Д. Бредбері, Ф. Браун, Р. Шеклі та багато ін. Подорож у часі є основою сюжету оповідання Бредбері «І грянув грім», що у фантастичній формі піднімає вагомі морально-філософські проблеми, зокрема, відповідальності кожного за розвиток історії та цивілізації; Бредбері використовує нелінійний хронотоп, заокруглену композицію, образ та прийом машини часу, кінематографічні прийоми відтворення часового перебігу; «ефект метелика» визначає особливості нелінійної моделі часу у творі і згодом стає поняттям сучасної науки; універсалізм проблем та параболічний дискурс оповіді перетворюють оповідання на сучасну притчу про відповідальність людства перед майбуттям.

Темою оповідання Ф. Брауна «Машина часу» стала спроба винахідника машини часу використати її у злочинних намірах. В оповіданні наявні інтертекстуальні образи машини часу та подорожі в часі, які в інтерпретації Ф. Брауна стикаються з біблійним мотивом «Каїна та Авеля» та з класичним мотивом «злочину і кари». Конфлікт твору побудовано на зіткненні рис головного героя: злочинного обивателя і непересічного науковця. Образ Часу набуває якостей міфологічного персонажу, який є непідвладним маніпуляціям з боку технічного прогресу, має своїх захисників (поліція часу) і завбачливо охороняє Майбутнє від втручання Минулого.

В оповіданні Р. Шеклі «Роздвоєння особистості» використані наукові ідеї про «відносність часу» (А. Ейнштейн). У творі виникають яскраві образи подорожніх у часі («темпонавтів»), «темпологічних двійників», «вузлів парадоксу» та «дзеркальної тріщини» у часі. Подорожі майбутнього тепер мають страхові поліси з урахуванням часових парадоксів. Головний герой оповідання – часовий трикстер, його мета використати умови страхування задля наживи. Образи двійників постають сатиричними проєкціями головного героя, і це переводить оповідь від суто фантастичної до морально-філософської. У оповіданні Р. Шеклі піднято проблеми моральної ідентичності людини, його злочинності, морального занепаду, самовтрати на шахрайському шляху до багатства. [5]

Усі оповідання по-своєму відтворюють нелінійний характер часу, утілений в різних моделях «машини часу», мають антиутопічні, міфологічні соціально-психологічні риси й проявляють інтертекстуальний та притчовий характер. Пародійно-іронічний характер зображення мети часоподорожі та стилістично знижений образ героя, що подорожує у часі, спонукають читача розставити правильні акценти у глобальній проблемі стосунків Людини і Часу.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Драгомирецкая Н. Время // Словарь литературоведческих терминов. Ред. сост.: Л. И. Тимофеев и С. В. Тураев. – М.: Просвещение, 1974. – С 48.
2. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике / М.М. Бахтин // Вопросы литературы и эстетики. – М.: Худож. лит., 1975. – С. 234-407.
3. Вулис А.З. В мире приключений. Поэтика жанра / А.З. Вулис. – М.: Сов. писатель, 1986. – 384 с.
4. Данилов Ю. Неувязка со временем // Неувязка со временем: Сб. научно-фантастических рассказов / Переводы / Составитель В.С. Кондратьев; Предисловие Ю. А. Данилова. – М.: Наука. Гл. ред. физ. - мат. лит., 1991. – 208 с. – (Научная фантастика). – С. 3-4.
5. Шолина Н.В. Художественное пространство и время в творчестве Роберта Шекли. Диссер ... канд. филол. наук. – Нижний Новгород, 2000. – 182 с. [Интернет-ресурс]. – Режим доступа: <http://www.dissercat.com/content/khudozhestvennoe-prostranstvo-i-vremya-v-tvorchestve-roberta-shekli>

Рекомендує до друку доцент Нев'ярович Н. Ю.

ВИКОРИСТАННЯ ПРИЙОМУ СТОРІТЕЛЛІНГУ НА ВСТУПНИХ УРОКАХ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ

У статті розглянуто особливості прийому сторітеллінгу, його види та методику використання на вступних уроках української літератури.

Ключові слова: методика викладання української літератури, інноваційні прийоми, сторітеллінг, вступний урок.

The article deals with the peculiarities of taking storytelling, its types and methods of use in the introductory lessons of Ukrainian literature.

Key words: methodology of teaching Ukrainian literature, innovative techniques, storytelling, introductory lesson.

Сучасне життя розвивається бурхливими темпами, тому відбуваються вагомі зміни у системі освіти. Учитель уже не є єдиним джерелом інформації. Традиційне навчання з його авторитаризмом, орієнтацією на середнього учня, перевагою репродуктивної діяльності над пошуковою не відповідає вимогам часу. Тому відбувається перехід від «передачі знань» до «навчання вчитися», «навчати жити». Повернути учням інтерес до шкільних предметів, зробити освітній процес цікавим, посилити бажання здобувати знання – головні завдання сучасної школи. Сприятливі вирішенню поставлених перед освітою завдань мають інноваційні прийоми навчання.

Метою статті є дослідження особливостей прийому сторітеллінгу та методики його використання на вступних уроках української літератури.

Сторітеллінг (story – історія; telling – розповідати) – це ефективний прийом донесення інформації до аудиторії шляхом розповідання смішних, зворушливих або повчальних історій із реальними або вигаданими персонажами. Він поєднує в собі психологічні, управлінські та інші аспекти і дозволяє мотивувати аудиторію на певні вчинки і отримати максимально високі результати. Тому ця форма роботи сьогодні активно використовується у різних сферах людського буття. Так, у бізнесі технологія сторітеллінг була визнана найкращою «Бізнес-ідеєю» 2006 року [2]. Незважаючи на те, що це далеко не новий спосіб, уперше широкій аудиторії його представив керівник корпорації зі США Armstrong International – Девід Армстронг. Він використовував сторітеллінг для того, щоб покращити показники роботи своєї компанії і швидше навчити новачків. Сутність його, на думку автора, проста: «Найкращий спосіб презентувати власну ідею чи себе, передати знання чи мотивувати на діяльність – розповісти історію» [2]. Під час розробки свого прийому Д.Армстронг врахував той психологічний фактор, що історії більш виразні, захоплюючі, цікаві і легше асоціюються з особистим досвідом, ніж правила або директиви. Вони краще запам'ятовуються, їм надають більше значення і їх вплив на поведінку людей сильніший. Сьогодні сторітеллінг використовується не лише в бізнесі, а й в інших сферах діяльності людини: маркетингу, коучингу, ораторській майстерності та освіті. Виділяють такі види сторітеллінгу: культурний, соціальний, міфи, легенди, незрозумілий, дружній, сімейний, особистий [1].

У процесі вивчення шкільного курсу «Українська література» сторітеллінг можна застосувати на уроках різних типів. Наприклад, у 5-му класі під час опрацювання теми «Слово в житті людини. Художня література як мистецтво слова» розглядається питання про словесне мистецтво. Якщо його подати у формі цікавої розповіді, то учні краще запам'ятають матеріал. Історію називаємо «Тімка і Чарівний Пензель»: «У чарівному місті Літерка жив собі хлопчик Тімка. Він був дуже допитливий та обізнаний, але ніяк не міг збагнути, як правильно і доречно використовувати ті чи інші слова, адже наша мова така мелодійна і багата. Тімка був засмучений, що це невміння заважало йому спілкуватися з друзями. Але одного похмурого дня, коли хлопчик поспішав у школу, він знайшов пензель – непростий, а чарівний! Тімка взяв його до рук і почув, як той заговорив! Від його мови сонечко вийшло з-за хмар і все стало яскравим. Хлопчик був настільки вражений образною, мелодійною та гарною мовою пензлика, що запитав його:

- Хто ти?
- Чарівний Пензель. Своєю мовою я розмальовую все навкруги яскравими барвами.
- Клас! Я теж хочу так розмовляти, але не вмію.
- Не засмучуйся, я допоможу тобі!

Пензлик приніс Тімкові багато різних яскравих книжок, які вони читали разом і таким чином збагачували мовлення хлопчика. Згодом школяр навчився так майстерно говорити, що почав навчати своїх товаришів, а сам навіть спробував писати казки! А Пензлик пішов допомагати іншим дітям розвивати своє мовлення».

Отже, використання прийому сторітеллінгу спрямоване на подачу необхідної інформації у цікавій і доступній формі. Такий підхід дозволяє не нав'язувати школярам своєї думки і залишати за ними вибір самостійно зробити висновки.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Гущина Н. Сторітеллінг як ефективний варіант неформального навчання [Електронний ресурс] / Н. Гущина. – Режим доступу: <https://www.ar25.org/article/storitelling-yak-efektyvnyy-variant-neformalnogo-navchannya.html>.
2. Сторітеллінг як один з ефективних методів викладання [Електронний ресурс] / Режим доступу: <http://kumlk.kpi.ua/node/1410>.

Рекомендує до друку доцент Бондаренко Л. Г.

**ОБРАЗ САДА В ЭВОЛЮЦИИ ПОЭТИЧЕСКОГО ТВОРЧЕСТВА А.А.АХМАТОВОЙ
(НА МАТЕРИАЛЕ СТИХОТВОРЕНИЙ «ЛЕТНИЙ САД», «ВЕЧЕРОМ», «САД»)**

В статье исследовано образ сада и его значение в поэзии А. Ахматовой, проанализированы способы передачи настроения лирического героя.

Ключевые слова: сад, Эдем, образ, эпитет, мифологема, символ, колоратив.

The article examines the image of the garden and its significance in the poetry of A. Akhmatova, analysis ways of conveying the mood of the lyrical hero and ways to create a picture of the garden.

Key words: garden, Eden, image, epithet, mythologeme, symbol, colourative

Образ сада является одним из основных в пейзажной и интимной лирике русской поэзии. Сад – это место встречи, место для наслаждения души красотой. И у каждого поэта — свой сад. Свои индивидуальные отношения с этим явлением, словом, понятием [6].

Образ сада часто встречается в стихотворениях великой русской поэтессы Серебряного века А. А. Ахматовой. Как отмечал Д. С. Лихачев: «Последний из поэтов, уделявших в своей поэзии много места садам и паркам, — А. А. Ахматова также ассоциирована сад с Эдемом — местом счастливого творчества. Сад в поэзии Ахматовой — символ иного, настоящего и счастливого бытия» [3]. В эволюции творчества А. А. Ахматовой образ сада имеет разную смысловую нагрузку и разное значение.

В первой поэзии «Сад» мы видим мрачную картину (1911 г.). Это стихотворение вошло в первый сборник Анны Ахматовой «Вечер». Этот же сад наполнен темными тонами:

*Он весь сверкает и хрустит,
Обледенелый сад [5].*

Это стихотворение наполнено пессимистическим настроением. Замерзание, обледенение сада отражается и в душе лирического героя. Его душа предчувствует беду. Пессимистическое настроение подчеркивается эпитетами, такими как: обледенелый сад; и солнца бледный тусклый лик; тонкий лед; тусклый мертвый лик; острый крик.

Обледенение сада приводит к увяданию души лирического героя. С каждой последующей строфой напряжение только возрастает и в последних строках мы слышим:

*Склонился тусклый мертвый лик
К немому сну полей,
И замирает острый крик
Отсталых журавлей [5].*

В поэзии «Вечером» (1913 г.) сад имеет значение – место встречи 2 людей. Для влюбленной лирической героини этот сад становится местом разочарования, так как строка «Он мне сказал: «Я верный друг!» [6] говорит о том, что надежды на общее счастливое будущее больше быть не может.

Анна Ахматова подчеркивает огорченность лирической героини:

*И моего коснулся платья...
Как не похожи на объятья
Прикосновенья этих рук [6].*

Теперь для героини ничего не мило («скорбных скрипок голоса»).

Стихотворение «Летний сад» (1959 г.) является стихотворением из позднего творчества. В нем преобладают краски счастья, теплых воспоминаний, молодости и красоты. Атмосфера счастливых воспоминаний подчеркивается такими образами как роза, лебедь, статуи, белые ночи. Это стихотворение связано и с Райским садом (Эдем) именно образами розы – мифологема (в некотором роде отсылка к «Божественной комедии» Данте, в финале раскрывается «небесная роза» - местонахождение блаженных). Так же для Эдема характерно ограждение. В этой поэзии:

*Я к розам хочу, в тот единственный сад,
Где лучшая в мире стоит из оград [4].*

По самому настроению стихотворения, по его эмоциональной насыщенности удовлетворения, спокойствия, поэтесса переносит действие в Эдем. Воспоминания о саде имеют только позитивную окраску. Стихотворение имеет спокойный ритм.

Цивьян Т. В. в своей статье «Об одном Ахматовском пейзаже» отмечает колористический аспект стихотворения: «Редкое для поздней Ахматовой «просветленное», в том числе колористическое, стихотворение. Примечательно, что ощущение светлого и даже яркого, включающего и цвет, и свет, несомненно, но оно нигде не дано прямо, как это ожидалось бы, т. е. через соответствующие эпитеты» [7]. То есть розы предполагают розовый или красный цвет, лебедь может быть белый или черный, но по структуре стихотворения – белый лебедь; единственный раз А.Ахматова употребила колоратив – белые ночи.

Таким образом, значение сада передается глубочайшим символизмом подобранной лексики. Ведь многие слова в переносном смысле несут определенный оттенок и, как итог, рисуют целостную картину летнего сада.

Проанализировав стихотворения А. А. Ахматовой, мы пришли к следующему выводу: если в ранней поэзии («Вечером», «Сад») сад у поэтессы имеет темные тона и несет грустное настроение, то в позднем творчестве А. А. Ахматовой мы видим совсем иной сад – яркий, солнечный, воспоминания о котором несут тепло. Многогранность образа и его значение передается не только общим настроением повествования, но и раскрывается в богатстве подобранной лексики талантливой поэтессы А.А.Ахматовой.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Анна Ахматова: эпоха, судьба, творчество. Крымский Ахматовский научный сборник. Вып. 7 – Симферополь: Крымский архив, 2009. С. 91-100. [Электронный ресурс]/ Режим доступа. - <http://ahmatova.niv.ru/ahmatova/kritika/pahareva-letnij-sad-ahmatovoj.htm>
2. «Звезда». – № 10, 2013. [Электронный ресурс]/ Режим доступа. - <http://magazines.russ.ru/zvezda/2013/10/11n.html>
3. Лихачев Д.С. Поэзия садов: к семантике садово-парковых стилей. Сад как текст. — 3-е изд., испр. и доп. — М.: Согласие: ОАО «Тип. «Новости»», 1998. — 471 с.: ил. - С. 30.
4. Русская поэзия. Анна Ахматова. Летний сад [Электронный ресурс]/ Режим доступа. - <http://rurоem.ru/ahmatova/ya-k-rozam.aspx>
5. Русская поэзия. Анна Ахматова. Сад [Электронный ресурс]/ Режим доступа. - <http://rurоem.ru/ahmatova/on-ves-sverkaet.aspx>
6. Русская поэзия. Анна Ахматова. Вечером [Электронный ресурс]/ Режим доступа. - <http://rurоem.ru/ahmatova/zvenela-muzyka-v.aspx>
7. Цивьян Т. В.: Об одном Ахматовском пейзаже. - Анна Ахматова: эпоха, судьба, творчество. Крымский Ахматовский научный сборник. Вып. 7 – Симферополь: Крымский архив, 2009. С. 83–91.

Рекомендує до друку доцент Нев'ярович Н. Ю.

ОСОБЛИВОСТІ КОМІЧНОГО ВІДОБРАЖЕННЯ ДІЙНОСТІ В ПРОЗОВИХ ТВОРАХ ВУДІ АЛЛЕНА

У статті описується механізм реалізації комічного ефекту на прикладі прозових творів Вуді Аллена. Основне питання, яке розкривається в статті: чому це смішно? У статті представлені основні комічні теми та характеризується манера письма.

Ключові слова: комічне, гумор, іронія, Вуді Аллен.

The article deals with the mechanism of the realization of the comic Effect on the prelude of the prose works by Woody Allen. The main question, please roll up in the article: why is it funny? The article offers the basic comic themes and characterization of the writing style.

Keywords: comic, humor, irony, Woody Allen.

Категорія комічного займає важливе місце серед логіко-філософських та естетичних категорій і давно перебуває в полі зору філософів, літературознавців та філологів. Феномен комічного в мові видається складним і неоднозначним. Саме поняття «комічне» і його теоретичне осмислення привертало увагу дослідників з часів античності й продовжує цікавити сучасних учених. Його розглядають у різних ракурсах, зокрема, як естетико-філософське явище: А. Бергсон, Ю. Борев, С. Борисов, Б. Дземидок. Культурологічне навантаження комічного відзначали М. Бахтін, Л. Іванова, В. Пивоев, В. Пропп. Комічне зараховують до мовних феноменів такі дослідники, як М. Бакіна, В. Вербицька, С. Голубков, В. Карасик, Г. Кязимов, Г. Поспелов, С. Походня, Б. Пришва, О.Шонь та ін.

Слово «комічне» походить від грецького *κομικός* – комічний, смішний; яке, в свою чергу, походить від дієслова *κομίζω* – здійснювати веселу процесію (на честь Діоніса, інших богів або без релігійної мети), ходити веселим і галасливим натовпом по місту з музикою, співом, танцями; бенкетувати, святкувати [2, с.74].

Труднощі у вивченні комічного змісту виникають у зв'язку з тим, що він може виражатися як мовними, так і немовними засобами. Комічне як немовний зміст представляється такими засобами як клоунада, фарс, балаган, кривляння, шарж, карикатура і т.д.

Категорія комічного позначає широке коло явищ, здатних викликати сміх або усмішку. Воно поширюється на багато аспектів людського життя, представляючи собою поліфункціональне та полімодальне явище.

А. Бергсон пише, що основним об'єктом комічного служить людина, комічне не може існувати поза людиною. Ми сміємося над твариною, тому що вона нагадує нам людину та її рухи. Ми можемо сміятися над капелюхом, але сміх наш викликаний не самим капелюхом як об'єктом, а людиною яка його обрала [1, с.11].

Прийоми створення комічного, форми його прояву виражаються в особливій природі комічних явищ. Іншими словами те, що викликає сміх, очевидно, має володіти особливо природою, для того щоб воно могло бути інтелектуально оброблено й обіграно людиною. Найбільш загальною характеристикою комічного можна вважати наявність протиріч, подвійності. Фонетичні, лексичні, фразеологічні та граматичні засоби мови є матеріалом для будь-якого твору. Ці засоби використовуються усіма письменниками. Однак основним завданням майстра комізму є використання мовних засобів у комічному плані. Творець гумору повинен вміти надавати використовуваним засобам сатиричного або гумористичного забарвлення, обирати ті одиниці, які в самій мові мають комічну властивість, збагачувати свій твір комічною інтонацією і комічними мовними засобами.

Гумор короткої прози Вуді Аллена ставить його в одну лінію з кращими коміками всіх часів. Як зазначив Санфорд Пінскер: «Інтелектуальна еліта вже давно порівнює героїв творів Вуді

Аллена з Маленьким чоловіком Роберта Бенчлі та Маленьким волоцюгою Чарлі Чапліна» [4, с.163].

Герой творів Вуді Аллена це такий типовий невдаха, він зовсім не здатний впоратися з власним оточенням. Моріс Яковар пов'язує успішність Вуді Аллена з тим, що письменник наче кається в своїх особистих страхах та невдачах через героїв. Таким чином створюється відчуття близькості з читацькою аудиторією. Вуді Аллен використовує свого героя і свій комічний талант, щоб перетворити все, від основних філософських, онтологічних і теологічних питань, спроб самогубства, емоційних пристрастей і криз, психічних розладів до соціальних умов, сімейних відносин, сексуальних бажань, щоденних справ і фізіологічних аспектів, в причини для сміху.

Комічні ситуації часто базуються на невдачах. Більшість з них розвивається навколо невиконуваних бажань, таких як багатство, успіх, слава й визнання. Варто зазначити, що герой творів Вуді Аллена ніколи не відчуває бажання до кохання. Таким чином, бажання, які зображує письменник є матеріалістичними та егоїстичними. Це змушує читачів дистанціюватися від приреченої долі персонажів. В рамках цієї структури і, незважаючи на різноманітність сюжетів і ситуацій, можна відстежувати деякі повторювані теми.

Одна з основних тем – це невизнанні генії-митці. Майбутні письменники, потенційні актори, зірки – всі вони пишаються собою, але змушені йти на компроміс з їх самопроголошеним генієм, щоб зводити кінці з кінцями. Як прилад можна назвати «This Nib for Hire». Це оповідання змальовує другорядну роботу для письменників – новелізацію або переписування кінотеатральних блокбастерів у дешеві книги в м'якій обкладинці.

Інша розповсюджена тема прози Вуді Аллена – це дрібні проблеми багатіїв. Хоча в більшості історій письменник розповідає про бідну богему, але все ж деякі з його оповідань зосереджуються на заможних персонажах. Проте вони також втрачають свою гідність і честь або навіть свої гроші. Драматичним є сюжет оповідання «Attention Geniuses: Cash Only Only», у якому доктор Фіблеман, який вже володіє двома Феррарі, мріє про велику фінансову вигоду й тому погоджується лікувати божевільного композитора в обмін на пісні, що в підсумку призводить до банкрутства.

Також шахрайство й обман часто зустрічаються в творах Вуді Аллена. Ця тема розкривається в таких оповіданнях, як «To Err is Human – To Float Divine», «How Deadly Your Taste Buds, My Sweet», «Sam, You Made the Pants Too Fragrant», «Sing, You Sacher Tortes» та ін.

Незалежно від того, наскільки безнадійними можуть бути життєві ситуації персонажів, важливо мати на увазі, що в оповіданнях ніколи не буває насправді поганого кінця. Ніхто не вмирає, ніхто не потрапляє в дійсно серйозні неприємності. Персонажам вдається якимось виплутатись, вони завжди зазнають невдачі, незалежно від їх намірів, мрій та цілей, але їх невезіння не можна назвати фатальним.

Проза Вуді Аллена часто поєднує в собі сюрреалістичні мотиви з фарсом. І навіть ті тексти, що написані в дусі реалізму, все ще несуть в собі сильне почуття абсурду й пародійності. Розрив і спотворення реального через комічно-гротескні метаморфози призводять до перебудови структури значення, що засноване на асоціації між дивним, безглуздим і нереальним.

Наприклад, другий розділ «My Philosophy» (оповідання зі збірника «Getting Even») називається «Eschatological Dialectics as a Means of Coping with Shingles» («Есхатологічна діалектика як засіб боротьби з герпесом»). Підзаголовок сам по собі вже висміює та робить банальними всі основні релігійні питання про кінець людства через просту асоціацію з лікуванням оперізуючим герпесом, а також показує цинічний погляд автора на містичні й релігійні доктрини щодо кінцевої долі людства й страшного суду. Все оповідання підсилює ідею, яку пропагує назва. Так, неназваний оповідач розмірковує:

We can say that the universe consists of a substance, and this substance we will call "atoms," or else we will call it "monads" ... This, of course, does not explain why the soul is immortal. Nor does it say anything about an afterlife, or about the feeling my Uncle Sender has that he is being followed by Albanians [3, с.25].

В цьому абзаці Вуді Аллен відкидає і занижує філософські системи Лейбніца та Демокрита, роблячи їх несуттєвими та малозначущими як і для метафізичної проблеми безсмертя душі, так і для мирських проблем племінника, стурбованого шизофренічними маячними переслідуваннями свого дядька Сендера. У заключному розділі «*My Philosophy*», що має назву «*Aphorisms*», Вуді Аллен нехтує основними богословськими проблемами й великими філософськими питаннями, які він перекреслює за допомогою вульгарного спрощення. Він пише:

Eternal nothingness is O.K. if you're dressed for it [3, с.26].

Тут метафізика показана нам як дещо банальне, адже асоціюється з соціальним етикетом, який цінує зовнішність вище всього іншого.

Несподівані зрушення і логічні спотворення стали типовими рисами, які характеризують стиль Вуді Аллена та допомагають читачеві миттєво визначити автора. Він говорить про найважчі аспекти людського існування як про щось дуже смішне. Моріс Чарні стверджує, що улюблена стратегія Вуді Аллена зі створення комічних ефектів – це нелогічний висновок, який він визначає як тип асоціації, як «гру з можливістю логічного зв'язку, якого насправді немає» [5, с.40.]. В конкретному випадку Вуді Аллена, Чарні стверджує, що нелогічний висновок «є вільною асоціацією, спонтанним видом гумору, що пов'язаний з певними метафізичними темами» і що «ці знаменні теми наче здуті матеріалістичним і практичним висновком, який може мати мало або нічого спільного з початковою думкою» [5, с.47]. Вуді Аллен з обережністю ставиться до своїх жартів і саме тому, хоча він вважається несподіваним, але його «нелогічний висновок» не можна назвати повністю випадковим.

Екзистенціальні теми виникають в прозі Вуді Аллена часто, але вони миттєво розмиваються за допомогою ефекту «нелогічного висновку». Логічний зв'язок, хоч і спотворений, все ще можливий і це призводить до комічного ефекту. Ця техніка дозволяє Вуді Аллену уникати патетичної серйозності та пом'якшувати серйозність екзистенціальних тем, які він розкриває в своїй короткій прозі.

Хоча ситуації, представлені в його оповіданнях, за рідким виключенням смішні самі по собі, Вуді Аллену вдається перетворити навіть саму трагічну подію в матеріал для комічного. У книзі «*The Language of Comic Narratives*» Ізабель Ерміда виділяє набір з п'яти принципів, які повинен містити текст, щоб претендувати на статус комічного. Вона розглядає їх на прикладі оповідання Вуді Аллена «*The Lunatic's Tale*», з метою визначити механізми, що лежать в основі здатності письменника перетворити самі невдалі життєві ситуації в кумедні історії. І. Ерміда приходить до висновку, що комічний дискурс письменника «не обмежується ланцюжком незалежних жартоподібних структур» [4, с.204]. Вона стверджує, що дискурсивна організація гумору заснована на складній стратегії, яка містить в собі взаємодію декількох сценаріїв: автор нав'язує читачеві певні висновки, а потім знищує ці очікування; наявність «недоговореного», переданого через алюзії та передумови; ряд «підказок, перешкод і пасток, викладених автором», які, як згодом виявляється, були «заплановані для того, щоб читачеві вдалося розв'язати текст і отримати нагороду: розвагу» [4, с.205]. Також І. Ерміда досліджує семантичні та стилістичні механізми, що використовує Вуді Аллен для досягнення комічного ефекту.

Грунтуючись на дослідженнях Ізабелли Ерміда, можна зробити висновок, що комічна сила Вуді Аллена полягає в його здатності опановувати й поєднувати серію складних лінгвістичних механізмів і гумористичних прийомів; його гумористичні тексти це не просто низка жартів, хоч вони і знаходяться під впливом спадщини тих років, коли він був комедіантом стендап сцени.

Дослідження Ізабелли Ерміда, її аналіз того, як негативні емоції і переживання трансформуються в комічний матеріал, вказує на інший важливий аспект гумору Вуді Аллена. Його жарт завжди пом'якшує тривогу, пов'язану з марною сутністю існування і болем, викликаним почуттям тлінності буття. Страх перед смертю обмежується естетичною сферою, що захищена гумором, і саме це робить його більш керованим.

Тексти Вуді Аллена високо інтелектуальні та приправлені винахідливими алюзіями. Читання його текстів часто порівнюють з проходженням «ерудованого» мінного поля. Як писав Джеймс М. Уоллес, коротка вигадка Аллена – це «літературна мишоловка, що запрошує освічених читачів

гризти апетитну й складну літературну роботу та заманює претензійних вчених ... Проблема, звичайно ж, полягає в тому, щоб точно знати, що ж є джерелом пастки» [5, с.72].

Часто, сам жарт наче говорить на інтелектуальному сленгу. Його історії пред'являють підвищені вимоги до читача. Вуді Аллен починає свій твір «Above the Law, Below the Box Springs» таким чином:

Wilton's Creek lies at the center of the Great Plains, north of Shepherd's Grove, to the left of Dobb's Point, and just about the bluffs that form Planck's constant. The land is arable and is found primarily on the ground. Once a year, the swirling winds from the Kinna Hurrah rip through the open fields, lifting farmers from their work and depositing them hundreds of miles to the south, where they often resettle and open boutiques [3, с.34].

Для читачів, незнайомих з географією США, зі сталою Планка, або які не підозрюють, що Kinna Hurrah або Ken Ayin Hara – це на ідиші «Хай не буде лихого ока», початок «Above the Law, Below the Box Springs» не матиме сенсу. Вони просто не зрозуміють каламбурів і жартів в цьому фрагменті, не зможуть повністю зануритися в світ сюрреалістичного, абсурдного та нелогічного.

Багатство ерудованих посилань Вуді Аллена є непереборним. Це – частина пікантності авторського стилю і поміщає його тексти на рівень високоінтелектуальної розваги. Його проза постійно змушує читача розшифровувати алюзії, встановлювати зв'язки і заглиблюватися в нове.

Загальні знання є передумовою для гумору й, тим більше, інтелектуальних жартів. Проте, як зазначає Джеймс М. Уоллес, складність короткої художньої прози Вуді Аллена виходить далеко за межі буквального і закликає читача невпинно шукати сенс: «Для читача без мозку, як у Аллена розкрити всі алюзії буде складно. Навіть при наявності повної гуманітарної освіти й хорошої пошукової системи – це тільки частково допоможе йому розплутати роботу Аллена. Адже він вимагає набагато більше, ніж просто впізнання алюзій і посилань; необхідна важка розумова робота – робота інтерпретації за межами буквального – і можливості для тлумачення нескінченні» [5, с.73].

Гумор та інтелектуальність допомагають короткій прозі Вуді Аллена досягти ефекту де-сентименталізації, оскільки і сміх, і зайва інтелектуальність перешкоджають читачеві мати сентиментальну реакцію на текст. Тексти Вуді Аллена позбавлені чуттєвого споглядання і призначені для стимулювання інтелекту, навіть коли він, як здається, досліджує людські емоції.

Отже, гумор Вуді Аллена проявляється як і на рівні архітектури його фраз, так і в побудові оповіді, а далі проникає на рівень дискурсу та жанру. Манері його письма властиві абсурдні вислови, змішання стилів, парадоксальні комбінації і логічні помилки, які дозволяють з легкістю викликати посмішки й сміятися з кожної фрази або, принаймні, з кожного абзацу. Сміхотворний спуск від високого, складного й філософського до звичайного, навіть фізіологічного й тривіального охоплює широкий простір – від найдрібніших деталей життя окремої людини до великих метафізичних проблем або аналізу тенденцій в соціальному житті.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Бергсон, А. Смех: научное издание / А. Бергсон. – Москва : Искусство, 1992. – 127 с.
2. Вейсман, А. Д. Греческо-русский словарь / А. Д. Вейсман. – Репр. 5го изд. 1899 г. – Москва : Греко-лат. кабинет Ю. А. Шичалина, 2006. – 370 с.
3. Allen W. Getting Even / W. Allen – NY: Random House, 1978. – 146 p.
4. Isabel Ermida The Language of Comic Narratives: Humor Construction in Short Stories (Humor Research) / Isabel Ermida – Mouton de Gruyter, 2008. Mouton de Gruyter – 261 p.
5. Marta Dynel The Pragmatics of Humour across Discourse Domains / Marta Dynel – Pragmatics & Beyond New Series, 2011 – 210 p.

Рекомендує до друку доцент Нев'ярович Н. Ю.

КАТЕГОРІЯ «СМЕРТІ АВТОРА» ТА ЇЇ ВПЛИВ НА РЕЦЕПЦІЮ ТЕКСТУ ЧИТАЧЕМ

У науковій розвідці досліджуються домінуючі теоретичні концепти сучасної літературознавчої проблеми «автор-текст-читач». Даний теоретичний дискурс базується на порівняльному аналізі провідних наукових теорій сучасності у її дослідженні.

Ключові слова: текст, автор, концепція, читач, гіпертекст, відсутність, суб'єкт.

In scientific research the dominant theoretical concepts of the modern literary problem "author-text-reader" are investigated. This theoretical discourse is based on a comparative analysis of the leading scientific theories of modernity in its study.

Key words: text, author, concept, reader, hypertext, absence, subject.

Поняття «текст» завжди співвідноситься із поняттям «автор» (навіть у тому випадку, якщо цей твір анонімний чи коли не збереглося жодних свідчень про особу автора). Для літературознавства проблема взаємозв'язку «автор-текст-читач» постійно була актуальною і нині часто стає центральним предметом досліджень. Відтак, метою даної розвідки і є ситематизація та узагальнення поглядів сучасних літературознавців на дану проблему

Термін «автор» складний і неоднозначний. Сучасні літературознавці трактують це поняття не тільки з естетичного погляду, а й звертають увагу на соціально-культурну його складову, підкреслюючи його зв'язок не так із твором, як із реципієнтами, суспільством (О. Федотов та Б. Корман стверджують: автор – і реальна людина, і певна текстуалізована концепція; присутній у створеному ним художньому світі).

На думку М. Бахтіна, автор для читача виступає дороговказом, для розуміння твору. Це активна індивідуальність бачення й оформлювання, неоформлена і невидима. Автор виконує також функцію активності, що забезпечує бажання читача шукати те, про що йдеться у тексті [1, с 419].

Специфічну «концепцію автора» (точніше його відсутності) запропонували постструктуралісти Р. Барт та М. Фуко. У праці «Що таке автор» М. Фуко наголошує: відсилання до реальної постаті не є функцією автора, бо це породжує кількох «я», кількох суб'єктів і позицій, які можуть зайняти різні групи людей [1, с 601].

В есеї «Смерть автора» Р. Барт переосмислює поняття читача, автора і його зв'язку з текстом, вважаючи: намагатися пояснювати смисл твору, опираючись на знання про особистість, характер, соціальні та політичні позиції автора, помилково. Реципієнт повинен бачити текст поза його автором, адже говорить не автор, а сама мова твору.

Барт замінює новоєвропейське поняття автора поняттям «скриптор». Увесь світ, уся культура – гіпертекст, де функціонують одиничні тексти минулого і сучасного. Тексти наділені здатністю посилатися один на одного шляхом цитат, алюзій, ремінісценцій тощо. Кожен новий текст – це просто поєднання цитат; а письменник нагадує вічних переписувачів, бо він може лише міксувати те, що написано до нього, не опираючись на жодне джерело. Функція скриптора в такому баченні звужується до нарисної: він користується словником, з якого залучає цитати і конструює із них твір.

Тож текст стає перетином різних дискурсів і в цьому його індивідуальність. Скриптор існує в момент написання твору, розчиняється у ньому, і в цьому сенсі «помирає». У момент «смерті автора» саме й народжується читач. Його наділено важливішою за авторську функцією смисловідтворення. СENS народжується не в момент написання твору, а в акті читання його.

Р. Барт і М. Фуко досліджували проблему «смерті автора» як одну із можливих проблем «смерті суб'єкта», концептуально розширивши межі аналізу тексту. Вони вперше звернули увагу на активну роль читача, його незалежність від автора твору з погляду інтерпретації та пошуку сенсу, відзначили динаміку та смислову невичерпність тексту. Також дослідники переосмислили класичне розуміння автора, практично звузивши його до функціональної ролі: суб'єкт як функція

руху дискурсів. Такі філософські концепції вплинули на формування напрямків критики, спрямованих на розуміння тексту як процесу свідомості автора і читача, визначальної ролі реципієнта у народженні смислів певного твору.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст./ за ред. Марії Зубрицької. 2-е вид. Доповнене. – Львів: Літопис, 2001. – 832 с.
2. Літературознавча енциклопедія: у 2 т. / авт.-укладач Ю. Ковалів. – Т. 1. – К.: ВЦ «Академія», 2007. – 608 с.
3. Літературознавча енциклопедія: у 2 т. / авт.-укладач Ю. Ковалів. – Т. 2. – К.: ВЦ «Академія», 2007. – 624 с.

Рекомендує до друку професор Погребенник В. Ф.

ПАЛІМПСЕСТ: ПОСТМОДЕРНІСТСЬКА ВЕРСІЯ ЖЕРАРА ЖЕНЕТТА

Студія містить спостереження про палімпсест як динамічний феномен, що особливо увиразнюється в контексті теорії Жерара Женетта.

Ключові слова: палімпсест, метафора, палімпсест-техніка, палімпсест-образ, палімпсест-текст, палімпсестний принцип.

The studio contains observation of palimpsest as a dynamic phenomenon, which is especially evident in the context of the theory of Gerard Jehnetta.

Key words: palimpsest, metaphor, palimpsset technology, palimpsest-image, palimpsest-text, palimpsestnum principle.

Слово *палімпсест* – одне із тих семантико-семіотичних свідчень неспинної рухливості пізнання, які супроводжуються триумфом комплементарності, нюансованості, інверсивності, віддзеркаленням чого стає постмодерністська чутливість.

Спочатку палімпсестом вважали процес написання нового тексту на місці старого. Одним з найдавніших палімпсестів вважають «Кодекс Єфрема» (V ст.). Ця техніка була широко вживана у Стародавньому Римі, але своє поширення здобула лише у середньовіччі, а саме у матеріалах рукописів V–VI ст. [1]. У літературознавчому сенсі пізніше під палімпсестом стали розуміти строкатість, гетерогенність тексту, повторне використання й інтерпретацію певних елементів, заздалегідь відібраних фрагментів чужих творів, на які прагне відгукнутися автор.

Жерар Женетт у книзі «Палімпсести. Література у другому ступені» (*Palimpsestes: La littérature au second degré*) (1982) скористався цим поняттям для характеристики текстів, написаних на основі інших, що проступають крізь семантику нових [3]. Юлія Крістева назвала їх «*мозаїкою цитат*», підкреслюючи цитатність художнього мислення [5]. Ідеї Женетта узагальнює французька дослідниця Наталі Пьєге-Іро [6]. Вона називає палімпсест «привілейованою» подібністю інтертекстуальності, зазначаючи, слідом за Женеттом, його подвійну природу. Інтерпретатором ідеї палімпсесту Женетта став Томас де Квінсі («Сповідь англійського пожирача опіуму») (*Confession of an English Opium-Eater*) (1822), який зазначав, що палімпсест – це образ людської пам'яті, яка накопичує знання про тексти-попередники (в цьому полягає узагальнююча здатність палімпсеста). Паралельно з пам'яті стираються фрагменти минулого: процес накопичення завжди супроводжується процесом забуття.

Слово палімпсест виникає у творах Женетта після роздумів про стилістику Пруста («*Фігури І*», 1998). Стиль французького модерніста Женетт ототожнює з палімпсестом, «*де змішується і накладаються один на одного кілька фігур і сенсів, які присутні всі відразу і які можливо розшифрувати тільки в їх сукупності*» [2, 101]. *Метафора* – улюблений прийом Пруста – асоціюється у Женетта з технікою палімпсеста. Особливість її полягає в тому, що письменник зближує різномірні, часто непок'єднані один з одним предмети або явища, прагнучи «*виділити їх загальну сутність за допомогою чуда аналогії*» [2, 80]. *Метафора* тут розуміється не як прикраса тексту, а як спосіб осягнення глибинної субстанції речей.

За Женеттом, палімпсестний принцип використовується Прустом і під час роботи над образами героїв. Образ складається з цілої «*серії первинних (начерків) ескізів*»: «*ці ескізи накладаються один на одного, створюючи багатопланову фігуру, незв'язність якої – лише результат складання надмірних часткових зв'язностей*» [2, 90-91]. Женетт робить висновок, що вся творчість Пруста є палімпсестом: вона спрямовується до «*прозріння сутностей*», але в той же час «*не перестає віддалятися від них*» [2, 101].

У Женетта палімпсест як одне з базових понять постмодерністської концепції корелює з інтертекстуальністю: текст-палімпсест інтерпретується як «*той, що пишеться поверх інших текстів, неминуче проступаючи крізь його семантику*» [4, 382]. Правда, саме поняття

інтертекстуальності Женетт трактує ширше, виділяючи 5 типів взаємодії текстів: а) власне *інтертекстуальність* як поєднання в одному тексті двох і більше різних текстів; б) *паратекстуальність* як відношення тексту до своєї частини; в) *метатекстуальність* як співвідношення тексту з претекстом; г) *гіпертекстуальність* як пародійне співвідношення тексту з профануючими його текстами; д) *архітекстуальність* як жанрові зв'язки текстів.

Отже, нюансоване оновлення сенсу палімпсеста у різні часи очевидна. У художній творчості цей образ набуває різноманітних варіацій, ототожнюється з пам'яттю, з душею, зі спробами переписувати самого себе, щоб зберегти створене. Палімпсест як важлива складова постмодерністського світовідчуття стверджує необмежену свободу автора й інтерпретатора, розмиває кордони між текстом і реальністю, дозволяє мистецтву стати наднаціональним, надчасовим, і в широкому сенсі – універсальним.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Де Квинси Т. Палімпсест, история и происхождение // Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности: Пер. с фр. / Общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. – М.: Издательство ЛКИ, 2008. – С. 200-202.
2. Женетт Ж. Введение в архитекст // Женетт Ж. Фигуры : работы по поэтике: В 2 т. / Ж. Жанетт ; [пер. с фр. Е. Васильева и др.; общ. ред., вступ. ст. С. Зенкина]. – М. : Издательство имени Сабашниковых, 1998. – Т. 2. – С. 282 – 340.
3. Женетт Ж. Палімпсесты: Литература во второй степени / Ж. Женетт // Фигуры : Работы по поэтике: в 2 т. : Издательство имени Сабашниковых, 1998. – С. 79 – 93.
4. История философии: Энциклопедия [сост. и ред. А. А. Грицанов; Т. Г. Румянцева, М. А. Можейко]. – Мн. : Интерпрессервис; Книжный Дом, 2002. – 1376 с.
5. Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог, роман / Ю. Кристева ; [пер. с фр. Г. К. Косикова] // Весник Моск. ун-та. – Сер. 9: Филология. – 1995. – № 1. – С.97-124.
6. Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности / Натали Пьеге-Гро [Пер. с франц. Г. Косикова, В. Лукасик, Б. Нарумова]. – М. : Изд-во ЛКИ, 2008. – 240 с. – Режим доступа: <http://abuss.narod.ru/Biblio/piegegro.htm>

Рекомендує до друку доцент Хоменко Г. І.

НОВЕЛА ЯК ГЕНООДИНИЦЯ ЛІТЕРАТУРНОГО ПРОЦЕСУ

У статті розглянуто художньо-образну своєрідність новели, як епічного жанру світової літератури. Звертається увага на генезис, розвиток, функціонування в європейській літературі та ідентифікацію характерних жанрових особливостей.

Ключові слова: новела, жанр, симбіоз, мала форма оповіді, композиція.

The article deals with the artistic-figurative originality of the novel, as an epic genre of world literature. Attention is paid to the genesis, development, functioning of the European literature and the identification of the typical genre features.

Key words: novel, genre, symbiosis, small form of story, composition.

Новела є одним із найпопулярніших епічних жанрів у світовій літературі. Ця форма була популярна у творчості таких видатних митців як Джованні Боккаччо, Проспер Меріме, Гі де Мопассан та інші. Велику увагу читачів до подібних творів привертають несподівана кінцівка, динамізм сюжету, гострота конфлікту тощо.

Дослідженням новели як жанру літературного твору займалися І. Денисюк, Є. Мелетинський, А. Юрчук та інші.

Однією з актуальних проблем для сучасного літературознавства є науково-аналітичний зріз новели, незважаючи на те, що її теорія розглядається більше двох століть, а назва з'явилася близько п'яти віків тому.

Новела така ж давня як і цивілізація. Усі структурні ознаки цього жанру можна знайти вже у біблійних новелістичних вкрапленнях та оповідках Геродота. Даний факт її походження спричинив появу досліджень античної новели, яка фактично рідко існувала самотійно, а функціонувала на фоні інших геноодиниць.

Інший, більш традиційний напрям у теорії новели починається ще в період раннього Ренесансу. Саме «Декамерон» Дж. Бокаччо знаменує для новели початок нового етапу її розвитку – «епоху її генеалогічної одрубності та розвитку в письменствах різних народів» [2, с. 127].

XIII століття стало датою народження новели, саме в цей час з'являється перший відомий збірник новел "Новеліно, або Сто давніх оповідок". Його автор, італійський письменник Бонвензін Дра Ріва, вперше назвав свої твори новелами. Історична роль цієї книги полягала в тому, що у ній було порушено науково-художній синкретизм ранньої італійської прози і "на його уламках побудована нова художня єдність, в яку дидактика та вченість увійшли як підпорядковані" [1, с. 226].

Через півстоліття після створення цього збірника Джованні Боккаччо написав "Декамерон" і новела перетворилася у класичний літературний жанр. Він переріс із "позицій найпередовішого світогляду свого часу - ідей Відродження, а це давало несподіваний ефект новизни: літературна новела виростала на конфлікті старого й нового - рутини й новітнього світосприймання. Так літературна новела стала твором особистісного характеру, на відміну від тієї примітивної імперсональної, що була притаманна фольклорній оповідці, зокрема анекдотові" [4, с. 5].

У багатьох національних культурах новела на певній стадії свого розвитку перенесла симбіоз фольклору й літератури. З одного боку вона відображає особливості фольклору певного народу, а з іншого – розкриває автора через призму його творчого стилю.

Під новелою розуміємо певний тип малої форми оповіді, що виникає і розвивається саме в епоху Відродження. У той час сюжетною основою для новели була середньовічна літературна і фольклорні міські оповідання-мініатюри. Скажімо, в Італії вони називалися фацеціями, у Франції - фавльо. Проте новела має від них принципові відмінності як у змісті, так і у формі.

Основи теорії новели заклав П. Гейзе. Він підкреслював, що, крім лаконічного стилю, новелу відрізняє "малогабаритність" композиції, а також специфічні (характерні лише для новели) композиційні прийоми. Так, окрім початкового й заключного акордів, напруження сюжету,

композиційного лейтмотиву речі-символу, несподіваного повороту подій, головним для новели залишався по-драматургічному конфліктний розвиток сюжету, що тяжів до незвичності відбиття переломних характерів епох. Події подаються як реальні і разом із тим як якісь незвичні, нові для читачів [5 с. 344]. Звідси й італійський термін - новела, тобто новина.

На початку XIX ст. Гете визначив новелу як невеликий твір, в основі якого лежить розповідь "про нечувану подію". Нова грань для новели як жанру відкрилася завдяки творчості романтиків, її героєм стала духовно щедра особистість, що живе у ворожому для неї світі (новели Гофмана).

Із розвитком реалізму в новелі спостерігається поглиблення її психологізму (Г. де Мопассан, А. Чехов, Т. Манн, Е. Хемінгуей, М. Коцюбинський) [3, с. 272].

Отже, жанр новели пройшов свій розвиток і склався історично як певний тип літературного твору, який розуміється і як конкретна єдність особливих властивостей змісту, форми в її основних формотворчих моментах - композиції, сюжету, образності, мові, ритмі та інших чинниках структури, і, як сформована художньо-естетична одиниця, носить відсвіт творчої індивідуальності письменника як її творця.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Андреев М. Новеллино в истории итальянской литературы и европейской новеллы / Михайло Андреев // Новеллино. - М. : Наука, 1984. - С. 219-252.
2. Денисюк І. Поетика новели / Іван Денисюк // М. : Жовтень, 1969. - №10. - С. 127-134.
3. Літературознавчий словник-довідник // За ред. Р. Гром'яка. - К. : Академія, 1997. - 752 с.
4. Теорія літератури / За наук. ред. О. Галича. - К. : Либідь, 2001. - 488 с.
5. Українська новелістика кінця XIX - початку XXст. - К. : Наук. думка, 1989. - 688 с.
6. Юрчук О. Новела у світлі історичної поетики: проблеми типології жанру / Олена Юрчук // Автореф. дис. канд. філол. наук. - К., 1999. - 19 с.

Рекомендує до друку доцент Горбонос О. В.

МЕТАФОРА В ПОЕЗІЇ ГУСТАВО АДОЛЬФО БЕККЕРА

У статті досліджено різновиди, структуру та функції метафори в поезії іспанського поета Густаво Адольфо Беккера.

Ключові слова: метафора, експліційна та імпліційна метафора, субстантивна, ад'єктивна та дієслівна метафора.

The article deals with the variety, structure and functions of the metaphor in the poetry of the Spanish poet Gustavo Adolfo Bécquer.

Key words: metaphor, explicit and implicit metaphor, anthropomorphic, animalistic and synesthetic metaphor, adjectival and substantive metaphor.

Протягом довгого часу метафори, у кращому разі, відводилася другорядна роль риторичної фігури, призначеної для посилення психологічної дії ораторського мовлення на слухачів, а у гіршому – взагалі не залишалося місця в системі мовних засобів, здатних до відображення істинного знання про оточуючий людину світ. Але в останні десятиліття у контексті появи нових мовних парадигм вона почала частіше розглядатися як один з найважливіших розумових механізмів людини, що багато в чому визначає її відношення з дійсністю.

У сучасній лінгвістиці інтерес до метафори спалахнув у зв'язку з обговоренням проблем семантичної правильності речення і виокремленням різних типів відхилень від норми. Метафора розглядається, з цієї точки зору, як одне із явищ аномалії, тобто вона має певний вид семантичної неправильності, який виникає в результаті навмисного порушення закономірностей смислового поєднання слів. Дослідженню метафори у різноманітних аспектах присвячені праці багатьох вчених: А. Річардсона, В.М. Телії, Н.Д. Аругюнової, В.Г. Гака, Л.І. Белехової, Г.П. Іжакевич, М.П. Кочергана, Л.О. Кудрявцевої, Ю.М. Караулова, С.С. Гусева, Г.О. Винокура, А.М. Баранова, А.П. Чудінова та ін.

Мета статті полягає у спробі комплексного аналізу метафори в творчості знаменитого іспанського поета-романтика XIX століття Г.А. Беккера. Актуальність цієї теми зумовлена інтересом сучасної лінгвістики до дослідження семантико-структурних особливостей метафори та її експресивного потенціалу в творчості конкретних поетів чи письменників.

Згідно механізму утворення метафори, запропонованого А.А. Річардсом у його праці «Філософія риторики» [1, с.51], метафора має три рівні: зміст, канал, основа. Метафора, в якій є всі три рівні, називається експліційною; така метафора містить як поетичний образ, так і слово, до якого він відноситься. Коли у метафори немає одного з її рівнів, а саме реального об'єкту, то така метафора має назву імпліційної, прихованої або неявної. У багатьох наукових працях цей вид метафори називається метафорою-загадкою. У творчості Г.А. Беккера переважає саме експліційна метафора наприклад: *Eso no es corazón...; es una máquina* [2]. «Це не серце, а механізм». Таким чином реальний об'єкт є чітко окресленим.

Подібність предметів полягає у наявності спільної ознаки, яка може бути виражена як іменником, так і прикметником чи дієсловом. Таким чином мова йде про субстантивну, ад'єктивну та дієслівну метафору відповідно.

Особливістю художнього методу Г.А. Беккера є використання простих художніх засобів. Одним із таких засобів є ад'єктивна метафора, яка надає його поезії експресивно забарвленого значення та оціночності суджень. Такий тип метафори в його творчості дуже часто поєднується із синестетичними метафорами, що посилює незвичайність та образне звучання поетичних рядків.

У «Римі LVIII» рядок *una dulce memoria* є простою ад'єктивною метафорою, яка належить до синестетичних, оскільки пам'ять не може бути солодкою, як цукерки. Беккер переміщує відчуття смаку на зовсім неістивний, абстрактний предмет. Для поета пам'ять є солодкою, тому що вона вмщує в себе всі прекрасні, ніжні та приємні почуття, без яких не може існувати кохання.

Взагалі, вживання прикметника *dulce* - «солодкий» для позначення характеристики приємного та ніжного є характерною рисою поезії Г.А. Беккера.

Головну роль у його поезії відіграє субстантивна метафора. Поет був великим поціновувачем жіночої краси, і у своїх «Римах» він надзвичайно часто використовував субстантивні метафори, щоб зобразити жіночу зовнішність або охарактеризувати важливість жінки у своєму житті. Метафора *Poesía... eres tú* з «Рими ХХІ» – це субстантивна метафора, яка розкриває напрочуд важливі та глибинні почуття поета. Порівняння поезії та коханої жінки базується на функції, які вони виконують у його житті. Поезія – це сенс життя для Беккера. Але стверджуючи, що поезія для нього – це і є кохана, поет таким чином заявляє, що кохання для нього не менш важливе, в обох випадках – муза, яка допомагає йому створювати свої поетичні шедеври. Вона ідеальна, як поезія.

«Рима V» майже повністю складається із субстантивних метафор, які розкривають особистість поета. Наприклад: *Yo soy la ardiente nube / que en el ocaso ondea; / yo soy del astro errante / la luminosa estela* [2]. «Я – палаюча хмара, що інколи хвилюється; / Я – блукаюча зірка, що залишає мерехтливий слід».

Порівнюючи себе з палаючою хмарою, поет підкреслює свою індивідуальність та несхожість на інших і одночасно створює ефект протиріччя з усталеними уявленнями. Оскільки, хмара палає, тобто несе спеку та вогонь на землю, вона не заспокоює природу, не охолоджує землю, а навпаки запалює. Так само як вірші поета розпалюють палкі емоції та відчуття, уяву та фантазію читачів.

Дієслівна метафора надає поезії Г.А. Беккера рухливості та активності. За допомогою такої метафори Беккер передає різку зміну емоційного стану та відчуттів ліричного героя та його взаємозв'язок з природою. Наприклад: *Dos rojas lenguas de fuego / que a un mismo tronco enlazadas / se aproximan, y al besarse / forman una sola llama* [2]. «Два червоні язички полум'я наближаються один до одного, щоб поцілуватися і з'єднатися воедино».

Поет часто вкладає свої думки в уста неживих предметів, тим самим персоніфікуючи їх образи. У його віршах природа оживає, підтримує ліричного героя та співпереживає йому. Г.А. Беккер часто вживає принцип діалогу з предметами та явищами, щоб прояснити хвилюючі його питання, або для того, щоб попросити допомоги, накопичити життєві сили.

Отже, найуживанішим художнім засобом у творчості Густаво Адольфо Беккера є метафора. У своїй поезії автор вживає різні її типи та види, підпорядковуючи їх особливим цілям. У більшій частині своїх рим Г. А. Беккер використовує субстантивну метафору. Вона є найкращим інструментом при порівнянні вроди жінки, значимості поезії та кохання. А використання синестетичних метафор створює незвичайне та неординарне враження.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Ричардс А. А. Философия риторики [Текст] : перевод с английского Р. И. Розиной / А. А. Ричардс // Теория метафоры: сборник под общ. ред. Н. Д. Арутюновой, М. А. Журиной. – М.: Прогресс, 1990. – С. 44-67.
2. Rimas y leyendas [Електронний ресурс] // Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. – Режим доступа : www.cervantesvirtual.com.

Рекомендує до друку доцент Ткаченко Л. Л.

РЕЛИГИОЗНО-ФИЛОСОФСКИЙ АСПЕКТ В ЛИРИКЕ БЛОКА

В статье исследовано религиозно-философские аспекты лирики А.Блока.

Ключевые слова: поэтика, религия, философия, символизм.

In the article religious-philosophical aspects of A.Blok's lyrics are investigated.

Key words: poetics, religion, philosophy, symbolism, grace.

А. Блок является ярчайшим представителем литературы Серебряного века. Символизм как литературное направление Серебряного века знало старших и младших символистов. Среди младосимволистов и А. Блок.

Сегодня научная литература о творчестве русского поэта А. Блока насчитывает значительное количество исследований, посвященных различным аспектам его поэтики (И. Т. Крук [8, с. 42-23], З. Г. Минц [11, с. 11] и др.). В частности музыкальность как одно из главных качеств поэзии А. Блока- символиста отмечается многими исследователями (Б. Кац [9, с. 36], Л. Красновой [9, с. 36], Б.С. Локшиной [10, с. 256], Д. М. Магомедовой [11, с. 16], Р. Тименчиком [13, с. 188], А. Михайловым [14, с. 210], Т. Хопровой [15, с. 48] и др.). Кроме того, религия и философия занимает особое место в культуре и искусстве эпохи Серебряного века, в духовно-эстетических исканиях художников того времени. Однако тема религии и философии [7, с. 143] в поэзии А. Блока требуют дальнейшего изучения и концептуального осмысления, поскольку и в настоящее время остаются наименее изученными проблемами творчества поэта.

Строфика поэта знаменует собой высокую модель стихотворной формы.

Целью данной научной статьи является разработка религиозно-философских взглядов лирики А.Блока.

Актуальным есть уместное использование различных художественных методов, употребление лексических средств, что дает возможность выявить многогранный подтекст творчества. Лирика А.Блока по своей структуре знакова и символична.

Первый сборник стихов - это «Стихи о Прекрасной Даме». Здесь раскрывается контекст средневековой традиции, любви и красоты. Эти признаки совмещают в себе одновременно историю жизни и в тоже время духовное искание. Для поэта средневековья Прекрасная дама, на примере Петрарки и Данте – это благодать небесная, Беатриче – это отблеск неземной красоты небесной. Появляется возможность предполагать, что более таинственные и высокие, сокровенные христианские истины развиваются и прослеживаются жизнью, что, несомненно, весьма прекрасно, потому как всякая религия, не проверенная жизнью и не вплетенная в ее канву, не имеет своей главной функции.

Первый том лирики Блока – это исключительно особенные стихи, где имя Христа не звучит, это лирика о любви, которая обращена к той самой «единственной», и в тоже время присутствует изобилие цитат из «Нового Завета», первоначально из Евангелия. Здесь Блок не говорит о Церкви и Христе вовсе ни слова, но все же находится в глубоко христианском раздумии: «*Вхожу я в темные храмы, Совершаю бедный обряд. Там жду я Прекрасной Дамы в мерцаньи красных лампад*». [7, С. 32.]

Сходно с Дмитрием Мережковским, писатель объединяет в одно целое любовь и ненависть, страстность и аскетизм, грехопадение и святость, забыв о том, что субстантивно только добро, а зло не имеет субстанции.

И раннюю, и последующую лирику различает непреходящая загадочность, интуитивность, которая противопоставляется мыслям поэта о религиозности.

Обратная картина, изображая предмет цельным, в составе всех своих наружных характеристик, демонстрирует все его грани, отходя от «естественных» норм зрительной оценки. Лирика Блока – это именно удостоверение жизненного пути, который раскрывается через грусть,

разоблачение, внутреннюю боль, одиночество, поражение. Он выходит к правдивым ценностям, на которых можно сотворить счастливую жизнь.

В цикле «Россия» Блок сранивает себя с Христом: *«О том, что было, не жалея, Твою я понял высоту: Да. Ты – родная Галилея Мне – невоскресшему Христу...»*. [7, С. 97.]

Несомненно, стихосложение Блока имеет религиозно-христианский смысл, но дело не в том, что он призывает нас к христианским традициям и философским размышлениям. Он не говорит о праздниках Церкви, о фабулах Священного Писания – он умалчивает о самом важном и сокровенном. Некогда его спросили: «Почему вы не посещаете Религиозно-философские собрания?» И он дал ответ: *«Там люди собираются, и они говорят при свете о том, о чем можно говорить только в тишине, в темноте и только с одним близким человеком»*. [4, С. 508-509.]

Абсолютно никакого христианского построения поверхностно мы не находим у Блока. Его название Христа наблюдаются в небольшом количестве, но то, что имеет место быть в поэзии символиста, что определенно устанавливает его в ряды русской религиозной строфы – это скрытый пафос объективности и духовного сверхусилия. Правдивую картину видим мы в стихотворении «девушка пела в церковном хоре»: *«Девушка пела в церковном хоре О всех усталых в чужом краю, О всех кораблях, ушедших в море, О всех, забывших радость свою»*. [7, С. 55.]

В нынешнем случае пение девушки является символом прощения за всех тех, кому нынче тяжело. Ушедший в море корабль, должно быть, предполагает и возвращение его домой. Корабль у Блока — символизирует веру и надежду.. Критики отмечают, что образ поющей девушки переходит в образ поющего голоса, «летающего в купол», а после — в образ поющего платья: «белое платье пело в луче». Здесь поэт говорит о величайшей и значимой власти искусства, о ее влиянии на людей. Такое благоприятное пение вселяет в душу надежду, веру в будущее, спокойствие. Соответственно важно отметить, что лейтмотив света и тьмы является также значимым. Церковный мрак представлен здесь как мрак жизни. И этот сумрак шаг за шагом распространяется под влиянием прекрасной музыки. Тонкий луч сияет на ее белом плече, порождая в усталых душах веру в светлую и мирную жизнь. Образ ребенка, «Причастного Тайнам», возвращает нас к суровой действительности. Здесь поэт устраивает библейское выражение: *«Устами младенца глаголет истина»*. И акцентирует на том, что наша жизнь несправедлива, в ней есть место смерти горю, разоблачению и печали: *«...И только высоко у Царских Врат, Причастный Тайнам, — плакал ребенок О том, что никто не придет назад»*.

В данном исследовании мы проанализировали, что для самого Блока совершенно прозрачно, как каждый человека создает усилие, какое-то усиленное стремление изменить себя, изменить свой мир, который окружает нас, увидеть все ценное, рассмотреть то, что достойно степени человека. Снова же, мысль, которая проходит через все его дневники, записи в книгах, статьи, поэзию: он говорит о том, что постепенно, через просвещенное, внутреннее, духовное возведение открывается иной тип личностей, каковы превыше и ближе к Богу.

Погружаясь в звуки, при том чутко улавливая все оттенки могучей симфонии жизни, Блок создает диссонансную виденье мира, где все символично, значимо, конкретно и в то же время обобщенно.

ЛИТЕРАТУРА:

1. «Я лучшей доли не искал...» // Цит. по: Судьба А. Блока в письмах, дневниках, воспоминаниях. – М., 1988. - С. 508-509.
2. Блок А. А. Полное собрание сочинений и писем в 20 тт. – М., «Наука», 1997. Т.1.
3. Блок А.А. Собр. Соч.: В 8 т. Т. 8. – М.; Л., 1968. – С. 514.
4. Блок А.А. Собрание сочинений в 6 т. Т. 5. – Л., 1982. – С.157.
5. Блок А.А. Собрание сочинений в 6 т. Т. 6. – Л., 1983. – С. 68-69.
6. Блок А.А. Собрание сочинений в 6 т. Т. 6. – Л., 1983. – С.66.
7. Блок А.А. Собрание сочинений в 6 томах. Т. 5. – Л., 1982. – С.152.

Треті магістерські читання. Пам'яті професора О. Мішукова. 14-15 грудня 2017

8. Глушкова Т. Музыка России (лирика А. Блока) // Традиция – совесть поэзии / Т. Глушкова. – М., 1987. С.36-39.
9. Крук И. Т. Поэт и действительность / И. Т. Крук. – Киев, 1989. – С. 42-43.
10. Левая Т. Н. Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи / Т. Н. Левая. – М.: Музыка, 1991. – 439 с.
11. Ломинадзе С. Звук и смысл // Вопросы литературы / С. Ломинадзе. – 2002. - № 6. – С. 187-194.
12. Магомедова Д. М. Концепция «музыки» в раннем творчестве А. Блока // Филологические науки / Д. М. Магомедова. – М., 1975. – № 4. – С. 16 - 26.
13. Минц З. Г. Поэтика Александра Блока / З. Г. Минц. – СПб.: Искусство-СПБ, 1999. – 287 с.
14. Соколов О. О «музыкальных формах» в литературе (к проблеме соотношения видов искусства) // Эстетические очерки / О. Соколов. – М.: Советский композитор, 1979. – Вып. 5. – С. 208-233.
15. Хопова Т. А. Музыка в жизни и творчестве А. Блока / Т. А. Хопова. – Л.: Просвещение, 1974. – 140 с.

Рекомендує до друку доцент Нев'ярович Н.Ю.

УДК 821.111.000.141

Власенко К. В.

МОТИВ ПЛАВАННЯ У РОМАНІ ДЖ. БАРНСА «ІСТОРІЯ СВІТУ У 10 ½ РОЗДІЛАХ»

Стаття присвячена дослідженню мотиву плавання на основі постмодерного роману британського письменника Дж. Барнса «Історія світу у 10 ½ розділах»

Ключові слова: Дж. Барнс, постмодернізм, мотив плавання, міф.

The article is devoted to the study of the motive of navigation on the basis of the postmodern novel by British writer J. Barnes "The history of the world in 10 ½ chapters".

Key words: J. Barnes, postmodernism, motive of swimming, myth.

Джуліан Барнс – один із найвидатніших представників літератури постмодернізму, автор відомого роману «Історія світу у 10 ½ розділах», який був написаний у 1989 році. Особливістю роману є його композиція – 10 розділів та «Інтермедія». Усі розділи різні не лише за змістом, але й за часом і місцем подій, проте усі об'єднані одним образом – образом корабля та мотивом плавання. Цей мотив простежується у таких розділах роману як «Безбілетник», «Гості», «Вціліла», «Кораблекрушіння», «Три прості історії».

Мета статті – аналіз мотиву плавання на матеріалі роману сучасного англійського письменника Дж. Барнса «Історія світу у 10 ½ розділах».

Перший розділ роману «Безбілетник» присвячений змалюванню Великого Потопу та порятунку Ноя на Ковчезі. Автор використовує багато образів, мотивів, ідей, які ми ще не раз зустрінемо на сторінках роману. Одним із ключових є мотив плавання, який реалізується у цьому розділі як подорож на Ноевому Ковчезі, яка була призначена для спасіння усього живого на землі. Проте ми бачимо, які насправді умови були на цьому кораблі. Ковчег перетворюється на тюрму, замість того, щоб бути місцем рятунку під час потопу. Мотив плавання пов'язаний із життям, проте в цьому випадку це плавання стало останнім, яке забрало багато життів. Цей мотив Барнс продовжуватиме і в наступних розділах.

У наступному розділі «Гості» дія переноситься в сучасний час. Як і в попередньому, тут присутній образ корабля. Круїзний лайнер під назвою «Санта-Юфімія» здійснює подорож Адріатикою. Головний герой цього розділу Франклін Хьюз визначає розвиток сюжету. Адже саме через нього багато пасажирів потерпає від рук терористів, так як Франклін їх видає. Тут розвивається тема насильства як способу виживання, поставлена в першому розділі. Розділ роману «Гості» присвячений темі тероризму (захват терористами корабля), проте тут також простежується мотив плавання, який розкривається в тому, що люди, які пливли на кораблі, потерпають від рук терористів, які захопили туристичний лайнер. Жоден з тих, хто був на цьому лайнері навіть не здогадувався, що це плавання стане їх останнім. Тому мотив плавання розкривається у цьому розділі у зв'язку з життям героїв, які були в той час на судні, і звичайне туристичне плавання виявилось для багатьох людей останнім.

Тема плавання у поєднанні з темою насильства як способу залишитися в живих яскраво описується у розділі «Кораблекрушіння». Дж. Барнс описав реальну подію, яка відбулася у 1816 році. Моряки, аби врятуватись з корабля, будують плот та пливуть у невідомому напрямку. Однак для багатьох людей це плавання стає також останнім, так як в тих умовах, у яких перебували моряки (без води та їжі) вижити неможливо [3, с. 17].

Про плавання у невідомому напрямку ми зустрічаємося у розділі «Вціліла». Головна героїня Кет вражена тим, що робить суспільство з природою, вона покидає байдужого до усього Грега та тікає на човні разом з двома котама. Проте вона не знає куди пливе і чи потрапить кудись взагалі, тому те, що вона опинилася на острові є спасінням. Адже це плавання могло забрати її життя, так як і життя багатьох моряків у розділі «Кораблекрушіння».

Мотив плавання яскраво описаний у розділі «Три прості історії», в історії про депортованих з Німеччини євреїв. Дж. Барнс подає історію про те, як близько тисячі євреїв біженців тікали від фашистського режиму на кораблі під назвою «Сент Луїс». Корабель прибував до багатьох країн, проте жодна з них не хотіла приймати цих біженців. Однак згодом декілька країн Європи згодилися надати притулок біженцям. Їх плавання тривало 40 днів и 40 ночей (алюзія на біблійний потоп). Тому це плавання було частиною життя депортованих євреїв, яке вирішувало їхню подальшу долю.

Таким чином, твір Дж. Барнса «Історія світу у 10½ розділах» є постмодерністським інтелектуально-філософським романом, в якому письменник осмислює шлях людського суспільства, цивілізації, природу людини, а також перспективи людства, пов'язуючи це все одним мотивом – мотивом плавання, який об'єднав усі розділи роману, хоча події і відбувалися в різні часи та в різних місцях [2, с. 179].

Отже, не випадково Дж. Барнс загострює увагу читачів на морській подорожі у поєднанні з мотивами вигнанництва, пасивності героїв, адже змальовані картини у творі дають нам уявлення про те, що це плавання було для героїв роману найтяжчим у їх житті. У цьому випадку подорож океанами, морями ставала для деяких героїв роману останньою, так як ніхто не залишався живим, а для деяких плавання змінювало подальшу долю.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Барнс Дж. История мира в 10½ главах // Иностранная литература. – 1994. – № 1. – С. 67-229.
2. Євченко О. В. Роман Дж. Барнса "історія світу у 10½ розділах" у філософському контексті // О. В. Євченко // Вісник Житомирського державного університету. – 2008. - №40. – С. 177 – 180.
3. Тупахіна О. В. Поетика постмодерністської притчі у творчості Джуліана Барнса: автореф. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.04 «Література зарубіжних країн» / Олена Володимирівна Тупахіна. – К., 2007 – 20 с.

Рекомендує до друку професор Ільїнська Н. І.

УДК 821. 161. 2-92. 09

Вовк П. О.

МИКОЛА ХВИЛЬОВИЙ У СТЕРЕОФОНІІ ТЕКСТУ ОЛЕНИ ТЕЛІГИ

Студія містить прочитання тексту Виняткової Жінки міжвоєнного періоду як стереофонічного простору (для)Справжніх Мужчин

Ключові слова: текст, цитата, стереофонія, жіночий/чоловічий текст.

The studio contains the text of the Extraordinary Women Interwar Period as a Stereo Space for (For) True Men.

Keywords: text, quotation, stereophony, female/male text.

Ролан Барт, текстовий аналіз якого містить зауваження про тект-вибух, текст-розсіювання сенсів, а не мирне співіснування множини значень, доповнює свою «мілітарну» теорію ідеєю тексту, «цілком зітканого із цитат, відсилань, відгуків», які, проходячи крізь текст, «створюють потужну стереофонію звуків» [1, с. 418]. Стереофонія тексту визначається особливою інтертекстуальністю, яка виключає пошуки «джерел» і «впливів»: «текст утворюється із анонімних, невловних і разом з тим – уже читаних цитат – із цитат без лапок» [1, с. 418].

Сучасна наука зауважує подвійність стереофонії Барта: вона як фіксує «ідеологічні стереотипи», так і подає зворотній бік тексту, «розплутує його смислові нитки, змотує їх у клубки і виставляє напоказ – в усій їх ідеологічній оголеності» [2, с. 28].

Бартівська подвійність стереофонії тексту в Олені Теліги відповідає, з одного боку, ідеологемі необхідності «створити новий тип українця» [3, с. 129], з другого – повноті життя людини, яка, згоряючи в полум'ї інтимних відчуттів, залишається адоратором ідеї вільної України. Текст О. Теліги справді жіночий: структурований прозорою власною історією, він просякнутий поліфонією голосів культури, яка увиразнює ідею нової Справжньої Жінки, що є топосом жіночого руху 1-ої третини ХХ століття, постійно підкреслюючи унікальність українського досвіду, час від часу апелюючи до «великих взірців цивільної відваги» [3, с. 129] серед українок (Олена Пчілка й Леся Українка) та українців (Тарас Шевченко, Дмитро Донцов, Василь Стефаник тощо).

Миколі Хвильовому в цьому контексті належить особливе місце. Цей «майстер життя», «найбільш завзятий ворог усіх партачів життя» [3, с. 131] експліцитно постає оновлювачем душ українців, спрямовуючи їх на те, «щоб вони навчилися бачити й шукати в світі й оточенні ще щось, крім власної вигоди і дрібних пліток» [3, с. 132]. Аглая з його роману «Вальдшнепи» (1927) безсумнівно кваліфікується О. Телігою за знакову постать в українській культурі, за зразок української жінки, яка «покликана до кипучої діяльності», маючи за авторитет Софію Перовську: «Дівчина, що цікавиться цілим широким світом і, збагнувши всі його жорстокі вимоги, прагне дати нове серце, сповнене любов'ю до батьківщини, чоловікові, який того серця не має» [4, с. 95].

Такий самотній вибір жінки-ідеалу Хвильового міг би сприйматися за звуження досвіду предтечі сильним автором, яким безперечно є О. Теліга: тексти Хвильового – сфера поліфонії ідеальних жіночих голосів – від «ніжних жінок з добрими, розумними очима» [6, с. 123] до «амазонянки», «сіроокої гарячої юнки, з багряною полоскою на простріленій скроні», яка «затулила рану жмутком духмяного чебрецю й мчить по ланах часу в безсмертя» [5, с. 309]. Якби не той факт, що вимір «невідомості»/«нескінченності»/«безміру», до якого послідовно вдається Хвильовий, не знаходили гомогенності із «неназваністю»/«незнаністю» Теліги, чим не тільки усувалася редукція монофонії, але й утерджувався перспективізм як один із принципів руйнування стереофонії. Однак «невідомість» Теліги радше відповідає логіці унікальності жіночого світу; у Хвильового – неможливої ідентифікації й розрізнення будь-чого, в тім числі світу жінок і світу чоловіків, що увиразнюється завдяки методологічного досвіду Р.Барта.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Барт Р. От произведения к тексту / Р. Барт; пер. с фр. С. Зенкина // Барт Р. Избранные работы: Семиотика: поэтика / Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. Косикова. – М. Прогресс, 1989. – С. 413 – 423.
2. Косиков Г. Идеология. Коннотация. Текст / Г. Косиков // Барт Ролан S/Z. Пер. с фр, 3-е изд; под ред. Г. К. Косикова. — М.: Академический Проект, 2009. – С.5 – 42.
3. Теліга О. Партачі життя (До проблеми цивільної відваги) / О. Теліга // Теліга О. Вибрані твори / Упорядник О. Зінкевич, передмова Р. Семківа; вступ. ст. Є. Сверстюка. – 3-тє вид. – К.: Смолоскип, 2014. – С. 116 – 134.
4. Теліга О. Якими нас прагнете? / О. Теліга // Теліга О. Вибрані твори / Упорядник О. Зінкевич, передмова Р. Семківа; вступ. ст. Є. Сверстюка. – 3-тє вид. – К.: Смолоскип, 2014. – С. 82 – 96.
5. Хвильовий М. Арабески / М. Хвильовий // Хвильовий М. Твори: У 2-х т. / Упоряд. М. Жулинського, П. Майдаченка; передм. М. Жулинського. – К.: Дніпро, 1990. – Т. 1. – С. 300 – 319.
6. Хвильовий М. Вступна новела / М. Хвильовий // Хвильовий М. Твори: У 2 х т. / Упоряд. М. Жулинського, П. Майдаченка; передм. М. Жулинського. – К.: Дніпро, 1990. – Т. 1. – С. 120 – 124.

Рекомендує до друку доцент Хоменко Г. І.

УДК 371.3.016:821.161.2-1:373.5

Гаврилова А. А.

ВИСВІТЛЕННЯ МИСТЕЦЬКОГО КОНТЕКСТУ ПІД ЧАС ВИВЧЕННЯ ПОЕЗІЙ ВОЛОДИМИРА ІВАСЮКА В ОСНОВНІЙ ШКОЛІ

У статті розглянуто методика залучення мистецького контексту під час вивчення поезій В. Івасюка в основній школі.

Ключові слова: Володимир Івасюк, методика викладання української літератури, мистецький контекст.

The article deals with the methodology engaging in an artistic context the study of V. Ivasyuk's poetry in the main school.

Key words: Volodymyr Ivasyuk, methodology of teaching Ukrainian literature, artistic context.

Володимир Івасюк – один із творців вітчизняної естрадної музики. Видатний українець, який прожив усього 30 років, за цей короткий час написав 107 пісень, 53 інструментальних твори, створив музику до кількох спектаклів. Окрім цього, він професійний медик, скрипаль, чудово грав на фортепіано, віолончелі, гітарі, майстерно виконував свої пісні. Відомий як музикант, В. Івасюк був і неординарним живописцем [1].

Відшукуючи джерело позачасової художньої вартісності його творів, дослідники вказують на фольклор. Народну пісню він чув із вуст батьків ще в колисці, згодом, у шкільні роки, обійшов із батьком всі навколишні села, записуючи старовинні буковинські пісні. Вже у ранній юності спостерігав, як майстерно використовують фольклор його старші сучасники М. Скорик, І. Поклад та ін.

У поетичних творах В. Івасюк звертається до народних символів, паралельного зіставлення явищ природи та людського життя, народних епітетів, порівнянь, метафор. Уміння використовувати й синтезувати фольклорні джерела і сучасні ритми він продемонстрував у пісні «Червона рута», написаній у 1970 році.

Тексти В. Івасюка тепер посідають важливе місце і в шкільному курсі української літератури. У 7-му класі чинна програма передбачає розгляд його творів «Червона рута», «Я піду в далекі гори», «Балада про мальви», «Водограй». Цей документ спрямовує вчителя на опрацювання таких питань: «Відомий український поет і композитор. Пісні митця, що сприяли відродженню національної самосвідомості, патріотичних почуттів». Згідно з програмою словесник може також використати мистецький контекст: творчість П. Майбороди, Г. Майбороди, О. Білаша, П. Козицького, Л.Ревуцького, М. Вериківського, А. Штогаренка [6].

Оскільки вітчизняна музична культура представлена десятками талановитих імен, пропонуємо для полегшення сприймання цього значного за обсягом матеріалу учнями використати карту пам'яті. Її уперше презентував відомий британський письменник, лектор і консультант із питань інтелекту, психології навчання та проблем мислення Тоні Бьюзен. Цей інструмент ще називають інтелект картою, мапою думок, ментальною картою, картою мислення та діаграмою зв'язків. Із його допомогою на папері відображається ефективний спосіб думати, запам'ятовувати, згадувати, вирішувати творчі завдання. Він також дозволяє уявити та наочно висловити власні внутрішні процеси обробки інформації, змінювати їх та удосконалювати. Відомо, що значну частину інформації школярі сприймають візуально. Інтелект карта і є тим наочним посібником, матеріал якого простіше запам'ятати і з яким легше працювати [4].

Мистецький контекст уроку за творами В.Івасюка буде, безумовно, неповним без звучання шедеврів цього автора. Відомі на всю Україну і за її межами пісні цього геніального митця. Тож, без сумніву, школярі із задоволенням прослухають їх у виконанні Софії Ротару, Квітки Цісик, Василя Зінкевича, Назарія Яремчука і власне Володимира Івасюка.

Перед прослуховуванням музичних творів учитель може звернутися до школярів із запитаннями, чи чули вони раніше ці твори, чи були знайомі з ними. Якщо так, то за яких

обставин. А вже після сприймання учнями пісень В. Івасюка доречно поставити їм декілька запитань щодо кожного музичного шедевр автора, наприклад:

- Які почуття викликало у вас прослуховування пісні?
- Яким настроєм вона прийнята?
- Які асоціації у вас виникають під час прослуховування? Опишіть їх.
- На що саме автор акцентує увагу в своїх творах?
- Яка пісня вам найбільше сподобалась і чому?

Залучення мистецького контексту, а саме прослуховування аудіозаписів пісень Володимира Івасюка, збагачує урок української літератури, сприяє розвитку творчих здібностей учнів, поглибленню їхніх знань. Такий підхід дозволяє встановити зв'язки між різними шкільними предметами, а також між літературою та іншими видами мистецтва.

Використовувати аудіозаписи зараз досить легко. Необхідно лише мати певне технічне обладнання: комп'ютер, колонку або звичайний мобільний телефон. У вчителя можуть бути заготовлені музичні записи на диску, флешці, телефоні або ж їх легко знайти в інтернет-мережі. Для цього в пошуковій системі набираємо «Пісні Володимира Івасюка онлайн», відкриваємо відповідні сайти [2], [3]. На вказаних джерелах можна як завантажити, так і прослухати онлайн аудіозаписи пісень В. Івасюка у виконанні різних співаків.

Акцентуємо увагу також на корисному, на нашу думку, сайті «Сторінки пам'яті Володимира Івасюка», що містить багато розділів, таких як «Головна», «Новини», «Гостьова», «Про сайт», «Життя», «Смерть», «Пісні», «Музика», «Фотоальбом», «Спогади», «Присвячено», «Статті», «Книжки», «Фільми», «Дискографія», «Аудіозаписи», «Музичне відео», «Фестивалі», «Музеї». Він є відкритим для усіх користувачів, містить доволі вичерпну інформацію про життя та творчість В. Івасюка [5].

Такий підхід до вивчення творів В. Івасюка сприятиме зацікавленню школярів його музичним доробком, пробудженню в них почуття патріотизму.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Володимир Івасюк. Життя – як пісня. Спогади та есе. Літературно-публіцистичне видання / Упорядник Парасковія Нечаєва. – Чернівці: Букрек, 2003. – 216 с.
2. Володимир Івасюк. – Режим доступу: <https://zf.fm/artist/345578>.
3. Володимир Івасюк. Найкраще. – Режим доступу: <http://music.i.ua/user/1820604/40074/>.
4. Литвиненко О.В. Особливості використання ментальних карти в навчальному процесі [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://timso.koippo.kr.ua/hmura12/2016/10/16/lytvynenko-olha-valentyivna-osoblyvosti-vykorystannya-mentalnyh-kart-v-navchalnomu-protsesi/>
5. Сторінки пам'яті Володимира Івасюка. – Режим доступу: <http://www.ivasyuk.org.ua/main.php?lang=uk>.
6. Українська література. 5-9 класи: Програма для загальноосвітніх навчальних закладів [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [http://mon.gov.ua/content/%D0%9D%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D0%BD%D0%B8/2017/08/11/na-sajt-ukrayinska-literatura-5-9.-z-chervonimdoc-\(2\)](http://mon.gov.ua/content/%D0%9D%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D0%BD%D0%B8/2017/08/11/na-sajt-ukrayinska-literatura-5-9.-z-chervonimdoc-(2)).

Рекомендує до друку доцент Бондаренко Л. Г.

82-311.6

Гаврилова О. О.

СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ ЯК «ТЕКСТ КУЛЬТУРИ» У ТВОРІ У. ЕКО «ІМ'Я РОЗИ»

У статті розглянуто роль середньовіччя як «тексту культури» у романі У. Еко «Ім'я троянди».

Ключові слова: Середньовіччя, постмодернізм, інтертекстуальність.

The article deals with the role of the Middle Ages as the "text of culture" in the novel by U. Eco "The Name of the Rose".

Key words: Middle Ages, postmodernism, intertextuality.

Роман Умберто Еко «Ім'я троянди» був досліджений сучасними вітчизняними та зарубіжними літературознавцями Я. Вовкой, Н. Городнюком, Д. Затонським, В. Канторой, Ю. Лотманом, О. Люксембург, С. Рейнгольдом, Т. Стеценко та іншими.

Актуальність статті визначена інтересом до середньовіччя як «тексту культури», особливостей його реалізації у романі У. Еко і зв'язок з теперішнім станом речей.

Мета роботи – проаналізувати образ середньовіччя у творі як базис інтертекстуальності.

Увага до феномена інтертекстуальності є характерною рисою постмодерністської філософії культури. Звертаючись до цієї проблеми, Умберто Еко досліджує процес залучення текстів, які презентують найрізноманітніші сфери культури в різних суб'єкт-суб'єктних зв'язках, створюючи потрібну йому поліфонію інтерпретацій у різноманітних перспективах бачення світу.

«Ім'я троянди» можна вважати точним путівником по середньовіччю.

Роман супроводжують «Нотатки з полів» «Імені троянди», у яких У. Еко роз'яснює основні поняття постмодернізму, його історичні й естетичні витоки. Автор бачить середньовіччя «у глибині будь-якого предмета, навіть такого, який ніби не пов'язаний з середніми століттями». У середньовічних хроніках У. Еко відкрив «відлуння інтертекстуальності (міжтекстовість)». Роман по У. Еко — це цілий всесвіт, персонажі якого повинні підкоряться законам буття, де вони живуть. Тобто письменник — бранець власних передумов.

Дія роману відбувається в добу Середньовіччя. Автор пише: «Спершу я збирався оселити ченців у сучасному монастирі. Але оскільки будь-який монастир, а особливо абатство, дотепер живе пам'яттю середньовіччя, я розбудив у собі медієвіста від зимової сплячки і почав копатися у власному архіві. Монографія 1956 року з середньовічної естетики, сотня сторінок 1969 року на ту ж тему; кілька статей; заняття середньовічною культурою в 1962 році, у зв'язку з Джойсом; нарешті, у 1972 році — велике дослідження з Апокаліпсиса і ілюстрації до тлумачення Апокаліпсиса Беата Лієбанського: загалом, моє середньовіччя підтримувалося в бойовій готовності. Я вигріб купу матеріалів— конспектів, ксерокопій, виписок. Усе це відбиралося, починаючи з 1952 року, для досить незрозумілих цілей: для історії виродків, для книги про середньовічні енциклопедії, для теорії списків... У якийсь момент я вирішив, що оскільки середньовіччя — моя уявна повсякденність, найпростіше помістити дію прямо в середньовіччя».

У. Еко вирішив, що розповідь піде не тільки про середні століття, вона почнеться з середніх століть, з вуст літописця тієї епохи. З цією метою він перечитав величезну кількість середньовічних хронік. На думку автора, робота над романом — захід космологічний і для розповіді насамперед необхідно створити певний світ, якнайкраще облаштувавши його, продумати до деталей. У створеному автором світі важливу роль відіграла історія.

«Історичний детектив» прочитується, так би мовити, в декількох планах:

- захоплююча пригодницька розповідь про життя Італії XIV століття;

- історично достовірне занурення в реалії італійського середньовіччя, реконструкція середньовічної ментальності. Кардинальним питанням внутрішньої церковної боротьби, що відображала основний конфлікт епохи, було питання про бідність та багатство. Орден Св. Франциска, на відміну від ордена Св. Бенедикта, сповідував бідність церкви. Епоха «вільного

тлумачення» Біблії загрожувала церковному світоустрою. Також у творі згадуються історичні особистості, серед яких Убертин Казальський, Бернард Гі. Навіть у Вільгельма є історичний прототип – англійський церковний учений Вільгельм (Вільям) Оккам, названий у тексті «другом» головного героя;

- історичне співвідношення минулого з сучасним життям через ряд аналогій та порівнянь створює своєрідну «історичну антиутопію».

Письменник показує, що час Вільгельма Баскервільського і час його автора – одна епоха, і від середніх віків до наших днів ми вирішуємо одні і ті ж питання. Автор поміщує в середньовічний простір твору героя, який далеко виходить за межі своєї епохи, У. Еко тим самим відмовляється визнавати поступальний хід історії до цивілізації. Це підкреслює відмінність роману Еко від традиційного історичного роману, який завжди відтворював рух, розвиток, прогрес. Тому «Ім'я троянди» не в більшій мірі роман історичний, ніж детективний.

Таким чином, у працях, присвячених дослідженню проблем середньовіччя, У. Еко постійно проводить паралелі зі справжнім й запевняє, що «Середньовіччя - коріння всіх наших сучасних проблем».

ЛІТЕРАТУРА:

1. Денисова Т. Феномен постмодернізму: контури й орієнтири // Слово й годину. - 1995. - №2 - с.18-27.
2. Затонкий Д. Постмодернізм в історичному інтер'єрі // Питання літератури. - 1996. - №3.
3. Еко У. Нотатки з полів «Імені троянди» // Ім'я троянди. – М: Книжкова палата, 1989-с. 425-467.
4. Еко У. Ім'я троянди. - М: Книжкова палата, 1989. - с.7-424.

Рекомендує до друку професор Ільїнська Н.І.

УДК 821.133.1:82-145

Гапоненко М. А.

ОСНОВНІ КОНЦЕПЦІЇ КОХАННЯ У СЕРЕДНЬОВІЧНІЙ КУРТУАЗНІЙ ПОЕЗІЇ ТРУБАДУРІВ ТА ТРУВЕРІВ

У статті розглянуто основні концепції кохання в ліриці середньовічних куртуазних поетів трубадурів та труверів, своєрідність трактування даного поняття Бертраном де Вентадорном, Джауфре Рюделем, Дауде де Прадасом, Фолькетом де Марселья.

Ключові слова: поезія трубадурів та труверів, Прекрасна дама, —високе, —низьке кохання, мотив далекого кохання, мотив вірного служіння.

The article deals with main concepts of the love in poetry texts of French medieval poets-troubadours and trouveres, peculiarities of understanding of this subject by Bertran de Ventadorn, Jaufre Rudel, Daude de Pradas, Folquet de Marseille.

Key words: poetry of troubadours and trouveres, Paramour, platonic love, carnal love, the motive of the love on distance, the motive of the faithful service in love.

Починаючи з епохи античності, тема кохання займала чільне місце в переліку найсуттєвіших тем світової літератури, вирішуючи складні питання людських взаємовідносин; і окремо слід звернути увагу на середньовічну куртуазну любовну лірику трубадурів та труверів, як на одне із найсуттєвіших досягнень світової літератури в цілому.

Любовна лірика трубадурів та труверів мала суттєвий вплив на подальші становлення та розвиток цієї теми, і для повного розуміння її еволюції необхідним є детальний та всебічний аналіз її першоджерела – концепції кохання в уявленні поетів-трубадурів, а згодом і трувери. Незважаючи на досить широку вивченість цієї теми вітчизняними та зарубіжними літературознавцями, на сьогоднішній день актуальним залишається питання більш детальної класифікації концепцій кохання, представлених трубадурами.

Часто дослідники (Т. Ігнатєва, Р. Самарін, А. Михайлов) пов'язують куртуазне кохання безпосередньо з почуттям платонічним, не приділяючи уваги чуттєвому коханню; деякі літературознавці (О. Андрєєва), описуючи –високе та –низьке кохання, залишають поза увагою більш детальне охарактеризування різновидів першого виду; саме тому необхідним є більш глибокий аналіз зазначеної теми [4, 5, 1].

Метою даної статті є охарактеризування трьох основних концепцій –високого та –низького кохання, представлених у любовній поезії поетів-трубадурів та труверів.

Займаючи центральне місце у французькій куртуазній любовній ліриці, тема кохання в той же час мала ряд різновидів, які були обумовлені соціальним статусом поетів, колом їх культурних інтересів. Ця тема має декілька варіантів подальшої реалізації.

1 Поет, оспівуючи кохану жінку, має на меті служіння лише їй, і повністю виключає можливість фізичного задоволення своїх почуттів не лише своєю донною, але й будь-якою жінкою взагалі. Це найбільш крайня та екзальтована форма рицарського служіння Прекрасній дамі, проте вона досить часто зустрічається в поезії трубадурів, та є провідною для труверів – кохання має бути благанням, а сам закоханий має терпеливо чекати милості від своєї донни, або ж і взагалі страждати (в той же час, кохання між законними чоловіком та жінкою труверами розглядається як щось неможливе); подібну концепцію кохання ми можемо побачити і в ліриці трувера Конона де Бетюна, який самовіддане кохання до своєї дами поєднував із військовою звитягою та поняттям патріотизму, і в ліриці Колена Мюзе, який також час від часу писав про подібні –високі почуття. Трувер Тібо Шампанський у одному із своїх віршів зазначає, що *Любовь могуча силою высокой – / Велик сердцам о муках не жалеть / И, мучась, новых мук желать и впредь* [3, с. 235; 4, с. 243].

Бернарт де Вентадорн, у свою чергу, пише, що *Любовь страданья укрепят / Я им, как наслажденью, рад.* У творчості Джауфре Рюделя, що є одним із найвідоміших співців кохання на відстані, можна побачити мотив далекого кохання. Вимальовуючи образ Далекої Донни, принцеси

Тріполітанської, він каже, що *Спаси меня она вольна / ... Хоть самой малой из наград*; той же Бернарт де Вентадорн пише, що *Коль любят не самозабвенно / А ради ласки иль наград / То сами лжелюбви хотят*, добровільно заперечуючи таким чином всіляку можливість фізичної близькості за донною, якби та навіть і була б можлива [2, с. 51].

2 Поет, який оспівує кохану, в жодному разі не намагається добитися фізичної взаємності – поклоніння своїй коханій у нього проявляється лише у служінні їй; але в той же час поет не заперечує необхідності задоволення фізичного ваблення; це можемо добре побачити на прикладі творчості Дауде де Прадаса, який проповідував дану любовну філософію – *Закон Любви нарушит тот / Кто Донну для себя избрал / И овладеть ей возжелал / Сведя избранницу с высот*. Проте, у той же час, Дауде де Прадас вказує на те, що необхідно користуватися всіма радощами життя в повній мірі, – в даному випадку, він допускає відносини із простою дівчиною – *Хочу ли больших наслаждений – / Их без запретов, без стеснений / С веселой девкой получаю / Когда часочок улучаю*. Окрім того, поезія цього типу вже не така сувора, як поезія першого типу, та допускає певні вольності по відношенню до донни – можна торкатися до неї та цілувати її, про що і пише Арнаут Даніель – *...Только б надеяться дале / Что поцелует, быть может*; і далі він пише – *Иначе – ведает бог / Нет ей и доступа к раю*. Таким чином, вже у ліриці цього типу чітко простежується нахил до своєрідного – любовного бунтарства – Арнаут Даніель запевняє читача у тому, що донна просто зобов'язана відповісти на залицяння лицаря [2, с. 178, 102].

Дауде де Прадас виділяє три типи жінок – це донна, знатна жінка, але не такого високого положення, та звичайна дівчина. Поет встановлює певні ліміти у поведженні із знатною жінкою, яких не можна переступати; він пише – *Сначала к щечке приникаю / Потом и поцелуй срываю / Касаюсь груди молодой / Но тут предел положен, стой*; тобто, згідно ньому, у даному випадку всілякі залицяння є нормальними; розпалюючи себе, він і йде до звичайної дівчини, яка *... готова наперед / Весь жар любовных возжеланий / Со мной делить без возражений* – вона вже його повністю задовольняє. У даному випадку можна чітко вказати на тенденцію до розділеного кохання [2, с. 178].

3 Тема кохання до Прекрасної дами для поета нерозривно пов'язана із задоволенням його бажань, та передбачає взаємність. В даному випадку необхідно зазначити той факт, що трубадури взагалі полюбили дискутувати та розмірковувати, результатом чого є численні тенциони, в яких поети обґрунтовували важливість взаємного кохання. Дані твори наповнені відверто еротичними мотивами; Фолькет де Марселья розмірковує, чи є сенс намагатися завоювати прихильність донни, щоб просто служити їй, коли можна побудувати стосунки із більш доступною дівчиною: *... Как пред достойной ты не млей / А ведь с резвушкай веселей / Любит обидно недотрог / Малейшей ласки не стяжая*; Аймерік де Пегільян питає у свого друга-трубадура, як йому поводитися із коханою жінкою у ліжку і отримує наступну пораду: *Какой же в этом будет вред – / Свою красавицу ласкать / И невзначай добычу взять?* Деякі поети, серед яких ми можемо назвати Арнаута Каталана, розвивали ту ж ідею, але вже описуючи історію свого кохання: *Как-то раз наедине / С ней шалили мы сначала / Но свершить случилось мне / То, что Донна запрещала* [2, с. 108, 152, 169].

Отже, образ Прекрасної дами та відношення до неї у ліриці трубадурів та труверів було досить різноманітним, та базувалося на трьох основних концепціях: фанатичне оспівування свого почуття і боготворіння коханої, градація жінок для чуттєвих відношень, та зведення стосунків на більш приземлений рівень плотського кохання.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Андреева О. Средневековье: культ прекрасной дамы / О. Андреева // Наука и жизнь. – 2005. – № 1. – С. 118-125.
2. Библиотека Всемирной Литературы, серия первая, том 23. Поэзия трубадуров. Поэзия миннезингеров. Поэзия вагантов. – М.: Художественная литература, 1974. – 574 с.
3. Виллардуэн Жоффруа де. Взятие Константинополя. Песни труверов / [пер. со старофранцузского О. Смолицкой и А. Парина. Предисл. А.Д. Михайлова. Вступ. ст. О.

Смолицкой] / Жоффруа де Виллардуэн. – М.: Главная редакция восточной литературы издательства –Наука, 1984. – 319 с.

4. Игнатъева Т.Г. Куртуазная любовь как семиотический феномен средневековой культуры / Т.Г. Игнатъева // Вестник КГПУ им. В.П. Астафьева. – 2012. – № 3. – С. 241-244.

5. Самарин Р.М., Михайлов А.Д. Поэзия французских труверов / Р.М. Самарин, А.Д. Михайлов // История всемирной литературы: В 8 томах. АН СССР; Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. – М.: Наука, 1983-1994. – 1984. – Т. 2. – С. 540-542.

Рекомендує до друку доцент Клімчук О. В.

ТЕХНІКА «ПОТОКУ СВІДОМОСТІ» У ТВОРЧОСТІ ГАБРІЕЛЯ ГАРСІА МАРКЕСА

У статті розглянуто способи реалізації техніки «потіку свідомості» у творах Г. Г. Маркеса на основі оповідання «Діалог із дзеркалом» та роману «Осінь патріарха».

Ключові слова: потік свідомості, когезія, корегентність.

The article focuses on the peculiarities of usage of stream of consciousness in Gabriel García Márquez's works _The Dialogue with the Mirror' and _The Autumn of the Patriarch'.

Key words: stream of consciousness, cohesion, coherence.

Соціальна криза, світова війна, різкий стрибок у науково-технічному розвитку європейської цивілізації призвели до руйнації усталеної картини світу й зародженню нового типу свідомості. Це знайшло своє відображення у літературі модернізму та постмодернізму, зокрема у зверненні до сфери підсвідомого й ірраціонального у людині. У ХХ ст. художні завоювання реалізму – психологічний аналіз – були підхоплені, продовжені і поглиблені літературою внутрішнього мовлення. Однією із специфічних технік передачі художньо-трансформованого внутрішнього мовлення в тексті є «потік свідомості».

Питанням передачі внутрішнього мовлення займалися багато вітчизняних та іноземних лінгвістів, серед яких С.С. Авраменко, А.А. Андрієвська, І.Г. Блинова, Т.І. Гаїбова, Е. Дюжарден, В.А. Єфременко, В.А. Кухоренко, Я.О. Павліщева, О.С. Полташевська, Дж. Принс, А.С. Руденко, Н.І. Сакварелідзе, Н.Ю. Сахарова, Г.Г. Ярмоленко та інші. Однак, незважаючи на ґрунтовний аналіз у роботах лінгвістів спостерігаються розбіжності в поняттях і термінології, зокрема не в усіх роботах проводиться розмежування внутрішнього монологу і потоку свідомості. Зокрема поза увагою лінгвістів і до сьогодні залишаються тексти Г.Г. Маркеса, що складають невід'ємний пласт світової літератури, без вивчення якого неможливе цілісне уявлення про розвиток літературного процесу ХХ століття, зокрема про еволюцію техніки «потіку свідомості».

Метою статті є дослідження способів реалізації техніки «потіку свідомості» у творах Г.Г. Маркеса на основі оповідання «Діалог із дзеркалом» та роману «Осінь патріарха».

Досліджені твори Г.Г. Маркеса представляють інтерес з огляду на специфіку побудови та форми оповіді. Для передачі специфічних рис техніки «потіку свідомості», зокрема, його руху, Г.Г. Маркесом використано такі прийоми, як принцип вільної асоціації, часовий і просторовий монтаж, великий план, уповільнена дія та інші кінематографічні прийоми, а також механічні прийоми (пунктуація). Для передачі індивідуального характеру свідомості застосовується метод відкладання думок і асоціацій в пам'яті і повторення їх через певну кількість сторінок. Для упорядкування хаотичного матеріалу, яким є потік свідомості, використовуються різні об'єднуючі схеми: єдність часу, місця, дії, символічні структури та прийом лейтмотиву.

У оповіданні «Діалог із дзеркалом» у «потіці свідомості» всезнаючого оповідача превалюють такі психічні стани, як згадування та роздуми, які виражені за допомогою Вільної Непрямої Думки (у формі минулого часу) та Вільної Прямої Думки (у формі теперішнього часу), що, поєднуючись з внутрішнім аналізом, зумовлюють використання складних та ускладнених речень: *Sin embargo, pensó que todo el mundo observaba frente al espejo idéntica conducta... él no estaba sino rindiéndole tributo a la vulgaridad* [4]. Використані форми презентації думок дають змогу проникнути у внутрішній світ персонажа таким чином, що дистанція між оповідачем та персонажем зменшується майже до повного зникнення. Для розрізнення персонажів читачу необхідно звертати увагу на синтез минулого з теперішнім та органічну взаємотрансформацію цих категорій (форми дієслів та займенників).

Процес згадування є відправною точкою в русі потоку свідомості: спогад викликає емоційну реакцію героя-оповідача, активізує свідомість, спричиняє занурення у внутрішній світ. Простежується відділення «потіку свідомості» персонажа у тексті за допомогою лейтмотивного

виду повтору – лексичний засіб когезії. Герой намагається згадати слово: *Almacén de Mabel salsamentaria, tornillos, drogas, licores; eso es como una caja de qué sé yo quién; se me olvidó la palabra. Pendorra. No: Peldora. No es así. Total media hora. No hay tiempo. Se me olvidó la palabra, una caja donde hay de todo. Pedora. Empieza con pe.*» → *Peldora. La cacharrería de Mabel. Paldora. La salsamentaria o droguería. O todo a la vez: Pendorra.* → *Pendorra. Tampoco.* → *¡Pandora! Ésa es la palabra: Pandora.* → *El almacén de Mabel es una caja de Pandora* [4]. Зв'язок та цілісність оповідання забезпечується саме за допомогою повтору лексем, що поступово видозмінюються, утворюючи у кінці необхідне слово – *Pandora*. Таким чином, завдяки техніці «потoku свідомості» Г.Г. Маркес дає змогу читачеві відслідкувати психологічні процеси, що відбуваються у свідомості людей – ланцюги вражень, спогадів, душевних переживань.

У романі «Осінь патріарха» потік свідомості селян, службовців та військових є інструментом для створення міфологічного образу диктатора. Для передачі їх думок Г.Г. Маркес використовує прийом Вільної Непрямої Думки, що у свою чергу надає тексту певної структурованості та логічності. Особливістю представленого «потoku свідомості» є мінімальне використання знаків пунктуації, відсутність поділу тексту на абзаци.

Динамізм ритму роману створюється за допомогою повторів, що забезпечують семантичну та емоціно-експресивну когезійність тексту, слугуючи засобом уповільнення потоку свідомості [3]: 1) *...vimos el retén en (...), vimos el galpón en penumbra (...), los hongos de colores de los lirios pálidos (...), vimos la alberca bautismal (...), vimos la antigua caballeriza de los virreyes (...); 2) ...vio la vida sin él, vio con una cierta compasión (...), vio con una inquietud recóndita (...), vio a un anciano (...), vio un hombre enlutado (...)* [5]. Подібна масштабність у структурі речень роману дозволяє розкрити його ідейне підґрунтя: надмірність у використанні лексики та складність речень приводить до думки, що сила влади насправді створена штучно, це лише ілюзія [2].

У потоці свідомості військових простежується використання ампліфікації. Це стилістичний прийом, що слугує для посилення характеристики, доповнення та збагачення думки за допомогою нагромадження однорідних мовних засобів. [6]. Ампліфікація використовується для уповільнення розвитку дії, унаслідок чого досягається наростання емоційного напруження й експресивності висловлювання: *...viendo los globos de colores en el cielo, los globos rojos y verdes, los globos amarillos como grandes naranjas azules, los innumerables globos errantes que se abrieron vuelo por entre el espanto de las golondrinas...* [5].

Зв'язність та цілісність тексту створюється також за допомогою полісиндетону, який виконує у тексті оригіналу особливу роль посилення кожного з членів речення [1]: *...e irrumpía en la casa civil (...) y dejaba la sala de audiencias (...) y rebasaba los niveles más altos de los océanos prehistóricos, y desbordaba la faz de la tierra, y el espacio y el tiempo, y sólo quedaba él solo flotando bocabajo...* [5] – нагромадження дієслів створюють динамічний ритм.

Отже, у проаналізованих творах Г.Г. Маркеса техніка «потoku свідомості» створена за допомогою різноманітних мовних засобів, що забезпечують зв'язність і цілісність тексту, зокрема лексико-граматичні (повтори слів, речень, гра слів, цитати, мовні кліше), синтаксичних (номінативні речення, еліптичні речення, питальні речення, що створюють внутрішні діалоги в текстах потоку свідомості) та стилістичні одиниці (введення в текст без увідної ремарки, трансформація у внутрішній монолог чи діалог), графічне оформлення (надмірна кількість розділових знаків або їх відсутність, дужки, подвійне тире, гра зі шрифтами).

ЛІТЕРАТУРА:

1. Авраменко С. Потік свідомості як засіб зображення внутрішнього світу персонажів (на матеріалі роману Вірджинії Вульф «Хвилі») [Текст] / С. Авраменко // Вісник Львівського університету. Серія іноземні мови. – Львів : ЛНУ, 2014. – № 22 – С. 241-247.
2. Півторак М.Д. Синтаксичні фігури у романі Г. Г. Маркеса «Осінь патріарха» [Текст] / М.Д. Півторак // Всеукраїнська наукова конференція за участю молодих учених «Мова, свідомість, художня творчість, інтернет у дзеркалі сучасних філологічних студій» : Секція 31. Проблеми перекладу художньої прози. – К. : 2013, – С. 155-162.

3. Iglesias Julio Calviño El ritmo prosístico en El otoño del patriarca [Електронний ресурс] / Julio Calviño Iglesias // Anales de literatura hispanoamericana. – 1983. – № 12. – Режим доступу : <http://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/view/ALHI8383110029A/2429>.

4. Márquez Gabriel García Diálogo del espejo [Електронний ресурс] / Gabriel García Márquez. – México, 2014. – Режим доступу : <http://www.literatura.us/garciamarquez/dialogo.html>.

5. Márquez Gabriel García El Otoño del Patriarca [Електронний ресурс] / Gabriel García Márquez. – Barcelona, 1975. – Режим доступу : <http://librosysolucionarios.net/gabriel-garcia-marquez-el-otono-del-patriarca-pdf-gratis/>.

6. Pino Manuel Cabello Las técnicas de mitificación en James Joyce y en Gabriel García Márquez [Електронний ресурс] / Manuel Cabello Pino // Exemplaria. – 2003. – № 7. – Режим доступу : http://www.academia.edu/19508307/Las_técnicas_de_mitificación_en_James_Joyce_y_en_Gabriel_García_Márquez.

Рекомендує до друку доцент Ткаченко Л. Л.

УДК 811.111:81.37

Голубева В. А.

НЕОЛОГІЗМИ ЯК СПОСІБ ЗБАГАЧЕННЯ ЛЕКСИЧНОГО РІВНЯ ІНОЗЕМНОЇ МОВИ

У статті розглянуто роль неологізмів у сучасній англійській мові, як спосіб збагачення лексичного рівня, види та класифікація неологізмів.

Ключові слова: неологізм, неолексема, запозичення, словотвір, семантика.

The article considers the role of neologisms in modern English, as a way of enriching the lexical level, types and classification of neologisms.

Key words: neologism, neo-lexema, borrowing, word formation, semantics.

Явище поповнення живих мов новими лексичними одиницями є мовною універсалією. Наявність таких універсалій у структурі мов обумовлене спільністю функції мов і спільністю психічного й фізіологічного субстратів, на яких заснована мова. Інакше кажучи, функція, для якої виникає мова, і особливості людської природи, тобто умови здійснення цієї функції, вимушено приводять до вибору певної структури, принципово однакової при всій різноманітності її конкретного втілення [4, с. 123].

Волков дає визначення, що неологізм – це лексична одиниця, створена по існуючих у мові словотворчих моделях або запозичена для позначення нового (раніше невідомого) предмета або нове значення у вже існуючого слова, що знову з'явилося в мові на певному етапі його розвитку [3, с. 12].

Неологізми – мовні новотвори, яким властиві такі властивості як загальноновживаність, нормативність і приналежність до мови. Неологізм – широке поняття, у якому з'єднуються різні лінгвістичні й соціологічні фактори. Неологізми виникають у відповідь на суспільну потребу. Неологізми характерні тим, що згодом стають загальнонародним надбанням, легко вписуються в різні контексти, і словники реєструють їх як повноправні слова. Основна мета їх створення – одержання нової, необхідної одиниці. Неологізми – це одиниці мови, які поповнюють його словниковий склад [1, с. 42].

Типологічні принципи класифікації неологізмів. Деякі класифікації неологізмів є традиційними. Це розподіл неологізмів за способом їх утворення, за стилістичним забарвленням. Інші ж спираються на ознаки, властиві тільки цим мовним одиницям.

Волков виділяє чотири типи класифікації неологізмів:

I. За видом мовної одиниці. 1) неолексеми – нові слова, які є результатом запозичення; 2) неофрази – нові, стійкі сполучення слів із ідіоматичною семантикою; 3) неосемеми – нові значення старих слів.

II. За ступенем новизни мовної одиниці. 1) абсолютні неологізми (сильні) – слова, які раніше були відсутні в мові; 2) відносні неологізми (слабкі) – принципово не нові слова, тобто лексичні одиниці, які колись існували, але на сучасному етапі виступають вже в іншому осмисленні. Також сюди можна віднести і так звані «внутрішні запозичення», які є перерозподілом у видах і жанрах мовлення. Наприклад, WI-FI (*Wireless Fidelity*) n – технологія бездротової передачі даних, що об'єднує декілька протоколів. Спочатку він, виникнувши в середовищі фахівців у галузі інформаційних технологій, з часом почав активно використовуватися користувачами, тобто перейшов із спеціалізованої підмови у звичайний узус.

III. За видом означуваної реалії позначають: 1) нову реалію; 2) стару реалію; 3) актуалізовану реалію; 4) відмираючу реалію; 5) неіснуючу (гіпотетичну) реалію.

IV. За способом утворення: 1) запозичені (поділяються на зовнішні і внутрішні запозичення); 2) словотвірні (утворені за словотвірними моделями); 3. семантичні (нові значення лексичних одиниць) [5, с. 123].

Сучасної англійської мови слід класифікувати як лексичні і семантичні, оскільки неологізм – це не тільки слово, що раніше не існувало, яке народилося разом з новим явищем, а й нове осмислення старого слова, збагачення його новим значенням. При з'ясуванні історії окремих слів виявляються як власне мовні, так і позамовні (екстралінгвістичні) фактори змін. Номінація нових предметів і явищ – типовий внутрішній процес мови, хоча і тісно пов'язаний з дією зовнішніх чинників (розвиток високих технологій та їх широке використання у всіх сферах життєдіяльності, політичні, економічні та соціокультурні зміни в суспільстві, тісні культурні, політичні, торгово-економічні зв'язки між країнами і народами). Чим інтенсивніше суспільне життя, чим швидше розвивається економіка, техніка, наука, тим інтенсивніше процеси номінації. Сучасна англійська мова в цьому відношенні не становить винятку – йому так само, як і будь-якого іншого мови, властиві ці процеси. Активні процеси в сучасній англійській мові пов'язані, таким чином, з появою в ньому нових слів за рахунок взаємодії внутрішніх тенденцій в системі мови і зовнішніх чинників, що відбивають внеязыкову діяльність.

Сучасна англійська мова має у своєму розпорядженні багатьма способами утворення нових слів, до числа яких відносяться словопроізводство, словоскладання, конверсія, скорочення, ад'єктивізація, субстантивізація, зворотній словотвір, лексико-семантичний спосіб, чергування звуків і перенесення наголосу в слові (фонологічний спосіб)

До неологізмів відносять нові слова, словосполучення та значення слів і словосполучень, які виникли у визначений проміжок часу, сприймаються як нові одиниці колективною мовною свідомістю носіїв мови і поступово інтегруються в систему мови. Чинниками, які сприяють інтеграції неологізмів, є стандартність їх фонетичної форми, семотвірна, словотвірна та фразотвірна продуктивність, а також лаконічна інформативність, частотність вживання й комунікативна значущість.

Вагомою причиною вживання неологізмів є потреба внести елемент новизни і несподіванки, рівно ж як і певної точки зору на певну ситуацію, а також запропонувати готове судження і тим самим забезпечити імпліцитний вплив на формування думки адресата.

Прагматика неологізмів найефективніше виявляється на матеріалі медіадискурсу, який характеризується різноманітністю засобів передавання інформації та потенційною можливістю маніпуляції сприйняттям адресата, що забезпечує чіткий прагматичний ефект, який виконує функцію засобу повного віддзеркалення стверджувальної реальності. Зазвичай вживання неологізмів у медіадискурсі зумовлено потребою економії мовленнєвих зусиль і водночас прагненням до експресивності та намаганням привернути увагу до концептів новизни.

Поява неологізмів передбачає можливість передавання знань про нові предмети чи явища шляхом використання вже існуючих у мові лексичних одиниць засобами розширення їх лексико-семантичних варіантів. До семантичних неологізмів належать також відносні неологізми, тобто ті новоутворення, які раніше існували в діалектах і соціолектах національної мови й на певному етапі її розвитку ввійшли до загального словника.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Арнольд И.В. Лексикология современного английского языка / И.В. Арнольд. – М.: Издательство литературы на иностранных языках, 1959. – 351 с.
2. Будагов Р. А. Новые слова и значения [Текст] / Р. А. Будагов // Человек и его язык. – М.: МГУ, 1976. – 283 с.
3. Волков С.С. Неологизмы и внутренние стимулы языкового развития / С.С. Волков, Е.В. Сенько // Новые слова и словари новых слов. – Л. : Наука, 1983. – С. 43-57.
4. Соссюр Ф. де. Заметки по общей лингвистике [Текст] / Ф. де Соссюр. – М.: Издательская группа «Прогресс», 2000. – 280 с.
5. Степанов Ю.С. Основы общего языкознания [Текст] / Ю.С. Степанов. – М.: Просвещение, 1975. – 271 с.

Рекомендує до друку доцент Заболотська О. В.

УДК 821.131.1-31:82.09

Гнідаш Д. В.

СПЕЦИФІКА ІНТРИГИ У РОМАНІ УМБЕРТО ЕКО «ІМ'Я РОЗИ»

Статтю присвячено особливостям інтриги у постмодерній прозі. Розглянуто специфіку її використання на прикладі роману Умберто Еко «Ім'я рози».

Ключові слова: інтрига, історичний роман, детектив, поетика постмодернізму.

The article deals with the features of intrigue in postmodern prose. The specificity of its application on the example of Umberto Eco's novel «The Name of the Rose» is traced.

Keywords: intrigue, historical novel, detective, poetics of postmodernism.

Поширення тенденцій постмодернізму у світовій літературі призвели до жанрових дифузій, що характеризуються переплетенням та взаємопроникненням різних стилів та напрямів. Також помітною особливістю прози кінця ХХ століття стало «подвійне кодування», до якого все частіше вдаються сучасні письменники. Яскравим прикладом постмодерної прози є роман Умберто Еко «Ім'я рози», що поєднує в собі вищезазначені тенденції. Аналізуючи його, дослідниця Н. Белова відзначає, що «сформувався особливий жанр історичного детективу, який поряд з напруженою інтригою поєднує філософський підтекст, культурологічну проблематику і постмодерністську гру» [1].

Рушійною силою сюжету роману італійського письменника є інтрига. За визначенням літературознавчого словника-довідника це своєрідний «спосіб організації подій у драматичному, рідше епічному, іноді – ліричному творах за допомогою складних, напружених перипетій, гострої боротьби мотивів, часто прихованих намірів» [2, с. 310]. А. Ткаченко вважає, що вона «надає сюжетові заплутаності, це складне й напружене сплетіння дій персонажів, що прагнуть сягнути своєї мети <...> за допомогою різних хитрих викрутасів» [4, 178].

Дослідниця Р. Малинович відмічає, що інтрига – це «рушій і причина перипетій, складне й заплутане розгортання подій у творі, яке має на меті відобразити гостре протистояння між персонажами, досягти особливого напруження дії, зацікавити читача, втримати його увагу» [3, с. 469]. У романі У. Еко такий ефект досягається своєрідною «погоною за таємницею».

Головний герой Вільгельм Баскервільський та його помічник Адсон (відмічаємо альянз на детективну пару А. К. Дойля) намагаються розкрити ряд загадкових вбивств у абатстві. Виявляємо у романі відхід від класичних канонів жанру детективу – персонажі, хоча і наділені критичним та аналітичним мисленням, розвиненою дедукцією, постійно «запізнюються» на місце злочину, тим самим підсилюючи інтригу. Таким чином, автор вступає у «гру з читачем», провокуючи його бути не лише спостерігачем, а й співучасником розслідування.

Відмічаємо багатоаспектність інтриги у романі Умберто Еко «Ім'я рози». Проаналізувавши твір, виділяємо такі її розгалуження:

- детективна (розкриття вбивств, розгадка таємниці бібліотеки, пошук другого тому поетики Аристотеля);
- політична (вирішення протистояння церкви та влади, міжусобиці в рядах монаших орденів францисканців, бенедиктинців, дольчиніанців, міноритів, спіритуалів та ін.);
- любовна (розкриття таємних стосунків між монахами, які могли б слугувати мотивом для вбивства; викриття забороненої пристрасті до дівчини-селянки, переживання за її подальшу долю).

Перераховані вище аспекти не постають у тексті опосередковано, тому неможливо визначити їх чіткі межі. Вони органічно переплітаються, посилюючи загальне напруження та відчуття наближення до розгадки. Інтрига на різних рівнях кодування виступає рушієм сюжетних ліній, акцентуючи увагу на основних проблемних питаннях, які автор порушує у творі.

Отже, постмодерна проза характеризується своєрідною еkleктикою жанрів. Твір У. Еко «Ім'я рози» репрезентує поєднання рис історичного, детективного та філософського романів. Характерною особливістю для нього є використання прийомів «подвійного кодування» та «гри з читачем». Динамізм розгортання подій досягається за допомогою інтриги. Вона виявляється в особливості побудови сюжету на основі розкриття прихованих намірів, та втілюється в суто детективному (основному) аспекті, а також через розкриття сюжетної лінії політичних та любовних перепитій.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Белова Н. А. Исторический детектив: между традицией и постмодерном [Електронний ресурс] / Н. А. Белова. – Режим доступу: <https://cyberleninka.ru/article/n/istoricheskiy-detektiv-mezhdu-traditsiey-i-postmodernom>.
2. Літературознавчий словник-довідник / [За ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка]. – К.: ВЦ «Академія». – Т.1. – 2007. – 752 с.
3. Малинович Р. Анатомія інтриги в романах «Інферно» Д. Брауна та «Аптекарь» Ю. Винничука / Р. Малинович // Фундаментальные и прикладные исследования: современные научно-практические решения и подходы: сборник материалов II-й Международной научно-практической конференции / [редакторы-составители А. Душный, М. Махмудов, В. Ильницкий, И. Зимомря]. – Баку – Ужгород – Дрогобыч: По свет, 2017. – С.468-470.
4. Ткаченко А. Мистецтво слова (Вступ до літературознавства): підручник для гуманітаріїв / А. О. Ткаченко. – К.: Правда Ярославичів, 1997. – 448 с
5. Умберто Е. Ім'я рози / Е. Умберто. – Харків: Фоліо, 2013. – 768 с.

Рекомендує до друку професор Ільїнська Н. І.

УДК 821.09:165.242.1

Довга Г. О.

КОНЦЕПТ ЛАБІРИНТУ ЯК САКРАЛЬНОГО ЛОКУСУ В РОМАНІ У. ЕКО «ІМ'Я РОЗИ»

У статті розглянуто концепт лабіринту як сакрального локусу в постмодерністському романі У. Еко «Ім'я рози».

Ключові слова: ризоморфний лабіринт, сакральне, теменос, бібліотека-лабіринт.

The article deals with the concept of the labyrinth as a sacral locus in the postmodern novel U. Eco "The Name of the Rose".

Key words: labyrinth, sacral, temenos, library-labyrinth.

Художня проза ХХ–ХХІ ст. демонструє представлення концепту лабіринту як сакрального простору, який охороняє певну таємницю, формує особливий сакрохронотоп художнього твору й дає можливість мандрівки у діахронічному та синхронному вимірі, їх перетинах, взаємовпливах та взаємодоповненнях.

Спроби дослідити концепт лабіринту як сакрального локусу здійснювали чимало вчених, зокрема, Олег Барма, Олександр Грицанов, Галина Шовкопляс та ін.

Як зазначає О. Барма у праці «Концепція ризоморфного лабіринту в культурі постмодерну», «постмодерністський лабіринт включає множинність фальшивих стартів, відступів, варіацій і повторень, замикаючи на собі всі виходи з себе: так, думаючи, що рухається до виходу, людина заглиблюється у нього. Єдине, що є в такому лабіринті сталого — це сам рух, блукання, мандрування між абсолютним мінімумом нічого і абсолютним максимумом всього. Мандрівка ризоморфним лабіринтом — ні що інше, як певний рід заплутаного шляху, нескінченне блукання між «центром і розірваною окружністю; між точкою, що зникає, і тією самою нескінченною сферою існування, центр якої всюди, а межі ніде» [1, с. 20]. Такий лабіринт змушує людину зануритись у себе, зосередитися на своїх відчуттях, співвіднести ритм кроків з простором коридорів і переходів, які множаться, роються, створюючи відчуття хаосу.

Ризоморфний лабіринт не піддається осмисленню, реципієнт може накреслити карту свого шляху, але її необхідно буде постійно конструювати, а саме – заново розбирати, пов'язувати конфігурацію лабіринту, намагаючись виділити множинність входів і виходів, вловити лінії вислизання і лінії членування.

Як сакральний локус, лабіринт функціонально був тією чи іншою мірою пов'язаний з ідеєю «захисту, охорони певного «центру».

У романі Умберто Еко «Ім'я рози» (1980) лабіринт-бібліотека є «центром» герметичного сакрального простору, яким є монастир. Роман, побудований за розважально – детективною фабулою, насправді досліджує глибокі історико – філософські проблеми, веде шляхами роздумів про сутність та механізм пізнання, моральні та світоглядні засади людства. Бібліотека як сакроцентр схована, в свою чергу, у Вежі: це «восьмикутна будівля, яка з віддалі здавалася чотирикутником (досконала фігура, яка виражає міць і неприступність Божого Граду)» [2, с. 39-40]. Бібліотека не має своєї цілісності, точніше, вона розділена на безліч кімнат, які, в свою чергу, зберігають цілісність самої бібліотеки, але не її внутрішній простір. Крім того, натякається на якусь таємничу місію, яку виконує бібліотека. До того ж, лабіринт у тексті роману – це ще й модель буття загалом, символ космосу та всесвіту, тому матеріалізацією такого нескінченного лабіринту може бути лише Бібліотека [4, с. 121].

Образ лабіринту як сакрального локусу з'являється вже на початку роману, який по всій своїй багатозначності надає різне «ситуативне значення та визначеність конфігурації простору» [3, с. 44] та безпосереднім чином виявляється причиною до низки загадкових вбивств, що сталися у монастирі.

Бібліотека окреслюється як теменос, серцевина сакрального локусу: *«Ніхто не має права туди ввійти. Ніхто не може туди ввійти. Ніхто, хай би як він хотів, не зуміє туди ввійти»*. Цей центр сакрального простору володіє надприродними здатностями: *«Бібліотека сама себе захищає, вона бездонна, як істина, яку вона містить, і оманлива, як облуда, яку вона криє у собі. Духовному лабіринтові відповідає ще й лабіринт земний. Можна увійти, а потім не вийти»* [2, с. 59].

Найстарший чернець у монастирі Алінард першим окреслює бібліотеку як лабіринт (*«лабіринт алеторично зображає світ... Просторий для того, хто входить, тісний для того, хто виходить»*) [2, с. 183]. Для ченців, які працюють у скрипторії, бібліотека є *«водночас небесним Єрусалимом і підземним світом на межі між незнаною землею і пеклом»* [2, 208], а для сліпого Хорхе бібліотека – це символ непорушної та недосяжної істини, лабіринт, в якому мають загинути всі, які прагнуть осквернити її своїм тлумаченням.

Лабіринт влаштований так, що в ньому кожна доріжка має можливість перетнутися з іншого, в ній немає центру, немає периферії, немає входу і виходу, отже, немає початку і кінця. Подорож в такому лабіринті являє собою ситуацію постійного вибору, образ творця такого лабіринту куди менш значущий, а світ такого лабіринту не добудований до кінця, не підвладний навіть початкового раціональному розумінню.

Кульмінацією роману стає пожежа в бібліотеці. «Розчаклований» лабіринт знищується, але замість однієї загадки в кінці виникла нова – Вільгельм починає усвідомлювати, що навколишній світ набагато складніше будь-якої бібліотеки, але в той же час цей світ не добудований до кінця. За видимим світом речей стоїть незрима ідея, що втілена у ЗНАК – ІМ'Я – СЛОВО. Головною «таїною» роману постає СЛОВО, що має безліч значень, у коловороті яких триває життя.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Барма О. Концепція ризоморфного лабіринту в культурі постмодерну / О. Барма // Художня культура. Актуальні проблеми. – 2013. – Вип. 9. – С. 16-22.
2. Еко У. Бавдоліно: роман / Умберто Еко; пер. з італ. М. Прокопович. – Харків: Фоліо, 2009. – 444 с.
3. Можейко, М. А. Становление теории нелинейных динамик в современной культуре: сравнительный анализ синергетической и постмодернистских парадигм [Текст] / М. А. Можейко; Министерство образования РФ, Смоленский гос. пед. ун-т. — [2-изд., доп.]. — Смо-ленск, 2004. — 237 с.
4. Шовкопляс Г. Рецепти від Умберто Еко. Дещо про написання постмодерністських детективів / Г. Шовкопляс // Літературний процес: методологія, імена, тенденції. Філологічні науки. – 2016. - №8. – С. 119-123.
5. Еко, У. Заметки на полях «Имени розы» [Текст] / У. Эко // Имя розы / У Эко; [предисл. У. Эко, послесл.: Е. Костюкович, Ю. Лотмана]. — СПб.: Симпозиум, 1998. — С. 597-644.

Рекомендує до друку професор Ільїнська Н. І.

УДК 821.161.1.09.«19»

Дзюмак М. С.

СИМВОЛИКА ДОМАШНЕГО УЮТА В СТИХОТВОРЕНИИ А. АХМАТОВОЙ «Я НАУЧИЛАСЬ ПРОСТО, МУДРО ЖИТЬ»

В статье рассматривается художественная символика домашнего уюта стихотворения А. Ахматовой «Я научилась просто, мудро жить». Предметом исследования стали способы передачи душевного состояния лирической героини в стихотворении.

Ключевые слова: А. Ахматова, образ-символ, символы-ассоциации, мироощущение, эпитеты, колоративы, смысловая атмосфера слов, дискурс.

The article deals with the artistic symbolism of home coziness in the poem of A. Akhmatova's —I taught myself to live simply. The subjects of the study are ways of passing the state of mind lyrical heroine in the poem

Key words: A. Akhmatova, image-symbol, symbols-associations, attitude, epithets, coloratives, semantic atmosphere of words, discourse.

Анна Ахматова была той поэтессой, которая доказала, что женщины могут чувствовать окружающий мир и душевные переживания гораздо тоньше, эмоциональней и сильнее нежели мужчины. Мы видим это уже в первом сборнике ее стихов – «Вечер», который вышел в свет 1912 году. Стихотворения вошедшие в этот сборник являются «исповедью души» поэтессы, в которой она делится своими внутренними переживаниями.

«Я научилась просто, мудро жить...» – одно из лирических стихотворений, которое вошло в сборник «Вечер». За счет бытовых мелочей и мимолетных образов, мы видим картину мироощущения Ахматовой, те жизненные проблемы, которые она переживает и тот домашний уют, к которому она стремится. Поэтесса завуалировано учит читателей, как переносить все трудности в жизни. Ничего лучше не вылечит душу, чем природа и тепло семейного очага. [3, с.65]

Символы–ассоциации очень тонко характеризуют переживание и отношение героини к семейному счастью. Это домашний кот, радующийся возвращению хозяйки домой, мурлыканье которого выражает довольство и счастье. Кот всегда охранял домашний очаг и своих хозяев, символизировал сладкую безмятежность, домашний покой: «...*Лижет мне ладонь. Пушистый кот, мурлыкает умильной...*».

Так же аист, который издавна символизирует чистоту, семейное благополучие, любовь к родине и дому: «...*Крик аиста, слетевшего на крышу*» [1, с.65].

О. Н. Кашкаров в «Поэтический дискурс ранней лирики А.А. Ахматовой» пишет о цветовых эпитетах [2, с.36]. Говорится о том, что в произведении присутствуют колоративы, которые представлены теплым, уютным, цветом, а именно – «гроздь рябины желто-красной». Тот же огонь лесопилни, образ которого возникает в памяти читателя как ярко-желтые языки пламени, которые обдают теплом и светом, ведь огонь один из самых древних символов домашнего очага, жизни, радости, стабильности, достатка и счастья. Он подразумевает домашний уют в чьем-то доме, который так близко, что не может не радовать глаз, но и так недоступен для лирической героини: «...*И яркий загорается огонь на башенке озерной лесопилни...*».

С удивительной любовью и нежностью Ахматова описывает состояние природы. Звуковые образы помогают почувствовать душевное состояние лирической героини, как покоя и равновесия: «...*шуршат в овраге лопухи...*», «...*лишь изредка прорезывает тишь крик аиста, слетевшего на крышу...*», так и уверенности, осознания: «...*И если в дверь мою ты постучишь, Мне кажется, я даже не услышу*» [1, с.65].

Творчество Анны Ахматовой вызывает восхищение, ведь так тонко передавать словами недосказанное и сокровенное возможно лишь пропуская эти чувства сквозь зеркало своей души. Все художественные средства поэтессы поражают наличием эмоционального контекста, которым

Треті магістерські читання. Пам'яті професора О. Мішукова. 14-15 грудня 2017

они наполнены, каждое слово несет в себе смысловую атмосферу. В данном произведении это атмосфера такой желанной семейной идиллии, домашнего уюта и женского счастья.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Ахматова А. Сочинения в 2 томах. Т. 1 / А. Ахматова. – М., 1996.
2. Кашкарова О.Н. «Поэтический дискурс ранней лирики А.А. Ахматовой» ВЕСТНИК ВГУ. Серия: Филология. Журналистика. 2008, № 2.
3. Жирмунский В.«Преодолевшие символизм». — «Русская мысль», 1916, № 12.

Рекомендує до друку доцент Нев'ярович Н. Ю.

УДК 811.111'373.612.2:82-31

Дудка К. О.

РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ КОНЦЕПТУАЛЬНОЇ МЕТАФОРИ КОХАННЯ Є ХВОРОБА У РОМАНІ Л. ОЛІВЕР «ДЕЛІРІУМ»

Стаття присвячена дослідженню особливостей концептуальної метафори КОХАННЯ Є ХВОРОБА як способу концептуалізації дійсності в романі Л. Олівер «Деліріум» та встановленню взаємозв'язку між концептуальним референтом КОХАННЯ та концептуальним корелятом ХВОРОБА.

Ключові слова: концепт, концептуальна метафора, концептуальний референт, концептуальний корелят.

The article focuses on the investigation of peculiarities of the conceptual metaphor LOVE IS DISEASE as the method of conceptualisation of reality in the novel —Delirium by L. Oliver and on the determination of connection between the conceptual referent LOVE and the conceptual correlate DISEASE.

Key words: concept, conceptual metaphor, conceptual referent, conceptual correlate.

Метафора як лінгвістичний та ментальний феномен приваблює вчених протягом багатьох віків. Метафора не обмежується лише сферою мови і є інструментом мислення, а самі процеси мислення людини у значному ступені метафоричні. У рамках цього напряму метафора тлумачиться не лише як стилістичний засіб, а як «складний механізм концептуалізації, когнітивний процес, що позначає та формує нові поняття, без якого неможливо отримати нові знання» [3, с. 59]. Дж. Лакофф та М. Джонсон наголошують на тому, що метафора є частиною людського функціонування, завдяки їй будується розуміння нашого досвіду [4, с. 105].

Концептуальна метафора виступає засобом осмислення концепту, який містить не тільки поняття про класи предметів і явищ довкілля, а й асоціативне соціокультурне уявлення про них в узагальненому вигляді. [2, с. 217]. Суть метафоризації полягає у розумінні й досвідному переосмисленні пов'язаних з певним мовним виразом сутностей однієї концептуальної царини, до якої вона первісно належить, в термінах іншої [1]. Когнітивний процес на базі метафоризації складається з концептуального кореляту (поняття, яке використовується для порівняння) або сфери-джерела і концептуального референта (метафоризовані поняття) або сфери-мети [5, с. 342].

Метою статті є специфіка реалізації концептуальної метафори КОХАННЯ Є ХВОРОБА у романі Л. Олівер «Деліріум».

У романі американської письменниці Лорен Олівер «Деліріум» –першому романі з трилогії про «апокаліпсис нашого часу», кохання зображується як хвороба, появи якої люди усіми можливими силами прагнуть запобігти.

Аналіз мовного матеріалу показав, що концептуальна метафора КОХАННЯ Є ХВОРОБА постає основою будови усього роману. Герої роману вважають, що коханням, як і звичайною хворобою, можна заразитися, адже воно як вірус поширюється серед людей, тече по їх венам: –*I don't like to think that I'm still walking around with the disease **running through my blood.*** [6].

Так само як хвороби людей зазвичай перебігають у стадіях, так і захворювання коханням має чотири фази, наче стадії раку, кожна з яких характеризується певними симптомами, що детально описані в підручниках та посібниках Портленда, наприклад *The Safety, Health, and Happiness Handbook, or The Book of Shhh*. Більш того, перші три фази, остання з яких називається критичною, піддаються лікуванню, та людина після проходження процедури навіть не згадає своїх відчуттів, але четверта – фатальна, адже навіть лікарі мають сумніви, що зможуть врятувати хворого. Лена – головна героїня роману, поступово помічає зміни у власній поведінці та фізичному стані, виявляючи стадії хвороби на собі, наче і справді хворіє: –*This is how it starts. **Phase One: preoccupation; difficulty focusing; dry mouth; perspiration, sweaty palms; dizziness and disorientation.*** [6].

Проте їй важко чинити опір: *–The disease, I tell myself. The disease is progressing.* [6]. Суспільство нав'язало людям думку, що ця хвороба пожирає людей, наче чудовисько: *–It still moves around us with invisible, sweeping tentacles, choking us* [6], а отже їх врятує лише операція, після якої вони будуть позбавлені можливості відчувати та любити будь-що.

Кожна людина, що цінує своє життя, боїться захворіти, адже це природний усім живим організмам інстинкт самозбереження: *–They say the cure is about happiness, but I understand now that it isn't, and it never was. It's about fear: fear of pain, fear of hurt, fear, fear, fear – a blind animal existence...* [6]. Хворі люди відчують не тільки страх, але й біль, який у випадку справжньої хвороби є фізичним. Закохана ж людина відчуває душевний біль.

У нашому світі спроби обходити стороною хворих людей, щоб не заразитися, є звичними. Так само й у романі, якщо хоча б один знак захворювання коханням стає явним, то навіть члени родини хворого мають уникати його та якомога швидше організувати лікування: *–This explains why she's staying by the door and doesn't want to get too close to me. I'm diseased, infected, dirty. She's worried she's going to catch it.* [6]. Тож кохання, як і хвороба, породжує відокремленість людини від суспільства.

Дуже часто люди хворіють та лікуються протягом тривалого часу, хоча ніхто про це може навіть не здогадуватися. Лена також приховувала своє кохання від усіх, крім Алекса. Але, коли почуття викрилося, то ніхто навіть і подумати не міг, що вона «хворіє» вже давно: *—She was probably trying her hardest to conceal the signs, the regulator cuts in. —The infected often do.* [6].

Таким чином, почуття кохання постає у романі справжньою смертельною хворобою, що має свої ознаки та способи лікування. Але важливим питанням є вибір людини: сприймати його як хворобу, що має руйнівну силу, чи як шанс на порятунок та зміни. Концепт ХВОРОБА виступає концептом-корелятом, у термінах якого осмислюється концепт КОХАННЯ, що дозволяє виокремити концептуальну метафору КОХАННЯ Є ХВОРОБА. Автор зображує кохання і хворобу як явища, що мають низку спільних рис та характерну здатність до впливу на людину, стадії розвитку котрих викликають схожі емоції та відчуття.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Македонова О. Д. Концептуальна метафора у сучасному рекламному дискурсі США [Електронний ресурс] / О. Д. Македонова // Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія : Філологічна. – 2015. – Вип. 58. – С. 107–109. – Режим доступу : http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nznuoaf_2015_58_42.
2. Полюжин М. М. Поняття, концепт та його структура / М. М. Полюжин // Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. – 2015. – № 4. – С. 214–224.
3. Приходько А. М. Концепти і концептосфери в когнітивно-дискурсивній парадигмі лінгвістики / А. М. Приходько. – Запоріжжя : Прем'єр, 2008. – 332 с.
4. Рыжков А. Специфика концептуальной метафоры в кинодискурсе / А. Рыжков // Когнитивные аспекты изучения языковых явлений в германском языке. – Самара : Самар. у-т, 2000. – С.105–113.
5. Fauconnier G. Conceptual integration network / G. Fauconnier, M. Turner // Cognitive science. – 1998. – vol. 22. – P. 133–187.
6. Oliver L. Delirium [Електронний ресурс] / L. Oliver. – Режим доступу : <http://fb2.booksgid.com/content/E5/loren-oliver-delirium/1.html>.

Рекомендує до друку доцент Заболотська О. В.

УДК 811.111'373'37:391.43(73)

Жидкова А. О.

АКТУАЛІЗАЦІЯ ЛЕКСИКО-СЕМАНТИЧНОГО МІКРОПОЛЯ «МАГІЧНІ СТВОРІННЯ» В АМЕРИКАНСЬКОМУ ТЕЛЕСЕРІАЛІ «CHARMED»

Стаття присвячена аналізу номінативних одиниць, семантика яких пов'язана з виявом магії, що і дозволяє об'єднати їх у лексико-семантичне мікрополе «Магічні створіння».

Ключові слова: семантичне поле, лексико-семантичне поле, семантика.

The article is devoted to the analysis of nominative units, whose semantics is associated with the manifestation of magic, which allows them to be combined in the lexical-semantic microfield —Magical Creatures».

Key words: semantic field, lexical-semantic field, semantics.

Науково доведеним є те, що одиниці мови складають системи. Слова не є винятком, перебуваючи один з одним в певних синтагматичних і парадигматичних відношеннях, вони існують не ізольовано один від одного, а об'єднуються за допомогою окремих значень. Саме тому й відбувається з'єднання слів в групі за семантичною подібністю та з'єднання слів за цією ознакою в семантичні поля [3, с. 257].

На утвердження думки про системність лексики великий вплив мали також дослідження німецьких лінгвістів Г. Іпсена, К. Мейера, Г. Остгофа, В. Порціга, Й. Тріра, Г. Шпербера. Так, Й. Трір висунув ідею про поняттєві поля, Г. Іпсен – про лексико-граматичні поля (етимологічно різні слова, входячи в одну смислову систему, набувають спільних граматичних ознак), В. Порціг – про лексико-синтаксичні поля, В. В. Виноградов – лексико-семантичну систему, а О. І. Смирницький – лексико-семантичний варіант [2, с. 91].

Певним недоліком, очевидно, залишається орієнтованість передусім на власне мову та її структурну організацію без належного урахування зовнішніх чинників та людського фактора [1]. Водночас недостатньо дослідженою (в польовому аспекті) є і так звана конкретна лексика, що актуалізує лексико-семантичне поле «Магія» та її мікрополя у сучасній англійській мові.

Метою статті є виявлення особливостей реалізації лексико-семантичного мікрополя «Магічні створіння» в американському телесеріалі —*Charmed* та виявлення ядра, ближньої та дальньої периферії мікрополя.

Телесеріал —*Charmed* розповідає про трьох сестер, відомих як Чародійки – найпотужніших добрих відьом всіх часів, які використовують «Силу Трьох» для захисту невинних життів від злих істот (демонів, чаклунів тощо).

Магія й таємниця є ключовими поняття у серіалі, вони нерозривно зв'язані з життям головних героїнь та один з одним. Магія – саме той чинник, завдяки якому життя дівчат та їх подальша доля змінюється. Їх сили й наявність магії в реальному світі стають найвеличезнішою таємницею сестер. Отже, ядром лексико-семантичного поля «Магія» у проаналізованому кінотексті виступає номінативна одиниця *magic*.

Інтерпретаційно-текстовий аналіз американського телесеріалу —*Charmed* дозволив виділити у структурі лексико-семантичного поля «Магія» й такі його складові: мікрополе «Магічні артефакти» (*Magic artefacts*), «Магічні вміння» (*Magic skills*) та «Магічні створіння» (*Magic creatures*) з виявленням ядра та периферії кожного з них.

Так, аналіз мовного матеріалу телесеріалу —*Charmed* показав, що лексичні одиниці на позначення магичних створінь представлені наступними номінативними одиницями: *witch* (відьма), *warlock* (чаклун), *demon* (демон), *ghost* (привид), *Charmed Ones* (Зачаровані), *whitelighter* (світлоносець), *darklighter* (мороконосець), *angel* (ангел), *psychic* (ворожка), *evil spirit* (злий дух), *Guardian* (Хранитель), *Wendigo* (Вендіго), *Demon of Fear* (демон страху), *Wooguman* (Вугимен), *Lord of War* (Лорд війни).

Ядро лексико-семантичного мікрополя «Магічні створіння» формує лексема *witch*, яка переважає за частотою вживання у першому сезоні – 78 разів:

—*If she is a witch, a good witch, then it might be kind of cool, considering she's the first we've run across.* [4];

—*Besides, if she's a witch, she probably feels just as alone as we do.* [4];

—*I'm really gonna miss being a witch and having powers.* [4];

—*Your mom didn't get to tell you much about being a witch, did she?* [4];

—*If you let me get you off the island to get your revenge, witches will try to stop you.* [4];

—*Witches aren't the only people that can see ghosts.* [4];

—*A bad witch, or a warlock, has but one goal kill good witches and obtain their powers.* [4];

—*I want you to get all three witches together in one place by midnight.* [4].

Менш частотними актуалізаторами лексико-семантичного мікрополя «Магічні створіння» є *warlock* (62), *demon* (43), *ghost* (32), *Charmed Ones* (14), *whitelighter* (12):

—*And because the warlock had stolen her love, she cursed him into the pewter heart where he could spend eternity knowing the sting of betrayal.* [4];

—*Underground demons who roam from city to city.* [4];

—*A whitelighter guides witches and future whitelighters.* [4];

—*She's got the house protected against ghosts.* [4];

—*I mean, we're not the ones who fell in love with a warlock, a ghost.* [4];

—*What makes you think you've actually found the Charmed Ones?* [4].

Саме ці номінативні одиниці формують ближню периферію мікрополя «Магічні створіння».

Натомість дальню периферію лексико-семантичного мікрополя «Магічні створіння» формують номінативні одиниці *psychic* (8), *Woogyman* (8), *evil spirit* (7), *Wendigo* (7), *darklighter* (6), *angel* (4), *Guardian* (4), *Demon of Fear* (3), *Lord of War* (3):

—*Besides, this is the last place anyone would expect to find a real psychic, believe me.* [4];

—*Grams told you she got rid of the Woogyman in the basement.* [4];

—*I found out that some evil spirits need a dead body to transport them.* [4];

—*According to my information, the first Wendigo was a mortal.* [4];

—*You have to protect her from the darklighter.* [4];

—*Think of us as guardian angels for good witches.* [4];

—*Anyone who steals it ends up dead, a victim of The Guardian who protects it.* [4];

—*The Demon of Fear appears once every 1,300 years.* [4];

—*Lords of War and their weapons are supposed to be inseparable.* [4].

Отже, інтерпретаційно-текстовий аналіз серіалу —*Charmed* показав, що номінативна одиниця *witch* (відьма) виступає ядром лексико-семантичного мікрополя «Магічні створіння». Головні героїні серіалу – відьми, як і усі жінки в їх сім'ї. Проте вони найсильніші добрі відьми у світі, вони – Зачаровані. На відміну від злих відьом, сестри використовують свої сили для порятунку невинних та ведуть нескінченну війну з демонами, аби зберегти хитку рівновагу між добром та злом.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Квеселевич Д. І. Практикум з лексикології сучасної англійської мови : Навчальний посібник / Д. І. Квеселевич, В. П. Сасіна . – Вінниця : Нова книга, 2003 . – 126 с.
2. Мироненко Т. П. Синхронія та діахронія у лінгвістиці / Т. П. Мироненко, Л. С. Добровольська // Одеський лінгвістичний вісник. – 2013. – Вип. 2. – С. 88–98.
3. Ткач О. М. Базові категорії та властивості семантичного поля / О. М. Ткач // Актуальні питання корекційної освіти. – 2011. – Вип. 2. – С. 250–258.

Рекомендує до друку доцент Заболотська О. В.

УДК 81.112.2

Зубаль Т.

«ЕВФЕМІЗМИ У ПОЛІТИЧНОМУ ДИСКУРСІ (НА МАТЕРІАЛІ СУЧАСНОЇ ПРЕСИ НІМЕЧЧИНИ)»

Стаття присвячена комплексному вивченню особливостей явища евфемії у політичному дискурсі на основі матеріалів сучасної німецької преси.

Ключові слова: політичний дискурс, евфемізм.

The article is devoted to the comprehensive study of the peculiarities of the phenomenon of euphemism in political discourse on the basis of materials from the modern German press.

Key words: political discourse, euphemism.

У сучасних лінгвістичних студіях можна спостерігати широкий діапазон тлумачень терміна «дискурс». Ми дотримуємося думки І. П. Сусова і розуміємо під дискурсом єдність, що реалізується як у мовленні, тобто у звуковій субстанції, так і в тексті, тобто в писемній формі.

Політичний дискурс – це той об'єкт, яким займаються як політологи, так і лінгвісти. Основною функцією політичного дискурсу є функція впливу за допомогою мовлення, а лінгвістів цікавить те, які мовні та мовленнєві засоби використовуються для нав'язування політичних уявлень.

Політичний дискурс є однією із сфер людської комунікації, де простежується багато фігур замовчування і перефразування, зокрема евфемізмів, які вживаються для того, щоб пом'якшити неприємні повідомлення, задати потрібні параметри інтерпретації політичних подій, а також уникнути дискримінації. [4, с. 51]

Під евфемізмом у даній статті ми розуміємо спосіб непрямиго, перифрастичного і при цьому пом'якшувального позначення предмета, властивості або дії.

Аналіз джерельного матеріалу дозволив нам виділити тематичні групи евфемізмів, які були виокремлені в ході нашого дослідження. В основу розподілу досліджуваних одиниць було покладено класифікацію В. П. Москвіна. Отже, розглянемо наступні групи.

1. Для заміни назв загрозливих об'єктів. Наприклад, *die Bande* («банда», «зграя») замінюють евфемістичним найменуваннями *die syrische Terrorgruppe*, *das «Kaukasische Emirat»*, *militante Islamisten*.

«Er soll die syrische Terrorgruppe Junud asch Scham, in der viele Tschetschenen kämpfen, unterstützt haben, indem er tschetschenische Kämpfer aus Deutschland nach Syrien begleitete und Flugtickets für sie bezahlte»[3]. (Передбачається, що він підтримував сирійське терористичне угруповання «Джунуд аш-Шам», в складі якого багато чеченців, супроводжуючи чеченських бойовиків на їх шляху до Сирії і оплачуючи їх авіаквитки) [тут і далі переклад наш – З.Т.].

«Das «Kaukasische Emirat», in dem sie sich organisierten, betrachtete Deutschland als Rückzugs- und Ruheraum» [3]. (««Кавказький емірат», в якій вони об'єдналися, розглядав Німеччину в якості «плацдарму для відступу і місця відпочинку»).

«Manche kommen schon als militante Islamisten an, andere werden hier radikalisiert. Besonders groß sind die Probleme in den östlichen Bundesländern» [67]. (Деякі приїжджають, вже будучи бойовиками-ісламістами, інші набувають радикальні погляди тут).

2. Для заміни назв різних силових структур.

Камуфлюючі найменування найбільш частотні при описі того, що треба приховувати: роботи оборонних підприємств, військових структур, прихованої діяльності влади, роботи МВС, служб безпеки, які отримали стійкі евфемістичні найменування компетентні органи. Наприклад, в політичних статтях німецьких газет зустрічається таке евфемістичне найменування: *«Sie zu beobachten bindet eine hohe Zahl von Polizisten und Verfassungsschützern»* [3]. (Спостереження за ними вимагає залучення великої кількості поліцейських і співробітників відомства з охорони конституції).

«*Das Bundesamt für Migration und Flüchtlinge, das Bamf, bearbeitet die Asylanträge der Tschetschenen deswegen erst einmal nicht*» [3]. («Федеральне відомство у справах міграції та біженців (BAMF) спочатку не розглядає заяви на надання притулку, подані чеченцями»).

3. Для «маскування справжньої сутності позначуваного» або переслідуваної мети: «*Das «Kaukasische Emirat», in dem sie sich organisierten, betrachtete Deutschland als Rückzugs- und Ruheraum*» [3]. («Кавказький емірат», в який вони об'єдналися, розглядав Німеччину в якості «плацдарму для відступу і місця відпочинку»).

«*Das hat sich in den vergangenen Jahren geändert, spätestens seit die Organisation sich dem IS unterstellt hat*» [3]. («В останні роки, принаймні після того, як організація підкорилася «Ісламській державі», все змінилося»).

«*Im vergangenen Jahr stellten mehr als 12200 Menschen aus der Russischen Föderation einen Asylantrag in Deutschland*» [3]. (У минулому році понад 122 тисяч громадян Російської Федерації звернулися з проханням надати притулок в Німеччині). Громадяни Російської Федерації просять надати притулок офіційно, але насправді, справжня мета отримання політичного притулку невідома, це й підкреслює даний евфемізм.

4. Щоб приховати реальні позначення, події. Використовуються, наприклад, такі евфемістичні обороти: «*«Drehtüreffekt» nennt man das*» [3]. («Це називають «ефектом обертових дверей»»). Так політики та працівники міграційних служб називають круговорот повернень біженців з Польщі у Німеччину.

«*Treffen die Tschetschenen auf Nordafrikaner, ist der Ärger schon programmiert*», heißt es im Brandenburger Innenministerium [3]. («Якщо зустрічаються чеченці з північними африканцями – чекай біди», – говорять у міністерстві внутрішніх справ Бранденбурга). Мова йде про схильність чеченських чоловіків до насильства. Наведений в якості приклада евфемістичний зворот приховує, камуфлює справжню картину розвитку подій.

Евфемізм «*Deshalb lohnt es sich für Moskau, die Tschetschenenkarte zu spielen*» [67]. («розігрувати чеченську карту») означає російську «політику залякування».

Говорячи про політику Дональда Трампа, німецькі журналісти використовують такий евфемістичний зворот, що також являється прикладом для пояснення нашої класифікації евфемістичних груп: «*Am Freitag hat Trump dieses Licht ausgeschaltet*» [2]. («У п'ятницю Трамп погасив світло»). Мова йде про порушення Дональдом Трампом конституції США. Заборонивши мусульманам в'їзд до Америки, президент порушив права особистості та людини, що проголошені в конституції США.

5. Для позначення групи та території підвищеного ризику, небезпеки: «*Die Tschetschenen gelten den Behörden als eine besonders schwierige Gruppe*» [2]. («В державних органах чеченців вважають особливо небезпечною групою біженців»).

Наведемо наступний евфемістичний приклад, що ілюструє поведінку чеченця-біженця на території Німеччини: «*Der Hang zur Gewalt hat mit der Kriegermentalität, dem Ehrenkodex und dem ausgeprägten Machogehabe der Tschetschenen zu tun*» [2]. («Схильність до насильства обумовлена войовничим менталітетом, кодексом честі і яскраво вираженим «образом мачо», властивим чеченцям»).

«*Zudem bleiben die Clan-Strukturen, in denen sich die Tschetschenen organisieren, auch außerhalb der Heimat erhalten*» [3]. («До того ж, кланові структури, в які об'єднуються чеченці, зберігаються також і за межами батьківщини»).

Широке використання евфемізмів знаходимо на сторінках політичних німецьких газет, на яких представлена тема військових дій на території Східної України. «*Bundeskanzlerin Angela Merkel und der ukrainische Präsident Petro Poroschenko haben am Montag die enger werdenden wirtschaftlichen Beziehungen zwischen beiden Ländern gelobt und sich zugleich sehr besorgt über die jüngsten Berichte aus der Ostukraine gezeigt*» [1]. («Канцлер Німеччини Ангела Меркель і президент України Петро Порошенко в понеділок хвалили усталені економічні зв'язки між країнами і в той же час висловлювали своє занепокоєння з приводу недавніх новин зі східної України»).

«*Mit Blick auf die Spannungen im Donbass im Osten des Landes sagte sie, die Lage an der sogenannten Kontaktlinie zwischen ukrainischen Truppen und Milizen der pro-russischen Separatisten*

sei **«besorgniserregend»**» [1]. («Що стосується напруженості в Донбасі на сході країни, канцлер назвала ситуацію на так званій лінії зіткнення українських військ і загонів проросійських сепаратистів **«тривожною»**»).

За допомогою цих евфемістичних зворотів камуфлюється, що ситуація на території України складна, а головне, що Донбас представляє собою загрозу для Європи.

6. Для камуфлювання дій влади (президентів, чиновників, правителів). Наприклад, главу Чечні Рамазана Кадірова називають правителем металеві руки (**«der heutige Herrscher in Tschetschenien, Ramsan Kadyrow, mit eiserner Hand regiert»**) [3]. Пояснюють це тим, що Рамазан Кадіров «надав своїм родичам і соратникам найприбутковіші посади в республіці, а противників він не шадить» [3].

Німецький журналіст Курт Кістер у своїй статті «Einreiseverbot in die USA Trump kann das Präsidentsein nicht» використовує велику кількість евфемістичних зворотів, щоб підкреслити жорстоку та некомпетентну політику президента Америки Дональда Трампа: **«Der US-Präsident weiß offenbar nicht, was er tut. Trump glaubt, ein Land führe man wie ein Privatunternehmen. So stürzt er die USA ins Chaos»** [2]. («Президент США явно не розуміє, що робить. Трамп вважає, що країною керують так само, як приватною компанією. Так він кидає у хаос свою країну»).

«Wenigstens Horst Seehofer findet es gut, dass Donald Trump konsequent und schnell handelt. Allerdings sagte der Weltpolitiker aus Ingolstadt im Interview, dass er Respekt gegenüber dem US-Präsidenten vermisst. In gewisser Weise hat Seehofer ja recht: Angesichts dessen, was Trump in seiner ersten Amtswoche schnell und konsequent angerichtet hat, muss man für diese Mischung aus Großsprecherei, Gesetzesbruch, Dilettantismus und beschämender Behandlung von Verbündeten vielleicht wirklich eine besondere Art von Respekt entwickeln» [2] («Принаймні Хорст Зеєхофер схвалює швидкі і послідовні дії Дональда Трампа. При цьому політик з Інгольштадта в інтерв'ю Радіо Свобода заявив, що йому не вистачає поваги до президента США. У певному сенсі Зеєхофер має рацію: з огляду на те, що Трамп встиг швидко і послідовно накоїти в свій перший тиждень на посаді президента, напевно, дійсно потрібно сформувати в свідомості якусь особливу повагу до всього набору з гучних фраз, порушення законів, дилетантства і ганебних відносин до союзників»).

Евфемістичні звороти Курта Кістера мають їдкий сатиричний відтінок: **«Seit Menschengedenken hat kein US-Präsident so schnell sein eigenes Land noch mehr gespalten und große Teile der Welt nicht nur gegen sich, sondern leider auch gegen Amerika so aufgebracht. Das ist schon eine Leistung»** [2]. («Вже дуже давно жодному президенту США не вдавалося так швидко посилити розкол в суспільстві власної країни і налаштувати величезні світові регіони не тільки проти себе, але і, на жаль, проти всієї Америки. Це серйозне досягнення»).

«Gewiss, in Trumps Welt gibt es auch "gute" muslimische Länder. Dazu zählen das fundamentalistische Saudi-Arabien oder das autokratische Ägypten, die möglicherweise von Trump als politisch nützlich betrachtet werden. Nützliche Muslime dürfen einreisen» [2]. («Звичайно, в свідомості Трампа існують і «хороші» мусульманські країни. До них відносяться Фундаменталістська Саудівська Аравія або самодержавний Єгипет, ймовірно, оцінюються Трампом як політично корисні держави. Корисні мусульмани можуть приїжджати»).

7. Для завуалювання репресивних дій влади. Наприклад, застосувати санкції – цей оборот вживається в досить невизначеному сенсі: він може означати притягнення до кримінальної відповідальності, позбавлення волі, економічну або військову блокаду районів і цілих держав. **«Sollte es also bei den Bemühungen um eine Beilegung des Konflikts nicht vorangehen, müssten die Sanktionen gegen Russland nicht nur verlängert, sondern weiter verschärft werden»** [1]. («Якщо все ж ніякі зусилля не приведуть до врегулювання конфлікту, слід не тільки продовжити антиросійські санкції, а й посилити їх»).

«Nach Berliner Lesart will Poroschenko so ziemlich alles versuchen, um ein Ende der Sanktionen gegen Russland zu verhindern» [1]. («Дії Порошенко Берлін трактує таким чином, що той піде практично на що завгодно заради того, щоб запобігти скасування санкцій проти Росії»).

ЛІТЕРАТУРА:

1. Braun Stefan. Ostukraine Kiews Kalkül [Electronic resource] / Stefan Braun// Süddeutsche Zeitung. – Electronic data. – [München: Süddeutscher Verlag GmbH, 2017]. – 30.01.2017. – Mode of acces: <http://www.sueddeutsche.de/politik/ostukraine-kiews-kalkuel-1.3356319> (viewed on February 02, 2017). – Title from the screen.
2. Kister Kurt. Trump kann das Präsidentensein nicht [Electronic resource] / Kurt Kister// Süddeutsche Zeitung. – Electronic data. – [München: Süddeutscher Verlag GmbH, 2017]. – 29.01.2017. – Mode of acces: <http://www.sueddeutsche.de/politik/einreiseverbot-in-die-usa-trump-kann-das-praesidentsein-nicht-1.3354437> (viewed on February 02, 2017). – Title from the screen.
3. Wehner Markus. Migration als Waffe [Electronic resource] / Markus Wehner // Frankfurter Allgemeine Zeitung. – Electronic data. – [Frankfurt am Mein: Frankfurter Allgemeine Zeitung GmbH, 2017]. – 19.02.2017. – Mode of acces: <http://www.faz.net/aktuell/politik/inland/einreise-von-tscheschenen-nach-deutschland-14885070.html> (viewed on February 20, 2017). – Title from the screen.
4. Козуб Л. Мовні засоби впливу у сучасному англомовному політичному дискурсі [Текст] / Любов Козуб // Studia methodologica. – 2011. – № 32. – С. 51-59.

Рекомендує до друку професор Солдатова С. М.

УДК 821.161.2:82-1

Кабакович М. Є.

МІФОЛОГЕМИ ПЕРШОСТИХІЙ У ЗБІРЦІ АНАТОЛІЯ КИЧИНСЬКОГО «ЖИВА І СКОШЕНА ТЕЧЕ В МЕНІ ТРАВА»

У статті розглянуто специфіку втілення міфологем землі, води, вогню, повітря у ліриці Анатолія Кичинського і з'ясовано їх роль у його художньому світі.

Ключові слова: міф, міфологема, архетип, символ, земля, вода, вогонь, повітря

The article deals with the specificity of embodiment of mythologemes of water, fire, earth, air in the lyrics by Anatoly Kychynsky and proves the considerable it's role in his artistic world.

Key words: myth, mythologem, archetype, symbol, earth, water, fire, air.

Необхідність подальшого вивчення специфіки втілення у сучасній поезії міфологем землі, води, вогню, повітря цілком очевидна. Адже у прадавній міфології вони постають як першостихії, першоелементи, з яких виник світ та з якими пов'язані не тільки космогонічні міфи, а й образна система пізнішої словесної творчості від «епічних часів» до сьогодення. Лірика А. Кичинського досі не вивчалася у зазначеному аспекті, чим і визначається актуальність теми нашої розвідки.

Мета дослідження – з'ясувати характерні риси відображення уявлень про вогонь, воду, землю і повітря у десятій збірці цього поета «Жива і скошена тече в мені трава» (1999), яка стала своєрідним підсумком його творчого зростання у ХХ ст.

Одною з найцікавіших у вищезгаданій збірці є поезія «Голосом скіфа», де час уособлюється в образі кам'яної статуї на вершині прадавньої могили, а доля похованого у ній воїна – з гіркою чашею: «Стоїть у степену скам'янілий мій час,/ мов ідол камінний стоїть./.../ Пощо ж йому, справді, руків'я мечів,/ та глина, руда від іржі,/ та чаша, в котрій я вуста омочив/ на гострій – що меч мій – межі?./ Щоб міг я в сідлі її спити до дна,/ я сонцю і степену моливсь./ Я думав чомусь, що солодка вона./ жорстоко ж я в ній помиливсь!/ Це в ній запеклася по вінця іржа, неначе в землі – моя кров./.../ Я переступив не для того її,/ щоб нині у надрах земних/ про те лиш повідали кості мої,/ що хтось потоптався по них...»[1, с.4]. Міфологема землі тут візуалізується як рідний степ, а міфологема води – як кров, пролита за батьківський край, та як гіркий напій. Минущість людського життя компенсується відчуттям єдності з першостихіями: «Ляжу в траву лугову,/ землю відчую живлющу,/ очі від щастя заплющу,/ видихну тихо: «Живу...»/ Очі заплющу – і знов/ змішане з кров'ю побачу/ сонце/ і жовтогарячу,/ сонцем розбавлену/ кров»[1, с.95]. «Все глибшає, глибшає/ рідна земля,/ тече, підмиваючи берег дороги...»[1, с.96].

Міфологеми води і часу чи пам'яті у багатьох віршах збірки співвідносяться, як-от:

«Спливатиме вода в Дніпрі і Жовтих Водах,/ для спраглої душі до краплі золота./.../ Від жовтого дощу не вимокне дорога,/ де обід золотий котитиме луна:/ то кликатиме нас/ майбутній час/ у спогад,/ відгукуючись сам на наші імена»[1, с.38]. «Все неможливіше/ вдруге ступити в ту саму ріку,/ надто коли вже не тільки при березі/ тягнеться лід./ Світиться над головою/ лелечого колеса німб,/ і розгортається в небо/ земної дороги сувій./ Тягнеться погляд у небо,/ дарма що залишиться в нім/ він непоміченим,/ як і пророк у вітчизні своїй»[1, с.98].

В дещо іншому образному втіленні постають ці міфологеми у поезії «Пересохла річище»: «В пересохлomu річищі,/ темний від мулу,/ час тече,/ мов глибока вода прибутна,/ і виорює плуг з його темного дна/ дно ріки,/ світлу назву її затонулу./.../ Плуг виорює з темряви корені слів,/ крила стріл і надій і на глині гончарній/ від дитячої ніжки невпевнений слід,/ круг якого нанесено знаки солярні./ Стих між пальцями/ сріберний голос води,/ лиш луна,/ як вінок на Івана Купала,/ ще пливе,/ ще не тоне...»[1, с.5]. Тут згадуються солярний культ і глина, з якої, за прадавньою міфологією, було створено людину.

Дощ як небесна вода проникливо і в несподіваних ракурсах зображений в інтимній ліриці А.Кичинського: «Постукав дощик нігтикком у шибку:/ мовляв, тихцем, але мерцій виходь»[1, с.59]. «Йди – як дощ іде./ Як дощ – не озирайсь»[1, с.70].

Поет нерідко поєднує інтимні мотиви з пейзажно-медитативними: «Стояв у лісі дощ,/ стояв у лісі я./ Текла вода зелом,/ немов сльоза щокою./ Я жив і схожий був/ на того солов'я,/ що горло полоскав/ дощинкою терпкою./ Він нею захлинався,/ і то була не смерть./ Живіше за життя/ було те захлинання./ Він нею закликав/ земну й небесну твердь/ повірити в його/ магічне заклинання»[1, с.60]. «Це небо чи ріка?/ Це хмарка чи волок? Це слід від літака/ а чи небесний сволок?/ Це води чи літа,/ чи плин твоєї крові? Це серце калата/ чи дзвони вечорові?/ Це обрій чи рубіж?/ Це ти ще йдеш до нього/ чи вже на нім стоїш,/ загоюючи ноги?/ Це поле чи безмеж/ землі, повік твоєї?/ Це ти іще живеш/ чи вже помер за неї?..»[1, с.96].

Міфологема сонця оригінально втілена у вірші «Згадуючи Литву»: «Сонцем припорошена/ серпнева,/ захисного кольору Литва»[1, с.24], а міфологема води – у вірші-спогаді «Дверні щілини», де персоніфіковано дитячий переляк від того, коли у двері стукала біда і зазірала крізь щілини до хапи: «Достоту ріками на сушу/ підземна дивиться вода - / мені і зараз хтось у душу/ крізь ті щілини загляда»[1, с.31].

Вогонь у поетичних візіях А. Кичинського постає як символічний дороговказ до рідного краю: «Горить мені вікно/ у рідній стороні,/ щоб я не заблукав/ між вікнами чужими»[1, с.33]. «Стоїш і спиваєш очима/ беззахисний промінь, що блима/ між листям на мокрім вікні,/ немовби то неопалима/ горить купина вдалині»[1, с.119].

Міфологема вогню у його ліриці оригінально поєднується з міфологемою повітря, втіленою у мотиві польоту: «Я лечу. Я горю. Я на попіл згорю./ Я хотів би когось нагадати зорю./ І нехай я впаду, і нехай мене тьма/ непроглядними крильми відтак обійма –/ та, коли покладуть в темну землю мій прах,/ хай у мене, як сон, стане кінь в головах/ і нехай наді мною білий світ розвидня/ біла збірка на лобі вороного коня»[1, с.46]. «Космічний пил і пил земний./ Гуде між ними джміль сумний...»[1, с.120]. У цих рядках внутрішній погляд поета охоплює всі першостихії, що засвідчує панорамність його світобачення, вміння на основі правічних архетипів творити оригінальні символічні образи.

Неабиякий талант А. Кичинського, закорінений у прадавніх традиціях і водночас самобутній, яскраво виявився і в наступних збірках, дві з яких – «Бджола на піску» і «Пролітаючи над листопадом» – були відзначені Національною премією імені Тараса Шевченка.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Кичинський А. Жива і скошена тече в мені трава: вірші / А. Кичинський. – Херсон: Айлант, 1999. - 128 с.
2. Кичинський А. Бджола на піску: вірші, поеми / А. Кичинський. – Херсон: Айлант, 2003. – 128 с.
3. Кичинський А. Пролітаючи над листопадом: поезії / А. Кичинський. – Херсон: Айлант, 2004. – 128 с.
4. Кичинський А. Срібна голка і нить золота: вірші та поеми / А. Кичинський. – Херсон: Наддніпряночка, 2010. – 300 с.4
5. Літературознавча енциклопедія: у 2 т. / авт-уклад. Ю. Ковалів. – К.: ВЦ «Академія», 2007. – Т. 1. – 608 с.

Рекомендує до друку доцент Чухонцева Н. Д.

811.111'42:801.82

Карюхіна А. І.

ФУНКЦІОНУВАННЯ ВЕРБАЛЬНИХ МАРКЕРІВ РЕФЛЕКСІЇ У ХУДОЖНІХ ТЕКСТАХ ЕМІЛІ ДІКІНСОН

У статті розглянуто особливості функціонування вербальних маркерів рефлексії у поетичних творах Емілі Дікінсон.

Ключові слова: поетична рефлексія, вербальні маркери, дієслова психічного стану, дейктики, пропозиційні дієслова.

The article deals with the functional peculiarities of the verbal markers of poetic reflexion in the poems of Emily Dickinson.

Key words: poetic reflection, verbal markers, verbs of mental state, deictics, propositional verbs.

Проблема самосвідомості, самопізнання фундаментальна і важлива, і як результат поява такого феномену як рефлексія не перестає хвилювати вчених й сьогодні. З'явившись як філософське поняття в античності, рефлексія стала загально визнаною категорією і вивчалася у роботах філософів різних часів (Сократ, Локк, Кант, Гегель, Гуссерль, Тейяр де Шарден, Гайдеггер та ін.). З плином часу межі використання феномена «рефлексія» розширилися, його стали вивчати в психології (Ж. Піаже, С. Рубінштейн, В. Лефевр, І. Степанов та ін.), лінгвістиці (В. фон Гумбольдт, Б. де Куртене, Л. Якубинський, В. Тюпа, Д. Сегал, М. Мінський, А. Залевська, та ін.), когнітивній лінгвістиці (Р. Фрумкіна, Є. Лютикова, І. Вепрева, Т. Кльопікова, В. Маслова, М. Піменова та ін.).

Рефлексія як філософське і літературне явище особливо актуалізується у ХІХ ст. Рефлексивність власної творчості для багатьох авторів стає однією з провідних стратегій поезики. Емілі Дікінсон у загальному контексті століття не стала винятком.

Актуальність статті визначається лінгвокогнітивним підходом до аналізу поетичної рефлексії як засобу самовираження авторки. Метою статті є дослідження особливостей функціонування вербальних маркерів рефлексії у поетичних текстах Емілі Дікінсон.

Слідом за В. Карасиком, під поетичною рефлексією розуміємо художнє осмислення реальності автором, в основі якого лежить потреба висловити емоційне переживання свого буття у світі, свої почуття та філософські ідеї [3, с. 102].

Узявши за основу творчість американської поетеси Емілі Дікінсон, ми дійшли висновку, що поетична мова принципово більш рефлексивна [1, с. 366], адже за її допомогою читач може зрозуміти світобачення авторки, її почуття та переживання. Основними вербальними маркерами рефлексії Емілі Дікінсон виступають дієслова психічного стану (за Короньковою), які використовуються у мові для передачі емоційного, почуттєвого, розумового, інтелектуального стану істоти, спричиненого певним впливом оточуючого світу [4, с. 535].

Сучасні лінгвісти до дієслів психічного стану відносять:

1) Дієслова почуття – це дієслова, що виражають складне поєднання різного роду відчуттів, а також відношення до потреб, задоволення або незадоволення яких викликає позитивні або негативні емоції – радість, любов, гордість або сум, гнів, сором тощо, наприклад: *like, dislike, love, adore, admire* [4, с. 537]. Поетика Е. Дікінсон – повна емоцій, переживань. Слід зазначити, що дієслова почуття з позитивним значенням (*like, love, adore, admire*) частіше використовуються авторкою у своїх віршах, адже вона розуміє безглуздість ненависті до оточуючого світу: *I had no time to hate* [6].

2) Емотивні дієслова – дієслова, що виражають переживання людиною свого ставлення до дійсності, до особистого й навколишнього життя [2, с. 364].

До емотивних дієслів відносять:

- дієслова, які позначають зовнішній прояв емоцій (мімічні прояви, жести та ін.), наприклад: *We don't cry – Tim and I, We are far too grand* [6];
- дієслова, які позначають емотивне ставлення, наприклад: *Bees – will not despise* [6];
- дієслова, які позначають емотивний стан, наприклад: *You marvel how they held* [6];
- дієслова, які позначають психічне зусилля [4, с. 539], наприклад: *They strive – and yet delay – They perish – Do we die –* [6].

3) Когнітивні дієслова (–cognitive verbs) – дієслова мислення, або дієслова, які описують ментальність, а саме:

- дієслова на позначення поглядів (*suppose, consider, think, find, hold, count, judge*), наприклад: *And carried, I supposed – to Heaven* [6];
- дієслова когнітивного сприйняття (*perceive, feel, look, seem, appear*), наприклад: *I thought how yellow it would look* [6].

Проаналізувавши ряд віршів Емілі Дікінсон, ми з'ясували, що у 83% її творів присутні дієслова психічного стану, серед яких найчисленнішою за лексичним значенням виявилася підгрупа емотивних дієслів (52%) та когнітивних дієслів (30%), менш численнішою виявилася підгрупа дієслів почуття (18%). Частотність підгрупи емотивних дієслів може пояснюватись тим фактором, що сфера авторського ставлення до певних подій, дійсності й навколишнього життя, переживання Емілі Дікінсон зазвичай домінує над іншими, тобто має більшу потребу у виявленні до зовнішнього світу, до читача. Крім цього, значне місце займають когнітивні слова, що описують процес рефлексивного осмислення світу Емілі Дікінсон.

Слід зазначити, що під час аналізу поетичного тексту Емілі Дікінсон, були виявлені прагматичні маркери [5, с. 28] рефлексії, а саме: а) дійктичні елементи: персональні дейктики: власні назви, вказівні займенники, дійктичний означений артикль, наприклад: *Hurrah for Peter Parley!*; просторові дейктики: вказівні займенники (*this, these, that, those*), просторові прислівники (*there, thither, thence, here*), дієслова, що зазначають рух (*come back, go out, get into*), наприклад: *And then, I wanted to get out* [6]; часові дейктики: часові прислівники (*yesterday, today, tomorrow*), словосполучення, що окреслюють часовий простір (*this morning, before midnight, in March / August*), наприклад: *And later, in August it may be* [6]; б) пропозиційні дієслова (предикати мислення й мови: *say, tell, call, name*), наприклад: *When you were willing – May it come – Tell Carlo – He'll tell me!* [6].

Отже, у семантиці дієслів психічного стану та прагматичних маркерів актуалізуються різні значення розумової діяльності Е. Дікінсон, що свідчить про властивість поетичної рефлексії глибоко проникати в суть явищ і процесів аналізованої дійсності.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Базилевич Н. В. Феномен «рефлексія» у лінгвокогнітивних дослідженнях / Наталія Вікторівна Базилевич. // Науковий вісник Херсонського державного університету. – Серія : Лінгвістика : [зб. наук. пр.]. – Херсон : ХДУ, 2011. – Випуск XV. – С. 365–369.
2. Войтко В. І. Психологічний словник / В. І. Войтко // Київ: Вища школа, 1982. – 218 с.
3. Карасик В. Поэтическая рефлексия: содержательные характеристики [Электронный ресурс] / В. Карасик. – Волгоград, 2015. – С. 101–113. – Режим доступа до ресурсу: <http://cyberleninka.ru/article/n/poeticheskaya-refleksiya-soderzhate>
4. Коронькова О.А. Визначення поняття «дієслова психічного стану» в сучасній українській мові [Текст] / О.А. Коронькова // Молодий вчений. – 2016. – № 3. – С. 534–537.
5. Станкевич В. Л. Ментальные глаголы в русском языке: состав, структура, семантический объем: автореф. дис. на соиск. уч. степени канд. филол. наук: спец. 10.02.01 «Русский язык» / В. Л. Станкевич // Минск, 1991. – 28 с.
6. The complete poems of Emily Dickinson / Ed. by Th.H. Johnson. – London: Faber and Faber, 1975. – 770 p.

Рекомендує до друку викладач Базилевич Н. В.

УДК 821.161.1.09. «19»

Климакова Ю.

МОТИВ ОДИНОЧЕСТВА ЛИРИЧЕСКОГО ГЕРОЯ В ПОЭЗИИ РАННЕГО ПЕРИОДА В. МАЯКОВСКОГО

Статья посвящена анализу творчества В. Маяковского, его поэтических произведений раннего периода, в которых присутствует тема одиночества.

Ключевые слова: В. Маяковский, одиночество, поэзия, лирический герой, творчество, эпитет, метафора, сравнение, риторический вопрос.

The article is devoted to the analysis of V. Mayakovsky's creativity, his poetic works of the early period, which were devoted to the theme of loneliness.

Key words: V. Mayakovsky, loneliness, poetry, lyrical hero, creativity, epithet, metaphor, comparison, rhetorical question.

Тема одиночества в русской поэзии начала XX века была одной из ведущих. Она отражала суть социальных, религиозных и моральных изменений в обществе. Эта тема нашла отражение в творчестве поэтов-символистов таких как В. Брюсов, А. Блок, М. Цветаева, Б. Пастернак.

Эта литературоведческая проблема привлекала внимание многих исследователей, таких как: А. Воронский, Л. Бельская, Б. Горб, Т. Геворкян, Г. Черемин.

Владимир Маяковский, безусловно, признанный и талантливый поэт, всегда был окружен пристальным вниманием толпы, однако чувствовал себя очень одиноким и непонятым, ему казалось, что его творчество недоступно для понимания. Соответственно, эти мотивы одиночества и непонимания прослеживаются в поэзии [1, с.12].

Предметом статьи являются художественные средства, с помощью которых В. Маяковский создает атмосферу одиночества лирического героя в произведениях «Послушайте», «Надоело», «Себе, любимому, посвящает эти строки автор», «Горе».

Цель статьи заключается в изучении особенностей художественного изображения одиночества в вышеупомянутых произведениях, которые составляют уникальную творческую манеру поэта.

Одна из ключевых поэзий творчества автора – всеми известное «Послушайте» (1914). В ней, помимо своеобразного устава поэтического творчества, содержится и рассуждение о предназначении человека. Это стихотворение наполнено юношеским максимализмом, в нем автор пытается определить свою роль в литературе, понять самого себя.

/ Ведь, если звезды зажигают – значит – это кому-нибудь нужно?

Значит – это необходимо, чтобы каждый вечер над крышами загоралась хоть одна звезда?!/ [2]

Посредством метафоричных образов звезд, паузации, риторических вопросов, поэт делает вывод, что главный смысл в жизни человека – быть кому-то нужным и полезным.

В этом стихотворении поэт совмещает лирическое и трагическое начала, демонстрирует уязвимость души лирического героя.

Одиночество, как внутреннее состояние лирического героя, может быть вызвано разными причинами, одна из них – отсутствие возможности быть услышанным.

В. Маяковский выразил это настроение в стихотворении «Надоело», которое было написано в 1916 году.

Лирический герой «тоскою к людям ведомы», отправляется на прогулку, так как ему не хватает общения, понимания. В безликой толпе он хотел бы найти близкого по духу человека, единомышленника, друга. Лирический герой твердо верит, что «надежда сияет сердцу глупому». Но встречая множество людей, герой не видит в них искренности, все безразличны, пусты, равнодушны. Осознание этого приносит горечь:

/ Нет людей.

Понимаете

Крик тысячадневных мук?

Душа не хочет немая идти,

А сказать кому? / [3]

С помощью риторических вопросов, «рваных» строк, своеобразных метафор и сравнений, лирический герой пытается найти ответы на вопросы. Однако он не винит этот несовершенный мир, а просто констатирует факт, что общество меняется не в лучшую сторону.

В стихотворении «Себе, любимому, посвящает эти строки автор», которое было написано в 1916 году, лирический герой Маяковского представляет собой «глыбу», «жилистую громадину», а голос звучит мощно и твердо.

Зачин представляет собой жизненные трудности героя-исполина, через которые ему пришлось пройти. Герой разными способами пытается преодолеть гнетущее его одиночество. Каждый способ выделен в отдельную строфу и начинается с условия, выраженного оксюморонам. Малый размер мирового океана, нищета миллиардера, косноязычие итальянских классиков – всё это оригинальные авторские сравнения, которые подчеркивают его индивидуальный стиль.

В конце стихотворения автор делает вывод:

/ В какой ночи

Бредовой

Недужной

Какими Голиафами я зачат –

Такой большой

И такой ненужный? / [5]

Метафоры, риторические вопросы, замечание о родителях – Голиафах – всё это создают атмосферу одиночества.

Внутреннее состояние одиночества лирического героя изображено и в небольшом, но наполненном образами, стихотворении «Горе» (1920 г).

В шести строках Маяковский изобразил три цельных и логически завершенных образа: порывистый ветер, капли дождя и взошедшая луна. Одновременно они олицетворяют фантазмагорию городского пейзажа и внутреннее состояние лирического героя.

О силе ветра сообщают эпитет «отчаянный» и неологизм от прилагательного «нечеловече» [4].

Порывы ветра безрезультатны, о чем сообщает наречие «тщетно», с которого начинается стихотворение.

В оригинальном по форме стихотворении «Горе» В. Маяковский проводит параллель изображения городского пейзажа и внутреннего состояния лирического героя.

Итак, тема одиночества лирического героя занимает ведущее положение в поэзии раннего периода В. Маяковского. Излюбленными приемами изображения внутреннего состояния лирического героя являются эпитеты, метафоры, рваные строки, риторические вопросы, гиперболизация. Многогранный талант, душевные муки и внутренние переживания Маяковского сформировали неповторимый индивидуальный стиль автора, который легко узнаваем и признан читателями.

ЛИТЕРАТУРА:

1. В. В. Маяковский: pro et contra / Сост., вступ. статья, коммент. В. Н. Дядичева. - СПб.: РХГА, 2006. – с. 12

2. Русская поэзия. Владимир Маяковский. Послушайте. [Электронный ресурс]/ Режим доступа.- <http://v-mayakovsky.com/stihi-1912-1916.html>

3. Русская поэзия. Владимир Маяковский. Надоело.[Электронный ресурс]/ Режим доступа.- <http://v-mayakovsky.com/stihi-1912-1916.html>

4. Русская поэзия. Владимир Маяковский. Горе. [Электронный ресурс]/ Режим доступа.- <http://v-mayakovsky.com/stihi-1912-1916.html>

5. Фундаментальная электронная библиотека. Владимир Маяковский. Себе, любимому, посвящает эти строки автор. [Электронный ресурс]/ Режим доступа.- <http://feb-web.ru/feb/mayakovsky/texts/ms0/ms1/ms1-126-.htm>

Рекомендує до друку доцент Нев'ярович Н. Ю

ЕКФРАСІС ЯК СТРУКТУРНО-СТВОРЮЮЧИЙ ЕЛЕМЕНТ В ПОЕЗІЇ РОСІЙСЬКИХ СИМВОЛІСТІВ (НА ПРИКЛАДІ А. БЛОКА ТА В. ІВАНОВА)

У статті розглядається екфрасіс як художній прийом і його особливості в літературі рубежу XIX-XX століть, досліджується взаємовплив літератури, живопису та архітектури на прикладі віршів російських поетів-символістів А. Блоку і Вяч. Іванова.

Ключові слова: екфрасіс, Срібний вік, поезія, синтез мистецтв, А. Блок, Вяч. Іванов, В. Васнецов, Ж. Рошгросс.

The ecphrasis as an artistic device with its features in the literature of XIX-XX centuries is considered in the article. The multilayered interaction of literature, painting and architecture in the context of poems of such symbolists as A. Block and V. Ivanov is studied.

Key words: ecphrasis, Silver age, poetry, synthesis of arts, A. Block, V. Ivanov, V. Vasnetsov, J. Rochgross.

За словами Брагинської Н. В. *екфрасіс* – словесний опис предметів образотворчого мистецтва; синтез мистецтв; форма, в якій практично реалізовувалося зближення літератури з образотворчим мистецтвом, де воедино зливаються живопис, література, архітектура [1, С. 259]. Синтез мистецтв, здійснений модернізмом, взаємодія і взаємовплив літератури і мистецтва, процес «народження» літературних творів під враженням від творів живопису, переживання музичних відчуттів, пластичних мистецтв в цілому, свідомий переклад з однієї художньої мови на іншу дозволили розширити семантичні і семіотичні кордони, збагатити образність, реалізувати обмін смислами на новому, асоціативному рівні, збільшуючи тим самим художній потенціал російської модерністської літератури. За словами Квінта Горация Флакка: «Поезія – як живопис: інший твір полонить тебе більше, якщо ти будеш розглядати його зблизька, а інше – якщо відійдеш подалі» [4].

Поетичний екфрасіс за Гришиним А. є найбільш наочна форма співтворчості літератури з іншими видами мистецтва, з філософією, яку стародавні вчені відносили до мистецтв [2]. Символістам у величезній мірі була властива «туга по світовій культурі», в контексті якої і розвивалася їх творчість. Розвиваючись в «контексті світової культури, символістська поезія неминуче приходила до широкого культивування екфрасіса, намагаючись з його допомогою освоїти і «привласнити» цю культуру» [2].

Мета цього дослідження – розкрити специфіку поетики екфрасіса як поетичного прийому, що дозволяє адекватно представляти твори одних видів мистецтв іншими, зокрема, образотворчого мистецтва та літератури в творчій спадщині поетів «срібного століття».

Предметом дослідження є явище екфрасіса як прийом, за допомогою якого стає можливим «переклад» мови одного виду мистецтва (живопису) на мову іншого виду мистецтва (літератури) в художньому світі російських поетів «срібного століття».

Об'єктом дослідження стали вірші російських поетів-модерністів «срібного століття» – А. А. Блоку, Вяч. Іванова.

У юнацькому поетичному доробку Блоку можна виявити лише три тексти, які побудовані на описі конкретних картин, чії назви відбилися в назвах віршів. Це – «Гамаюн, птица вещая» з підзаголовком «Картина В. М. Васнецова» і з датою 23 лютого 1899 року, «Сирин и Алконост» з підзаголовком «Птицы радости и печали» (датована 23-25 лютого 1899) і «Погоня за счастьем» з підзаголовком «Рош-Гросс» (датоване 7 жовтня 1899).

Блоковский екфрасіс у вірші «Гамаюн, птица вещая» орієнтований переважно на пласти релігійно-культурної і народної свідомості. У Блока сюжет розгортається в історично-пізнаваному часу («ярмо злих татар», «страт ряд кривавих»), причому пророцтва супроводжуються етично забарвленою оцінкою того, що пророкує птах Гамаюн – «лиходіїв силу, загибель правих». Разом з

тим в тексті присутнє «вічне», пов'язане з образом речей птиці. Темпоральний вектор, який Блок приписує візуальному ряду васнецової картини, спрямований з тимчасового метафізичного стану в сторону історичних подій. Інша частина (страсти, стихійні лиха) може бути багаторазово повторена і в майбутньому, майже буквально відображаючи апокаліптичні пророцтва («І боягуз, і голод, і пожежа»). Парадоксальне поєднання в кінцівці вірша «передвічного жаху», «прекрасного лику» і «кохання» в поєднанні з мотивами «речей правди» і «крові», які посилені церковними славянськими («лик», «уста») дозволяють припустити біблійні та євангельські конотації.

Вірш «Сирин и Алконост» Блок надрукував багато пізніше, в 1919 році, в першому випуску журналу «Записки мрійників». Для розуміння семантики образів Сирина і Алконоста у Блоку варто враховувати також перефразування (можливо, неусвідомлене) назви картини Васнецова в заголовку блоківського екфрасіса – «Птицы радости и печали» замість «Пісня радості і печалі». Заміна слова «пісня», що виражає єдність прояви «радості і печалі», словом «птахи», підсилює у вірші субстанціональний характер протиставлення, зримо втіленого в образах птахів. Візуально в даному випадку обумовлене юнацьке уявлення Блока про самодостатність окремих субстанцій «радості і печалі» в зрілому його творчості зазнає метаморфозу, перетворившись в широкому сенсі в концепцію неподільності і незлиття «радості-страждання» (драма «Роза і хрест» та ін.). А перша публікація вірша «Сирин и Алконост» в післяреволюційний період свідчить про актуалізацію, в першу чергу, «віщих» мотивів в цьому юнацькому екфрасісі.

Третій вірш з застосуванням екфрасісу у Блока є вірш «Погоня за счастьем» з підзаголовком «Рош-Гросс». Поет не дає розгорнутого опису картини в соєму вірші, не згадує нічого, крім неба («небесний чертог»), «вершини» гори і «одягу» «Бога», яку «поколенья» «з криком сп'яніння» «ловлять <...> на льоту». Зате він послідовно передає динаміку зафіксованих в позах персонажів дій – прагнення до вершини, «погоню за щастям», коротку мить перемоги, падіння, загибель. Одночасно Блок розвиває у вірші тему стосунків між людьми і Богом. За Блоком, в картині Рошгросса представлено все людство, яке покоління за поколінням («йдуть століття»), служить Богу, гнітючої «земної душі політ». Богословські характеристики Бога («Чий шлях осяжний час, // Обитель – далека гора») вводять в цей сюжет таку просторово-часову перспективу, яка дозволяє говорити про трансцендентальне сприйняття Блоком задуму Рошгросса. Внаслідок такого бачення картини, замість неба, зтягнутого хмарами, і скелі, зображення якої у художника можна тільки вгадати під купою людських тіл, у вірші описані «небесний чертог» і «гірський хребет» [5, С. 367]. Змішуючи в екфрасісі атрибути Бога і диявола, Блок одночасно вводить тему прирівнювання «загибелі» до «перемоги» («смерть <...> переможний клік») [5, С. 368].

Екфрасіс у В'ячеслава Іванова як опис (міметичного типу), як спроба проникнення в сутність артефакту (прикметного типу) вже в ранній творчості моделюються екфрасісом як емблемою (метафізичний тип). У деяких наративних текстах цей образ-емблема, що вінчає ряди екфрасістических образів-картин, заданий спочатку справжнім витвором живопису або архітектури, що зводиться в містичний план і представлений як ідеал містичного мистецтва. [1.С. 265].

Цикл «Римські сонети» Іванова (1924), опублікований автором в листопаді 1936 року в LXII книзі паризьких «Сучасних записок», інтерпретують через троянський міф, через вергіліанській міф Риму, через «водний» діонісійській міф. Дев'ять сонетів Іванова в циклі названі так: «*Regina Viarum*» (введення до циклу), «*Monte Cavallo*» (описаний фонтан і стародавній статуї Діоскурів на вершині Квірінальського пагорба), «*L'aqua felice*» (описаний однойменний акведук і фонтан на Квірінальському пагорбі), «*La Barcaccia*» (описаний однойменний фонтан та Іспанські сходи), «*Il Tritone*» (описаний фонтан Берніні), «*La fontana delle Tartarughe*» (описаний «Фонтан-черепах» Ландіні), «*Valle Giulia*» (описано штучне озеро, храм і статуя Асклепія), «*Aqua Virgo*» (описаний фонтан Треві), «*Monte Pincio*» (описаний вид на вечірній Рим і купол Св. Петра, що відкривається з пагорба Пінчо). Примітно, що сам поет в листі до М. О. Гершензон від 31 грудня 1924 року називав свої сонети «офортами»: «дев'ять сонетів під назвою «*Ave Roma*» – початок великого, думається, циклу римських офортів» [3, С. 89]. Відзначимо, що гравіювання тематика в сонетах виникає тричі: «Різець зібрав їх» (III, 12), «З природою схожий різця старовинний сон» (V, 7), «Де Пиранези вогненною голкою Співав Риму смуток і зодчество Титанів» (V, 13-14).

Мальовничий характер сонетів чудово відчув композитор А. Гречанинов. У листі від 10 вересня 1939 він писав Вяч. Иванову: «В останні дні перед війною я написав 5 п'єс на Ваші Римські Сонети <...> 4 фонтану і один захід сонця» [3, С. 91].

ЛІТЕРАТУРА:

1. Брагинская Н. В. Экфрасис как тип текста (к проблеме структурной классификации)// Славянское и балканское языкознание. Карпато-восточнославянские параллели. Структура балканского текста. М.: Наука, 1977. С. 259–283.
2. Гришин, А. Экфрасис в поэзии старших символистов как форма сотворчества. Вестник Челябинского гос. ун-та. 2004. Т. 2, № 1, С. 14-34. Режим доступа: http://www.lib.csu.ru/vch/2/2004_01/002.pdf.
3. Иванов Вяч. АНИМА / Пер. с нем. С. Л. Франка. Подг. текста, предисл., примеч., коммент. и исследование С. Д. Титаренко; послесловие К. Г. Исупова. СПб.: Факультет филологии и искусств СПбГУ, 2009. С. 89–121.
4. Квинт Гораций Флакк - афоризмы, цитаты, высказывания, мысли, фразы, изречения [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.slovoevorobei.ru/aforizm/aforizm_260_1.html.
Дата обращения: 08.06.2017.
5. Лощинская Н. В. Экфрастические сюжеты в ранней лирике Блока / "Невыразимо выразимое". Экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте. М.: «Новое литературное обозрение», 2013. С. 342–375.

Рекомендує до друку доцент Штепенко О. Г.

УДК 811.111'38'42:82-32

Крутієнко Д. В.

ОСОБЛИВОСТІ ФУНКЦІОНУВАННЯ ЕПІТЕТІВ В ОПОВІДАННІ Ф.С. ФІЦДЖЕРАЛЬДА «ЗАГАДКОВА ІСТОРІЯ БЕНДЖАМІНА БАТТОНА»

У статті розглянуто особливості функціонування епітетів в оповіданні Ф.С. Фіцджеральда «Загадкова історія Бенджаміна Баттона» для створення портретної характеристики головних героїв та виявлено емоційно-оцінну функцію епітетів.

Ключові слова: троп, епітет, узуально-асоціативні епітети, okazionalno-асоціативні епітети

The article deals with the functional peculiarities of the epithets in the story of F.S. Fitzgerald —The Curious Case of Benjamin Button to create a portrait characterization of the main characters and to identify the emotional and evaluative function of the epithets.

Key words: trop, epithets, usually-associated epithets, occasionally-associated epithets.

Сукупність тропів являє собою системно-структурне макропольове утворення, що включає поля подібності, суміжності та протилежності. Епітет можна вважати системоутворюючим центром тропіки [1, с. 68]. Усі інші тропи здатні трансформуватися в епітет, але необхідно розрізняти узуально-асоціативні та okazionalno-асоціативні епітети, які утворюються в результаті перетину поля епітета з полями інших тропів: метафоричні, метонімічні, компаративні, літотні (гіперболічні), перифразні, оксюморонні та іронічні [3, с. 147–158]. Окрім зазначених семантичних класів епітетів, розрізняють і різні структурні моделі, серед яких виокремлюють прості, складні, фразові та епітети-речення [2, с. 137].

Метою статті є специфіка використання епітетів в оповіданні Ф.С. Фіцджеральда «Загадкова історія Бенджаміна Баттона».

Роман Ф.С. Фіцджеральда «Загадкова історія Бенджаміна Баттона» розповідає про чоловіка на ім'я Бенджамін Баттон, який народився у сімдесятирічному віці і проживає життя в зворотному порядку: народжується старим чоловіком і доживає віку немовлям. Автор описує зміни у зовнішності героя на шляху його «омолодження» використовуючи різноманітні епітети.

На початку твору Бенджамін Баттон постає перед читачем старим чоловіком, що стає зрозумілим з опису його зовнішності: *–Wrapped in a voluminous white blanket, and partly crammed into one of the cribs, there sat an old man apparently about seventy years of age. His sparse hair was almost white, and from his chin dripped a long smoke-coloured beard which waved absurdly back and forth, fanned by the breeze coming in at the window* [4, p. 5]. У прикладі зустрічаємо описово-оцінні епітети *sparse, white hair* «рідке, сиве волосся» та компаративний епітет *smoke-coloured beard* «свинцево-сіра борода», які надають портретні характеристики герою і вказують на його поважний вік.

Зміни голосу головного героя відіграють важливу роль у тексті, адже за їх допомогою, перед читачем постає процес його «омолодження», який інтенсифікується використаними епітетами: *cracked and ancient voice → a weak voice → a healthy baritone → a firm voice → a changing treble voice.*

При створенні портрета коханої жінки Бенджаміна, автор використовує такі описово-оцінні епітети *slender* «стрункий» та *frail* «ніжний», метафоричний епітет *ashen* «попелястий», складний компаративний епітет *honey-colored* «золотистий» та епітет *glittering* «чарівний» у складі метафоричного звороту, які допомагають створити образ сяючої та юної красуні: *–The girl was slender and frail, with hair that was ashen under the moon and honey-coloured under the sputtering gas-lamps of the porch. Over her shoulders was thrown a Spanish mantilla of softest yellow, butterflyed in black; her feet were glittering buttons at the hem of her bustled dress* [4, p. 15].

Ключовим епітетом у всьому оповіданні є епітет *curious* «цікавий», «дивний», «допитливий», «курйозний», який експлікується 8 разів у тексті та зустрічається навіть у назві оповідання *–The*

Curious Case of Benjamin Button». Вживання цього епітета пояснюється бажанням автора підкреслити загадковість та дивовижність життя Бенджаміна Баттона, який не схожий на інших людей: *–Indeed, so strong is the force of custom that they no longer felt that he was different from any other child – except when some curious anomaly reminded them of the fact* [4, p. 12].

Таким чином, епітети допомагають авторів створити яскраві образи головних героїв, показати деталі змін їх зовнішності на шляху «омолодження» та старіння. Використані епітети зображують дивовижне явище – життя Бенджаміна Баттона у зворотньому порядку. Годинник життя головних героїв, рухається врізнобіч, що виражено в оповіданні за допомогою переважно описово-оцінних, метафоричних та компаративних епітетів. Домінантним постає епітет *curious*, що з точністю характеризує незвичайне життя Бенджаміна Баттона.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Арнольд И.В. Стилистика современного английского языка / И. В. Арнольд. – М.: Флинта, Наука, 2002. – 384 с.
2. Гальперин И.Р. Стилистика английского языка / И.Р. Гальперин – М.: Высшая школа, 1977 – 334 с.
3. Турсунова Л.К. К проблеме классификации эпитетов/ Л.К. Турсунова// Сб. науч. трудов МГПИИЯ им. М.Тореза. – Вып. 75. – 1974. – С. 147– 158.
4. Fitzgerald F.S. The Curious case of Benjamin Batton [Електронний ресурс] / F.S. Fitzgerald. – Режим доступу: <https://americanliterature.com/author/f-s-fitzgerald/short-story/the-curious-case-of-benjamin-button>

Рекомендує до друку доцент Заболотська О. В.

УДК 821.111-311.6(73):82.09

Левицька Д. В.

АВТОБІОГРАФІЗМ ТА ІСТОРИЗМ ЯК ДОМІНУЮЧІ ФАКТОРИ СТВОРЕННЯ ОБРАЗУ ГОЛОВНОЇ ГЕРОЇНИ М. МІТЧЕЛ «ЗВІЯНІ ВІТРОМ»

У статті розглянуто історико-біографічні фактори, що вплинули на створення історичного роману «Звіяні вітром» та на образ Скарлет О'Хара.

Ключові слова: історичні фактори, автобіографія, жіночий образ, «магнолієвий міф».

The article deals with the historical and biographical factors, that had influence on the creation of the historical novel «Gone with the wind» and the Scarlet O'Hara's character.

Key words: historical factors, autobiography, woman character, the «magnolia myth».

Незважаючи на велику популярність історичного роману в ХХ столітті, на його очевидну важливість для формування національної самосвідомості та національного світовідчуття, а також для вироблення національного суспільного ідеалу, теоретичних робіт, присвячених осмисленню специфічних проблем цього виду, літератури, на диво, мало, очевидно, в силу його складності і нерозробленості.

Актуальність нашої роботи полягає у відносно невеликій кількості досліджень за цією темою та у нашому особистісному інтересі до роману «Звіяні вітром» Маргарет Мітчелл та біографії письменниці.

Мета нашої роботи: розглянути особливості роману Маргарет Мітчелл як роману, що містить у собі автобіографічний та історичний елементи.

Історичний роман досяг піку своєї популярності в США в 30-ті роки завдяки відомому у всьому світі бестселлеру «Звіяні вітром». На жаль, творчість його авторки Маргарет Мітчелл досліджено фрагментарно.

Деякі аспекти творчості американської письменниці розглядали у своїх роботах Е. Едвардс, Г. Штрауманн, У. Аллен, С. Беллман, Ф. К. Уоткінс, Е. Хенсон. Найбільше детально її творчість розглянуто у працях вітчизняних вчених Є. Стеценко, І. Архангельської та І. Галінської, а монографії американських літературознавців Ф. Фарра і Е. Едвардс стали першими джерелами, з яких можна отримати найбільш повну інформацію про авторку «Звіяних вітром». Разом з тим, будучи белетризованими біографіями, вони не містять літературознавчого аналізу роману Маргарет Мітчелл.

Американська критика 1930-х років розглядала роман Мітчелл в основному з точки зору історичної концепції автора і достовірності викладених в ньому подій. Протягом декількох десятиліть ім'я Маргарет згадувалося майже в кожній монографії, присвяченій проблемам літератури американського Півдня, але лише мимохідь, і, як правило, в контексті масової літератури США. Дія книги відбувається в один з найбільш складних періодів в історії США і охоплює роки Громадянської війни (1861-1865) і наступної за нею Реконструкції. Відомий американський критик Малкольм Каулі в рецензії, надрукованій у вересні 1939 р, писав, що роман «Звіяні вітром» є ніщо інше, як енциклопедія плантаторського життя і «південної легенди», вперше викладеної Маргарет Мітчелл, причому викладеної з усіма її подробицями і епізодами. Незважаючи на той факт, що легенда ця фальшива і погано вплинула на життя Півдня в цілому, вважає М. Каулі, вона зберігає свою привабливість; оскільки Маргарет Мітчелл зуміла розповісти її так, що легенда посилюється, хоча розказана вона шляхом змішування неабиякої частки реалізму з романтизмом. Як письменник-реаліст, вірний правді життя, який відчув напрямок історичного процесу, Мітчелл правдиво, в яскравих переконливих художніх образах відтворила історію старого Півдня періоду Громадянської війни і Реконструкції; як письменник «південної школи», як щира жителька півдня, вона не могла, показавши об'єктивну перемогу нових економічних форм життя, не означити її моральну приреченість до історії краху кохання Скарлетт і Ретта.

Майстерність М. Мітчелл у «Звіяних вітром» проявилась у створенні незабутніх характерів, наділених кожен яскравою неповторною індивідуальністю і разом з тим характерів, що відображають, кожен по-своєму, історичний зміст епохи.

Зауважимо, що в монографії Е. Хенсон "Маргарет Мітчелл" червоною ниткою проходить думка про автобіографічності роману «Звіяні вітром». Героїня роману Скарлетт О'Хара, на думку критика, висловлює власні ідеї письменниці. Розглядаючи роман «Звіяні вітром» на тлі ряду творів «південного літературного модернізму», тобто романів «Авессалом! Авессалом!» Вільяма Фолкнера, «Батьки» Аллена Тейта і "Весілля в дельті" Юдора Уелті, Е.Хенсон зауважує, що місце Маргарет Мітчелл в цьому літературному перебігу аж до початку 80-х років літературознавцями недооцінювалося.

Виходячи з результатів нашого дослідження, можна зробити наступні висновки. Періодом Реконструкції в історії Сполучених Штатів закінчується ера народження й змужніння великої цивілізації, її матеріальної й духовної культури, існування якої суттєво розширило межі планетарної свідомості. Людство зіткнулося з неординарним досвідом становлення могутньої нації, самотність котрої зрощувалася не на тисячолітньому фунті корінних традицій, а на основі трьохсотрічної асиміляції культурного надбання народів Європи, Америки, Африки та Азії. Виникає так званий «магнолієвий міф», що полягає у переконанні, що особливою жорстокістю і стрімким розвитком подій війна призвела до руйнування південної цивілізації, що значно перевершувала цивілізацію Півночі. Подібно до квітки магнолії, «південна легенда» розпустила пелюстки у багатьох літературних творах письменників-південців. Саме цей фактор, та звичайно причетність родини Маргарет до Громадянської війни в США, підштовхнули авторку «Звіяних вітром» звернутися до написання роману.

Прочитавши роман «Звіяні вітром», ми бачимо, що потомствена мешканка Півдня описує тяготи цієї війни. Здається, якби Маргарет Мітчелл дожила до наших днів, вона б неказанно здивувалася б нев'яничій протягом багатьох років читацькій любові до свого шедевр. Після феноменально успішного показу роману по світу критики стали шукати генетичні корені оповідання. Вважали, що на Мітчелл вплинула проза Гаррієт Бічер-Стоу («Хатина дядька Тома») і Вільяма Теккерея («Ярмарок марнославства»). Генріх Штрауманн навіть спробував зіставити образ Скарлетт О'Хара з образом Беккі Шарп з «Ярмарку марнославства». Успіх же роману Маргарет Мітчелл критик пояснює суто прагматичних поглядом на життя самої письменниці. Він перераховує ще три можливі причини приголомшливого читацького успіху роману: байронічний образ Ретта Батлера, правдоподібний реалізм фону, на якому розвивається дія, і врешті, злиття історичної точності подій з великою дозою «магнолієвого міфу».

В американській літературі ХХ століття немає більш живого характеру, ніж Скарлетт О'Хара. Образ Скарлетт дійсно виявився близьким мільйонам читачок. Зеленоока красуня з ірландським корінням, капризна і примхлива, але при цьому - сильна і відчайдушна, готова знайти вихід з будь-якої ситуації, не зломлена ні любовними невдачами, ні смертю батьків, ні жахами війни. Перипетії відносин Скарлетт з її чоловіками на тлі історичних «декорацій» мало кого залишили байдужими.

Роман «Звіяні вітром» розпочинає фраза: «Скарлетт О'Хара не була гарною». А ось Маргарет Мітчелл була. Хоча, мабуть, не вважала себе особливо привабливою, якщо почала роман з такої фрази. Але вона явно була скромною, бо ж образ Скарлетт в чомусь списала з себе. І хоча Маргарет користувалася популярністю серед чоловіків, сучасники запам'ятали її не як безтурботну красуню, а як чудову оповідачку і слухачку. В цій людині поєднувалися пристрасть до кокетування й спортивних розваг, неабиякі здібності до навчання й інтерес до знань, прагнення самостійності та бажання створити хорошу, але цілком патріархальну родину. Мітчелл була романтиком. Сучасники вважали її практичною. Про те, наскільки методично вона – цент за центом – вибивала гонорари у видавців, пізніше ходили легенди.

Літературні критики знаходять автобіографічні паралелі в романі «Звіяні вітром», вказують на схожість поведінки батька героїні Джеральда О'Хара після смерті його дружини Еллін і поведінки батька самої письменниці Юджина Мітчелла, який після смерті дружини захворів нервовим розладом. Вважається, що прототипом героя роману Ретта Батлера з'явився перший

чоловік письменниці Ред Апшоу. У головної героїні роману Скарлетт О Хара критики знайшли риси бабусі письменниці, а не тільки її самої. Письменниця взагалі геть заперечувала, що персонажі роману списані з реальних людей (крім дівчинки-негритянки, прототипом якої послужила чорна служниця самої письменниці). Вважається також, що образ одного з героїв роману Ешлі Уїлкса - це надзвичайно романтизований портрет загиблого під час першої світової війни нареченого письменниці Кліффорда Генрі.

Прочитавши та проаналізувавши роман та біографію письменниці, ми можемо зробити висновок, що паралелей між головною героїнею Скарлетт та письменницею Маргарет Мітчелл чимало. Але все ж, посилаючись на слова самої Маргарет, та аналіз роману ми дійшли висновку, що твір не є абсолютним відображенням автобіографії авторки. «Звіяні вітром» опирається на певні події з життя Мітчелл, очевидно використання історії родини, перегуки з близькими їй людьми, але письменниця, використавши свій життєпис за основу, розвиває образ головної героїні Скарлетт паралельно до свого життя.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Архангельская И.Б. Творчество Маргарет Митчелл и «южная традиция» в литературе (30-е гг. XX в.): дис. ... канд. филол. наук. Н.Новгород, НГПИ им. М. Горького, 1993. – 214 с.
2. Галинская И.Л. Ключи к роману Маргарет Митчелл «Унесенные ветром». М. : ИНИОН РАН, 1996. –169 с.
3. Стеценко Е.А. Проблема времени в «южной школе» современного американского романа: дис. ... канд. филол. наук. М.: ИМЛИ, 1978. – 148 с.
4. Edwards A. A Road to Tara. The Life of Margaret Mitchell. New Haven, N. Y.: Ticknor and Fields, 1983. – 152 p.
5. Farr F. Margaret Mitchell of Atlanta – the Author of «Gone with the Wind»». N. Y., 1974. – 81 p.
6. Hanson E.I. Margaret Mitchell. - Boston, 1990. – 243 p.
7. Mitchell M. –Gone with the Windl Letters 1926–1949 / ed. by R. Harwell. N. Y.; L.: Macmillan, 1976. – 213 p.
8. Straumann H. American literature in the twentieth century. – N.Y., 1951. – 189 p.

Рекомендує до друку доцент Нев'ярович Н. Ю

РОЛЬ МУЛЬТИМОДАЛЬНОСТІ В КІНОТЕКСТІ ЖАНРУ ФЕНТЕЗИ

Тези присвячено поняттю мультимодальності і функціонуванню кодів її у кінотексті фентезійного жанру. Значну частину займає обґрунтування можливостей художнього тексту жанру фентезі бути відображеним засобами візуального й звукового кодів.

Ключові слова: екранізація, кінотекст, мод, мультимодальність, фентезі.

The article deals with the notion of multimodality and functioning of its codes in the fantasy cinematic texts. The most described point here is the grounding for possibilities to transform the literary text of fantasy genre into cinematic with audio- and visual means.

Key words: cinematic text, cinematizing, mode, multimodality, fantasy.

Розвиток аудіовізуального мистецтва сьогодні досягнув свого апогею і завоював чималу аудиторію глядачів. Кінотекст і мультимодальні коди його досліджують вчені-лінгвісти усього світу, але найбільшої популярності набули роботи представників західноєвропейської та американської лінгвістичних шкіл. Ці тези ми ґрунтуємо на двох працях: «Multimodal genre analysis» Туомо Хііппала (Tuomo Hiippala) [2] і «Multimodal analysis of film within the GeM framework» Джона Бейтмена (John A. Bateman) [1].

Мод у сучасні семіотиці визначають як спосіб існування або дії. У широкому сенсі це поняття можна трактувати як будь-який семіотичний ресурс, який продукує значення у соціальному контексті: слова, манера промовляння, музика й інші звуки, візуальне сприйняття, зображення, колір, жести, міміка, пластика та ін.. Зазначені моди не існують ізольовано, а також не можна їх порівнювати, адже вони належать до різних груп кодів (звукового або візуального) і часто поєднуються у комунікативній ситуації [1]. Туомо Хііппала наголошує: «We need to be able to do more than state that the artefacts deploy language and image simultaneously. We also need to say what language and image do in different contexts and how they do it» [2, p. 114]. Враховуючи зазначене вище, можна висновувати, що в контексті вивчення медіа мультимодальністю називають комбінацію вербалізованого тексту, зображення і звуку або поєднання впливів на канали чуття (аудіальний, візуальний, тактильний тощо).

Покладання будь-якого художнього твору в основу кінофільму передбачає висвітлення вербалізованого тексту звуковими й візуальними засобами. Але окремі жанри за своєю специфікою можуть бути більше або менше придатними для знімання фільмів. Наприклад, словесні описи почуттів і внутрішніх переживань героїв любовного роману складно візуалізувати. Але звуковий код, який охоплює зокрема пісні і музику, уможлиблює передавання емоційних станів персонажів.

Саме тому поняття жанру часто є вагомим у царині мультимодального аналізу. З позицій жанру описують мультимодальні явища і їх властивості. Але з погляду методики, врахування жанрових особливостей лімітує ці явища [2, p. 111]. Перевагами кінетичного тексту фентезійного жанру, втіленого засобами мультимедійних кодів, є такі:

1. Можливість візуалізувати магічних істот. Дракони, ельфи, гноми, інші фентезійні створіння не мають аналогів у реальному світі. Під час прочитання вербального тексту когнітивні можливості людини дають змогу уявити таких персонажів на основі вже наявних знань про навколишній світ, зкорелювати концепти ДРАКОН і ЯЦУР або ГНОМ і МАЛЕНЬКА ЛЮДИНА. Завдяки мультимодальності уявні образи стають справжніми, що покращує їх сприймання.

2. Епічність зображуваних битв. Для фентезі характерним є образ війни, що точиться між ворогуючими сторонами. Сучасному читачеві, якій не має досвіду участі у воєнних діях, складно уявити масштаби описаних автором подій. Візуальний код у кінотексті активізує сприймання таких сюжетних елементів завдяки дії на зоровий канал.

3. Посилення основного фентезійного конфлікту ДОБРА і ЗЛА. Контраст світлого і темного кольорів у свідомості людини стимулює більш різке сприймання протистояння зображених у творі

сил. Колір тла, на якому відбуваються події (а не лише кольори одягу акторів) мають значення для активізації цієї функції мультимодальності.

4. Мелодійність. Звуковий код кінотексту насичений не лише репліками акторів. Він охоплює інтонацію, тембр глосу персонажа, звуки природи, музику та ін. У фентезійних творах, зокрема, побудованих на базисі середньовічного світу, пісні відіграють значну роль. З одного боку, це – вид мистецтва, з іншого – спосіб записувати історію: у змісті пісень герої відображають основні події їх сучасності. Літературний текст не здатен відобразити настроїв пісні інакшими засоби окрім вербального, а екранізація уможлиблює передавання основної ідеї навіть за допомогою мелодії.

Отже, мультимодальність, як одну з особливостей кінотексту, характеризують як поєднання різних кодів в одному художньому творі. Для фентезі таке поєднання важливе унаслідок таких його жанрових особливостей як необхідність: 1) активізувати сприймання образів фантастичних тварин; 2) відобразити епічність описаних подій; 3) підкреслити основний конфлікт у торі; 4) додати значущості пісням як важливим сюжетним елементам.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Bateman John Multimodal analysis of film within the GeM framework [Digital resource] / John Bateman – Access mode : <http://dx.doi.org/10.5007/2175-8026.2013n64p49>.

2. Hiippala Tuomo Multimodal genre analysis [Digital resource] / Tuomo Hiippala – Access mode : <http://www.helsinki.fi/~thiippal/publications/2014-genre.pdf>.

Рекомендує до друку професор Бєлєхова Л. І.

**ВЛАСНІ НАЗВИ ЯК ЗАСІБ ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТІ У РОМАНІ ДЖ. С. ФОЙЄРА
«СТРАШЕННО ГОЛОСНО І НЕЙМОВІРНО БЛИЗЬКО»**

У статті розглянуто семантичні групи власних назв у постмодерністському романі Дж. С. Фойєра «Страшенно голосно і неймовірно близько».

Ключові слова: постмодернізм, інтертекстуальність, власні імена.

The article deals with the semantic groups of proper nouns in the post-modernist novel —Extremely loud and incredibly close by J. S. Foyer.

Key words: postmodernism, intertextuality, proper nouns.

Найголовнішою ознакою літератури постмодернізму є яскраво виражена схильність до запозичення різних фактів із культурно-історичного дискурсу всього людства, передусім із творів літератури: сюжети, мотиви, жанри, концепції, сцени тощо. У рамках цього напрямку твори мистецтва не є ізольованими, тому інтертекстуальність як вид міжтекстової взаємодії має велике значення.

Літературні тексти цієї доби насичені власними назвами, оскільки постмодерністське запозичення розповсюджується не лише на твори мистецтва, а й на реальний «життєвий матеріал» – існуючих людей, географічні місця, суспільні процеси та явища. Власна назва, або онім, термін грецького походження (*ονομα* – назва, ім'я) [2, с. 36]. Це слово, словосполучення або речення, яке служить для виділення названого ним об'єкта з ряду подібних, індивідуалізуючи й ідентифікуючи даний об'єкт [1, с. 135].

Метою статті є встановлення особливостей використання власних назв як засобу інтертекстуальності у постмодерністському романі Дж. С. Фойєра «Страшенно голосно і неймовірно близько».

У ході інтерпретаційно-текстового аналізу даного твору встановлено, що кількість власних назв, використаних у творі хоча б один раз, становить 245 слововживань. Умовно всі власні назви можна розділити на 5 семантичних груп: імена реальних людей, вигадані персонажі художніх творів, географічні назви, твори мистецтва, інше. Найбільша кількість виявлених у тексті власних назв відноситься до географічних місць та відомих пам'яток, й у відсотковому відношенні становить 48%. Ця група включає в себе такі підгрупи: країни (*France, Australia, Belgium*), міста (*Paris, New York, Amsterdam*), штати Америки (*California, Washington*), відомі пам'ятки та місця (*the Plaza Hotel, Union Square, Empire State Building*), райони та вулиці Нью-Йорку (*Manhattan, the Bronx, Woodside*).

30% власних назв у романі становлять імена реальних людей: письменників та поетів (*Shakespeare, Balzac, Susan Sontag*), вчених та винахідників (*Alexander Graham Bell, Nikola Tesla, Albert Einstein*), політичних діячів (*Ben Franklin, Winston Churchill, Jacques Chirac*), музикантів (*the Beatles, Mick Jagger, Weird Al Yankovic*), архітекторів та художників (*Picasso, Philip Guston, Rem Koolhaas*), акторів (*Emma Watson, Tom Hanks, Meg Ryan*), інших відомих особистостей (*Henry Ford, Bill Gates, Martha Stewart*).

Частота використання онімів категорії «Інше» становить 11%. Сюди входять: ігри (*Scrabble, Krackle*), організації (*Greenpeace, UPS*), видання (*El Pais, New York Times*), свята (*Dr. Martin Luther King Jr. Day*), ТРЦ та заклади харчування (*Ground Zero, Pizza Hut*), торгові марки (*Barbie, Lego*), технології (*IMAX, Microsoft Windows*), інше (*National Geographic*).

Категорія «Твори мистецтва» становить 7% і включає в себе назви пісень та альбомів (—*Yellow Submarine*ℓ, —*The Flight of the Bumblebee*ℓ), назви книжок (—*Metamorphosis*ℓ, —*A Brief History of Time*ℓ), назви фільмів (—*Gone with the Wind*ℓ, —*An Affair to Remember*ℓ), назви картин (*the Mona Lisa*).

До міфології та інших художніх творів автор звертається не часто – такі слова складають лише 4% від усіх власних назв у романі: «Гамлет» Вільяма Шекспіра: *Hamlet, Horatio, Ophelia*; «Гаррі Поттер» Джоан Роулінг: *Hermione, Harry Potter*; міфологія: *Guildestern, Noah`s ark*.

Отже, велика кількість онімів, значна частота їх використання та приналежність до багатьох сфер суспільного життя різних епох доводить, що власні назви, як один з засобів реалізації категорії інтертекстуальності, є важливою смислотворчою та формотворчою складовою художнього твору доби постмодернізму.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Суперанская А. В. Теория и методика ономастических исследований / А. В. Суперанская. – М. : УРСС, 2007. – 256 с.
2. Фонякова О. И. Имя собственное в художественном тексте / О. И. Фонякова. – Л. : ЛГУ, 1990. – 104 с.
3. Foer Jonathan Safran Extremely Loud and Incredibly Close / Jonathan Safran Foer. – Boston : Houghton Mifflin Harcourt, 2005. – 368 p.

Рекомендує до друку доцент Заболотська О. В.

СВОЄРІДНІСТЬ СИМВОЛІЗМУ У ФРАНЦУЗЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ ХІХ СТ.

У статті розглянута течія літератури, як символізм. Зроблений огляд основних представників та визначних рис цього напрямку. Визначене значення символу у людському житті.

Ключові слова: символізм, французька поезія, символ, представники.

The article examines the flow of literature as symbolism. An overview of the main representatives and the features of this area is made. Defined meaning of a symbol in human life.

Key words: symbolism, french poetry, symbol, representatives.

Символізм – літературний напрям кінця ХІХ початку ХХ століття, основною рисою якого є художній образ, який перетворюється на багатозначний символ. Народився цей напрям у Франції, його представниками є Поль Верлен, Артюр Рембо і Шарль Бодлер. "Завоювавши" Францію, символізм швидко поширився в усій Європі, його представляли : Габріель д'Анунціо (Італія), Райнер Марія Рільке та Гуго фон Гофмансталь (Австрія), Стефан Георге (Німеччина), Оскар Уайльд (Англія), Еміль Верхарн і Моріс Метерлінк (Бельгія), Генріх Ібсен (Норвегія), Станіслав Пшибишевський (Польща). Як писав Д.Обломієвський «Французький символізм після нападу Паризької Комуни розвивається у напрямку спаду. 80-90ті роки покриті наростами декадансу, який скривав його прогресивне, новаторське ядро, яке вже існувало у Бодлера, Рембо і Верлена» [29, с.98]. Прогресивність була затемненою саме декадентськими наслоями, ніхто не міг зрозуміти новаторства всього напрямку.

Символ використовувався для засобу вираження незбагненої суті життєвих явищ і містичних особистих уявлень, творчих прозрінь, ірраціональних осяянь митця. Основною рисою цієї течії є конкретний художній образ, який перетворюється на багатозначний символ. За допомогою символів виражалися найдосконаліші ідеї митців.

Напрямок символізму справив значний вплив на подальший розвиток літератури, як вважає Галич Олександр :« Він породив такі течії як акмеїзм, футуризм, частково імажинізм, вплинув на поетику експресіонізму та сюрреалізму, збагатив зображальний арсенал, поетичну образність і стилістику, розкріпачив поетичну уяву, запровадив вільний вірш, змусив митців звернутися до нових ритмічних та звукових форм». [3, с.405]. Образи - символи відтворювали ірраціональну чи таємничу суть людської душі та її життя, величний поступ невідвратної долі, зобразили потойбічне життя, метафізичний світ "інобуття", натякали на містичну сутність явищ буття.

Символісти надають великого значення музиці вірша, вони створюють усілякі можливі алітерації та асонанси. Тому у поезії символістів головний не зміст і смислове значення, а саме інструментування на певних звуках.

Наприкінці 1880-х років розпочинається розквіт символізму у Франції. Саме в цьому році увагу всього Парижу привернув банкет, який влаштували з приводу публікації поетичної збірки Жана Мореаса , де був присутній Стефан Маларме в оточенні літературно-мистецької еліти. Поезія, як і музика, була найвищою формою пізнання таїн для символістів, а саме пошуком і відкриттям "інобуття". Яхотнова М. вважала, що « Символ породжував численні асоціації, захоплював багатозначністю, глибинним прихованим змістом, який важко або навіть неможливо було зрозуміти» [2, с.254]. Символісти надавали великого значення внутрішньому звучанню, мелодії й ритмові слів, милозвучності та мелодійності мови, емоційному збудженню, яке огорнуло читача завдяки ритмові та мелодії вірша, грі розмаїтих асоціацій. Започаткували символізм французькі поети Поль Верлен, Стефан Малларме, Артюр Рембо та Шарль Бодлер. Визначальними рисами символізму являються:

1. бунт проти консервативної і регламентованої суспільної моралі;
2. культ екзотичних і заборонених тем, хвороблива увага до позасвідомого, садо-мазохістських виявів тощо;

3. підкреслене естетство (коли ярко-виражене захоплення витонченою поетичною формою і недооцінка змісту);

4. спроби вирватися за рамки повсякденного, прив'язаного до матеріальності буття, зазирнути до «світу в собі».

У творчості символістів співіснує явне та потаємне, і тільки останнє несе собою основне навантаження. Артю Рембо, Поль Верлен, Шарль Бодлер прагнуть певних змін, тому що надворі шумить революція, Паризька комуна, і вони — молоді, сміливі хочуть починати життя за новими законами. Символ пов'язує земне та емпіричне з вічним, з глибинами душі, з іншими невиявленими світами. Так само буває непросто збагнути написане деякими поетами. Але поглянемо, який новий світ відкриває поет.

Було б помилково замикати символізм у рамки 1880 1890-х, адже він починає існувати у французькій поезії задовго до свого організаційного оформлення та теоретичного обґрунтування. Як написав Галич Олександр, що «Як справедливо зазначив Дмитро Обломієвський, історію символізму треба починати з 1857 року, тобто з року, коли були надруковані «Квіти зла» Шарля Бодлера» [3, с.401]. Символізм протиставляв свої естетичні погляди та поетику реалізму та натуралізму, напрямам, яким він постійно заперечував. У Шарля Бодлера у вірші «Відповідності» саме про це й говориться: людину оточують символи, «крізь них людина йде і в них людина тоне». У Всесвіті є все — варто навчитися саме чути, а не слухати, не тільки бачити, але й відчувати «всі барви й кольори, всі аромати й тони».

Підводячи висновки зауважимо, що символ є багатограним фундаментом всього напряму, адже він пов'язує земне та емпіричне з вічним, з кожним елементом людської душі. Французький ідеаліст Анрі Бергсон твердив, що неможливо осягнути світ розумом, тому що він непізнаний, потрібно постійно спиратися на інтуїцію, відчуття. Філософ А. Шопенгауер теж проголошував: «важлива не річ, але інтерпретація речі». На цих філософських постулатах і стояли символісти.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Балашов Н.И. Легенда и правда о Бодлере // Бодлер Ш. Цветы зла. Москва, 1970. 479 с.
2. Галич О. Теорія літератури: Підручник / За наук.ред. Олександра Галича. Київ: Либідь, 2001. – 488 с.
3. Яхонтова М.А. Символизм // История французской литературы. – М., 1988. – С.251 – 256.

Рекомендує до друку доцент Горбонос О. В.

МОТИВ ДИТИНСТВА У РОМАНІ ДУГЛАСА КОУПЛЕНДА «ПОКОЛІННЯ Х»

У статті висвітлено мотив дитинства, що відбиває внутрішній світ героїв роману – представників покоління Х.

Ключові слова: мотив дитинства, роман, покоління Х.

The article deals with the motive of childhood reflecting the inner world of the heroes of the novel – representatives of the generation X.

Key words: motive of childhood, novel, generation X.

Роман Дугласа Коупленда «Покоління Х» присвячений генерації, яка жила після демографічного вибуху й описує ті душевні переживання, що спіткали молодих людей у 80-90-х рр. ХХ ст. У баченні Коупленда, Х у Генерації Х відносився до безіменності покоління, що прийшло до усвідомлення свого існування як окремої групи, однак почувалося карликом, затіненим поколінням Вибуху [2].

Незважаючи на те, що твір канадського письменника неодноразово висвітлювався в працях Ж. Голенко, О.Заворикіної, Т.Струкової та інших, вважаємо за потрібне приділити увагу малодослідженому мотиву дитинства, чим пояснюємо актуальність статті.

Мета – схарактеризувати уявлення про дитинство в інтерпретації головних героїв і проаналізувати способи текстового вираження цього мотиву.

На думку Н.Рашкі, «мотиви рухають вчинками персонажів, збуджують їхні переживання і роздуми, особливо тонко динамізують внутрішній світ ліричного суб'єкта. Тому в аналізі лірики терміни «тема» і «мотив» часто перехрещуються» [3, с.226]. Отже, для кращого розуміння поведінки героїв, ми повинні знайти глибинні причини, що рухають ними з дитинства.

Дослідники наголошують, що до поняття «дитинство» відносять не лише біологічний вік, але й соціальний, вимірюваний співвіднесенням рівня соціального розвитку індивіда зі статистичною нормою, психічний, і, нарешті, суб'єктивно пережитий вік, що має внутрішню систему відліку і залежний від подієвої наповненості життя і суб'єктивне сприйняття ступеня самореалізації особистості [3, с.226].

У розділі «Постарайтесь запомнить планету Земля» герої роману діляться своїми враженнями з дитинства, світлими спогадами, які б вони хотіли зберегти й забрати із собою. Кожний такий спогад показував, що молоді люди, які, на перший погляд, ховаються за маскою повсякденності або мають внутрішні кризи, іще не втратили душевне тепло.

Зокрема, найяскравішим спогадом Клер стала звичайна сніжинка, що справила неабияке враження на тоді ще маленьку дівчинку, яка вперше опинилася в мегаполісі після розлучення батьків. Героїня говорить: *«Но как раз в этот момент братец Аллан дернул меня за рукав – зажегся зеленый свет для пешеходов. И когда я повернула голову, чтобы видеть, куда иду, мне в лицо – хло-оп! – ударилась первая в моей жизни снежинка. Она растаяла у меня в глазу. Я сначала даже не поняла, с чем это столкнулась, но потом увидела мил-ли-о-ны снежинок – белых, пахнущих озоном, тихо спускавшихся сверху, точно обрывочки кожи, сброшенной ангелами... Так что да – если я унесу с Земли одно-единственное воспоминание, это будет то мгновение. По сей день я считаю, что мой правый глаз заколдован»* [1]. Через роки дівчина пронесла в собі крихітку дива і не втратила віру в дитячу казку, незважаючи на нелегку долю.

А Дег, який, як і більшість хлопців, часто отримував на горіхи, розповідає про момент, коли він уперше відчув впевненість у собі завдяки підтримці батька, його мотивувальній настанові: *«Отец все видел, и я подумал, что сейчас мне будет выволочка. Я почувствовал себя маленьким-маленьким. Но вместо этого он улыбнулся и сказал: «Эх, старик. Правда, бензин обалденно пахнет? Закрой глаза и вдохни. Чистый-чистый. Будущим пахнет»* [1]. Тож не дивно, що молодий

чоловік не втомлювався шукати своє місце в житті, оскільки ввібрав в дитинстві запах, що надалі надаватиме йому сили, і продовжує дихати майбутнім на повні груди.

Для Енді найбільшою цінністю став спільний родинний сніданок, оскільки хлопцеві не вистачало єдності та підтримки близьких. Загалом ця проблема спіткала багатьох представників покоління X, які часто були відірваними від своїх родин. Герой розповідає: *"Было воскресное утро у нас дома, и мы все вместе завтракали – событие беспрецедентное, поскольку я и мои шестеро братьев и сестер унаследовали от мамы склонность по утрам ненавидеть не только запах, но и сам вид пищи. Вместо завтрака мы обычно спали"* [1].

Тобіас своїм найсвітлішим спогадом вважав момент, коли його батьки були щасливі й молоді. Цим епізодом він змінює думку про себе, що склалася не надто позитивною в уявленні інших героїв. Чоловік згадує: *"Стрекотали сверчки, за гаражом гудели провода высоковольтной линии, и только мне, мне одному принадлежали мои в ту минуту совсем юные родители – они и эта тихая музыка, похожая на рай: далекая, отчетливая, ускользающая сквозь пальцы, она пришла из того неведомого места, где вечно стоит лето, где красивые люди только и делают, что танцуют, и куда, даже если очень захочется, невозможно позвонить по телефону. Вот что для меня Земля"* [1].

Отже, усі герої роману, ділячись своїми найщирішими та найпотаємнішими спогадами, спираються на образи батьків, братів і сестер, використовують описи кольорів або запахів. У єдності ці компоненти переносять кожного персонажа у світ дитинства, що в будь-якому віці, незважаючи на характери людей і їхню позицію у суспільстві, ототожнюються з найбільшим багатством планети Земля.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Коупленд Д. Поколение X / Електронний ресурс. – Режим доступу: https://royallib.com/book/kouplend_douglas/pokolenie_iks.html
2. Покоління X. Матеріали Вікіпедії / Електронний ресурс. – Режим доступу: https://uk.wikipedia.org/wiki/Покоління_X
3. Рашкі Н. Мотив дитинства у романі "Таємний сад" Ф.Г. Бернет / Н.Рашкі // Актуальні питання гуманітарних наук. – 2015. – Вип. 13. – С. 225-230.

Рекомендує до друку професор Ільїнська Н. І.

**СЛОВНИК НЕОЛОГІЗМІВ «ГЕРОЇВ НОВОГО ЧАСУ» ДУГЛАСА КОУПЛЕНДА
«ПОКОЛІННЯ ІКС»**

«Досить переживувати минуле!»

У статті розглянуть особливості функціонування неологізмів у мові людей нового покоління – ікс. З'ясовано їх роль і специфіку у вираженні поставленої автором мети роману.

Ключові слова: неологізм, класифікація та функціонування неологізмів, нове покоління.

The article deals with the functional peculiarities of the neologisms in the speech of the people of new generation – X. Revealed its part and specificity at expressing fixed by the author aim of the novel.

Key words: neologism, classification and functioning of the neologisms, new generation.

Наближаючись до тридцятирічного рубежу більшість людей починає відчувати якусь тривогу. У 1988 році досить відомий канадський дизайнер і скульптор Дуглас Коупленд написав статтю «Покоління Ікс», яку опублікували в одному з місцевих журналів. Пізніше Дуглас написав цілий роман, який деякі критики називають «чи не найбільш культовим твором» кінця багатостраждального, насиченого різноманітними культурами століття. Коупленд насичив свій твір низкою фразеологізмів, яким дає обґрунтовані пояснення. Саме це і привернуло увагу до написання статті.

Метою статті є дослідження особливостей функціонування неологізмів та їх класифікація у романі Дугласа Коупленда «Покоління Ікс».

Обрані для дослідження фразеологізми ділимо на дві групи:

1) назви людей, залежно від роду їх діяльності, як, наприклад:

Авіа-босяки: група людей, яка жертвує кар'єрою і стабільністю життя заради невинних подорожей. Представники цього інтернаціонального братства схильні до безплідних, надзвичайно дорогих телефонних розмов з людьми по імені Серж або Ілля; на вечірках люблять обговорювати, який з рейсів може бути найдешевшим.

Лисий хіп: постарілий представник покоління «дітей-квітів», який сумує через чистоту колишніх хіпівських часів.

Діти природи: молодь, яка відмовилася від вживання м'яса і риби, що віддає перевагу хіповому стилю в одязі, легким наркотикам і стереосистемам Hi-Fi. Це серйозні люди, але їм часто бракує почуття гумору.

2) назви соціальних феноменів:

Безопасізм: віра в те, що існує спосіб знайти моральне і фінансове благополуччя, пом'якшити удари долі. Зазвичай це означає звернення за допомогою до батьків.

Бразіліфікація: зростаюча прірва між багатими і бідними і, відповідно, зникнення середнього класу.

Втеча конторських щурів: поширене в середовищі молодих службовців небажання працювати у шкідливих для здоров'я офісних приміщеннях, схильних до «синдрому хворих будівель».

Етномагнетизм: прагнення частини молоді жити в районах з переважно емігрантським населенням, де прийнятий більш вільний і розкутий стиль спілкування: «Тобі цього не зрозуміти, мама, там, де я зараз живу ... там люди обіймають один одного!»

Загончик для відгодівлі молодняка: маленький, дуже тісний відсік офісу, утворений пересувними перегородками; відводиться молодшому персоналу офісу. Назва походить від невеликих загонів, використовуваних в тваринництві для відгодівлі, призначеного на забій молодняка.

Консенсус-тероризм: процес, який визначає відносини між співробітниками офісу, їх поведінку.

Мак-рабство: низькооплачувана, мало престижна, яка не має перспектив роботи, в сфері обслуговування. Однак вважається непоганою для тих, хто ніколи нічим не займався.

Нервовий викид кетчупа: це трапляється, коли людина довго насилує себе, заганяючи всередину свої почуття і ставлення до оточуючих, і тоді все це вихлюпується на друзів і товаришів по службі, абсолютно не підозрювали, що вам погано.

Превентивний цинізм: тактика поведінки; небажання проявляти будь-які почуття, щоб не піддатися глузуванням з боку собі подібних.

Привид боса: офісна субординація, дух якої впливає на психіку службовців, вселяючи в них невпевненість в собі.

Ретро-вінегрет: сумбурна комбінація двох-трьох предметів туалету різних епох; її мета - створити ваш неповторний образ: Шейла - сережки від Мері Квант (шістдесяті) + танкетки на корковій платформі (сімдесяті) + чорна шкіряна куртка (п'ятдесяті і вісімдесяті).

Таємний луддизм: прихована від сторонніх впевненість в тому, що від технічного прогресу людству нічого доброго чекати не доводиться.

Шварценегеризм: переконаність, що будь-яка діяльність шеляга ламаного не варта, якщо на її терені ви не опинилися в zenіті слави. Цю апатію легко сплутати з лінню, але її коріння сягає набагато глибше.

Отже, для Дугласа Коупленда «Покоління Ікс» було явищем цілком конкретним і служило спільним знаменником для персонажів його роману. Неологізми, використані у творі – поширилися нині до такої міри, що ввійшли до мовного ужитку сучасного покоління. Функції неологізмів у романі визначаються як властивостям, притаманним їм в загальномовному вживанні, так і специфікою їх включення в текст, а також – підпорядкованістю поставленій автором художній меті.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Коупленд Д. Поколение «Икс» [Електронний ресурс] / Д. Коупленд. – Режим доступу. – <https://www.litmir.me/br/?b=15197>

2. Роман Д. Коупленда «Поколение X» как отражение новых художественных тенденций в американской литературе конца XX века [Текст] : [диссертация] / Полишко Н. Е. – Д, 2004. – 219 с.

3. Неологизмы в художественной речи [Електронний ресурс] / . – Режим доступу. – <http://www.textologia.ru/literature/teoria-literatury/hudogestvonnaya-rech/neologizmi-v-hudozhestvennoy-rechi/1786/?q=471&n=1786>

Рекомендує до друку професор Ільїнська Н. І.

КОРЕЛЯЦІЯ РЕАЛЬНОГО І ВИГАДАНОГО СВІТІВ У РАМКАХ КІНОТЕКСТУ АМЕРИКАНСЬКОГО СЕРІАЛУ “ONCE UPON A TIME”

У статті розглянуто особливості взаємодії можливих світів на матеріалі фентезійного серіалу —Once upon a time¹, визначено їх типи. Досліджено роль казкових сюжетів у створенні модельованого і немодельованого можливих світів.

Ключові слова: теорія можливих світів, кінотекст, казка, інтертекстуальність.

The article deals with the peculiarities of interaction of possible worlds of different types based on fantasy series —Once upon a time¹. The role of fairy tale in creating of real and unreal worlds has been specified.

Key words: possible-worlds theory, film text, fairy tale, intertextuality.

Коли багато різних текстів розповідають одну й ту саму історію (як у випадку міфів та казок), цей окремий вигаданий світ може стати частково незалежним від конкретних випадків його текстової реалізації і отримати статус вигаданої конструкції, яка широко використовується в певній культурі, незалежно від того, чи знайомі читачі з цим літературним твором [1, с. 322]. До таких вигаданих світів належать класичні казкові сюжети та їх різноманітні варіації. Цікавим прикладом трансформованого казкового сюжету є фентезійний серіал —Once upon a time¹ (2011), події якого відбуваються переважно в двох світах – місто Сторібрук у штаті Мен як відображення реального світу та Зачарований Ліс як уособлення казкової реальності.

Художній твір будь-якого жанру дозволяє акумулювати в собі декілька світів одночасно, оскільки до розуміння змісту такого твору залучається свідомість автора та читача [1, с. 109]. Теорія можливих світів була вперше була запропонована Лейбніцем та розроблена в другій половині 20-го століття філософами аналітичної школи (С. Кріпке, Д. Льюїс, Я. Хіттикка, Н. Решер) як засіб вирішення проблем формальної семантики.

Мета статті – розглянути особливості функціонування реального та вигаданого світів у кінотексті американського серіалу —Once upon a time¹ та визначити роль казкових сюжетів у репрезентації можливих світів.

Сторібрук зображений як типове невелике містечко на березі океану зі своїми проблемами, подіями, традиціями. Незважаючи на те, що воно знаходиться у магічній «пастці часу», нічого не виказує цього факту: тут доступні сучасні зручності, такі як телебачення та Інтернет, а жителі звичайні люди, які працюють, відводять дітей до школи, вирішують певні побутові проблеми, відпочивають з друзями у вільний час. Герої не ризикують перетнути міську межу Сторібруку, адже коли вони намагаються залишити місто, щось заважає їм це зробити. Генрі, син мера, переконаний, що всі люди у Сторібруку – казкові персонажі, які через прокляття його матері не можуть згадати, як вони опинилися тут та познайомилися один з одним.

У серіалі міститься багато сюжетних ліній та місць, запозичених з інших казок та міфів: Казкова Земля, яка об'єднує такі королівства як Аграба, Ардендел, Камелот, ДанБрох, Імперія (Мулан), Зачарований Ліс і Підводний світ Посейдона, Країна Чудес, Небувалія, Країна Оз, світ велетнів, Чистилище (Підземний світ), Рай (Олімп) та Пекло, Країна нерозказаних історій (куди йдуть ті, хто хоче зробити перерву в своїй історії), Світ за Дзеркалом (скляна в'язниця), Темне Королівство (де живе Чорна Фея), Королівство Бажання (де Прокляття Темряви ніколи не було, оскільки Злу Королеву було вигнано Принцом і Білосніжкою із Зачарованого Лісу) та світ роману «Герої та Злодії» (де герої та злодії помінялися ролями). Також в серіалі показано світ Франкенштейна та графа Монте-Крісто.

Основну інформацію про текстовий світ ми отримуємо, виходячи з принципу, що він, наскільки це можливо, подібний до реального світу (принцип мінімального відхилення М.-Л. Райан), проте часто певні інформаційні лакуни залишаються незаповненими. Якщо йдеться про відомі казкові та міфологічні сюжети, то ці інформаційні пробіли та трансформації порівняно

з оригінальним текстом казки, торкаються особистого життя персонажів, процесів, які відбуваються в їхній свідомості, зовнішніх змінах тощо [2, с. 323].

У серіалі —*Once upon a time* Білосніжка стає скромною шкільною вчителькою, Червона шапочка – зухвало одягненою офіціанткою, Попелюшка працює у пральні, Румпельштильцхен – власник ломбарду, а мер міста – Зла Королева, яке наслала прокляття на казкових героїв, що перенесло їх у місто, де зупинився час. Але стрілки на міському годиннику почали свій рух, коли у місто прибула Ема – доросла дочка Білосніжки та Прекрасного принца, якій судилося зняти прокляття, хоча вона і не вірить у казки. Протягом серіалу спостерігаємо, як Ема віднаходить у собі цю віру і дізнаємося історії багатьох персонажів, які потрапили сюди із Зачарованого лісу. Але повне розуміння того, що відбувається з героями стрічки, неможливе без знань оригінальних текстів творів. Як зазначав У. Еко, створення текстових світів вимагає від читачів гнучкості та певної поверховості, за допомогою яких можна пояснити існування певних протиріч, порушення онтологічних рамок тощо [2, с. 325]. Читачі конструюють текстові світи, звертаючись до загальних фреймів (загального знання про світ) та інтертекстуальних фреймів, які включають знання про мову, жанри, тексти тощо.

Назва аналізованої стрічки «*Once upon a time*» є алюзією на архетипічний художній початок, що дає простір для уяви глядача, спонукаючи його до проєкції свого «я» в запропонований автором можливий світ. У свідомості глядача виникає ряд прогнозованих варіантів, чому назва серіалу пов'язана саме з казками, адже на екрані виникає образ цілком реального міста. Назва не лише несе в собі концептуальну інформацію, є зав'язкою історії та основою розгортання подій, а й об'єднує настільки різноманітні казкові світи. Ще однією підказкою є і назва самого міста – «*Storybrook*» – «потік історій», що підкреслює поєднання різних казкових сюжетів у рамках одного кінотексту.

Цілком очевидним є той факт, що казкові сюжети містять елементи неправдоподібного та неможливого з точки зору законів природи. Дослідники можливих світів виділяють неможливі ситуації, які можуть зустрічатися в вигаданих світах. Зокрема, М.-Л. Райан виокремлює дев'ять типів відносин досяжності між реальним світом та світом, який вважається реальним в художньому тексті: ідентичність властивостей, ідентичність інвентарю, сумісність інвентарю, хронологічна, фізична, таксономічна, логічна, аналітична та лінгвістична сумісність [2, с. 324].

У фентезійній стрічці, що розглядаємо, порушується сумісність інвентарю, адже до казкового світу Зачарованого лісу можна потратити лише за допомогою певного роду чарівного предмету: чарівного боба, срібних черевичків, чарівного дерева, чарівного дзеркала, чарівного ключа, капелюха Капелюшника, чарівної палички феї Попелюшки. Принцип фізичної сумісності теж порушується, оскільки деякі герої серіалу наділені фактуально недостовірними можливостями (чарами, магією), такі як феї, добрі та злі чарівниці, чаклуни, джини не існують у світі реальному, крім того діють фізичні закони, які відрізняються від реальних – магічні перетворення людей на тварин (Містер Хоппер – цвіркун) і предмети (Джин – дзеркало). У серіалі спостерігаємо ще й логічну несумісність – персонажі подорожують у часі й у різних казкових світах.

Можливий світ художнього твору – ментальне утворення, індивідуально-авторська вторинна модель реальності, яка інтегрує в собі кілька текстових світів, які в процесі взаємодії складають єдине ціле. Сприйняття світу, картина якого створюється у тексті як одночасно можливого та реального, зумовлене близькістю контекстів можливого та реального світів, їх взаємних накладань. У можливому світі можуть змінюватися різні світи: модельований світ, де стан речей відповідає стану справ у реальному світі (фізично і логічно можливий світ) і немодельований світ (неможливий), де стан справ суперечить стану речей у реальному світі [3, с. 128].

Можливі світи художнього тексту є унікальним конструктом із власною складною ієрархічною структурою, що охоплює мікросвіт (світ персонажів) та макросвіт (сюжетну лінію твору). У серіалі —*Once upon a time* макросвіти представлені індивідуальними казковими історіями жителів міста Сторібрук, що репрезентовані через алюзії на відомі казкові сюжети. Життя персонажів після накладення закляття у звичайному американському містечку, тобто основне сюжетне полотно серіалу відображає мікросвіт аналізованої кінострічки.

На думку М. Ріффатера, моделі художнього тексту будуються на біполярних поняттях: мімезису – дієгезису. Міметичне зображення навколишньої дійсності спрямоване на копіювання реального світу, а дієгетична реальність поєднує правду з вимислом, передбачено індивідуальне, творче осмислення дійсності та її трактування як історії-вигадки [3, с. 129].

Отже, у множинності світів, репрезентованих у сюжетних лініях серіалу —*Once upon a time*, розглядаємо реальний світ міста Сторібрук як модельований реальний, що будується на міметичному принципі відображення дійсності, а індивідуальні казкові сюжети як модельовані можливі мікросвіти, що ґрунтуються на дієгетичному зображенні та у своїй взаємодії у просторі аналізованого кінотексту можуть бути визначені як вигаданий світ.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Заболотська О. В. Імперативні конструкції як оператори творення світу англомовних поетичних текстів. / О. В. Заболотська // Південний архів. Філолог. науки : зб. наук.праць. – Херсон : ХДУ, 2014. – Вип. 61. – С. 108-114.
2. Єфименко В. А. Інтертекстуальні зв'язки між текстовими світами казкових творів. / В. А. Єфименко // Studia Linguistica. – 2013. – № 3. – С. 322 – 326.
3. Котовська О. В. Типологія можливих світів у когнітивній лінгвістиці / О. В. Котовська // Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. – 2015. – № 13. – С. 127-135.
4. Once upon a time [Series] // Created by E. Kitsis, A. Horowitz. – USA, ABC Studios, 2011.

Рекомендує до друку доцент Заболотська О. В.

УДК 821.161.2.09

Мельникова А. С

ТАНАТОЛОГІЧНІ МОТИВИ ПОЕЗІЇ СЕРГІЯ ЖАДАНА

У статті розглянуто танатологічні мотиви поезії Сергія Жадана. Смерть розкривається у різних аспектах й описана емоційно нейтрально, часом з іронічною легкістю. Крім того, мортальність вписується у звичну картину світу і стає її невід'ємною частиною.

Ключові слова: смерть, життя, картина світу.

The article deals with theanatomological motive of Sergei Zhadan's poetry. Death is revealed in various aspects and is described emotionally neutral, sometimes with ironic ease. In addition, death fits into the usual picture of the world and becomes an integral part of it.

Key words: death, life, picture of the world.

Образ смерті у ліриці Жадана – така ж фатальна, безпричинна й неминуча, як у фольклорній баладі. Смерть є одним із найчастотніших мотивів у його поезії, й саме тому поет вибудовує власну символіку, метафорику й навіть міфологію смерті.

Відомо, що смерть і життя нерозривно пов'язані між собою, але чіткої межі не мають. А ось у вірші «Циганські королі» збірка «Марadona» зображено «територію» між цими явищами: «поміж тим місцем, звідки ти, власне, йдеш, // і місцем, куди хочеш прийти» [3, с. 287]. У поезії прослідковуємо, що життя та смерть знаходяться по різні боки «росту трави»: «і ось // по траві, по придорожній траві, по насипах, на яких не росте трава, // вони переходять – вимучені і живі – // на той бік трави, де вона теж жива» [3, с. 287]. «Ріст трави» – символ серцебиття, тобто життя: «І доки вони переходять на інший бік, // з того боку трави чути, як замовка // інший шепіт, і хто з них не зник // той, ніби власний шепіт, поволі зника, // чути, як зупиняється серцебиття, // чути, як серед насипів мовчазних // спочатку вони виходять із цього життя, потім життя повільно виходить із них» [3, с. 287].

На думку Б. Бойчука, вірш Сергія Жадана «Жити значить померти» є синтезом усіх засобів автора. А «метафора смерті займає вагоме місце: смерть роздає дітям цукерки, а померши, людина відступає в тінь і шукає себе самої, в той час як душі померлих вертикально пронизують простір. Це філософська метафізичність. Між філософією і метафізикою неможливо провести якусь грань. Помітний мотив – минуність, переплетений з екзистенціалізмом («стебла що ростуть нізвідки й тягнуться в нікуди»). Його образність інтровертна, глибоко надривна, ускладнена. С. Жадан як професійний філолог використовує постмодерну гру стилів, навіть елементи сюрреалізму» [5, с. 126].

Під час презентації у Кременчуці нової збірки «Життя Мрії» Сергій Жадан розповів: «Смерть займає величезний простір не лише в моєму житті. А й в житті країни. Якимось було дивно на це не реагувати. Як на мене, раніше хотілось писати про кохання, а зараз, хочеш не хочеш, починаєш реагувати на смерть. А якщо її не помічаєш, то не здатен відчувати особливі речі». Таке інтерв'ю письменник дав газеті «Вісник Кременчука» [4].

У С. Жадана є поезії, в яких описується загибель героїв від різних причин, наприклад, від хвороби («Море дихає чорним теплом...»), «Фабрики в дощі, ніби в жалобі...»), в заметілі («Він був листоношею в Амстердамі...»), від ножових поранень («Третій день крізь сутінь масну...»), в морі («Смерть моряка річкового флоту...»).

У ліриці Сергія Жадана смерть – це сестра чи кохана: «Ти їй говориш: сестро, давай, / тримайся, сестро, мене» [1, с. 21], «вона, ця жінка, зі сріблом у горлі, / із серцем зі слонової кістки, / настоюється на своєму горі, / не дочекавшись від тебе звістки, / кинула все, що тримала досі, / ховає дощі глибоко в тілі. / Чуєш, за міддю в її волоссі / плачуть риболовецькі артілі?» [1, с. 11], «Ти проситимеш трохи ласки, / щоби було не надто жорстоко, / щоб не забули тобі покласти / по срібній монеті на кожне око» [1, с. 12].

Характерно, що смерть у ліриці Сергія Жадана постає в упізнаваних, знайомих образах,

вписуючись у звичну картину світу і стаючи її невід'ємною частиною. Смерть у поезіях С. Жадана – це й продовження мандрівки, хоч і значно тривалішої: не дарма Жадан акцентує на такій деталі поховального обряду, як плата за перетин ріки між світом живих і світом мертвих. Смерть – це і сестра, бо знайома і навіть рідна, адже потойбіччя – це не фініш, а продовження шляху. Смерть і життя – явища, які нерозривно пов'язані між собою й не мають чіткої «території».

ЛІТЕРАТУРА:

1. Жадан С. Ефіопія / С. Жадан. – Харків : Фоліо, 2009. – 121 с.
2. Жадан С. Марадона : нова книга віршів / худож.-оформлювач І. В. Осипов / Сергій Жадан. – Харків : Фоліо, 2007. – 169 с.
3. Жадан С. Прощання слов'янки / Сергій Жадан; худож.-оформлювач О.Г.Жуков. – Харків : Фоліо, 2011. – 409 с.
4. Ліпошко О. Кохання і смерть: Жадан в Кременчуці представив нову книгу «Життя Марії» [Електронний ресурс] / Олена Ліпошко. – Режим доступу: <https://vestnik.in.ua/2015/04/06/kohannya-smert-zhadan-v-kremenchuc-predstaviv-novu-knigu/>.
5. Неборак В., Котик І., Котик-Чубінська М., Барабаш М., Левків К. Критика прози: статті та есеї / В. Неборак, І. Котик, М. Котик-Чубінська, М. Барабаш, К. Левків; Львів. від-ня Ін-ту ім. Т.Г. Шевченка НАН України. – К.: Грані-Т, 2011. – 328 с.

Рекомендує до друку доцент Демченко А. В.

УДК 811'134.2=81.38

Мельникова Д. Г.

ЧИСЛОВІ КОМПОНЕНТИ У СКЛАДІ ФРАЗЕОЛОГІЧНИХ ОДИНИЦЬ ІСПАНСЬКОЇ МОВИ

У статті розглянуто особливості функціонування фразеологізмів з числовим компонентом у сучасній іспанській мові.

Ключові слова: фразеологічна одиниця, числовий компонент, лексикалізація.

The article deals with the functional peculiarities of phraseological units with a numeral component in Modern Spanish.

Key words: phrasal unit, numeral component, lexicalisation.

Фразеологія – це галузь мовознавства, в якій особливо яскраво відображена національна своєрідність мови. Прототипами іспанських ідіом з числівниками є не тільки мовні одиниці чи змінні словосполучення, але й різного роду асоціативні відносини. Число – це не лише категорія кількості, але й надзвичайний символ, що вміщує в собі світосприйняття народу.

Числовий компонент фразеологізмів та ідіом привернув увагу низки вчених (Н. Л. Клименко, А.І. Смирницький, М. І. Польська, С. А. Швачко), але роль числівника може мати досить широку палітру значень та функцій і тому потребує більш детального вивчення.

У фразеологічних одиницях (ФО) числівники виражають не власне числове значення, а значення близьке за змістом числовому. Наприклад, коли іспанець говорить *estar en el séptimo cielo*, англієць – *on the cloud nine*, а українець – *на сьомому небі*, це не означає, що вони будуть рахувати хмари. Даному випадку фразеологічна одиниця передає якийсь гештальт щастя, блаженства і чогось прекрасного.

Проблема співвідношення ФО і слова вирішується, як правило, двома шляхами. Перший представлений теорією співвідносності ФО зі словом, яка орієнтується на виявлення спільного та відмінного між ФО і вільним словосполученням, а інший – теорією еквівалентності.

Семантичні відмінності між словом і ФО зводяться до того, що слова втрачають лексичну самостійність і піддаються певним семантичним перетворенням, тому значення слів і значення ФО, хоч і співвідносні, мають різну організацію [1, с.73].

Категорія кількості – це одна з найбільших варіацій мислення людини, тому не дивно, що лінгвістика також має свої нюанси щодо інтерпретації числівників в мові, а саме в складі фразеологічної єдності. Кількісне значення притаманне всім частинам мови, але центральною кількісною категорією на цьому рівні залишається числівник, що саме і виконує квантитативну функцію [2, с.107].

Процес лексикалізації словосполучень із числівником тісно пов'язаний з десемантизацією компонентів, що призводить до утворення якісно нових функціонально-семантичних одиниць – фразеологічних одиниць з квантитативним компонентом. Серед фразеологічних одиниць, що містять числівники, утворюються різні групи, об'єднані не лише числівником, але і його значенням. Фразоутворюючу функцію несуть числівники всіх лексико-граматичних розрядів: кількісні, порядкові, збірні і дробові. Однак активність їх різна. Найбільшою фразеологічною активністю володіють кількісно-означальні числівники, головна функція яких полягає у позначенні кількості предметів і абстрактних чисел.

Числа – це особливі елементи за допомогою яких ми можемо описати оточуючий світ. Прототипами багатьох крилатих висловів із числівниками в іспанській мові були міфологічні сцени і образи. У міфологічній інтерпретації за рахунок чисел відображали якісно-кількісний аспект явища. Древні народи приписували числам особливу сакральну силу, прихований сенс та навіть магичні здібності впливу: вважалося, що боги використовували числа для правління світом. Ще піфагорійці стверджували, що числа керують світом, і на цьому поприщі створили напівфілософію-напіврелігію [4, с.94].

Сакралізація числа впливала і на його вживання в мові, де згодом зникли містичні числові конотації, але зберігалася сама форма сакрального числа для позначення деяких кількостей («багато / мало») або якостей («прекрасно / погано»). Частотний аналіз числівників у сучасних мовах виявляє наявність «пиків» у назв саме тих чисел, які вважалися у древніх священними. Наприклад: *Dos cabezas mejor que una* (Одна голова – добре, дві – краще).

У античних філософів мало місце учення щодо божественного і вічного характеру десяти перших чисел. Вважалось, що за їх допомогою були утворені не тільки всі числа та математичні фігури, але й іпостась душі та світ людини [3, с. 247]. Так, число «один» відображає ідею «цілого». Досконала цілісність, що розуміється як «одиниця», пояснює приписування числа «один» Богу або Космосу. В іспанській фразеологічній системі неозначений артикль *uno / una* співпадає за формою з числівником «один» і передає в більшості випадків безпосереднє значення числа один – одиничність чогось [6, с.18], наприклад: *dañada una pera, dañadas sus compañeras* (букв. одна зіпсована груша псує інші) - капосна вівця все стадо псує.

Число «два» в міфологічному аспекті пов'язано із значенням розчленування цілого і вважається початком протилежності (диявольським числом) [6, с.20]. Уже в ведійській традиції «2» виступає як знак протиставлення, поділу, співіснування протилежних, але взаємодоповнюючих частин: чоловічого і жіночого начала, дня і ночі, душі і тіла тощо. У той час як цілісність, єднання душі і тіла є умовою існування життя й інтерпретується як щастя, то розчленованість, яка асоціюється із числом «2», розглядається як нещастя. Такі уявлення знаходять відображення у семантиці ФО типу *toda medalla tiene dos caras* – дві сторони медалі; *estar entre dos aguas* (дослівно «знаходитися між двома водами», тобто перебувати в безвихідному становищі).

Число «три» розширює просторовий образ світу: якщо «один» – це небо, «два» – Земля, то «три» – підземне царство мертвих. Характеризуючи головні параметри макрокосму, «3» виступає в ролі досконалого числа. Цим викликана його частотність при позначенні «повного набору» різних сутностей: обожнена трійця, триголовий дракон тощо [5, с.19]. Наприклад: *ser una cosa de muy tres piedras y un tepetate* – бути першокласним, чудовим, хоть куди!

Отже, кожен числівник у складі фразеологічних одиниць іспанської мови реалізує певні значення, що сягають корінням не тільки в традиції Іспанії, але й європейську культуру загалом.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Амосова Н.Н. Основы английской фразеологии / Наталья Николаевна Амосова. – Л.: Изд-во Ленинградского университета, 1963. – 208 с.
2. Жаботинская С.А. Когнитивные и номинативные аспекты класса числительных / Светлана Анатольевна Жаботинская. – М.: Институт языкознания РАН, 1992(а). – 216 с.
3. Жолобов О.Ф. Древнеславянские числительные на индо-европейском фоне: [учебное пособие] / Олег Феофанович Жолобов. – М.: МГУ им. М.В. Ломоносова, 2003. – С. 81–83.
4. Степанов Ю.С. Константы: словарь русской культуры / Юрий Сергеевич Степанов. – изд-ие, испр. и доп. – М.: Академический проект, 2001. – 990 с.
5. Топоров В.Н. Исследования по этимологии и семантике: к семантике троичности / Владимир Николаевич Топоров. – Т. 1: Теория и некоторые частные ее приложения. – М.: Наука, 1979. – С. 7
6. Топоров В.Н. Мифы народов мира: числа / Владимир Николаевич Топоров. – Т. 2. – М.: Советская энциклопедия, 1988. – 629 с.

Рекомендує до друку доцент Ткаченко Л. Л.

УДК 81-26

Михайленко В. С.

РЕКЛАМНИЙ ТЕКСТ У СУЧАСНІЙ ІСПАНСЬКІЙ МОВІ: ЛІНГВОПРАГМАТИЧНИЙ АСПЕКТ

У статті досліджено рекламний текст сучасної іспанської мови та його лінгвопрагматичний аспект.

Ключові слова: рекламний текст, лінгвопрагматичний аспект, прагматичний контент рекламного тексту, комунікативні стратегії.

The article deals with the advertising text of contemporary Spanish and its linguistic and pragmatic aspects.

Key words: advertising text, lingo-pragmatic aspect, pragmatic content of advertising text, communicative strategies.

Реклама розташована на перетині таких дисциплін, як маркетинг та лінгвістика: маркетинг – відіграє роль замовника, стає ініціатором створення рекламного тексту, лінгвістика у свою чергу надає мовні засоби впливу на реципієнта.

Мова реклами та її особливості є предметом дослідження вітчизняної та закордонної лінгвістики. Дослідження проводиться у різноманітних напрямках: загальний лінгвістичний аналіз особливостей рекламних текстів (Л.Д. Маєвська, І.П. Мойсеєнко та ін.); аналіз стилістичних особливостей (С.І. Бернева, С.О. Семицький та ін.); лексико-синтаксичних особливостей (І.В. Гріліхес, Н.І. Тонкова та ін.); структурно-семантичних особливостей (Ю.Б. Корнева, С.П. Кудіє та ін.); дослідження вербальних компонентів тексту реклами: заголовок реклами (І.О. Анніна), слогана (Г.В. Литвинова); вивчення соціальних та прагматичних характеристик рекламного мовлення (Л.П. Береза, С.П. Козлова). Пріоритетною галуззю дослідження рекламного тексту є форма його вираження, а саме мовні засоби та їх прагматичний аспект.

Мета статті полягає у дослідженні лінгвопрагматичного аспекту рекламного тексту в сучасній іспанській мові.

Рекламний текст має безліч функцій, сталим є те, що він завжди прагматично орієнтований. Усі мовні засоби рекламного тексту націлені на те, щоб змусити адресата виконати певні дії. Саме це й спонукає до пошуку нових лінгвістичних та екстралінгвістичних засобів, здатних викликати той чи інший ефект на споживача.

Вивчення прагматичного аспекту рекламного тексту у контакті з мовним дозволяє виявити мовні засоби, що були використані у рекламі, і визначити їх прагматичну спрямованість. Прагматична настанова реклами аналізується у такого виду дослідженнях за рахунок опису зіставлення мовних одиниць з прагматичною спрямованістю мови реклами, а саме впливом тексту на вибір реципієнта.

Ситуативно значуще варіювання свідомо і цілеспрямованого відібраних семантично-ефективних мовних засобів є дуже важливим у лінгвістичному аспекті технологій впливу у рекламному тексті. Наразі існує безліч лексикологічних досліджень іспанської мови, але аналіз лінгвопрагматичного аспекту реклами у сучасній іспанській мові є мало опрацьованим [4].

Центральними категоріями рекламного тексту є категорії когерентності (цілісності) та когезії (зв'язності). Цілісність полягає у поєднанні граматичної, логіко-семантичної та стилістичної співвіднесеності; взаємозалежності речень, що її складають. Зв'язність же розуміють як семантичну близькість фраз, з яких складається текст.

Вербальний компонент має визначену та чітку будову. Рекламний текст поділяється на такі структурно-семантичні одиниці: слоган, заголовок, підзаголовок, основний текст, фраза-відлуння.

Власне лінгвістичне вивчення рекламного тексту полягає у розгляді тексту на всіх мовних рівнях. Увага при вивченні цього питання приділяється в більшій мірі двом аспектам: взаємозв'язку вербальних та невербальних компонентів тексту і структурній організації

вербального компоненту. Ефективність тексту безпосередньо залежить від якості поєднання вербального та невербального компонентів. За результатами досліджень було визначено, що саме вербальна складова є першочерговою для рекламного тексту [1].

Стилістичні фігури в залежності від мовного рівня поділяються на: фонетико-змістові (асонанс, алітерація, рима); семантико-змістовні: тропи (метафора, метонімія, порівняння, гіпербола, епітет, антитеза, каламбур); структурно-синтаксичні (анафора, епіфора, неповні речення, еліipsis, паралелізм, градація, повтори).

Фонетичні особливості реклами відіграють важливу роль в оформленні тексту реклами, сприяючи запам'ятовуванню завдяки своєму асоціативному характеру. Провідна роль у структурі рекламного тексту відводиться синтаксичним засобам.

Прагматичний компонент рекламного тексту складається з певних текстотвірних факторів, найбільш важливими серед яких є комунікативна інтенція адресата і прагматична спрямованість тексту. Прагматичний аспект виражається за допомогою усіх мовних засобів, мовленнєвих прийомів, елементів тексту, що безпосередньо використовуються для реалізації прагматичної мети рекламного тексту [3]. На основі цього виділяють рекламні тексти інтродуктивного чи ознайомчого характеру (інформативна реклама); рекламні тексти, які мають на меті закріпити досягнутий рівень попиту на товар та тексти основною метою яких є поступове згортання активності щодо збуту певного товару (нагадувальна реклама). Загалом рекламний текст діє на реципієнтів на когнітивному (передавання інформації), афективному (формування ставлення), сугестивному (навіювання) та конативному (спрямування поведінки) рівнях.

Прагматична настанова рекламного тексту втілюється у життя за допомогою різноманітних технологій впливу. Л.Л. Ільницька наголошує, що лінгвальний сугестивний вплив – це використання мови з метою встановлення певного психологічного контакту та отримання доступу до несвідомого. Вчені вважають, що існують психологічні, когнітивні, нейролінгвістичні, прагматичні та соціокультурні комунікативні стратегії та тактики, що надають рекламному тексту спроможність до впливу [2].

Комунікативні стратегії реклами реалізуються за допомогою інструментарію, що утворюється стилістичними засобами. Стилістичні фігури в залежності від мовного рівня можуть бути фонетико-змістовими (асонанс, алітерація, рима), семантико-змістовими (тропи, антитеза, гра слів), структурно-синтаксичними (анафора, епіфора, неповні речення тощо).

Усі мовні засоби рекламного тексту націлені на те, щоб змусити адресата виконати певні дії. Виразні засоби, за допомогою яких формується привабливий для потенційних споживачів імідж запропонованих продуктів, послуг чи креативних ідей, є різноманітними. Саме це й спонукає до пошуку нових лінгвістичних та екстралінгвістичних засобів, здатних мати той чи інший ефект на споживача. Аналіз прагматичної настанови рекламного тексту демонструє прямий взаємозв'язок між використаними у рекламі мовними засобами різних рівнів та наступними діями адресата в напрямі даного впливу.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Вавіліна С.Г. Лінгвістичні аспекти вивчення іншомовного рекламного тексту [Текст] / С. Г. Вавіліна // Вісник Запорізького національного університету. – 3., 2011. – №2 (15). – С. 94-102.
2. Коваленко Є.С. Рекламний дискурс: лінгвістичні аспекти вивчення [Текст] / Є.С. Коваленко // Лінгвістичні студії [Текст]: зб. наук. праць / Донецький нац. ун-т; наук. ред. Анатолій Загнітко. – Донецьк : ДонНУ, 2009. – Вип. 19. – С. 314-319
3. Лившиц Т. Н. Реклама в прагмалінгвістическом аспекте [Текст]: диссертация на соискание ученой степени канд. филол. наук. : специальность 10.02.01 – «Русский язык» / Т. Н. Лившиц. – Таганрог, 1999. – 214 с.
4. Cook G. The Discourse of Advertising [Текст] / Guy Cook. – London : Routledge and Kegan Paul, 1992. – 314 p

Рекомендує до друку доцент Ткаченко Л. Л.

**ОСОБЛИВОСТІ РЕАЛІЗАЦІЇ КАТЕГОРІЇ ЧАСУ ТА ПРОСТОРУ У
ПОСТМОДЕРНІСТСЬКОМУ ХУДОЖНЬОМУ ТЕКСТІ (НА МАТЕРІАЛІ РОМАНУ О.
НІФФЕНЕГГЕР «ДРУЖИНА МАНДРІВНИКА В ЧАСІ»**

У статті розглянуто особливості реалізації категорії часу та простору у художньому постмодерністському тексті.

Ключові слова: час, простір, часо-просторові координати художнього тексту, спіральна модель часу, ризомна композиція.

The article deals with the peculiarities of realization of the category of time and space in the postmodernist literary text.

Keywords: time, space, time-space coordinates of literary text, spiral model of time, patch composition.

Починаючи з другої половини ХХ століття, у колі наукових інтересів мовознавців та літературознавців важливе місце посідає аналіз часово-просторових координат художнього твору.

Проблеми лінгвістичного трактування часу та простору та особливостей функціонування у мові часових та просторових поняттєвих категорій, вивчалися багатьма дослідниками, зокрема: М. М. Бахтіним, Ю. М. Лотманом, В. Я. Проппом, Д. С. Ліхачовим, В. М. Гопоровим, Т. В. П'ятничкою, О. В. Тарасовою, З. Я. Тураєвою та іншими.

Обрана проблематика стає особливо актуальною у світлі постмодерністської художньої прози із хаотичним світовідчуттям реальності, децентрацією, неупорядкованістю.

Метою статті є виявлення особливостей реалізації категорії часу та простору у постмодерністському художньому романі Одрі Ніффенеггер «Дружина мандрівника в часі».

Категорії часу та простору актуалізуються у романі О. Ніффенеггер «Дружина мандрівника в часі» за допомогою різних частин мови: іменників, прислівників, прикметників та дієслів.

Слід зазначити також, що модель темпоральності в романі представлена у вигляді спіралі, спроектованої на мовну площину. Ця спіраль є незамкнутою, вона охоплює всі рівні мови. Так, головний герой, подорожуючи у часі, може потрапляти в різні відрізки свого життя декілька разів, при чому може навіть зустрічатися з самим собою у різному віці.

Даний приклад ілюструє перебування дорослого Генрі та малого Генрі у музеї одночасно: "*I walk forward slowly, bend toward him, speak softly. —Hello. I'm glad to see you, Henry. Thank you for coming tonight. —Where am I? Who are you? —His voice is small and high, and echoes a little off the cold stone. —You're in the Field Museum. I have been sent here to show you some things you can't see during the day. My name is also Henry. Isn't that funny?!*" [4, p. 25]. Обидва герої ходили музеєм, відвідуючи ті місця, які для звичайних гостей заборонені. З одного боку, дорослий мандрівник прибув з майбутнього, щоб розповісти малому, що з ним трапилося, як саме він тут опинився, підтримати його, адже це була перша подорож п'ятирічного хлопчика. З іншого – пережити ще раз той останній щасливий день народження проведений разом з усією сім'єю.

Таким чином, час у романі розгортається у вигляді спіралі (Див. Рис. 1):

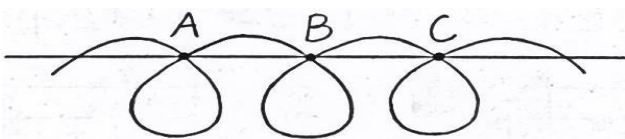


Рис. 1. Спіральна модель темпоральності у романі О. Ніффенеггер «Дружина мандрівника у часі».

Точками перетину площини та витків спіралі у Рис. 1 позначаємо ті значущі моменти в житті мандрівника, які змушують його подорожувати в часі. Так, повернення Генрі в музей, де він зустрів себе малого, можна позначити точками А, В, які графічно відображають кульмінаційний момент перебування головного героя в одному і тому самому місці не один раз.

Простір досліджуваного роману теж має хаотичний порядок зображення. Головний герой живе звичним життям, одружений, має власний будинок та роботу, що обумовлює певну упорядкованість просторів його існування. Проте, дана просторова упорядкованість завжди порушується переміщенням Генрі у просторі. Звичний початок дня може замінити раптове переміщення Генрі в інший час та простір.

Проте у незапланованих, неконтрольованих переміщеннях Генрі все ж є певна закономірність. Головний герой завжди знає, що куди б він не перемістився, він завжди повернеться в те місце, звідки починалася подорож. Таку закономірність можна проілюструвати за допомогою наступного прикладу: *"And what of Henry, my Odysseus? Henry is an artist of another sort, a disappearing artist. ... Sometimes he disappears unobtrusively; I might be walking from the kitchen into the hall and find a pile of clothing on the floor. I might get out of bed in the morning and find the shower running and no one in it. Sometimes it's frightening. I am working in my studio one afternoon when I hear someone moaning outside my door; when I open it I find Henry on his hands and knees, naked, in the hall, bleeding heavily from his head. He opens his eyes, sees me, and vanishes. Sometimes I wake up in the night and Henry is gone. In the morning he will tell me where he's been, the way other husbands might tell their wives a dream they had: —I was in the Selzer Library in the dark, in 1989. Or: —I was chased by a German sheperd across somebody's backyard and had to climb a tree!"* [4, p. 202]. Головний герой перебуває вдома зі своєю дружиною, потім раптово зникає. Через деякий час він з'являється знову у себе вдома, тобто не повертається з іншого часового виміру на роботу, парк, будь-яке інше місце. Невипадково дружина порівнює його з відомим героєм античності Одисеєм, який 20 років подорожував світом повертаючись додому.

Так, модель простору у досліджуваному романі може бути представлена у вигляді бумерангу, оскільки мандрівник завжди повертається в те місце, звідки він подорожує. Ефект бумерангу спостерігаємо протягом усього роману, що створює ризомну композицію, де поєднується лінійне та ретроспективне сприйняття часу.

Отже, саме таке специфічне зображення часу та простору роману дозволяє віднести його до творів постмодернізму. За допомогою лексичних засобів та граматичного часу описується переміщення головного героя у часо-просторовому континуумі, що відображено у щоденнику його дружини – як однієї з новітніх нарративних форм постмодерністського художнього тексту – та сприяє створенню ризомної композиції твору.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Агеева Р.А. Категория пространства и способы его выражения в языке / Р.А. Агеева // Категории и законы в марксистско-ленинской диалектики и язык. – М., 1984. – С. 84–107.
2. Андрухович Ю.І. Постмодернізм – не напрям, не течія, не мода / Ю.І. Андрухович // Слово і час. – 1999. – № 3. – С. 56–66.
3. Hassan I. Making Sense: The Trails of postmodernism Discourse in Literacy, Popular Culture and the Writing of History / I. Hassan // New liter. hist. – 1987. – vol. 18, № 2. – P. 437 – 457.
4. Niffenegger A. The time traveler's wife / A. Niffenegger. – San Francisco : Copyright, 2003. – 385 p.

Рекомендує до друку доцент Заболотська О. В.

УДК 94'563.8=142.5

Мох А. В.

УКРАЇНСЬКИЙ ТРАВЕЛОГ: ГЕНДЕРНА ІНТЕПРЕТАЦІЯ

У статті розкрито характерні риси травелогу, зазначено особливості його українського варіанту, проведено компаративний аналіз чоловічого і жіночого зразків цього жанру у сучасній українській літературі.

Ключові слова: травелог, гендер, жанр, оповідач, стосунки.

The article reveals the features of the travelogue, features of its Ukrainian variant, features a comparative analysis of male and female models of this genre in contemporary Ukrainian literature.

Key words: travelogel, gender, genre, narrator, relations.

Сучасна українська література внаслідок більшої свободи, відкритості українського суспільства до іноземних впливів та значно ширших контактів з літературами інших країн здебільшого відрізняється від класичної. Популярним на сьогодні є жанр масової літератури – травелог.

Поняття «травелог» (англ. travelogue – подорож) означає звіт про подорож (журнал, діалог, щоденник, в сучасному розумінні ще й блог, присвячений опису мандрів), який містить не лише опис і хронологію поїздки, а й реакцію на побачене. Це літературний жанр, що продовжує традицію подорожі та подорожніх нотаток [1].

Жанр травелогу в Україні має давню традицію. Як зауважує Т.Корнійчук, загальновідомим є те, що художня література зародилася з трьох жанрів: історичних хронік, записок подорожніх і життя святих [2].

На сучасному літературному ринку поряд із травелогами «Мексиканські хроніки», «Подорож на Пуп землі», «Навіжені в Перу» та «Навіжені в Мексиці», «Любов і піраньї» М. Кідрука, «Лексикон інтимних міст» Ю. Андруховича, «Сад Меттерніха» М. Рябчука та ін. зайняли свою нішу твори, написані у цьому жанрі жінками. Відомими є твори «Мандрівки без сенсу та моралі» І. Роздобудько, «У пошуках Огопого» Л. Ворониної та «Baby travel. Подорожі з дітьми, або Як не стати куркою» І.Карпи, «Дев'яте чудо» Ганни Черинь та «Любовні мандрівки» С. Пиркало.

«Мексиканські хроніки» мають два обов'язкових елемента, які повинні бути наявні у травелозі: фігура оповідача-мандрівника та просторово-часова дискретність. Оповідач у романі – це вже сформована особистість. Події представляються як випадкові. Менш за все героя ваблять комфортабельні курорти в Акапулько чи Канкуні. Головним для мандрівника стала подорож мексиканськими джунглями. Він потрапляє до найбільш глухої, глибинної місцини Мексики, до культового центру майя в Яхч'лані.

У травелозі «Мандрівки без сенсу і моралі» І. Роздобудько розкрито погляди письменниці на пригноблене становище жінки в сучасному суспільстві через переосмислення чужого для неї простору. Героїня твору не може прийняти покірну позицію єгиптянок в сім'ї у якості рабинь. Оповідь про загадкову та містичну Мальту кардинально відрізняється від нотаток спостережень дев'яти інших країн, в першу чергу, епістолярною формою викладу. Героїня свої листи адресує Майклу – вигаданому персонажу як уособленню ідеального чоловіка. І. Роздобудько таким чином намагається вирішити конфлікт між чоловіком та жінкою закладений не лише суспільними умовностями, а й самою природою.

Отже, травелог як жанр в гендерному аспекті, спонукає до самоаналізу та переосмислення злободенних питань. Закономірним є культивування Макса Кідрука в цьому жанрі тем, які стосуються його призначення, пошуків себе, його стосунків із людьми. Ірен Роздобудько, відкриваючи нові країни, звертає увагу на характер стосунків чоловіка та жінки, який сигналізує про рівень їх цивілізованості.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Бондарева А. Литература скитаний [Электронный ресурс] / А.Бондарева // Октябрь. – 2012. – №7. – Режим доступу: <http://magazines.russ.ru/october/2012/7/bo18.html>
2. Подорож [Електронний ресурс] // Лексикон загального та порівняльного літературознавства. – Чернівці : Золоті литаври, 2001. – Режим доступу : <http://litmisto.org.ua/?p=17375>

Рекомендує до друку доцент Корівчак Л. Д

УДК[821.111-31(71)+821.161.1-31]:82.091

Мох А. Є.

КРИТИКА КОНСЬЮМЕРИЗМУ У РОМАНАХ ДУГЛАСА КОУПЛЕНА «ПОКОЛІННЯ Х» ТА ВІКТОРА ПЕЛЕВІНА «GENERATION II»

У статті розглянута критика суспільства споживання у романах Дугласа Коупленда «Покоління Х» та Віктора Пелевіна «Generation II».

Ключові слова: Консьюмеризм, суспільство споживання, яппі, покоління, Дуглас Коупленд, Віктор Пелевін, реклама.

The article criticizes the consumer society in the novels of Douglas Copeland's "Generation X" and Victor Pelvin's "Generation II".

Keywords: Consummery, consumer society, yuppis, generation, Douglas Copeland, Victor Pelevin, advertising.

У 1990-х рр. «Покоління Х» став чи не найбільш культовим літературним твором свого часу. Поряд із соціальною характеристикою покоління ікс, народженого в 60-х - початку 70-х рр. ХХ ст., у романі можна знайти і опис його споживчих характеристик. Незважаючи на те що в книзі йдеться про Канаду, здається, що частина рис властива сьгоднішньому російському споживачеві, яких критикує у своєму романі «Generation II» Віктор Пелевін.

Коупленд зобразив перш за все побут представників свого покоління - з відсутністю привабливою кар'єри і певних життєвих перспектив, з невпорядкованістю, яка, через брак альтернатив, поступово перетворюється в життєве кредо, що поєднує іронію по відношенню до суспільства споживання з безпорадністю перед його обличчям, неприйняття ніяких цінностей - з повною відсутністю установки на протест. Роман «Покоління Х» – це розповідь про пошуки молодими людьми власної дороги в житті, навскісно і часто всупереч тим шаблонам, які наполегливо насаджує нам суспільство реклами.

Різка критика консьюмеризму у романі виражається відношенням героїв роману до групи людей, яких вони зневажливо називають «яппі». Яппі - молоді заможні люди, інтереси яких побудовані на захопленні професійною кар'єрою і матеріальному успіху. Вони ведуть активний світський спосіб життя. Яппі мають високооплачувану роботу, в одязі віддають перевагу діловому стилю, стежать за модою, відвідують фітнес-центри. Основний критерій приналежності до «яппі» - успішність у бізнесі. Яппі, як правило, не має близьких друзів. Практично ніколи яппі не буває сильно занурений в неформальне співтовариство - мотоциклістів, любителів музичних стилів, рольових ігор та історичної реконструкції, неорганізованого туризму і походів та ін. Так, іксери Енді, Даг та Клер часто зневажені яппі за свій «несерйозний» спосіб життя.

Яппі і є ті споживачі, на яких засновано «суспільство консьюмеризму». Психотип «яппі», у минулому хіпі Мартіна, виявляє помітні риси споживання: «... його кабінет, самий що ні на є джеймс-бондівський кабінет з видом на центр міста; він сидів у пурпуровому, комп'ютерного дизайну, светрі з Кореї, фактурном такому, матеріальному (Мартін обожнював все матеріальне)», «...ти дійсно вважаєш, що приємно слухати про твій новенький будиночок за мільйон доларів, коли нам ледь вистачає на дохлий сандвіч в пластиковій коробці, - а нам уже під тридцять? І дозволь додати, що будинок ти виграв в генетичну лотерею виключно тому, що народився в історично вірний момент. Був би ти зараз моїм ровесником, не витримав би й десяти днів. Я ж до кінця свого життя змушений буду миритися з тим, що всякі дубоголове, типу тебе, жирують, і дивитися, як ви вічно хапаєте першими кращий шматок пирога, а потім обносять колючим дротом все що залишилося. Очі б мої на тебе не бачили, Мартін» [2].

Негативне ставлення до споживатства підсилюється «підміною цінностей: заміною модним або інтелектуально значущим предметом предмета просто дорогого: «Брайан, ти залишив свого Камю у БМВ брата». Для іксерів, а конкретно, для Клер, більшого значення набуває знайдена на

вулиці Нью-Йорка лоза, ніж дороги, брендовані речі. Ендрю же, взагалі намагається позбутися прив'язаності до будь-яких речей.

Так, проблеми суспільства споживання хвилюють письменників пострадянського простору. Роман В. Пелевіна «Generation П», головним пафосом якого є заперечення ідеології споживання, представляє в цьому сенсі великий інтерес. Хоча більшість людей і так здогадується, що реклама і політика (межа між якими дуже розпливчата) по суті речі недобросовісні, Пелевін чітко і професійно, на рівні термінологічних і технічних подробиць, лише злегка перебільшуючи, показує, яким саме чином виготовляється рекламно-політична брехня. Цей роман зачіпає один з нервових центрів сучасного життя.

Головний герой роману Вавілен Татарський після розвалу СРСР перестає писати вірші, і, працюючи в комерційному кіоску, набуває цинізму і здатність розбиратися в людях, тільки глянувши на їх руки. Випадкова зустріч з колишнім однокурсником Морковіним відкриває для нього дорогу в рекламний бізнес. Вавілен з головою поринає в професійну діяльність. Книга з теорії реклами стає його «маленькою Біблією». Він запам'ятовує і при можливості вживає рекламний сленг.

Ключовим моментом «Generation П», і, багато в чому, фінальним цвяхом, який Пелевін забиває в кришку труни культури консюмеризму, є есе Татарського «Ідентіалізм як вища стадія дуалізму». Дане есе є текстом-в-тексті, являє собою якусь окрему текстову єдність, вплетену до загального тексту роману. Дана конструкція не виглядає чужорідною на еклектичному тілі роману, але в той же час чітко дає читачеві зрозуміти, що є, по суті, авторським голосом.

Центральним поняттям цієї концепції є людське суспільство споживання як живий організм. Гроші - його життєва сутність, переносник нервових імпульсів, це навіть більше ніж кров. Люди - клітини. Люди в цьому контексті схильні оцінці всього і вся з точки зору причетності до виробленому і споживчим грішми. Вау-імпульси - сигнали, що надходять в клітини суспільства, і які спонукають ці клітини працювати, щоб заробити гроші, а потім його бездарно витратити на непотрібний, орендований товар. Вони ж витісняють з голови людини все, що з грішми ніяк не пов'язано. «Але людина людині вже давно не вовк. Людина людині навіть не іміджмейкер, не дилер, не кілер і не ексклюзивний дистриб'ютор, як припускають сучасні соціологи. Все набагато страшніше і простіше. Людина людині вау - і не людині, а такому ж точно вау» [3].

За Пелевіним, для такої людини «відповідь на питання «Що є я?» може звучати тільки так: «Я - той, хто їздить на такій-то машині, живе в такому-то будинку, носить такий-то одяг». Самоідентифікація можлива тільки через складання списку споживаних продуктів, а трансформація - тільки через його зміну». Напрошується паралель із яппі, яку описанні у Коупленда. Різниця в тому, що іксері Коупленда, і Вавілен Татарський кардинально по-різному виражають свій протест, бо, на відміну від іксерів, Татарський «...професіонал, який сильніше романтика» [3].

Продовжуючи вищеозначену паралель, виходить, що наше життя - це товар, і як у кожного товару, у нього є свій міф про нього самого. Прагнучи до речей, нібито здатним вирішити наші проблеми і зробити нас щасливими, ми все більше віддаляємося від справжніх самих себе, і чим далі ми йдемо від себе, тим більша онтологічна порожнеча утворюється всередині нас, замінюючись яскравим брендовим сміттям, нездатним ні вгамувати нашу пристрасть по відношенню до життя, ні залишити нас у спокої, наодинці з самими собою, не примушуючи кудись бігти і щось купувати.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Кукина Е. Теория поколений в HR не действует в России. Режим доступа: <http://www.deloru.ru/article/3726/>
2. Покоління X / Дуглас Коупленд; пер. Геніка Белякова. — Київ: Комубук, 2016. — 272 с.
3. Виктор Пелевин Generation «П». — М. : Эксмо, 2011. — 320 с.

Рекомендує до друку професор Ільїнська Н. І.

УДК 371.3.016:821.161.2-31:004

Нестеренко Т. І.

ВИКОРИСТАННЯ ІНФОГРАФІКИ ПІД ЧАС ВИВЧЕННЯ ТВОРУ МИХАЙЛА СТЕЛЬМАХА «ГУСИ-ЛЕБЕДІ ЛЕТЯТЬ»

У статті охарактеризоване поняття «інфографіка». Проаналізовано використання її засобів у процесі опрацювання твору Михайла Стельмаха.

Ключові слова: методика викладання української літератури, інфографіка, текст, інформація.

The article describes the concept of "infographics". The use of its means in the process of processing the work of Mikhail Stelmakh is analyzed.

Key words: methodology of teaching Ukrainian literature, infographics, text, information.

За останні чотири роки кількість школярів, які люблять читати, зменшилася майже на сорок відсотків [2]. Популярною є думка, що в усьому винні сучасні гаджети, електронні ігри й доступність інших цифрових розваг, яким малеча більш охоче присвячує час. Чимало педагогів не можуть зрозуміти причину цієї «катастрофи». Методисти та практики пропонують новий підхід до вирішення проблеми. Існує цікавий і водночас ефективний шлях залучення дітей до навчання не через книжку, а через подання інформації у вигляді малюнків, таблиць, схем тощо. Такий прийом подання графічного зображення інформації можна і потрібно використовувати з навчальною метою. Педагоги, які залучають інфографіку, закликають активніше впроваджувати її в навчальний процес, адже інфографіка – це наочно і цікаво. За словами дослідників, інфографіка сприймається читачами краще, ніж звичайний текст, дає можливість урізноманітнити подання матеріалу [5].

Зазвичай терміном «інфографіка» позначають поєднання дизайну та інформації, проте основна мета її – інформування. Найчастіше цей інструмент виступає як доповнення до текстового матеріалу, що охоплює тему в повному обсязі або містить деякі пояснення. Серед основних функцій, що виконує інфографіка, дослідники називають такі: інформування; привертання уваги та підвищення інтересу до теми; полегшення сприйняття інформації (особливо перевантаженої статистичними даними); краще розуміння даних; лаконічне поєднання великих обсягів інформації, чисел та візуального ряду; негайне і всеосяжне читання; підсилення довіри до повідомлюваного тощо [1].

Інфографіка дає змогу передати інформацію скомпресовано й водночас точніше, зрозуміліше та ефективніше за текст, подати певні відомості в такому вигляді, коли для сприйняття вистачає кількох секунд, адже графічне відтворення даних є простішим, «доступнішим» для розуміння суті явища, процесу тощо.

Традиційно до жанрів найпростішої інфографіки зараховують таблиці, графіки, карти, кругові діаграми, гістограми, логічні схеми. Більш складна інфографіка може комбінувати текстові блоки, фотографії, карти, таблиці, діаграми, реконструкцію подій, навіть комікси, все, що може допомогти створити повноцінну графічну розповідь. Вона допомагає в поширенні ідей і залученні уваги. [3].

Аналіз наукових джерел, інтернет-ресурсів свідчить, що до засобів інфографіки можна віднести широке коло комп'ютерних засобів, а саме: онлайн джерело з візуалізації даних, засоби для створення хмарини слів, програмне забезпечення візуалізації даних, засоби проектування інфографіки онлайн, графічні редактори, програми презентацій, засоби створення карт, джерела даних, вільні сховища зображень, іконок і візуалізації резюме [4].

Все це дає змогу говорити про доцільне використання нових методів навчання та інформаційних технологій в освітньому процесі. З метою формування готовності науково - педагогічних працівників до використання інфографіки розроблено спецкурс, який включає

мультимедійні лекції з основ інфографіки, аналітичний огляд сучасних практик її застосування, практичні завдання, виконання самостійного проекту.

Створити якісну інфографіку непросто. Те, що виглядає логічно, красиво й функціонально частіше за все формується шляхом перебору множини варіантів викладу, потребує наявності базових знань подання інформації, високого рівня розуміння предмету. В автобіографічній повісті «Гуси-лебеді летять» на прикладі інфографіки можна представити образ головного героя Михайлика (рис.1), діда Данила, подружки Люби (рис.2) та ін.. Впізнати героя, подію, виконати вправу «асоціативний куц» з ключовими словами твору. Можна долучитися до інтерактивних вправ (продовжи речення, мікрофон) і підсумувати все це відеозаписами фільму на основі твору. Та ідеальним уроком все ж буде залучення інфографіки по максимуму, тобто на всіх етапах навчальної діяльності.



Рис. 1. Інфографіка до твору М.Стельмаха «Гуси-лебеді летять»

Рис. 2. Інфографіка до твору М.Стельмаха «Гуси-лебеді летять»

ЛІТЕРАТУРА:

1. Десять причин, почему инфографика это круто [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://gering111.com/pochemu-infografika-eto-kruto>.
2. Кондратенко О. А. Инфографика в школе и вузе: на пути к развитию визуального мышления / О. А. Кондратенко // Научный диалог. – 2013. – № 9 (21): Психология. Педагогика. – С. 92–99. - Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/infografika-v-shkole-i-vuze-na-puti-k-razvitiyu-vizualnogo-myshleniya>.
3. Некляев С. Инфографика: принципы визуальной журналистики/ С. Некляев // Вестник Московского университета. Серия 10. Журналистика.— 2010 .— №4 .— С. 53-66.
4. Рапуто А. Визуализация как неотъемлемая часть процесса подготовки преподавателей [Электронный ресурс]/А.Рапуто.–Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/vizualizatsiya-kak-neotemlemayasostavlyayuschaya-protssessa-obucheniya-prepodavateley>.
5. Сурнин Д. Газетный дизайн 2003. Всероссийский конкурс / Под ред. Д. Сурнина. – М. : Новая Евразия, 2004. – 315 с.

Рекомендує до друку доцент Бондаренко Л. Г.

УДК 821.112.2

Німчин О. В.

ШЕКСПІРІВСЬКИЙ ІНТЕРТЕКСТ У П'ЕСІ ТОМА СТОППАРДА «РОЗЕНКРАНЦ І ГІЛЬДЕНСТЕРН МЕРТВІ»

Стаття присвячена аналізу абсурдистської трагікомедії Тома Стоппарда, як нового постмодерністського твору в інтертекстуральному зв'язку з п'єсою Вільяма Шекспіра «Гамлет».

Ключові слова: постмодернізм, театр абсурду, інтертекстуальність, концепт світу як тексту.

The article deals with Tom Stoppard's absurd tragicomedy as a new postmodern composition in intertextual connection with the William Shakespeare's play —Hamlet.

Keywords: postmodernism, theater of the Absurd, intertextuality, the concept of the world as a text.

Том Стоппард уперше заявив про себе в 1960-і роки, ставши одним з лідерів англійської драматургії «нової хвилі». Термін «постмодернізм» в той час ще не увійшов в науковий обіг літературознавців, а п'єси Стоппарда нерідко зараховували до театру абсурду [6, с.133]. Термін «театр абсурду» був запропонований англійським літературознавцем Мартіном Ессліном у своїй монографії в 1962 р., для позначення п'єс, в яких за допомогою ефекту абсурдності того, що відбувається, підкреслюється безглуздість життя, а героями піднімаються споконвічні екзистенційні питання, на які у них, скільки б вони не намагалися, так і не знаходяться відповіді. Найчастіше як такого сюжету в п'єсах подібного роду просто немає, а їх фабулу вкрай складно переказати. Персонажі театру абсурду зазвичай ведуть бесіду, позбавлену будь-якого логічного сенсу, а в їх вчинках відсутня будь-яка чітка послідовність. Саме тому часто абсурдистські п'єси називають *антип'єсами* [1].

Яскравим зразком такої драматургії є п'єса Т. Стоппарда «Розенкранц і Гільденстерн мертві» (1966). Претекстом для Т. Стоппарда слугують дві п'єси, які вже самі по собі є мета драмами – це «Гамлет» Шекспіра та «Чекаючи на Году» С. Беккета. Сучасний автор деконструє їх та створює новий твір [2, с.90].

П'єса явно орієнтована на підготовленого читача, який знає героїв Шекспіра та Беккета, сюжет цих творів, здатний оцінити літературу гру в заголовку.

Головними героями п'єси Т.Стоппарда є два жалюгідних дворянина, які грали в шекспірівській трагедії більш ніж скромну роль. Перехід на перший план зовсім не означає, що їх особистісні характеристики стали іншими. Як свідчить текст, Стоппард відштовхується від шекспірівських образів та навіть загострює їх пересічність. Персонажі також знівельовані і схожі один на одного, як і у Шекспіра, проте тут ця ідентичність доводиться до абсурду: їх постійно плутають не тільки інші персонажі п'єси, навіть вони самі плутають один одного і самих себе, весь час забуваючи, кого як звати. На думку дослідників, для того, щоб більше підкреслити їх нікчемність, Т. Стоппард дає їм зменшувальні імена Роз і Гіль [6, с.133].

У п'єсі Стоппарда точно також поглиблюється і доводиться до абсурду мотив нерозуміння, який є одним із домінантних у п'єсі Шекспіра. Шекспірівські Розенкранц і Гільденстерн не дуже переймалися тим, що відбувається, їх абсолютно не хвилювали філософські питання, над якими розмірковує Гамлет, їх у першу чергу турбувала власна вигода. Що стосується героїв сучасної п'єси, то їх нерозуміння носить тотальний характер: вони не тільки не можуть і не хочуть розбиратися в проблемах, які завдають муки принцу датському, але й не в змозі зрозуміти найпростіших речей. Вони не знають, хто і навіщо запросив їх в Ельсінор, що відбувається в королівському сімействі, який сенс вистави, яку актори розігруватимуть у дворі, навіщо їх посилають в Англію і, нарешті, навіщо вони взагалі з'явилися на світ: (GUIL): *–But we don't know what's going on, or what to do with ourselves. We don't know how to act... We only know what we're told, and that's little enough. And for all we know it isn't even true!* [5].

У тексті «Гамлета» відсутні вказівки на те, звідки прибули Розенкранц і Гільденстерн в Ельсінор; Стоппард же поміщає своїх персонажів – людей без властивостей в такий ж простір без

властивостей, звідки вони будуть викликані до простору шекспірівського Ельсінора дією трагедії [3].

Герої п'єси сучасного автора втрачають здатність орієнтуватися в часі і просторі. Це відчуження героїв від того, що відбувається навколо, підкреслюється одночасним введенням шекспірівського тексту: ряд епізодів в замку починається закінченням оригінальних сцен з «Гамлета». Розенкранц і Гільденстерн в них майже не беруть участь. Вони тільки підслуховують і підглядають, але без особливої користи. До них долітають уривки фраз, відголоски розмов, сенсу яких вони не розуміють. Саме це ще більше підсилює їхнє відчуття розгубленості. Отже, мотив відчуження маленької людини, характерний для драматургії абсурду, стає ключовим і в п'єсі Стоппарда [2, с.134].

Фіналом розвитку мотива відчуження в абсурдистській драмі стає мотив смерті, що, як відомо, грав важливу роль і в «Гамлеті» Шекспіра. Однак, якщо у Шекспіра тема смерті є предметом філософського роздуму, то тут вона звучить як вирок, що є остаточним і не підлягає оскарженню. Єдине, в чому абсолютно впевнені герої п'єси, — так це те, що все рухається до смерті: (ROS):—*It's all stopping to a death* [4]. (GUIL): —*The only beginning is birth and the only end is death ...* [5].

Тема смерті також наполегливо звучить і в поясненнях Актора, що є в п'єсі своєрідним корифеєм, який розтлумачує героям: —*There's a design at work in all art - surely you know that? Events must play themselves out to aesthetic, moral and logical conclusion... It never varies - we aim at the point where everyone who is marked for death dies* [5].

Для Гамлета смерть – це вічна загадка буття, питання питань, в суть яких прагне проникнути принц датський навіть ціною власного життя. Для героїв нової п'єси смерть не має в собі нічого таємничого – це межа, в котру впирається їхнє життя, що по суті так і не розпочалось. (GUIL): —*...that's all - now you see him, now you don't that's the only thing that's real: here one minute and gone the next and never coming back...* [5].

Знаменним є те, що Стоппард уперше в англійській драматургії вводить постмодерністський концепт світу як тексту, що реалізований через сценічну актуалізацію знаменитого шекспірівського афоризму: —*All the world's a stage, And all the men and women merely players* [4, р.83]. Не випадково бродячі комедіанти, які виконують в п'єсі Шекспіра службові функції, у п'єсі Стоппарда перетворюються в головних дійових осіб, які несуть основне смислове навантаження [6,с.136]. Тобто, театр і реальність в п'єсі Т.Стоппарда переплітаються настільки, що важко сказати, де закінчується театр і починається життя [6,с.136].

У «Гамлеті» Шекспіра принц датський каже: «Самі по собі речі не бувають ні хорошими, ні поганими, а тільки в нашій оцінці». Думку про релятивізм буття, тільки-но позначену Шекспіром, сучасний автор доводить до абсурду. Стоппард постійно змінює обличчя реальності, створюючи образ життя-карнавалу, де правда і брехня, життя і смерть, вади і чесноти – лише маски, що приховують істину.

Думка про відносність всього існуючого доповнюється в п'єсі також мотивом гри, який також є одним з основних. Дія починається з того, що Роз і Гіль грають в «орлянку», це повторюється протягом всієї п'єси. Вони грають в усе: в питання і відповіді, «вгадай в якій руці» і навіть в життя. Як вбачають літературознавці, мотив гри, так само як і образ театру, служить в п'єсі втіленню філософського релятивізму драматурга [6, с.137].

Таким чином, інтертекстуальність в п'єсі Тома Стоппарда «Розенкранц і Гільденстерн мертві» полягає в зверненні до Шекспірівського сюжету, мотивів та образів. Показово, що майже не змінюючи претексту, сучасний англійський драматург створює абсурдистську концепцію людини й моделі світу. Т. Стоппард стверджує, що істину пізнати неможливо, і мабуть цим обумовлена трагічність людського існування, повне відчуження індивіда від історії, суспільства і навіть від власного «Я».

ЛІТЕРАТУРА:

1. Гайдин Б. Н. «Анти-Гамлет» у И. С. Тургенева и Т. Стоппарда // Шекспировские штудии Х: Шекспировские чтения 2008. Материалы международной научной конференции (Москва, 29

- сентября — 3 октября 2008 года / Отв. ред. Н. В. Захаров, Вл. А. Луков; Моск. гуманит. ун-т. Ин-т фундамент. и прикл. исследований. — М. : Изд-во Моск. гуманит. ун-та, 2008. — С. 62–76.
2. Доценко Е. Г. Завершая год Шекспира: шекспировские сценарии Тома Стоппарда / Е. Г. Доценко // Филологический класс. — 2016. — № 4 (46). — С. 89-93.
3. Климова Н.Л. Драматургия Тома Стоппарда: «шекспировские» пьесы-парафразы // Вестн. С.-Петерб. ун-та. Сер. 9. 2007. Вып. 3. Ч. II. С. 26–30
4. Shakespeare W. As you like it - [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.folgerdigitaltexts.org>
5. Stoppard T. Rosencrantz and Guildenstern Are Dead - [Электронный ресурс] – Режим доступа: http://www.lib.ru/PXESY/STOPPARD/r_g_engl.txt
6. Шамина В.Б. Пьесы Тома Стоппарда как отражение характерных черт постмодернизма в драматургии // Ученые записки Казанского государственного университета. Том 151. Гуманитарные науки, книга 3 – 2009. — С.133-144.

Рекомендує до друку професор Ільїнська Н. І.

**ГРА З ІСТОРИЧНИМИ ФАКТАМИ ТА МІФАМИ У РОМАНІ ДЖ. БАРНСА
«ІСТОРІЯ СВІТУ В 10 1/2 РОЗДІЛАХ»**

У статті аналізуються нелінійність історії, її уривчастість, героїзацію та розвінчення міфів, описано різому.

Ключові слова: інтертекстуальність, скепсис, іронія, догматичність, rizoums.

This article analyzes the nonlinearity of history, its fragmentation, heroization and dissolution of myths, describes the effect of rizoums.

Keywords: interxuality, skepticism, irony, dogmatism, rizoums.

Поява роману сучасного англійського письменника Дж. Барнса "Історія світу у 10½ розділах" викликала полеміку серед дослідників літератури. Однією з причин полеміки стала проблема жанрової ідентифікації твору, котра постала перед літературознавцями та дослідниками творчості цього письменника. Передусім слід зазначити, що Дж. Барнс розповідає "свою" суб'єктивну історію розвитку світу й людини або, іншими словами, репрезентує світ як антиісторію, котра спростовує вищу мету. Запропонована ним історія є по-своєму логічною, бо прагне покласти край експансійним теоріям, що обґрунтовують сакральну значущість і вищу передвизначеність людського буття. Дж. Барнс спростовує християнську концепцію історії, яка репрезентує її як час, що структурований послідовністю сакральних подій (створення світу й людини, гріхопадіння перших людей і їхнє знищення, спасіння Ноя під час потопу, пришестя Христа і його спокутна жертва, що надала людству можливість спасіння, кінець світу, Страшний суд). У розділах своєї історії "Безбилетник", "Гора", "Проект Арарат" він іронізує над спробами обоження людської історії. Позитивістську концепцію розумності, доцільності та прогресивності історії автор заперечує в розділах "Гості", "Вціліла", "Загибель корабля", "Три прості історії". Історичний процес у Дж. Барнса з одного боку позбавляється сакрального сенсу, а з другого – є непередбачуваним і негарантованим людині у вигляді поступального розвитку, прогресу.

В історії Дж. Барнса відбилося постмодерністське сприйняття світу як різомі, міфу, позаструктурної організації, що не позбавляє історію можливості рухатися, але при цьому розвиток може здійснюватися в будь-яких конфігураціях, бо різомі є абсолютно нелінійною, відповідно світ розглядається як такий, що втратив свій стрижень.

Історично-міфологічна манера Барнса визнана як одна з еталонних багато в чому завдяки цьому роману: тут продемонстровані численні алюзії, цитування, гра з історичними фактами та міфами та ін. Композиційно роман теж складається з десяти з половиною розділів, не пов'язаних між собою, що і співвіднесено з назвою тексту. З цих відокремлених сюжетів виникає альтернативна історія світу.

В епоху краху «великих наративів», як називають період постмодерністської гри з об'єктами культури, одним із шляхів переосмислення її артефактів стає намагання переоцінювання і переписування будь-яких історій міфологічними релятивними. У Дж. Барнса такий досвід переписування поширеного історичного міфу про біблійний потоп реалізований в «Історії світу в 10 ½ розділах».

Реалізація інтертекстуальності даного твору здійснюється у вигляді явних цитат, алюзій, а також у вигляді віддалених ремінісценцій. Міфи дегероїзуються, розвінчуються і переосмислюються. Вони навмисне позбавлені автором ідеалізації, часто їм надається побутовий відтінок). Подібна організація тексту відповідає наміру Барнса показати нелінійність історії, її уривчастість; це спроба за допомогою постмодерністського скепсису та іронії розвінчати владну догматичність Історії.

Так, перша глава книги «Безбилетник», ведеться від особи корабельного черв'я, який незаконно проник на Ковчег. Письменник бере за основу сюжет про потоп і переписує його

абсолютно по-новому; причому, «в контексті єврейської і християнської традицій потоп сам по собі можна розглядати як акт історичної ревізії, спробу в буквальному сенсі стерти минуле...».

«Дж. Барнс використовує для розповіді історії травестію, не визнає об'єктивної істини і висуває суб'єктивні історії завідомо недостовірних оповідачів, композиційно створюючи ефект дисконтинуїтета. Письменник в рамках гуманістичного дискурсу про історичне звертає увагу на небезпеку конформізму, підміни вічних цінностей симулякрами. Для Дж. Барнса характерна тенденція відокремлювати християнський світогляд (порятунок безсмертної душі, пошук автентичності, віра в надмернуоу суть любові, заперечення всевладдя нескінченного споживання) від інституту релігії, зображеного іронічно ».

Він пропонує нам історії, в яких приватні, несуттєві події стають потенційно важливими для окремої людини, може й належного мати власний погляд на Історію (як його хоча б деревне черв'як, так чи інакше присутній в кожній з глав). Відбуваються в історії нелогічності і безглуздість бачаться людям, що сприймає історію як низку битв і великих діянь, лише випадковими та приватними. А з точки зору Барнса – з-за цих дурниць і випадковостей руйнуються долі і змінюється світ.

Алегорії цих дурниць і випадковостей - розкидані по тексту алюзії на інші глави, що зв'язують події, віддалені один від одного у часі і відстані (деревні черв'яки, Ноїв ковчег і інші, не менш важливі). У романі Барнса наявності і всі характерні зовнішні ознаки постмодернізму – цитування творів літературної спадщини (Старий завіт), переосмислення елементів культури минулого (міф про Іоні, Ноїв ковчег, твори образотворчого мистецтва), і репрезентація по ходу роману одного і того ж сюжету (Потоп).

Таким чином, використовуючи історико-міфологічний інструментарій, перетворюючи в текст роману документи, Барнс делегітимізує документ, тим самим руйнуючи міф про лінійність історії».

ЛІТЕРАТУРА:

1. Зверев А. Послесловие. Джулиан Барнс. История мира в 10½ главах // Иностранная литература. – 1994. – № 1. – С. 229-231.
2. Книшевицкая Л.В. К проблеме жанрового своеобразия постмодернистского романа Джулиана Барнса "История мира в 10½ главах" // Литературоведческий сборник. – Донецк, 2000. – Вып. 3. – С. 198-202.

Рекомендує до друку професор Ільїнська Н. І.

ДОН КІХОТ ЯК «ВІЧНИЙ ОБРАЗ» В ЄВРОПЕЙСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРНІЙ ТРАДИЦІЇ: ІСТОРИКО-ЛІТЕРАТУРНИЙ АСПЕКТ

В статті досліджується поняття та приклади «вічний образ» в літературній традиції. Розглядається образ Дон Кіхота як приклад «вічного образу» в літературі Європи.

Ключові слова: вічний образ, Дон Кіхот, європейська літературна традиція, історико-літературний аспект.

The article explores the concepts and examples of "eternal image" in the literary tradition.

Considered the image of Don Quixote as an example of "eternal image" in the literature of Europe.

Key words: eternal image, Don Quixote, European literary tradition, historical and literary aspect.

Художня література з метою образного змалювання дійсності використовує найрізноманітніші форми, прийоми, засоби; до них літературознавство відносить і поняття «вічний образ». Даний літературознавчий концепт досліджували зарубіжні дослідники (Дж. Кемпбел, С. Зарінь) та вітчизняні (О. Червінська, Ю. Ткачов, О. Швид, О. Білецький та інші) науковці. Метою розвідки є узагальнення та систематизація звернення до «вічного образу» Дон Кіхота в літературній європейській традиції

Сучасна літературознавча думка свідомо, що «вічними образами» в літературі є персонажі-постаті, які за глибиною художнього узагальнення та можливістю філософського осягнення буття виходять за межі конкретних творів. Як правило, «вічні образи» виникли на конкретно-історичному підґрунті і сконцентрували у собі архетипні характеристики, споконвічні пошуки сенсу життя, першосутності, онтологічного призначення людської природи, виразили безперервні колізії історії культур та суспільств. «Вічні образи» умовно розділяють на два види: образи, що сформувалися з міфів та легенд, та образи, що було сформовано з літературних творів [2]. До «вічних образів» відносять постаті Прометея, Гамлета, Дон Жуана, Фауста, Дон Кіхота. Кожен із них уособлює певний комплекс вічних людських властивостей. Зберігаючи своє історичне значення, вони набувають і значення загальнолюдської категорії.

Як відомо, час виникнення головного твору Сервантеса – роману «Дон Кіхот» – можна встановити лише приблизно: коли 1604 року письменник прибув до Вальядоліда, більша частина першого тому була вже готова, – друком вона вийшла 1605 року. Друга частина побачила світ 1615 року.

Образ Дон Кіхота глибинний як «вічний образ». Намагаючись стати «копією» мужнього середньовічного лицаря, він перевершує свій ідеал: вроджене прагнення справедливості набуває дещо химерних форм і не завжди приводить до бажаних результатів саме через втрату відчуття реальності, але ж прагнення Дон Кіхота до загальної справедливості дуже відрізняється від бажання здобути собі славу, багатство та прихильність дами серця. Герой, який воює зі злом, не може не викликати повагу та захоплення, але ж викривлене сприйняття Дон Кіхота змушує його бачити зло там, де його немає або ж не прогнозувати ситуацію й можливі наслідки власних дій [1].

«Дон Кіхот» - це водночас і спроба розв'язання «вічних» глобальних філософських та морально-етичних проблем – добра і зла, матеріального і духовного [1]. Особливо чітко це прослідковується і в образі даного благородного ідеаліста, і в постаті його вірного зброєносця, людини, далекої від усяких ідеалістів, - Санчо Панси. Ці два полярні образи стали об'єктом художнього втілення та освоєння в скульптурі і живописі, графіці і музиці, у численних романах і драмах [3].

І скрізь Дон Кіхот завжди постає як людина з книг. Його поняття про життя сформувалося під їхнім впливом, тому голова його весь час була "повна вигадок про різні битви, чари, пригоди незвичайності, кохання та виклики, про які оповідається в лицарських книжках, і всі думки його, розмови й учинки були скеровані на такі речі" [4, с.50]. Недаремно його зброєносець Санчо Панса, простосердий і кмітливий селянин, застерігає свого пана: "*Синьйоре Дон Кіхоте! Та що це вам*

таке ввижається? Погляньте – де це ви бачите велетнів, лицарів, злодіїв, де ті фальшиві чи справжні герби?» [4, с.73].

Понурий, замкнутий, непривітний і самотній, Сервантес виношував у душі образ навіженого лицаря, покликаного у світі напруги, невдач і поразок пронести ідеал справедливості й свободи, та бачив людей у час різних життєвих випробувань, на гребені надії і на дні пекла. Письменник спостерігав людську натуру і міряв вартість людських чеснот залежно від принципів людей і їхньої віри, удаваної чи справжньої. *"Все одно лицар, що прикидається добродесним, творить менше зла, ніж одвертий грішник"* [4, с. 22].

Оскільки образ Дон Кіхота набув великої популярності, багато письменників використовували цей «вічний образ» як персонажний прототип у своїх творах. Так, наприклад, у російській літературі в романі «Ідіот» Ф.М. Достоєвського в образі князя Мишкіна ідентифікуються спільні риси з Дон Кіхотом; в англійській літературі в романі «Посмертні записки Піквікського клубу» Чарльза Діккенса в образі містера Піквіка знаходимо риси Дон Кіхота.

Відтак, вічність образу Дон Кіхота підтверджується зверненням до нього в літературних творах європейського письменства 19 століття у процесі створення літературних персонажів мрійників-ідеалістів, які мають шляхетні наміри, але не можуть втілити їх в реальному житті.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Красноглазов А.Б. Странствия «Дон Кихота»: 400 лет в пути/
http://otherreferats.allbest.ru/literature/00126943_2.html
2. Багно В.Е. Лики русского донкихотства/ <http://magazines.russ.ru/vestnik/2005/16/ba26.html>
3. Филатова Н.А. Традиции Древнерусской литературы в творчестве Н.С. Лескова/
<http://rudocs.exdat.com/docs/index-479875.html>
4. Столярова И.В. Гамлет и Дон Кихот/
<http://catalog.turgenev.ru/Opac/index.php?url=/notices/index/IdNotice:57315/Source:default>
5. Снегирёва И.С. Типология характеров праведников в романе-хронике Н.С. Лескова 1870-х годов: «Соборяне», «Захудалый род»/ <http://www.dissercat.com/content/tipologiya-kharakterov-pravednikov-v-romane-khronike-n-s-leskova-1870-kh-godov-soboryane-zak>
6. Артамонова Т.Г. Рецепция сюжета о Дон Кихоте в русской литературе 1920-1930 -х годов/
<http://elar.urfu.ru/bitstream/10995/940/1/urgu0422s.pdf>

Рекомендує до друку Горбонос О. В.

ВИКОРИСТАННЯ ЕЛЕМЕНТІВ БІОГРАФІЗМУ У ТВОРЧОСТІ ІВАНА МАСЛОВА

У статті наголошується на тому, що Іван Маслов відобразив у власних творах грані ментальності величного українського народу. Серед більшості творів, головним героєм виступає – селянин, душа якого навічно залишиться вірною рідній землі. Твори письменника містять автобіографічні роздуми, життєві переживання.

Ключові слова: літературознавець, народність, письменник, проза, оповідання, ностальгія, ментальність, автобіографія, патріотизм.

The article is noted for the fact that Ivan Maslov, reflected in his works the facets of the mentality of the great Ukrainian people. Among the majority of works, the protagonist is the peasant, whose soul will remain true to his native land forever. The works of the writer contain autobiographical reflections, experiences and moments.

Key words: literary critic, nationality, writer, prose, narrative, nostalgia, mentality, autobiography, patriotism.

Іван Маслов – український письменник, який «вболівав» за долю України, переймався її буттям і традиціями. В українській літературі він був представником – «сільської прози».

Іван Степанович – письменник, який розкрив у своїх творах цілісну ментальності нашого народу. Він – взірць патріотизму, вірності своїй малій Батьківщині, великому місту та життю. І. Михайлин наголошує: «Він був щедрий на подяку, завжди знаходив потрібні слова для того, щоб відзначити найбільш прикметні риси відзивів, оцінити роботу учнів» [1].

Про художні твори Івана Маслова позитивно згадували та писали – В. Астаф'єв, В. Лихоносів, В. Распутін, Ю. Шовкопляс, В. Добровольський, В. Дрозд, М. Ільницький, М. Мельниченко, М. Шаповал, В. Брюгген, К. Гордієнко, А. Гуторов, Г. Гельфандбейн Т. Шарова та ін.

Про Івана Маслова колеги-письменники завжди казали, що він – із покоління хлопчаків воєнного лихоліття, що пізнали горе втрати найближчих людей – батька, матері. Іван Степанович завжди вірив у безсмертя батьків, автор застосував це горе у власному оповідання «Любиста»(1987 р.) – це ніби притча про ставлення до матері з боку дитини, заклик не нищити дорогих серцю і пам'яті символів, які нагадують про минуле.

У малій прозі І. Маслова (твори 90-х років) найбільш емоційно відобразив власну філософію, через символи-монологи, автобіографію і естетичний досвід, героїв-підлітків [2, с. 240].

Письменник закоханий живописець натхненної праці на землі і пильний дослідник соціальних процесів, що відбуваються у сучасному селі. Він натхненно висвітлює внутрішній світ людини села, той своєрідний антураж і нерозривну єдність людини з природою, і той трагічний процес зміщення в свідомості та в оцінці духовних надбань, що настали в наслідок революцій, війн і не менш спустошливих соціальних зламів сучасної доби.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Михайлин І. Цей невтомний харків'янин. Пам'яті Івана Степановича Маслова економії в сучасній німецькій мові [Електронний ресурс] / Ігор Михайлин. – Режим доступу. – <https://kharkiv-nspu.org.ua/archives/3841/>
2. Шарова Т.М. Реалістичне відтворення життєвої правди у творах І. Маслова / Шарова Т.М., Супрун С.О. // Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія «Філологічна»: збірник наукових праць. / укладачі: І.В. Ковальчук, Л.М. Коцюк, С.В. Новоселецька. – Острог: Видавництво Національного університету «Острозька академія». – Вип. 59. – 2015. – С. 239 – 241.

Рекомендує до друку доцент Шарова Т. М.

УДК 811.111'373.612.2:391.43

Пермінова М. О.

ОСОБЛИВОСТІ ВЖИВАННЯ МЕТАФОРИ З КОМПОНЕНТОМ «ЧАС» У СУЧАСНИХ АНГЛОМОВНИХ КІНОФІЛЬМАХ

Стаття присвячена дослідженню особливостей використання метафор з компонентом «час» у сучасних англomовних кінофільмах. У статті аналізуються предметні метафори та персоніфікація часу в англomовних кінострічках.

Ключові слова: концепт, метафоризація, когнітивна метафора, концептуальна метафора, персоніфікація, алегорія.

The article investigates the peculiarities of using metaphors with the component of time in modern English movies. The article analyzes the subjective metaphors and the personification of time in English-language films.

Key words: concept, metaphorization, cognitive metaphor, conceptual metaphor, personification, allegory.

Метафора з часів античної риторики й філософії була і є в центрі уваги вчених-лінгвістів, філософів, психологів, бо це один з основних шляхів пізнання реальності й ідеалу шляхом перенесення понять з однієї сфери в іншу: від конкретно-чуттєвої до абстрактної, від матеріальної до духовної. Метафору можна назвати логікою в образі, настільки точно вона може передати сутність образного явища, субстанції в образі [4, с. 259]. Тобто, процес метафоризації – це не лише вживання одного слова замість іншого, вона утворює новий зміст, який з'являється внаслідок дії складних когнітивних механізмів [2, с. 134].

Сам процес метафоризації М. Блек розумів таким чином, що метафоричне судження має два суб'єкти – головний і допоміжний. На його думку, метафора в імплікаційному вигляді вміщує такі судження про головний суб'єкт, які за звичай додаються до допоміжного суб'єкта, завдяки чому метафора організовує одні характеристики головного суб'єкта і відкидає інші [7, р. 276]. Натомість В. Г. Гак вважає, що в основі метафоризації лежить розмитість понять, якими оперує людина, відображаючи в своєму пізнанні змінну багатообразну пізнавальну діяльність [1, с. 7].

Когнітивна лінгвістика тлумачить поняття метафори як певну когнітивну операцію, виникнення якої пов'язане зі здатністю людини співвідносити все нове із собою та з об'єктами навколишньої дійсності [5, с. 35]. Концептуальна метафора, у свою чергу, спрямована на сформування структури знань, тому що її сутність «складається в осмисленні і переживанні явищ одного роду в термінах явищ іншого роду» [7, р. 276].

Метою статті є специфіка вживання метафори з концептом «час» у сучасних англomовних фільмах.

У контексті дослідження розглянуто темпоральні метафори, тобто метафоричні звороти, де абстрактний час уподібнюється до інших категорій, об'єктів, предметів, явищ та навіть людині.

В основі всього різноманіття темпоральних концептів лежить кілька базових концептуальних метафор. Дж. Лакофф та М. Тернер виділяють три основні види концептуальних метафор часу в англomовній картині світу [3, с. 77]: просторові метафори: —*Time is landscape we move through* [6], —*Time is a moving entity* [6]; предметні метафори: —*Time is money (she spends her time unwisely)* [6], —*Time is a resource. We're almost out of time* [6]; персоніфікуючі метафори: —*Time is changer* [6], —*Time is a pursuer* [6], —*Time is a destroyer* [6], —*Time is a thief* [6].

Досить поширеним у кіноіндустрії є ототожнення часу з матеріальним предметом, який можна спостерігати власними очима та тримати у руках. Ця концепція знаходить своє вираження у таких відомих кінострічках: «Коханий з майбутнього» (—*About time*): —*He always seemed to have time on his hands.* [6]; «Час» (—*In time*): —*He could have capsuled the time.* [6].

Метафора з компонентом «час» також репрезентується як простір, в якому можна рухатися, у наступних фільмах: «Залишитися в живих: Подорож у часі» (—*Lost: A Journey In Time*): —*There's*

this incredible noise. They disappear, and they find themselves in another point in time. [6], — *Our brains have an internal clock, a sense of time. The flashes throw the clock off. If you fly to a different time zone, you're sort of off your axis.* [6]; «Дружина мандрівника в часі» (— *The Time Traveler's Wife*): — *I get dislocated in time. I never know when it's gonna happen or where I'm gonna end up. I have to break and enter, steal clothes from the first person I see.* [6].

В англомовних кінострічках досить часто поняття часу наділяється зовнішніми, фізичними характеристиками людини. Образні вислови, у яких неживій істоті приписуються ознаки живого створіння або людини, називається уособленням або персоніфікацією [4, с. 261]. Так, у фантастичному кінофільмі «Аліса в Задзеркаллі» (— *Alice through the Looking glass*), час яскраво персоніфікується та постає в образ людини: пана Часа: — *I am Time. The infinite and immortal. The personification of time itself. I know it will seem a somewhat unpalatable concept ... but please keep their astonishment soon without rambling* [6]; лікаря: — *Is it true that time cures all wounds?* [6]. злодія: — *Time is a very cruel master. Time is a thief and a villain* [6]; друга: — *They say time is no friend of man.* [6]. Персоніфікується час і в іншій американській драмі «Примарна краса» (— *Collateral beauty*), де час виступає у ролі лікаря, який лікує болючі рани минулого та у ролі агресора, що руйнує людину із середини, коли вона переживає душевні невзгоди: — *Time, they say you heal all wounds, but they don't talk about how you destroy all that's good in the world. How you turn beauty into ash. Well, you're nothing more than petrified wood to me. You're a dead tissue that won't decompose. You're nothing.* [6].

Таким чином, в предметних метафорах час розглядається як деяка речовина або об'єкт, що існує у світі об'єктивно, незалежно від свідомості людини, а саме зображення у вигляді предметів, котрі можна спостерігати власними очима та тримати у руках. Також час представляється як середовище, що знаходиться у постійному русі і приносить із собою нові події. Інколи час зображається як простір, у вимірі якого жива істота може рухатися у минуле чи майбутнє.

У сучасній кіноіндустрії час ототожнюється із живою істотою, тобто йому як неживому створінню привласнюються ознаки людини, що є суттю процесу персоніфікації. За допомогою вживання таких метафор з компонентом «час» у кінофільмах переосмислюються вічні цінності та метафоризується навколишня дійсність.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Артюнова Н. Д. Метафора и дискурс / Н. Д. Артюнова // Теория метафоры. – М. : Прогресс, 1990. – С. 5–33.
2. Вежбицкая А. Сравнение – градация – метафора / А. Вежбицкая // Теория метафоры. – М. : Прогресс, 1990. – С. 133–153.
3. Коннова М. Н. Система концептуальных метафор времени (на материале английского языка) / М. Н. Коннова // Изменяющийся образ времени сквозь призму языка. – М. : Рукописные памятники Древней Руси, 2012. – 472 с.
4. Мацько В. Механізм дешифрування метафори та її стилістичні функції (на прикладі української діаспорної прози) / В. Мацько // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка. – 2011. – № 31. – С. 257–268.
5. Резанова З. И. Метафорический фрагмент русской языковой картины мира : идеи, методы, решения / З. А. Резанова // Вестник Томского государственного университета. Филология. – 2010. – № 1 (9). – С. 26–43.
6. American movies [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.springfieldspringfield.co.uk/> - Springfield! Springfield!
7. Black M. Metaphor / M. Black // Proceedings of the Aristotelian Society. – London : The Aristotelian Society, 1995. – P. 273–294.

Рекомендує до друку доцент Заболотська О. В.

УДК 811.111'42

Петракова Л. М.

ВЕРБАЛІЗАЦІЯ КОНЦЕПТУ АМЕРИКА В ПРОМОВАХ Г. КЛІНТОН

У статті розглянуто засоби номінації концепту АМЕРИКА в політичних промовах Г. Клінтон. Увагу акцентовано на образному змісті концепту, який об'єктивується концептуальними та прецедентними метафорами.

Ключові слова: концепт АМЕРИКА, концептуальна метафора, прецедентна метафора, прецедентні імена.

The article deals with means of nomination of the concept AMERICA in H. Clinton's political speeches. Attention is focused on figurative meaning of the concept, which is actualized by conceptual and precedential metaphors.

Key words: concept AMERICA, metaphor, conceptual metaphor, precedential metaphor, precedential names.

Останнім часом вчені-лінгвісти виявляють зацікавленість до сфери когнітивних досліджень. Основою концептуальних розвідок є аналіз структури представлення знань про світ і способи їх концептуалізації в мові, де головною дослідницькою одиницею постає концепт.

У лінгвістиці усталилося два основних підходи до трактування концепту: лінгвокогнітивний (О. Кубрякова, А. Бабушкін, З. Попова, Й. Стернін та ін.) та лінгвокультурологічний (Ю. Степанов, В. Карасик, В. Красних, В. Маслова, М. Алефіренко та ін.). За лінгвокогнітивним підходом концепт – це «термін, що слугує для пояснення одиниць ментальних і психічних ресурсів нашої свідомості та тієї інформаційної структури, що виражає знання й досвід людини» [3, с. 90]. Концепт в інтерпретації лінгвокультурологів – це комплекс культурно детермінованих уявлень про предмет, певне культурно зумовлене ментальне утворення [2].

Аналіз теоретичної літератури засвідчує, що останнім часом у центрі уваги українських науковців постають концепти країн, наприклад: УКРАЇНА та ЄВРОПА (В. Кравченко, Т. Мудраченко, Я. Прихода, О. Чабан), Велика Британія (Н. Базилевич) [1], АМЕРИКА (М. Химинець)[4], проте вербалізація концепту АМЕРИКА в промовах Г. Клінтон ще не досліджувалася.

Метою статті є дослідження мовних засобів репрезентації концепту АМЕРИКА в промовах Г. Клінтон.

Аналіз текстів промов Г. Клінтон дозволив встановити складники концепту АМЕРИКА, номінації яких найбільш часто репрезентують Америку в промовах Г. Клінтон цілісно. Такими є: 1) **America:** *And if America doesn't lead, we leave a vacuum;* 2) **country:** *And I believe with all my heart that America is an exceptional country.* 3) **United States:** *This has been an incredible honour to campaign <...>with the Democratic Party and for the United States of America!* 4) **State:** *I went to 112 countries as your Secretary of State* [5].

Образний зміст концепту АМЕРИКА в політичних промовах Г. Клінтон актуалізується концептуальною метафорою. Наприклад, ідея Америки як країни, що має багату історію, держави лідера, котра дбає про майбутнє всього світу та є джерелом суспільних благ і безмежних можливостей, реалізується такими концептуальними метафорами як АМЕРИКА Є ІСТОРІЯ: *Because America is story after story;* АМЕРИКА Є ЗАХИСНИК: *And above all, we can fulfill our moral obligation to protect our planet for our children and our grandchildren;* АМЕРИКА Є ЛІДЕР: *And so, let's move on with the kind of leadership that the world as well as our country deserves* [5].

Вербалізація концепту АМЕРИКА в промовах Г. Клінтон здійснюється також засобами розгорнутої концептуальної метафори, котра складається з кількох метафоричних моделей в одному висловленні. Наприклад, щоб підкреслити унікальність своєї країни, як сильної держави, котра пропагує мир і прогрес, свободу та рівні можливості громадян, Г. Клінтон використовує

метафоричну модель «Америка як вмістище», котра актуалізується наступними концептуальними метафорами: АМЕРИКА Є ДЖЕРЕЛО МИРУ, АМЕРИКА Є ДЖЕРЕЛО ПРОГРЕСУ, АМЕРИКА Є ДЖЕРЕЛО МОЖЛИВОСТЕЙ та метафоричну модель «Америка як суб'єкт», репрезентовану концептуальною метафорою АМЕРИКА Є ПРОТАГОНІСТ, наприклад: *It means that we recognize America's unique and unparalleled ability to be a force for peace and progress, a champion for freedom and opportunity* [5].

Специфічним засобом мовного втілення концепту АМЕРИКА у промовах Г. Клінтон є прецедентні метафори. Г. Клінтон використовує ланцюг прецедентних концептуальних метафор, складовою частиною яких є прецедентні імена (антропоніми) та прецедентні вислови, котрі актуалізують національну ідею неповторності та особливості Америки, наприклад: АМЕРИКА Є ОСОБЛИВА НАЦІЯ, МИ Є ОСТАННЯ НАЙКРАЩА НАДІЯ ЛІНКОЛЬНА, МИ Є СЯЮЧЕ МІСТО РЕЙГАНА, МИ Є ВЕЛИКА, БЕЗКОРИСЛИВА, СПІВЧУТЛИВА КРАЇНА КЕННЕДІ: *If there is one core belief that has guided and inspired me every step of the way, it is this: United States is an exceptional nation. I believe we are still Lincoln's last best hope of earth. We are still Reagan's shining city on a hill. We're still Robert Kennedy's great, unselfish, compassionate country* [5].

Отже, концепт АМЕРИКА в промовах Г. Клінтон актуалізується засобами прямої та непрямой номінації. Основним способом формування образного змісту вище вказаного концепту є концептуальні метафори. Специфіка вербалізації концепту АМЕРИКА в промовах Г. Клінтон полягає у використанні розгорнутих та прецедентних концептуальних метафор, котрі репрезентують домінуючі національно-культурні цінності американського суспільства.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Базилевич Н. В. Метафорична вербалізація концепту ВЕЛИКА БРИТАНІЯ у сучасному англійському політичному дискурсі / Н. В. Базилевич // Науковий вісник Херсонського державного університету. – Серія «Лігвістика»: Збірник наукових праць. – Випуск 27. – Херсон : ХДУ, 2017. – С. 188 -192.
2. Голубовская И. А. Этнические особенности языковых картин мира: [монография] / И. А. Голубовская. – Киев : Издательско-полиграфический центр «Киевский университет», 2002. – 293 с.
3. Кубрякова Е. С. Краткий словарь когнитивных терминов / Кубрякова Е. С., Демьянков В. З., Панкрац Ю. Г., Лузина Л. Г. ; [под общей редакцией Е. С. Кубряковой]. – М., 1997. – 245 с.
4. Химинець М. Д. Мовна актуалізація концепту Америка в українських газетних текстах початку ХХІ століття : автореф. дис ... канд. філол. наук: 10.02.01 / М. Д. Химинець. – Івано-Франківськ, 2014 . – 20 с.
5. Speeches. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.hillaryclinton.com/speeches/>

Рекомендує до друку викладач Базилевич Н. В.

УДК 811.111'42

Петруніна Т. О.

КОНЦЕПТУАЛЬНА ПОСТАСЬ ХУДОЖНЬОГО ОБРАЗУ ПРИРОДИ В АНГЛОМОВНОМУ ПІСЕННОМУ ДИСКУРСІ

У статті розглянуто когнітивні особливості художнього образу природи в англomовному пісенному дискурсі.

Ключові слова: художній образ, природа, пісенний дискурс, пісенний текст, концепт.

The article deals with the cognitive peculiarities of the literary image of nature in English lyrics.

Key words: literary image, nature, music discourse, lyrics, concept.

У сучасній лінгвістиці зростає інтерес до вивчення феномену пісенного дискурсу. Труднощі дослідження текстів англomовного пісенного дискурсу полягають в тому, що такі тексти є креолізованими, тобто являють собою складну єдність музичного та вербального компонентів.

Безліч науковців (О. О. Хорошун, Н. І. Маругіна, Д. О. Ламінська, О. В. Малярчук, А. М. Приходько, О. О. Жихарева, Ю. О. Свірідова, Л. І. Белехова, Г. П. Пасічник та інші) займалися вивченням художнього образу природи в англійській мові. Проте лінгвокогнітивні особливості формування художнього образу природи в англomовних пісенних текстах досі залишаються невисвітленими.

Метою статті є виявлення когнітивних особливостей художнього образу природи в англomовних пісенних текстах.

Ю. Є. Плотницький визначає пісенний дискурс як родові поняття щодо пісенних текстів, які характеризуються певними мовними особливостями, які відображають культуру уявлень тієї чи іншої країни [1].

У ході нашого дослідження художній образ природи було розглянуто у руслі когнітивної парадигми як лінгвокогнітивний конструкт, що інкорпорує передконцептуальну, вербальну та концептуальну площину [2, с. 18].

Так, у пісні співачки Кеті Перрі під назвою *–Roar!*: *–You hear my voice, you hear that sound/ Like thunder, gonna shake your ground* [5], персоніфікація грому дає можливість виокремити концепт СИЛА, завдяки якому осмислюється концепт ПРИРОДА.

У фрагменті пісенного тексту *–Roar!* концепт БОРОТЬБА вербалізується за допомогою номінативних одиниць *fighter, champion* та імплікується у семантиці назв таких тварин як: *tiger, lion*: *–I got the eye of the tiger, a fighter/ Dancing through the fire* [5].

У пісенному тексті *–Pocketful Of Sunshine* співачки Наташи Бедінгфілд концепт ПРИРОДА експлікується через номінативні одиниці *sunshine, rivers* та *butterflies*: *–Got a pocketful of sunshine/ Where the rivers flow/ And I call it home/ There's only butterflies* [3]. В описі місця, де течуть ріки, темрява перетворюється на світло, де ніхто не плаче й де живуть лише метелики актуалізується концепт ДОМІВКА. Сама природа постає домом для людини, звідси виокремлюємо концептуальну метафору ПРИРОДА Є ДОМІВКА.

Гурт *Muse* у пісні під назвою *–Feeling Good!*: *–Birds flying high/ Sun in the sky/ Reeds driftin' on by/ You know how I feel/ Fish in the sea/ River running free* [4], зображує щасливе життя у лоні природи. Інтерпретаційно-текстовий аналіз тексту дозволяє реконструювати концептуальну метафору ПРИРОДА Є РАДІСТЬ.

Лексема *nature* є прямою номінацією концепту ПРИРОДА у пісні *–Child Of Nature* гурту *The Beatles*: *–I'm just a child of nature* [8]. Натомість номінативні одиниці *child* та *children* імплікують концепт МАТІР, що уможлиблює вилучення концептуальної метафори ПРИРОДА Є МАТІР.

У пісні *–Who Am I Living For?* Кеті Перрі ототожнює природу з людиною через її вміння змінюватися, рости та розвиватися: *–I can feel this light that's inside of me* [7]. Інтерпретаційно-

текстовий аналіз цього фрагменту дає можливість виокремити концептуальну метафору ПРИРОДА Є РОЗВИТОК.

У іншій пісні під назвою —*Thinking Of You* американської виконавиці Кеті Перрі, героїня говорить, що в морі ще багато риби, уподібнюючи риб чоловікам, а воду, життя людини: —*You said there's/ Tons of fish in the water!* [6]. Звідси вилучаємо концептуальну метафору ПРИРОДА Є ЖИТТЯ.

У пісенному тексті під назвою —*Ocean* гурту *Wolf Colony* концепт ПРИРОДА вербалізується номінативними одиницями *ocean* «океан» та *island* «острів»: —*I will rise above this Ocean!* [9]. Імплікуючи в образі острову надію на спасіння, виокремлюємо відповідну концептуальну метафору ПРИРОДА Є СПАСІННЯ.

Таким чином, художній образ природи в англомовних пісенних текстах розглядають з точки зору його вербальної та концептуальної площини. Ототожнюючи характер та почуття людини з явищами природи, автор-виконавець отримує можливість більш точно та відкрито передати слухачеві свої думки, емоції та погляди на життя.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Плотницький, Ю. Е. Лингвостилистические и лингвокультурные характеристики англоязычного песенного дискурса : дис. ... канд. филол. наук : 10.02.01 / Юрий Евгеньевич Плотницький. – С., 2005. – 183 с.
2. Свірідова Ю. О. Пейзажний образ в австралійській поезії ХХ століття: лінгвокогнітивний та лінгвосинергетичний аспекти [Текст] : дис. ... канд. филол. наук : 10.02.04 / Юлія Олександрівна Свірідова. – Ж., 2015. – 312 с.
3. Bedingfield Natasha – Pocketful Of Sunshine [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.elyrics.net/read/b/boyce-avenue-lyrics/pocketful-of-sunshine-lyrics.html>
4. Muse – Feeling Good [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.azlyrics.com/lyrics/muse/feelinggood.html>
5. Perry Katy – Roar [Електронний ресурс]. – Режим доступу: https://en.lyrsense.com/katy_perry/roar
6. Perry Katy – Thinking Of You [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://goodsongs.com.ua/song88348_katy-perry_thinking-of-you.html
7. Perry Katy – Who Am I Living For? [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.songlyrics.com/katy-perry/who-am-i-living-for-lyrics/>
8. The Beatles – Child Of Nature [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.songlyrics.com/the-beatles/child-of-nature-lyrics/>
9. Wolf Colony – Ocean [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.songlyrics.com/wolf-colony/ocean-lyrics/>

Рекомендує до друку доцент Заболотська О. В.

УДК 821.161.1

Пинкевич Н. В.

МИФОЛОГИЧЕСКИЕ И БИБЛЕЙСКИЕ ОБРАЗЫ ПОЭЗИИ М.ВОЛОШИНА В КОНТЕКСТЕ ЕГО ДУХОВНЫХ ИСКАНИЙ

В статье рассматривается творчество поэта в контексте его духовных исканий. Предметом изучения являются мифологические и библейские образы в поэзии Волошина. Ключевые слова: мифопоэтический образ, мифологема, библейский образ.

The article deals with the poet's work in the context of his spiritual quest. The subject of the study are the mythological and biblical images in Voloshin's poetry.

Key words: mythopoetic image, mythologeme, biblical image.

Исследование использований мифологического и библейского образа в художественном произведении является одним из актуальнейших направлений современного литературоведения. Особенно насыщена мифологическими образами литература «Серебряного века» и, в особенности, лирика М. Волошина. При этом к творчеству М. Волошина мифопоэтические исследования применяли не достаточно широко. Так, О.Дашевская изучает миф о России, созданный М. Волошиным, О.Темная рассматривает солярную символику в лирике поэта. Многие исследователи подчеркивали, что философские и религиозные искания Волошина отражены в поэтических образах автора. Но данный аспект не был изучен. Таким образом, нашей целью является анализ мифологических и библейских образов в поэзии М. Волошина в контексте духовного становления поэта.

Он, как и многие личности, прошел длинный путь философских и религиозных исканий. В "Автобиографии" поэт называет свои "этапы блуждания": «это буддизм, католичество, магия, масонство, оккультизм, теософия, Р.Штейнер» [3, 100].

Произведения М. Волошина, действительно, переполнены интересными образами из разных культур. При создании своего поэтического мира автор трансформирует древнегреческую (в особенности мифы об Орфее, Одиссее и Эдипе), древневосточную (прабрахманическую, брахманическую и ведическую) и христианскую мифологии. Присутствуют апокалипсические мотивы (восприятие революции и гражданской войны); ассоциации, связанными с ведийской, египетской мифологиями, а также его перу принадлежат собственный киммерийский миф, миф мироздания, поэта-Путника, «Звезды Полюны», Неопалимой Купины, Лика [2, 110].

Античная тематика в поэзии Волошина начинается с увлечения древнеримскими мифами: изначально ему близок республиканский Рим с его демократизмом, но постепенно Древняя Греция с присущей ей свободой, гармонией жизни, захватывает поэта, и «рациональный» Рим сменяется «романтической» Элладой. Длительный период она остается ведущей в лирике поэта. Добавим, что Греция, при первой же встрече, очаровала поэта не меньше, чем когда-то Киммерия: своей простой и бедной красотой (особенно после роскоши и богатства Рима). Но для М. Волошина в этом и заключалась красота Греции.

Невозможно не упомянуть духовную родину поэта, которая также была связана с античной культурой: сухая, полынная Киммерия - «гомеровая страна», здесь, по античным легендам, бывали аргонавты, Одиссей спускался в Аид. Эта страна кажется мрачной, злобной, но в ней живет множество загадок. Поэтому он уверен, что, контактируя с этой землей, его душа постигает тайны Вселенной. Здесь Волошин ощущает прозрение духа, связанного тесной связью с «гомеровою страной».

Образ Одиссея идеально подходит для создания киммерийского мифа в стихотворении-метафоре «Одиссей в Киммерии», где жизнь изображена путешествием «рекою Океаном». Лейтмотив заключается в мотиве рока, судьбы («Мы бег стремим к неотвратимым странам») и непреодолимости смерти («Наш путь ведет к божницам Персефоны»). Поэт размышляет над

вечными проблемами: в чем смысл жизни? Подвластна ли судьба человеку? Стоит ли бороться с ней?

Обращается М. Волошин в своей поэзии и к образу Иисуса Христа, умершего на земле: *«Земная смерть есть радость Бога: Он сходит в мир, чтоб умереть»* («Второе письмо» [1]). Основным символом в изображении Иисуса Христа становятся стигматы (*«...священные кораллы / На ладонях распростертых рук!»*), терновый венец (*«Ах, как жалят жала алых терний / Бледный лоб...»* («Стигматы»)) и крест (*«...вы огненные гвозди / Вечный дух распявшие на крест»* («Смерть»)). Образ Христа становится у М. Волошина символом вечной духовной жизни, которая достигнута путем земной плотской смерти: *«Вот она, как ангел, над мирами, Факел жизни – огненная Смерть!»* [1]. Противопоставлен образу Христа падший ангел, проклятый «всезнанием» и низвергнутый в глубь земли: *«Где Ангел, проклятый проклятием всезнанья, Живет меж складками морщинистой земли»* («Я шел сквозь ночь. И бледной смерти пламя...»).

М. Волошин создает особый космологический миф, который реализуется с помощью мифологем мгновения, вечности, остановившегося времени, пути, космического и земного пространства. Так, например, Вечность воплощена в застывшем мгновении. Миф о вечном повторении всего сущего наиболее ярко выражен в стихотворении «Второе письмо»: *«И мы, как боги, / мы, как дети, / Должны пройти по всей земле, / Должны запутаться во мгле, / Должны ослепнуть в ярком свете, / Терять друг друга на пути, / Страдать, искать и вновь найти»* [1].

Нельзя не согласиться с мнением исследователя творчества Волошина С.М.Заяц: *«Античность в волошинских произведениях это «ключ» к сокровенным знаниям, раскрытию загадок человеческих судеб, пониманию мира и человека и, конечно же, самопознанию»* [2,112]. Так, М. Волошин часто использовал античные мотивы и символы для того, чтобы с их помощью осмыслить Жизнь и Смерть, Землю и Небо.

Необходимо отметить, что на протяжении всего творчества античные образы претерпевали эволюцию. (Это логично, учитывая, что и сам поэт духовно развивался, открывал для себя все больше и больше нового). Например, свита бога Диониса, безобидная и веселая, олицетворяющая разгул природных сил, постепенно превращается в страшную, бесчеловечную толпу французского народа, устроившего ужасную вакханалию во время революционных событий XVIII века. В России 17-го года дионисийская пляска окончательно преобразуется в бесью, а прометеевский огонь Жизни на русской почве превращается в факел Смерти.

Для позднего периода творчества М. Волошина характерна трансформация античных образов в библейские. Отсюда и преобразование традиционного огня Прометея (Разума) в православную лампаду (Любовь).

Итак, в нашей статье было рассмотрено, как менялись религиозные и философские убеждения М. Волошина и каким образом это отражалось в поэзии автора. Следует подчеркнуть, что каждый этап духовного искания поэта разнообразил его поэзию интересными образами, мотивами, идеями. Уникальность же состоит в том, что мифологические образы тесно связаны с библейскими образами, иногда даже сливаются в единое целое. Именно поэтому, поэзия Волошина интересует многих современных исследователей.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Волошин Максимилиан. Полное собрание стихотворений [Электронный ресурс] // Большая онлайн библиотека e-Reading / Максимилиан Волошин. – М. : Litres, 2013. – 307 с. – Режим доступа: <http://www.e-reading.ws/book.php?book=104355>

2. Заяц С.М. Слово и миф в творчестве М.А. Волошина / С.М. Заяц // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. – 2008. – № 67. – С. 110– 113.

3. Менделевич Э.С. «Пойми простой урок моей земли...» (Статьи о Максимилиане Волошине) / Э.С. Менделевич ; [вступ. ст. В.И. Цветкова]. – Орёл : Труд, 2001. – 160 с.

Рекомендує до друку доцент Нев'ярович Н. Ю.

УДК 821.09:821.111 (73) «19»

Письменна М. Ю.

РОМАН Д. КОУПЛЕНДА «ПОКОЛІННЯ Х» ЯК ЗРАЗОК ГІПЕРТЕКСТУ

У статті розглянуто художні особливості роману Д.Коупленда «Покоління Х» як зразка гіпертексту.

Ключові слова: постмодернізм, гіпертекстуальність, покоління.

The article deals with artistic peculiarities of novel "Generation X" by D.Coupland as an example of hypertext.

Key words: postmodernism, hypertextuality, generation.

Гіпертекст є однією з особливостей поетики постмодернізму. Взявши початок від інформатики, він поширився в інші дисципліни, зокрема і в літературу. Як зазначає А.Андрєєв, «гіпертекст - це подання інформації як пов'язаної мережі гнізд, в яких читачі вільні прокладати шлях нелінійним чином. Він допускає можливість множинності авторів, розмивання функцій автора та читача, розширені роботи з нечіткими межами і множинність шляхів читання» [1]. Проблемою гіпертекстуальності в літературі займалися І. Хассан, Д. Манін, Ю. Лотман та інші. Проте, використання гіпертекстуальності літераторами у творах на сьогодні є ширшим, ніж дослідження цього явища.

Метою статті є дослідження рис гіпертексту у романі Д.Коупленда «Покоління Х».

Роман "Покоління Х" втілює певний результат всього того, що було розроблено у творчості письменників-бітників і нонконформістів. Соціальною позицією протагоністів твору є аутсайдерство. Воно, у свою чергу, спричиняє конфлікт генерацій, який автор розкрив на прикладі маргінальної субкультури.

Для одного з протагоністів твору, Енді, життя тогочасного суспільства вбачалося йому з друзями безглуздом, тому вони зробили вибір відокремитися від «маси»: *«Мы стали маргиналами – и во многом, очень во многом решили не участвовать. Мы хотели тишины и обрели эту тишину. теперь, когда мы поселились здесь, в пустыне, все обстоит намного, намного лучше».*

На думку дослідника Орета-і-Гассета, головною рисою гіпертексту є «відсутність безперервності - стрибок: несподіване переміщення позиції користувача у тексті» [3, с. 59]. У романі «Покоління Х» ця ознака чітко виражена, адже твір складається з кількох наративних пластів – точок зору різних героїв: точка зору автора і точки зору суб'єктів авторського плану – оповідача Ендрю та інших оповідачів – Клер, Дега, Елвіси, Тобіаса.

Композиційно точка зору автора відокремлена (але не ізольована) від основної оповіді і простежується на маргінальному рівні тексту – в епіграфах, епілозі, затекстових елементах, слоганах, авторських афоризмах і коментарях-поясненнях неологізмів, які використовуються для висловлення ставлення автора до основних соціокультурних ознак життя постіндустріального суспільства [4, с.15]. Багатьма з цих неологізмів послуговуються герої твору, що створює ефект різних точок зору, прив'язаних до одного слова. Вони, як у електронному гіпертексті розподілені у різних текстових пластах і дають можливість читачеві обирати послідовність прочитання. Ці коментарі складають міні-словник деяких понять масової культури 90-х рр. ХХ ст.:

«КОСМОПОЛИТИЧЕСКАЯ ЭЛИТА БЕДНОТЫ: социальная группа, для которой характерны беспрестанные, подрывающие карьеру и жизненную стабильность путешествия» [2, с.165].

На відміну від думки автора, точка зору головного оповідача Ендрю Палмера представляє собою основну сюжетну лінію роману з його численними лінійними гілками у вигляді оповідань-притч або «оповідань на ніч», які розповідають він сам або інші герої. Так вони виявляють свої ізольовані точки зору. Троє друзів Енді, Клер та Дег втікли від суспільства, бо розчарувалися в ньому. На їх думку, покоління 90-х тільки і думає про накопичення матеріальних благ, втратило свою індивідуальність, застрягло у депресії: *«Друзья либо переженились и погрязли в тоске и депрессии; либо, не женившись, погрязли в тоске и депрессии; либо сбегали от тоски и депрессии — то есть из нашего города. А некоторые купили дома, что для индивидуальности все*

равно что поцелуй смерти. Сразу можно безошибочно домыслить, как они живут: люди эти застряли на ненавистной работе; в карманах у них пусто; каждый вечер они смотрят видеофильмы; у них килограмм семь лишнего веса; и они больше не прислушиваются к новым идеям. Удручающая картинка. Но самое худшее — этим людям даже не нравятся их дома. И счастливы они лишь в те редкие минуты, когда грезят, как будут — доводит дом до ума!» [2, с.168].

Один з оповідачів твору, Дег, не бачить можливостей для свого розвитку, у соціумі, де не цінується індивідуальність, а люди живуть за заданим ритмом, не бажаючи щось змінювати: «Я же до конца своей жизни вынужден буду мириться с тем, что всякие дубоголовые, типа тебя, жируют, и смотрят, как вы вечно хватаете первыми лучший кусок пирога, а затем обносите колючей проволокой все оставшееся» [2, с.200].

Прогресивним думкам головних героїв «Покоління X» протиставляється точка зору Тобіаса, представника «деградованого» покоління 90-х: «Он для меня олицетворяет всех представителей моего поколения, которые извели все, что в них было хорошего, на зарабатывание денег и отдают свои голоса тем, кто принесет им шальные бабки. Они досыта кормятся отбросами в придонных сферах — в маркетинге, земельных спекуляциях, крючкотворстве и биржевом брокерстве вот-вот лопнут от самодовольства. Они кажутся себе орлами, сооружающими огромные гнезда из дубовых ветвей и гигантского тростника; но на деле скорее напоминают местных калифорнийских орлов, тех, что строят гнезда из негодных деталей» [2, с.225]. Так Тобіаса протиставляє собі і своїй компанії Енді. Автор у цьому плані залишається більш лояльним, адже показує, що не дивлячись на гонитву за багатством та інші «недоліки», Тобіас все ж намагався стати більш духовно глибоким, зустрічаючись із Клер та входячи у компанію друзів.

Авторський вирок на прикладі цього героя показує, що навіть якби покоління і захотіло себе змінити, то це вдалося б лише одиницям, адже всі інші люди просто не знайдуть сили вирватися від укладеного способу життя.

Отже, дослідивши «Покоління X», можемо зробити висновок, що наявність у романі кількох текстових планів – основної оповіді, вплетених у неї мікрооповідей, і маргінальних текстів, є ключовою жанровою характеристикою роману Д.Коупленда як варіанту гіпертексту.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Андреев А. СЕТЕРАтура как ее NET: мысли о сетевой литературе [Электронный ресурс] / А.Андреев. – Режим доступа: <http://www.netslova.ru/andreev/setnet/>
2. Коупленд Д. Поколение Икс / Д.Коупленд // ИЛ. - 1998. - № 3.
3. Ортега-и-Гассет, Х. Дегуманизация искусства. / Ортега-и Гассет Х. - М, 1991. 354 с.
4. Полішко Н.Є. Роман Д.Коупленда «Покоління X» як відображення нових художніх тенденцій в американській літературі кінця XX століття: автореф. дис. канд. філолог. Наук / Н.Є. Полішко. – Дніпропетровськ, 2004. – 31 с.

Рекомендує до друку професор Ільїнська Н. І.

УДК 378.147.

Присяжна К. О.

ІННОВАЦІЙНІ МЕТОДИ НАВЧАННЯ ІНОЗЕМНИХ МОВ

У статті розглянуто питання про роль інноваційних методів навчання іноземних мов в умовах сучасної української школи.

Ключові слова: інновація, інноваційні методи.

The article deals with the role of innovative methods of teaching of foreign languages in the modern Ukrainian school.

Key words: innovation innovative methods.

Стрімкий розвиток високих технологій та економіки тісно пов'язаний з іноземною мовою, як ведучим засобом міжнародного спілкування. Мова стала доступною для більшості людей в тій чи іншій мірі. Все це посилює мотивацію людей, що бажають вивчити англійську іспанську мови, як основний засіб міжнародного спілкування та наукових досліджень. Багато спеціалістів в різних галузях науки, бізнесу, техніки, культури та інших сфер людської діяльності потребують негайного навчання іноземній мові. В першу чергу вона необхідна їм виключно функціонально, тобто для використання в різних сферах життя суспільства, як засіб реального спілкування з жителями інших країн. Великі зміни відбуваються у навчанні: кардинально переглядаються способи та методи навчання. У зв'язку з цим, проблема використання ефективної методики викладання іноземної мови є досить важливою [1].

Історія методики навчання іноземних мов завжди була орієнтована на пошуки найбільш раціонального методу навчання. Кожен метод має властиві йому позитивні та негативні сторони і за певних умов має свою об'єктивну цінність. Проте у всі часи методи, що використовувались в різних навчальних закладах, перебували в найбезпосереднішій залежності від соціального замовлення суспільства, яке впливало на мету і зміст навчання іноземних мов і навіть на вибір тієї чи іншої мови.

Аналіз основних видів навчання іноземній мові демонструє, що в результаті використання нових методик в людини формуються такі якості, як швидке реагування на умови, що постійно змінюються, вміння бачити проблему і не боятися її новизни, оригінальність і продуктивність мислення, винахідливість, інтуїція тощо, тобто ті якості, які необхідні тепер, і, неодмінно, будуть потрібні у майбутньому.

Серед різноманіття методів навчання тими, що найбільш відповідають поставленій меті, виступають інноваційні.

Інноваційне навчання дозволяє вирішити ряд важливих педагогічних проблем: посилити мотивацію навчання, підвищити швидкість засвоєння матеріалу, підвищити активність учнів у процесі навчання, встановити тісний зворотній зв'язок, створити сприятливі умови для ознайомлення учнів з культурою країни, проводити навчально-пошукові роботи.

Проблема якості середньої освіти залишається досить складною для української школи. Попри певні досягнення наявні хронічні недуги, що мають тенденцію вибухати несподіваними загостреннями. Кожного року під час незалежного оцінювання якості освіти, проявляються старі та з'являються нові. Серед старих залишилися недостатня навченість, міцність і дієвість знань, а нові проблеми створила погано продумана концепція тестування [5, с. 8].

Проблема полягає в тому, що тест перевіряє знання фактичного матеріалу та вимагає однозначної відповіді, тобто знання фактажу. Майже столітня практика тестування в американській системі показала, що тести часто не можуть здолати обдаровані й навіть талановиті учні, зате учні досить посереднього інтелекту, але з надто доброю пам'яттю проходять тестування успішно [5, с. 8].

У зв'язку з тим, що суспільство ХХІ століття характеризується стрімкими змінами та потребує людей, які б могли швидко адаптуватися до зміни ситуації, розв'язувати, в найкоротші

строки, проблеми різних рівнів складності, займатися самоосвітою та саморозвитком, мати критичне мислення та застосовувати їх на практиці, володіти іноземною мовою не лише як засобом спілкування, але й оперувати соціокультурними фактами, найдоцільніше використовувати саме інноваційне навчання для задоволення цих вимог.

Слово (*innovatio*) прийшло до нас з англійської мови й означає «нововведення», «новаторство». Філософське розуміння змісту інновації полягає у створенні нового, суспільно значущого продукту діяльності людини, який узагальнено характеризується двома ознаками: перетворенням явищ, речей, процесів; новизною, оригінальністю. Інновації (італ. *Innovazione* – новина, нововведення) – нові форми організації праці та управління, нові види технологій, які охоплюють не тільки окремі установи та організації, а й різні сфери.

Нововведення, як педагогічне поняття, означає введення нового в навчально-виховну, освітню діяльність. Часто воно стосується використання нових методів, способів дій, засобів, нових концепцій, реалізації навчальної літератури, нових навчальних програм, засобів виховання тощо.

Головною рушійною силою інноваційної діяльності є вчитель, оскільки суб'єктивний чинник є вирішальним і під час впровадження і поширення нововведень. Педагог-новатор є носієм конкретних нововведень, їх творцем, модифікатором. Він має широкі можливості і необмежене поле діяльності, оскільки на практиці переконується в ефективності наявних методик навчання і може коригувати їх, проводити докладну структурування досліджень навчально-виховного процесу, створювати нові методики.

Учительська професія вимагає особливої чутливості до постійно обновлюваних тенденцій суспільного буття, здатності до адекватного сприйняття, потреб суспільства і відповідного коригування своєї роботи.

Існує велика кількість методів навчання іноземної мови. Основою діяльності вчителя є впровадження інноваційних методів навчання у навчально-виховний процес школи нового типу. Акцентовано увагу на шляхах ефективного і результативного виконання освітніх завдань; активізації процесу розвитку творчих здібностей, умінь та навичок учнів; застосування набутих знань для розв'язування творчих завдань.

Характерними особливостями інноваційного навчання є такі: іноземна мова не вивчається, в неї занурюються через спілкування; оволодіння іноземною мовою подібне до оволодіння дитиною рідною мовою; заняття починаються з спілкування, а не з засвоєння граматичних правил; навчання іншомовного спілкування проходить у формі рольової гри, дискусії, співпраці, де вчитель лише корегує, але не керує процесом. Якісна своєрідність інноваційних методів полягає в тому, що в них комунікативна мета навчання перетворилася в реальність; в результаті виникла цільова та результативна технологія навчання, в рамках якої розроблені адекватні механізми спілкування.

Пріоритетом сучасної системи навчання іноземних мов у загальноосвітніх навчальних закладах є її багатомовність, що полягає у різноманітності мов, які вивчаються (англійська, німецька, французька, іспанська). Програмою підготовки учнів у загальноосвітніх школах вивчення іноземної мови передбачено з 1 класу.

В умовах середньої школи інноваційна методика в силу своєї гнучкості, пристосованості і високої результативності навчання може бути використана на будь-якому етапі навчання: початковому, середньому і старшому.

Отже, виходячи з вищесказаного, ми можемо зробити такі висновки: інноваційна методика знайшла своє місце в середній школі: на початковому, середньому, старшому.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Кашук М.Г. Особливості використання інноваційних методик у процесі навчання іноземної мови [Електронний ресурс] / М. Г. Кашук. – Режим доступу: http://ito.vspu.net/upload/zbirnuku/imad/z_30/r5/osobluvosti_vucorustania_inovacinuh.pdf – Назва з екрану.

Матеріали Всеукраїнської науково-практичної студентської конференції. Тези доповідей

2. Кремень В. Освіта повинна готувати справжніх фахівців і свідомих патріотів [Текст] / Василь Кремень // Освіта України. – 2005. – № 5. – С. 2–3.
3. Леонтьєва О. Місто як школа [Текст] / Ольга Леонтьєва // Технологія альтруїзму. – 2003. – № 3. – С. 45-48.
4. Ніколаєва С.Ю. Методика навчання іноземних мов у середніх навчальних закладах: [підручник для студентів вищих закладів освіти] / С.Ю. Ніколаєва, О.Б. Бігич, Н.О. Бражник та інші / – К.: Ленвіт, 1999. – 320 с.
5. Підласий І.П. Продуктивний педагог. Настільна книга вчителя [Текст] / І.П. Підласий – Х.: Основа, 2010. – 158 с.

Рекомендує до друку доцент Заболотська О. В.

САМОБУТНІСТЬ ЖІНОЧИХ ОБРАЗІВ У РОМАНІ «ЗВОРОТНІЙ БІК СВІТЛА» ДАРИ КОРНІЙ

У статті розглянуто образи жінок сучасної української фентезі Дари Корній «Зворотній бік світла», розкрито домінуючі риси характеротворення у романі.

Ключові слова: героїня, міфологія, самопожертва, добро.

The article examines the images of women in the modern Ukrainian fantasy Gifts deep roots "the other side of the world", disclosed dominant traits of the characters in the novel.

Key words: character, mythology, sacrifice, kindness.

Яким би сучасним і знайомим не був наш світ, ми всеодно прагнемо побачити, почути і пізнати щось незвичайне, невивчене і взагалі науці не відоме. Велику роль відіграють вірування та міфологія.

Справжньою українською перлиною є романи Дари Корній, де немає нічого запозиченого, а все своє – рідне і знане з самого дитинства. «Українська Стефані Маєр» називають письменницю читачі, хоча їй більше до вподоби «наша Мавка».

Особливими є образи Птахи і Мальви у романі Дари Корній «Зворотній бік світла». Незвичайні імена жінок уособлюють обраність, величезну відповідальність та певну місію. Птаха – це безсмертна, в якій органічно поєдналися краса і розум, сила та мудрість. Героїня постійно допомагає смертним, яких безсмертні чомусь вважають нижчими за себе. Вона виявляє мудрість у стосунках із чоловіком. За допомогою монологів, прийомів сну, форми листа, символіки імені авторка розкрила внутрішню красу головної героїні. Здатність на самопожертву і невичерпне бажання творити добро – домінуючі її риси.

У романі Дари Корній вона постає й Перуницею. За давньою язичницькою міфологією – це богиня війни, до якої слов'яни звертались перед битвою.

Інша не менш цікава героїня роману – молода безсмертна Мальва, донька Стрибога, яка від народження виховувалася у звичайній сім'ї, у Світі Єдиного Бога. Вона особлива і не схожа на інших підлітків. «Вперте дівчисько», яке розмовляє на сленгу і часто-густо вживає лайливі слова, завжди має свою думку і занадто довгий язик. Але врешті-решт свої недоліки повертає собі на користь, навіть зумівши втекти з Темного світу. Мальва багато в чому схожа на Птаху – занадто справедлива і вірна до останньої краплини крові. Ніякі випробування долі не змогли зламати її, бо хоч ззовні вона і схожа на квітку, та всередині має стержень, міцніший від Стрибогового меча.

Низка інших жіночих образів у романі (мама Оля, Цар – Мати Вітра, Верха, бабуся Горпина, Мара) покликані допомагати Мальві і Птасі врятувати світ, не шкодуючи власних сил і часто йдучи на злочин.

Отже, жінка у романі Дари Корній «Зворотній бік світла» – це сильна особистість, яка знаходить вихід із будь-якої ситуації. Авторка майстерно виплітає низку випробовувань для героїнь, щоб показати їх незламність, одвічне прагнення до справедливості.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Белімова Т. Традиційний український міфопростір у фантастичних романах Дари Корній / Тетяна Белімова // Слов'янська фантастика: зб. наук. пр. – К.: Освіта України, 2015. – 526 с.

2. Корній Д. Зворотній бік світла: роман / Дара Корній. – Харків: Книжковий Клуб «Клуб сімейного дозвілля», 2012. – 320 с.

Рекомендує до друку доцент Корівчак Л. Д.

УДК 821.161.1

Рябенко Д. Ф.

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ФУНКЦИОНИРОВАНИЕ ОБРАЗОВ-СИМВОЛОВ В СТИХОТВОРЕНИИ В. МАЯКОВСКОГО «ЛИЛИЧКА!»

Статья посвящена анализу стихотворения В. Маяковского «Лиличка!», в частности, художественному функционированию образов-символов.

Ключевые слова: образ-символ, футуризм, символизм, эстетическая функция, мотив, система образов.

The article is devoted to the analysis of V. Mayakovsky's poem "Lilichka!", In particular, to the artistic functioning of character images.

Key words: image-symbol, futurism, symbolism, aesthetic function, motive, system of images.

Владимир Маяковский – один из самых известных поэтов русской литературы, он «открыл новые смысловые возможности для поэзии и создал новую поэтическую систему образов, ритма, языка, звучания и интонации» [3]. О его творчестве написано немало трудов, среди которых статья Николая Харджиева «Маяковский и Хлебников», статья Георгия Шенгели «Маяковский во весь рост», книга Юрия Карабчиевского «Воскресение Маяковского»; о нем вспоминает Марина Цветаева в статье «Поэт и время», Юрий Тынянов в статье «Промежуток» и многие другие.

При том, что Маяковский – агитатор и бунтарь, он еще и человек, поэт с широкой и нежной душой, всей своей сущностью любивший Лилу Брик. «Он был меланхоличным, трепетным, нервным и нежным поэтом, - практически мужская версия Цветаевой» [2].

После встречи с Лили, все свои стихи и поэмы Маяковский посвящал ей, даже те, которые были написаны до их знакомства. Такими были и «Облако в штанах», и «Флейта-позвоночник» и еще много других. Вершиной, посланием, преисполненным самых чистых чувств, стало стихотворение «Лиличка!», которое было издано лишь после его смерти.

Хотя поэтам-футуристам и не свойственно было использовать символы в своих произведениях, Владимир Маяковский в данном стихотворении нарушает эту традицию. Но нужно учитывать тот факт, что символ у Маяковского отличается от того, который привыкли употреблять символисты. У него это какой-то определенный предмет материального быта, который несет в себе определенное значение, стремится передать ощущения лирического героя, донести мотив. При этом мы понимаем, что символы у Маяковского выполняют чисто эстетическую функцию, т.е. «создают определенные впечатления и настроения у адресата» [4]. Такие мы находим уже в первой строке:

«Дым табачный воздух выел.

Комната -

глава в крученыховском аде» [1, с.75]

Дым, который свежий воздух превращает в неприятный, трудный для того, чтобы ним дышать, в дуэте с эпитетом «табачный» уже настраивает читателя на определенный лад. Автор доносит до нас ту атмосферу «тяжести», которая присутствует в помещении. Центральным стает образ комнаты. Вообще в литературе он трактуется как личность со взором во внешний мир. Но в данном случае мы понимаем, что комната закрыта, и видим, что для поэта это словно камера пыток. Этот образ камеры, душевной тюрьмы закрепляется в образе окна:

«Вспомни -

за этим окном

впервые

руки твои, исступленный, гладил» [1, с.75]

Автор как бы застрял в прошлом и живет своими воспоминаниями. Окно – грань между двумя мирами, символ вечных метаний лирического героя. Мы можем предположить, что это окно

закрито и тогда этот образ несет в себе духоту, за которой следует смерть, ведь поэт не видит продолжения отношений со своей возлюбленной.

Продолжает нагнетаться обстановка и далее:

«В мутной передней долго не влезет
сломанная дрожью рука в рукав»[1, с.75]

«Мутная передняя» продолжает образ прокуренной комнаты. Это та же «камера», но из которой лирический герой вот-вот вырвется наружу. Эта, кажущаяся незначительной, деталь – нахождение лирического героя в передней – дает нам глубже прочувствовать атмосферу произведения. Здесь эстетическая функция раскрывается ярче всего.

Еще один из ярких образ – это образ гири:

«Все равно
любовь моя -
тяжкая гиря ведь -
висит на тебе,
куда ни бежала б»[1, с.75]

Здесь гиря – это символ самих чувств поэта, они – тяжелая обуза для героини, кусок железа, тянущий ко дну. Гирю можно противопоставить чему-то легкому и невесомому, такому как любовь, ведь она окрыляет. Так можно сказать, что поэт посредством символики уничтожает свои чувства, пытается показать, какой они приносят вред.

А затем появляются образы животных – быка и слона – символы силы и мощи, символы Мужчины. И даже они в своей усталости легко находят себе пристанище:

«Если быка трудом уморят -
он уйдет,
разляжется в холодных водах.
Кроме любви твоей,
мне
нету моря,
а у любви твоей и плачем не вымолишь отдых.
Захочет покоя уставший слон -
царственный ляжет в опожаренном песке.
Кроме любви твоей,
мне
нету солнца,
а я и не знаю, где ты и с кем»[1, с.75]

Эти два символа призваны показать, что обычному человеку (мужчине!) ничего, кроме отдыха, для счастья не нужно, а поэту – нужно слишком много. Так, сам Маяковский, при всех своих терзаниях, найти пристанище в приятном ему месте не может.

Таким образом, мы видим, что стихотворение «Лиличка!» Владимира Маяковского насыщено образами-символами и в их функционировании главная функция эстетическая.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Асеев Н. Н. Альманах с Маяковским / Н.Н. Асеев, О.М. Брик, С.И. Кирсанов. — М. : «Советская литература», 1934. — 75 с.
2. Корсаков Д. Владимир Маяковский: «Лучше застрелиться, чем общаться с дураками!» [Электронный ресурс] / Д. Корсаков // «Комсомольская правда». — Режим доступа : <https://www.crimea.kp.ru/daily/26108/3004277/>
3. Эйхенбаум Б.М. О Маяковском / Б.М. Эйхенбаум // О поэзии. — М. : Сов. писатель, 1987. – С. 297-300.
4. Шелестюк Е.В. Семантика художественного образа и символа: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04 / С. Н. Бунина — М., 1998. — 47 с.

УДК 811.111'42:165.194

Савченко А. А.

ОСОБЛИВОСТІ РЕАЛІЗАЦІЇ МЕТАФОРИ У КРЕОЛІЗОВАНИХ ТЕКСТАХ ІНТЕРНЕТ-ДИСКУРСУ

У статті розглянуто стилістичний прийом метафори та з'ясовано особливості її реалізації у креолізованих текстах інтернет-дискурсу.

Ключові слова: інтернет-дискурс, креолізований текст, стилістичний прийом, метафори.

The article deals parallel constructions as stylistic device of the metaphor and its functional peculiarities in creolized texts of the Internet discourse.

Key words: the Internet discourse, creolized texts, stylistic device, 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 Інтернет-дискурсом розуміємо сукупність мережевих продуктів, створених та існуючих у віртуально-реальних умовах, в рамках лінгвістичного і паралінгвістичного контексту й сприймаються адресатом з урахуванням реалізації комунікативної і когнітивної діяльності.

Експресивні особливості креолізованих текстів Інтернет-дискурсу виявляються в актуалізації у них різних стилістичних фігур й прийомів.

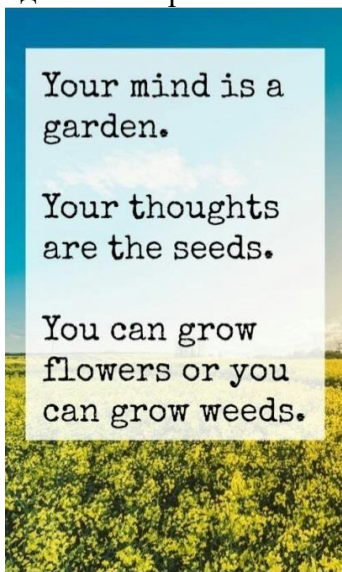
Слідом за І. В. Арнольд, метафора – це приховане порівняння, яке здійснюється шляхом використання назви одного предмета стосовно іншого, і яке виявляє таким чином певну ознаку другого [2, с. 85].

В одному з прикладів метафора використана аби порівняти майбутнє з певним містичним простором:

Tomorrow – a mystical land where 99% of all human productivity, motivation, and achievement is stored [3]. Дуже часто люди відкладають свої справи, обіцянки на наступний день, при цьому потім не виконують їх. Саме тому для багатьох завтра є містичною небаченою країною, де зберігаються усі людські відмовки, досягнення та мотивації на майбутнє. Інтерпретаційно-текстовий аналіз цього креолізованого тексту дозволяє виокремити концептуальну метафору МАЙБУТНЄ Є ПРОСТІР, оскільки саме у цьому просторі зберігаються ще нездійснені людські мрії.

У іншому креолізованому тексті *Your mind is a garden. Your thoughts are the seeds. You can grow flowers or you can grow weeds* [3] людський розум метафорично порівнюється з мальовничим садком. Проте, чи буде цей сад мальовничим чи ні – вже залежить від людини, оскільки вона – творець власних думок. У залежності від того, як людина мислить та конструює свої думки, таке життя і майбутнє на неї чекає. Тому думки людини уподібнюються до квітів у першій частині останнього речення, а у другій – до бур'янів. Людина може продукувати як прекрасні, позитивні, заохочуючі думки, схожі на квіти, так і потворні, руйнівні «бур'яни», що шкодять усьому садочку. Альтернативне речення дозволяє вилучити концепт ВИБІР, за допомогою якого осмислюється концепт ЖИТТЯ: ЖИТТЯ Є ВИБІР. Така асоціація підкріплюється іконічною частиною креолізованого тексту – зображенням на задньому фоні безмежного поля з ясним небом та квітучою рослинністю. Паралельні конструкції у перших двох реченнях та у рамках третього,

разом з римою створюють додатковий ритм та милозвучний ефект, який посилюється під час споглядання невербального компонента креолізованого тексту.



Отже, для більш експресивної передачі інформації автори креолізованих текстів вдаються до різних стилістичних прийомів, зокрема метафори.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Анисимова Е. Е. Лингвистика текста и межкультурная коммуникация (на материале креолізованих текстів) / Е. Е. Анисимова. – Москва : Академия, 2003. – 128 с.
2. Арнольд И. В. Стилистика современного английского языка / И. В. Арнольд. – М. : Просвещение, 1990. – 304 с.
3. Веб-акаунти соціальної мережі «Instagram» [Електронний ресурс] – Режим доступу : <https://www.instagram.com/?hl=ru>

Рекомендує до друку доцент Заболотська О. В.

УДК 82.09:821.111–32(73)«19»

Савченко О. Ю.

ДЕЯКІ АСПЕКТИ ПОЕТИКИ ГОТИЧНОЇ ПРОЗИ

*У статті розглянуто поняття готики; з'ясовано основні риси готичної прози.**Ключові слова: готична проза, готичний простір, готичний хронотоп.**The article deals with the concept of Gothic; the main features of Gothic prose are explained.**Key words: Gothic, Gothic prose, Gothic space, Gothic chronotop.*

Класична готична проза в кожній із світових літератур має власний шлях розвитку та індивідуальні канони. У різних країнах готичний роман набув національного забарвлення. За твердженням Юрія Винничука у передмові до видання "Українська готична проза", готична проза є одним із відгалужень фантастики і тому своїм корінням сягає найдавніших часів, адже найперші пам'ятки, які мають літературну цінність (міфи різних народів, національні епоси та ін.), є фантастичними. Але як окремих жанр готичний роман (англ. Gothic novel) остаточно сформувався у західноєвропейській та американській літературах у кін. XVIII – на поч. XIX ст. [1, с. 5].

Як відомо, термін готичний роман уперше вжив англійський письменник Горацій Уолпол у другому виданні свого роману – Замок Отранто 1765 р., а узаконив Вальтер Скотт, відзначаючи, що Г. Уолпол створив літературний жанр і стиль – готичний, реабілітуючи поняття від зневаги. Шалений успіх роману зумовлює появу подібних за жанром творів. Найяскравішими зразками літературної готики в англійській літературі є «Ватек» В. Бекфорда (1786), «Удольфські таємниці» та «Італієць» А. Радкліф (1794, 1797), «Монах» М. Г. Льюїса (1796), «Франкенштейн» М. Шеллі (1818), «Мельмот-блукач» Ч. Метьюріна (1820).

Літературознавчий словник-довідник характеризує готичний роман наступним чином: «роман жахів», або «чорний роман», притаманний передромантизму, поширився у західноєвропейській та американській літературі (Г. Волпол, А. Радкліф, Ж. Казот та ін.). Готичний роман, в якому зазнавала переоцінки раціоналістична естетика Просвітництва, тяжів до ірраціоналізму, схилявся до відновлення середньовічного світосприймання, переповнювався зображенням старовинних замків, привидів, погоні, викрадення тощо. Сюжет готичного роману розгортався у досить таємничій ситуації, в контексті натяків, тривожного навіювання [5, с. 165].

Як зазначає Г. М. Кукса: «Готичний роман, або роман жахів – це твір, у якому зображуються незвичайні ситуації, жахи пекла, жорстокості таємниці, що перетворюють людину на іграшку надприродних сил» [5, с. 151].

Український літературознавець І. В. Лімборський додає, що твір готичної поетики – твір, у якому втілено такі риси: будова сюжету навколо таємниці (наприклад, чийогось зникнення, нерозкритого злочину тощо); оповідь огорнута атмосферою страху і розгортається у формі неперервної серії загроз спокою, безпеці й честі героя та героїні; похмура і зловісна сцена дії; присутність героя-негідника. У пізніх зразках жанру він отримує повноту влади і зазвичай є двигуном сюжету [6, с. 157]. До характерних рис сюжетної структури готичних новел і романів, на думку І. Качуровського, належить і те, що англійці передають одним словом «suspense», а ми можемо передати лише описово: «напружене чекання – що ж буде далі?» [4, с. 61].

За Т. Денисовою, виділяємо певну тематичну палітру, що характерна для готики: злочин у монастирі, договір з дияволом, наречений або наречена-мертвець тощо [2, с. 172]. Часто ці теми і мотиви є фольклорними за генезою. Нові теми звільнюють готичний роман від життєвої правдоподібності, на перший план висувається таємна гра стихійних, рокових сил, які підкорюють людину з її розумом, волею і почуттями.

Топос готичного роману генетично споріднений з простором фольклорної чарівної казки, де світ чітко поділяється на «свій» та «іншосвіт», підпорядковується принципу двосвітття. У фольклорі «свій» світ – це топос звичайних людей, безпечний і придатний для життя, а інший світ

– небезпечний простір лісу, який грозить герою загибеллю. Готичний роман, як правило, замінює ліс топосом старовинного замку. Замок стає місцем, де відбуваються таємничі й жахливі події, він ворожий для звичайних людей. Г. Заломкіна у своєму дослідженні простору готичного роману наполягає на тому, що у готичному хронотопі саме простір стає основою, яка визначає характер плину часу. Завдяки сюжетному розгортанню простору в готичному романі автор своєрідно реалізує ідею, одну з основних для жанру роману в цілому – відчуження людини від світу. Своєрідність тут полягає саме в тому, що через архітектурний простір готичного топосу автор розробляє основний філософський мотив жанру – відсутність у героя яких-небудь можливостей протистояти метафізичній в'язниці, що відокремлює його від співтовариства – в'язниці його долі [3, с. 56].

Як вважають дослідниці (Е. Макендрю та О. Скобелева) існує три основних типи злодіїв. Перший із них поєднує у собі риси злодія та позитивного героя. Безумство та зло таких людей породжені конфліктом у їхніх душах. До цього типу належать Амброзіо із роману Льюїса "Монах", Віктор Франкенштейн із роману Меррі Шеллі "Франкенштейн" та Манфред із роману "Замок Отранто" [8, с. 35].

До другої категорії злодіїв належать мерзенні облудники, лицеміри, які прагнуть до влади та багатства, які готові добитися своєї мети любою ціною. До їх числа належить Монтоні із роману Анни Радкліф "Удольфські таємниці". Злодії даного типу справляють на людей сильне враження, але їх не можна поважати [7, с. 17].

Третій тип – дійсно диявольський тип злодіїв, уособлення зла. Він визиває містичний жах, доказуючи, що темні ірраціональні сили шаленіють у світі та у душі людини. Прикладом такого типу є Ватек із роману Уільяма Бекфорда "Ватек" [7, с.18].

Створенню атмосфери страху сприяють не тільки злодії, але й позитивні герої, а головне, чудові героїні, які вбрані в "одяг чистоти, невинності та наївності". Образ героїні "божественний та прекрасний", її риси сповнені "чарівної чистоти", а зовнішність та мелодійний голос відображають "чутливість її душі".

Отже, система персонажів у класичній готичній літературі близька до романтичної. Герої чітко поділяються на позитивних і негативних, які персоніфікують інфернальні сили зла. При цьому відбувається ідеалізація позитивного героя з паралельною демонізацією антагоніста. Героям притаманний набір портретних ознак, заздалегідь суворо визначений літературним канонем і детермінований функціональним типом персонажа. Таким чином, зовнішній вигляд персонажів готичної літератури не індивідуалізований, а певною мірою схематичний.

Підсумовуючи, виводимо такі основні аспекти поетики готичної прози: сюжет, побудований на основі певної таємниці – родинного прокляття, чийогось зникнення, розгадка справжнього походження героя тощо. Події зазвичай відбуваються у середньовічному замку з привидами або іншими надприродними силами. Головний герой чи героїня оточені атмосферою страху і напруження. Вони протиставляються негативним персонажам, які у літературі з'являються у різних подобах.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Винничук Ю.П. У зачарованім люстрі / Ю.П. Винничук // Антологія української готичної прози. – Х.: Фоліо, 2014. – Т. 2. – С. 3–7.
2. Денисова Т. Новейшая готика (о жанровых модификациях современного американского романа) / Т. Денисова // Жанровое разнообразие современной прозы Запада. – К.: Наукова думка, 1989. – 293 с.
3. Заломкина Г. Пространственная доминанта в готическом типе сюжетного развертывания / Г. В. Заломкина // Вестник Самарского государственного университета. – 1999. – № 3. – С. 78–88.
4. Качуровський І. Готична література та її жанри / Ігор Качуровський // Сучасність. – 2002. – № 5. – С. 59 – 67.
5. Кукса Г. М. Історія розвитку та типологія жанру детективу у контексті світової літератури / Г. М. Кукса. 2004. – С. 150–154.

6. Лімборський І. Західноєвропейський готичний роман і українська література / Ігор Лімборський // Всесвіт.
7. Літературознавчий словник-довідник / За ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. – К,: ВЦ «Академія», 2007. – 752 с.
8. Скобелева Е. В. Традиция готического романа в английской литературе XIX -XX в.: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філолог. наук: спец. 10.01.03 «Західноєвропейська література» / Т. М. Скобелева. – М., 2008. – 22 с.
9. MacAndrew E. The Gothic Tradition in Fiction / E. MacAndrew. – N.Y., 1979. – 49 p.

Рекомендує до друку професор Ільїнська Н. І.

ЖАНРОВИЙ КОД ПІДЛІТКОВОГО ЩОДЕННИКА В «МОУЛІАНІ» С. ТАУНСЕНД

У статті досліджується жанрова своєрідність підліткового жанру щоденника в сучасній англійській літературі на прикладі твору Сью Таунсенд «Таємний щоденник Адріана Моула» та художні способи розкриття саморефлексії підлітка.

Ключові слова: щоденник, жанрова своєрідність, щоденникова проза, підліткова саморефлексія.

The article investigates the genre's peculiarity of the teenage genre of the diary in contemporary English literature, for example, Sue Townsend's "The Secret Diary of Adrian Moola" and artistic ways of revealing the self-reflection of a teenager.

Key words: diary, genre originality, diary prose, teenage self-reflection.

Характерною особливістю сучасної зарубіжної літератури є звернення до читача з метою відображення внутрішнього стану людини, зображення її як окремої частини суспільства, а також участь сучасних митців у діалозі з їхньою читацькою аудиторією. Щоденникова форма роману надає широких можливостей у реалізації таких завдань. Потреба людини у саморефлексії, самовизначенні знайшла свою літературну форму – «щоденник».

Історія виникнення жанру, його особливості і сучасні форми викликають інтерес у літературознавців. Протягом декількох століть жанр щоденника використовували видатні митці, серед них Тарас Шевченко, Олександр Довженко, Остап Вишня, Пилип. Орлик, Катерина П, Олександр Пушкін, Петро Чайковський, Іван Бунін, та ін.

Митці різних часів доповнювали та оновлювали жанровий код щоденника, вносячи до творів вимоги свого часу. Так, із звичайних щоденників-записників з часом утворилися справжні повноцінні художні щоденники-твори. У сучасній літературі жанр щоденника інтерпретують у різних версіях, починаючи від щоденників письмових, закінчуючи інтернет-щоденниками

Серед найбільш цікавих сучасних творів щоденникового жанру є зібрання романів британської письменниці Сью Таунсенд про хлопця на ім'я Андріан Моул (так звана «Моуліана»), описання його життя протягом багатьох років – від підліткового віку до зрілості. В першому романі його життєва подорож показана через свідомість оповідача-підлітка, нашого сучасника, що й надає вивченню цієї жанрової форми актуальності та зацікавленого ставлення з боку як підлітків, так і дорослих.

Предметом нашого дослідження є художні особливості жанрової форми «щоденника», що розкриваються у специфіці створення образів роману, у зображенні характерів і почуттів героїв та організації жанрово-композиційної та наративної структури роману Сью Таунсенд «Таємний щоденник Адріана Моула» (1982 р.).

Відомо, що щоденник – це жанр мемуарної літератури і форма художнього твору. Характерні риси щоденникового твору – це оповідь від першої особи, що ведеться у вигляді повсякденних, частіше датованих та синхронних до подій записів. Таку прозу відрізняє щирість, відкритість, рефлексивність. Всі записи пишуться «для себе», хоча й несуть інформацію про суб'єкта записів з точки зору його психологічного стану.

Жанр щоденника у різні часи досліджували вітчизняні та зарубіжні науковці, серед яких: У 70–80х роках ХХ століття певні спроби вирішення знаходимо у працях Дмитра Затонського, Лідії Гінзбург, Ганни Мережинської, Емілія Кардіна, Марієтти Чудакової, Миколи Кузнецова, Наталії Банк, Андрія Тартаковського, Леонтія Гараніна. Серед робіт останніх років дослідження вітчизняних учених Андрій Кочетов, Катерина Танчин.

Розглядаючи жанровий код (тобто константні риси жанру) щоденника учені вказують на цілий комплекс показників цієї форми, а також на здатність її до розвитку.

Внутрішньожанрову природу щоденника визначає його типологія:

- 1) щоденник із слабо вираженим суб'єктивним авторським фактором (опосередкований та презентативний тип оповіді): переважає соціально-історичне мотивування зображуваного;
- 2) класичний щоденник (публіцистична оповідь з епізодичними виявами активного авторського «я») із суб'єктивно-психологічним мотивуванням;
- 3) літературно-художній щоденник (що надає переваги активній белетризованій позиції автора): естетичне мотивування зображуваного.

Традиційно щоденник відносять до художньо-документальних жанрів літератури і розглядають в колі жанрів автобіографії, мемуари, спогадів та листів. В сучасному літературознавстві відокремлюють щоденниковий жанр та щоденникову форму в художній літературі.

Дослідження історії проблеми, показало, що в художню літературу щоденник входить в к. XVIII ст., у добу сентименталізму, коли з'являється потреба у притаманній для творів цього жанру сповідальності та самоспостереженні (Дж. Свіфта. «Щоденник для Стелли» та ін.).

В російській літературі у формі щоденника пишуться цілі твори («Записи божевільного» М. Гоголя, «Щоденник зайвої людини» І. Тургенева, «Щоденник письменника» Ф. Достоевського, «Записи юного лікаря» М. Булгакова та ін.) Щоденник безпосередньо включається у тканину оповіді (наприклад, «Журнал Печорина» в «Герої нашого часу» М. Лермонтова, зошит Іполита в романі Ф. Достоевського «Ідіот» та ін.).

В XX столітті щоденник часто стає формою художньої організації твору, зберігаючи характерні риси першоджерельного жанру щоденника. Наприклад Микола Огнев «Щоденник Кості Рубцева» 20х років XX століття. Саме такі жанрові ознаки виявлено при аналізі роману «Щоденник Адріана Моула» (1982 р. перекл. 2003 р.). сучасної письменниці, визнаної класиком британської літератури Сью Таунсенд (1946-2014 рр.).

Цикл творів про підлітка Адріана на шляху його дорослішання утворюють «моуліану».

Центральний образ роману Адріан є уособленням пересічного підлітка, що втілює у себе типові риси підліткового віку. Письменниця окреслює коло проблем, що бентежать свідомість Адріана: сімейні проблеми, перше кохання, навчання, спілкування з однолітками, професійне самовизначення. Автор роману акцентує увагу читача на важливому новоутворенні підліткового віку, що яскраво представлене в структурі образу Адріана – бажання походити на дорослого, наслідувати моделі поведінки, які підліток сприймає з оточуючого середовища. Незважаючи на високий рівень самостійності, що проявляється у навичках домогосподарства та працевлаштуванні, Адріан зберігає наївні погляди на суспільство та людські відносини. Конфлікт домагань підлітка (прагнення стати частиною світу дорослих) та реальний стан свідомості Адріана (несформована система цінностей, хибні уявлення про різноманітні аспекти життя) змальований письменницею за допомогою засобів гумору.

В романі щоденник є формою висловлювання героя, а також способом авторської характеристики та предметом зображення душі підлітка у складних психо-емоційних станах. Глибокому проникненню до світу підлітка сприяє обрана письменницею форма щоденника, яка дозволяє безпосередньо відобразити особливості світогляду, авторську суб'єктивність, тип емоційності героя-оповідача. Необхідно також відзначити, що фрагментарність щоденникової прози постає зручним прийомом для більш повного вираження думок, почуттів, ситуативних відчуттів героя.

Функції щоденникової оповіді в романі різноманітні.

Перш за все, щоденникова оповідь є основою сюжетно-композиційної організації твору. Автор щоденника Адріан веде його протягом багатьох років, досліджуючи світ навколо й всередині себе.

По-друге, жанр щоденника визначає особливості наративу твору, який можна охарактеризувати як відверто-сповідальний, неформальний, ліричний, інтимно-щирий. Суб'єктивність зображення характеризує перш за все почуття самого героя, його внутрішній світ, фобії, сподівання. В цьому сенсі, щоденниковий наратив є засобом психологічної характеристики героя.

Треті магістерські читання. Пам'яті професора О. Мішукова. 14-15 грудня 2017

По-третє, це спосіб характеристики інших героїв твору з боку протагоніста та його самохарактеристики у формі внутрішніх монологів, саморефлексії, оцінок та суджень. Головний герой Адріан постає різнобічним: щирим і зухвалим, допитливим і цинічним, чуйним і жорстоким.

По-четверте, це форма спостереження за еволюцією героя. Щоденник показує нам не тільки певні конфлікти, але ми бачимо становлення головного героя, простежуємо його еволюцію.

На підставі аналізу тексту роману ми з'ясували, що при створенні образу підлітка Сью Таунсенд використовує широкий спектр засобів художньої виразності, а саме:

- мовні засоби (замовчання, особливості мовлення, сленг, емоційно забарвлені слова, гумор);
- наративні стратегії (оповідь від першої особи, невласне пряма мова, пародіювання мови інших героїв);
- форми організації оповіді: (сповідь у формі щоденника; потік свідомості героя; внутрішній монолог).

Таким чином, художньою домінантою у жанровому коді підліткового роману-щоденника при вирішенні проблеми зображення внутрішнього світу героя, а саме Адріана Моула є увага письменниці до його особистості, прагнення достеменно показати особливості зазначеного віку, неповторність та індивідуальність створеною письменницею особистості – людини.

Рекомендує до друку доцент Нев'ярович Н. Ю.

УДК 811.111:82'42

Сафонов М. Є.

ДОСЛІДЖЕННЯ СПОРТИВНОГО ДИСКУРСУ В СУЧАСНОМУ МОВОЗНАВСТВІ

У статті розглянуто напрями дослідження спортивного дискурсу у сучасних лінгвістичних розвідках.

Ключові слова: дискурс, інституційний дискурс, текст, парадигма, спорт.

This article deals with the ways of studying of the sports discourse in modern linguistics research works.

Keywords: discourse, institutional discourse, text, paradigm, sport.

Дискурс є базовим терміном комунікативно-функційної наукової парадигми сучасного мовознавства. Проблема дискурса представлена різними концепціями (Н. Арутюнова, Ф. Бацевич, Э. Бенвеніст, Т. Ван Дейк, Ф. Сосюр, В. Карасик та ін.).

У сучасній лінгвістиці існує багато визначень поняття «дискурс»: «дискурс як зв'язний текст у сукупності з екстралінгвальними факторами» [1, с. 136], як «мова в мові», але представлена у вигляді особливої соціальної явності [7, с. 44], як «текст, занурений у ситуацію реального спілкування» [4, с. 238] та ін.. Але не дивлячись на велику кількість дефініцій, які були надані поняттю «дискурс», усі дослідники сходяться в тому, що вони аналізують живе мовлення в умовах реального спілкування.

У рамках соціально-прагматичного підходу до дискурсу виділяють поняття інституційного дискурсу. В. Карасик наголошує на тому, що інституційний дискурс виступає в ролі спілкування, в певних рамках статусно-рольових відносин [4]. Спортивний дискурс є одним із його видів.

Мета статті полягає в узагальненні наукових підходів до вивчення спортивного дискурсу в сучасному мовознавстві.

Аналіз теоретичних джерел із теми дослідження засвідчує, що спорт вивчається не тільки як явище культури (О. Власов, В. Зверева, К. Леш, У. Морган, В. Юнгханнс, та ін.), але й як засіб маніпулювання свідомістю на основі об'єднання гендерних та національних стереотипів (О. Сарна, І. Новікова). Досліджується також взаємовплив спорту та ЗМІ (Р. Харріс, Н. Блейн, Р. Бойл, С. Гуськов, М. Хуссам), зв'язок спортивного дискурсу з іншими типами дискурсів (Б. Зільберт, О. Зільберт), лінгвосеміотичний та лінгвокогнітивний аналіз спортивного дискурсу (О. Панкратова, К. Боровікова, О. Малишева, І. Кожевнікова).

В українському мовознавстві дослідженню спортивного дискурсу присвячена певна кількість розвідок. Наприклад, спортивний дискурс розглядається як медійний продукт, тобто спорт і мас-медіа ставляться у стосунки інкорпорації: спорт існує у вимірі ЗМІ (К. Снятков, О. Малишева, І. Дубчак); аналізуються жанрові характеристики іспанськомовного спортивного дискурсу на матеріалі публіцистики футбольної тематики (В. Котенко), вивчається специфіка інституційності російського спортивного дискурсу та мова спорту в стилістичному, дериваційному, когнітивному і семіотичному аспектах (І. Дубчак), досліджується роль спортивного дискурсу у сучасному мовному просторі (А. Бузовський, О. Лугінець).

Дослідження спілкування в спорті, його учасників, хронотопа, цінностей і концептів, цілей і стратегій дозволяють науковцям виділити спортивний дискурс як вид інституційного [2]. Головними учасниками інституційного дискурса є представники інституту (агенти) і люди, що звертаються до них (клієнти). На думку В. Мангутової, у спортивному дискурсі, клієнти – це люди, що час від часу звертаються до інституту спорту, цілеспрямовано для надбання якоїсь вигоди, наприклад, вчені, рекламодавці, політики, медики, батьки молодих спортсменів, педагоги, початківці спортсмени і т.д. Агенти спортивного дискурса – це групи з різносторонніми спеціалізаціями та системою ієрархії її членів [5].

А. Зільберт звертає увагу на об'єднання спортивного й мас-медійного дискурсу, адже канали масової комунікації є основними шляхами розповсюдження спортивного дискурса. Дослідник

відмічає, що в спортивному дискурсі мас-медіа «агентом» виступає представник інституту масової інформації (радіо, ТБ, газети), журналіст, який також є посередником між інститутом спорту (у рамках якого відбуваються всі спортивні події) і масовою анонімною децентралізованою аудиторією «клієнтів» [3].

У зв'язку зі зрощенням спортивного дискурсу і дискурсу мас-медіа К. Снятков поділяє спортивний дискурс на телевізійну, газетно-журнальну, радіо-, інтернет - різновиди. Ці види мають спільні риси. Автор відносить до них ментальну основу, неізолюваність в загальному дискурсивному просторі та пресупозиційну основу [6].

Отже, спортивний дискурс є складним комунікативним конструктом, що формується із корпусу текстів різних стилів, що об'єднані спортивною тематикою, та має спільні риси з іншими дискурсами.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Арутюнова Н. Д. Дискурс. // Лингвистический энциклопедический словарь / [гл. ред. В. Н. Ярцева] / Н. Д. Арутюнова. – М : Сов. Энциклопедия, 1990. – С. 136-137.
2. Бузовський А. Спортивний дискурс та його значення у сучасному мовному просторі [Електронний ресурс] / А. Бузовський, О. Лугінець. – Режим доступу: <http://book.net/index.php?p=achapter&bid=10633&chapter=1>
3. Зильберт А. Б. Спортивный дискурс: базовые понятия и категории; исследовательские задачи [Электронный ресурс] / А. Б. Зильберт, Б. А. Зильберт // Язык, сознание, коммуникация: Сб. статей. – 2011. – Вып. 17. – Режим доступа: http://www.philol.msu.ru/~slavphil/books/jsk_17.pdf
4. Карасик В. И. О типах дискурса // Языковая личность: институциональный и персональный дискурс / В. И. Карасик: сб. науч. тр. – Волгоград : Перемена, 2000 (а). – 5-20 с.
5. Мангутова В.Р. Спортивный дискурс и его участники [Электронный ресурс] / В. Р. Мангутова // ВУЗ Культуры и искусств в образовательной системе региона : Пятая электрон. Всерос. науч.-практ. конф. / Самарская гос. акад. культуры и искусств. – Самара, 2007. – URL: http://www.acis.vis.ru/9/1_7/mangutova.htm (29.04.08). 8. – Режим доступа: <http://www.acis.vis.ru>
6. Снятков К. В. Телевизионный спортивный дискурс: аспекты коммуникативно-прагматического анализа [Электронный ресурс] / К. В. Снятков. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/televizionnyy-sportivnyy-diskurs-aspekty-kommunikativno-pragmaticheskogo-analiza>
7. Степанов Ю. С. Альтернативный мир, Дискурс, Факт и принцип Причинности Ю. С. Степанов // Язык и наука конца 20 века : [сб. стат.; под. ред. Ю. С. Степанова] – М. : Институт языкознания РАН, 1995. – С. 35-73.

Рекомендує до друку викладач Базилевич Н. В.

УДК 811.111'42:82-31

Сидоренко К. К.

ТИПИ ПРОСТОРУ В РОМАНІ «ДЖЕЙН ЕЙР»

У статті розглянуто типи художнього простору та мовні засоби їх репрезентації в текстовій площині роману Ш. Бронте «Джейн Ейр».

Ключові слова: простір, художній простір, горизонтальна площина твору, вертикальна площина твору.

The article deals with the types of textual space and linguistic means of their representation in the novel —Jane Eyre by Charlotte Bronte.

Key words: the novel —Jane Eyre, space, literary space, horizontal plane of a literary work, vertical plane of a literary work.

Роман Шарлотти Бронте «Джейн Ейр», яскравий доробок вікторіанської доби, неодноразово привертая увагу як зарубіжних так і вітчизняних мовознавців (О. Анненкова, Н. Назаренко, S. Gilbert, S. Guber, R. Williams, D. Wilson та ін.)

Однак, не зважаючи на ґрунтовний аналіз цього твору, не дослідженим лишається питання типології художнього простору в романі «Джейн Ейр».

Метою статті є виявлення типів простору та мовних засобів їх репрезентації в романі «Джейн Ейр».

Аналіз теоретичної літератури з теми дослідження засвідчує, що інтерес до вивчення категорії простору виявляють представники різних напрямів, свідченням цього є наукові погляди таких учених, як М. Бахтіна, Ю. Лотмана, В. Гумбольдта, І. Гальперіна, О. Кубрякової, О. Виноградова, Т. Врублевської, А. Лой, Д. Круше, В. Брьондаль, Е. Кассіра, Ж. Маторе, В. Ніконової, Л. Губи та ін..

Простір є одним із фундаментальних понять, що формує основу людського світосприйняття та підлягає лексикалізації в усіх мовах світу і вказує на спільний поняттєвий базис, на якому ґрунтуються людська мова, мислення і культура [3].

За М. Бахтіним, художній простір – це «особлива модель відображення об'єктивного світу, яка творчо сприймається автором. Це важливий структурно-змістовий компонент твору, який тісно взаємодіє із часом, що виражає відношення координат між діючими персонажами та подіями, які відбуваються» [1, с. 234].

Контекстуальний аналіз текстової площини роману «Джейн Ейр» дозволив виділити наступні типи простору:

1. Географічний простір, котрий прив'язує події до певного, визначеного місця та активно впливає на суть зображуваного. Він визначений топографічно конкретно, а межі його можуть охоплювати від декількох країн до конкретного регіону. Цей простір має всі властивості реального фізичного простору, де події та явища мають реальне зображення у часі [2], та показує нам дійсність, в якій живе героїня, дозволяє простежити її життєвий шлях, адже зі зміною місця проживання, доля дівчини також докорінно змінюється.

В авторській інтерпретації Ш. Бронте географічний простір розділений на «свій» і «чужий», що змістовно реалізується як протиставлення простору головної героїні – Джейн та простору чужого для неї – Гейтсхед, маєтку багатих родичів (її тітки по материнській лінії вдови – місіс Рід), у яких вона проживала. Крім Джейн, у будинку також виховуються рідні діти місіс Рід – Еліза, Джон і Джорджіан. І всі вони ненавидять маленьку Джен Ейр: *I was a discord in Gateshead Hall: I was like nobody there; I had nothing in harmony with Mrs. Reed or her children, or her chosen vassalage. If they did not love me, in fact, as little did I love them* [5, с. 40].

Близький (свій) простір наділяється такими ознаками – *рідний, теплий, близький, затишний, безпечний* [4]. У романі «Джейн Ейр» цей тип простору актуалізується займенником *my* у поєднанні з лексичними одиницями з концептуальною ознакою простору та лексичними

одинацями на позначення позитивних емоцій, наприклад: *When tired of this occupation, I would retire from the stair head to the solitary and my nursery: there I was not miserable* [5, с. 130]. *I remembered that, after a day of bodily fatigue and mental anxiety, I was now at last in safe haven*" [5, с. 184].

Далекий (чужий) простір актуалізується: 1) лексичними одиницями на позначення негативних почуттів, наприклад: *Here I feel so lonely and sad, everything here seems to me strange* [5 с. 315]; 2) заперечною часткою та іменниками, котрі мають ознаку просторовості, наприклад: *not my house* _не мій будинок_: *I feel awful ! it's not my house!* [5, с. 315]; 3) топонімом *Gateshead Hall* наприклад: *I would not now have exchanged Lowood with all its privations for Gateshead and its daily luxuries*" [5, с. 101].

2. Уявний простір характеризується наявною всеосяжністю – «кругом» та нереальністю, тому що виражає уяву дівчинки, її страхи, емоції. Це той простір, що не здійснює впливу на характери та поведінку персонажів. Уявний простір реалізується такими лексичними одиницями, як: *spirits, invisible world, kingdom of spirits, phantoms, heaven, hell, region of Happiness, the region of spirits*, наприклад: *Besides this earth, and besides the race of men, there is an invisible world and a kingdom of spirits: that world is round us, for it is everywhere; and those spirits watch us* [5, с. 129].

Отже, в результаті аналізу мовної репрезентації простору в горизонтальній текстовій площині роману «Джейн Ейр» виявлено два типи художнього простору – географічний простір (близький, далекий) та уявний простір. Просторова вертикаль твору актуалізується ієрархічною структурою НЕБЕСНЕ ЦАРСТВО (Бог, ангели, душі небіжчиків) – СВІТ ЛЮДЕЙ – ПЕКЛО (злі духи), що репрезентує специфіку світобачення Шарлотти Бронте.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике / М. М. Бахтин // Вопросы литературы и эстетики. – М. : Худож. лит., 1975. – С. 234–407.
2. Вежбицкая А. Язык. Культура. Познание / Анна Вежбицкая [Отв. ред. М.К. Кронгауз]. – М., 1996. – 416 с.
3. Кардашук О.В. Семантичне поле простору як фрагмент мовної картини світу/ О. В.Кардашук // Наукові праці. – Том 98. Випуск 85. – Серія : Філологія. Мовознавство. – Кіровоград, 2009. – С. 35–38.
4. Лотман Ю. М. Проблема художественного пространства / Ю. М. Лотман // Структура художественного текста. – М., 1970. – С. 137–153.
5. Bronte Charlotte. Jane Eyre / Ch. Bronter. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.literaturepage.com/read/janeeyre.html>

Рекомендує до друку викладач Базилевич Н. В.

УДК 811.111:82-1

Скомароха О. І.

ЕКСПЛІЦИТНІ ЗАСОБИ АКТУАЛІЗАЦІЇ ЛІРИЧНОГО ГЕРОЯ В ПОЕЗІЇ Р. ФРОСТА

У статті розглянуто експліцитні мовні засоби репрезентації ліричного героя в поетичних текстах Р. Фроста.

Ключові слова: ліричний герой, дієслова психічного стану, когнітивні дієслова, емотивні дієслова.

The article focuses on revealing explicit verbal means of representation of lyrical hero in R. Frost's poetic texts.

Key words: lyrical hero, verbs of mental state, cognitive verbs, emotive verbs.

Ліричний герой – одне з найбільш суттєвих понять в образній системі ліричного твору. Саме від характеру ліричного героя, його взаємин із довкіллям здебільшого залежить загальний пафос, настроєвість, художнє спрямування та поетична цілісність твору [2].

У багатоаспектних працях відомих дослідників лірики С. Бройтмана, М. Гаспарова, Л. Гінзбург, Б. Кормана, В. Кожінова, Ю. Лотмана, Т. Сільман, Л. Тимофєєва, Ю. Тинянова, Т. Сільман, В. Смілянської категорія «ліричний герой» визнана фундаментальною та ототожнюється з образом автора. В лінгвістичних розвідках Н. Арутюнової, О. Воробйової, Г. Молчанової та ін. ліричне я розглядається як категорія суб'єктності. З позиції комунікативно-прагматичного підходу О. Заболотська вивчає образні засоби як такі, що актуалізують певні інтенції автора. Подальше вивчення мовних засобів репрезентації ліричного героя допоможе глибше зрозуміти характер ліричного героя та виявити глибинні смисли, закладені автором у поетичному тексті.

Метою статті є виявлення експліцитних мовних засобів актуалізації ліричного героя в поетичних творах Р. Фроста.

У контексті дослідження текстової площини поетичного дискурсу Р. Фроста встановлено, що продуктивними експліцитними мовними засобами об'єктивації ліричного героя є займенники: 1) **особовий займенник першої особи однини – I**, наприклад: *I hadn't an illusion in my hand-bag*; 2) **присвійний займенник першої особи однини *my***, наприклад: *My breathing shakes the bluet like a breeze*; 3) **особовий займенник першої особи множини *we***, наприклад: *We heard the miniature thunder where he fled, And we saw him, or thought we saw him, dim and grey* [3].

Міркуючи над певним явищем, подією чи проблемою, ліричний герой інтерпретує їх, надає оцінку, тому лексика з оцінною семантикою органічно вплетена в поетичні тексти Р. Фроста. **Першу групу** утворюють лексичні одиниці, які виражають оцінку **духовного стану ліричного героя**. За допомогою дескриптивних лексем (прикметників і прислівників) Р. Фрост передає такі почуття/переживання ліричного героя як: 1) **емоційне піднесення**: *I just as glad she made me keep hands off; And I looked to be happy, and I was* [52]; 2) **тривогу**: *Disturbed, I doubt not, by my thought*; 3) **сум**: *You walked a way beside me, to make me sad to go*; 4) **сумніви**: *And my heart owns a doubt*; 5) **біль**: *I dwell with a strangely aching heart*; 6) **втому**: *For I have had too much; of apple-picking: I am overtired* [3].

Другу групу утворюють лексичні одиниці (прислівники, іменники, дієслова), які виражають оцінку ліричним героєм **власних учинків**: 1) дружнє ставлення до оточуючих: *I held brotherly speech*; 2) комунікабельність: *She thinks I'm sociable. I may be am*; 3) старанність: *The best of it was that I did*; не був надокучливим: *I never dun*; не ризикував: *I haven't courage for a risk like that*; 4) робив помилки: *Then I was wrong*; 5) був винним: *I am greatly to blame*; 6) був самотнім: *And I must be, as he had been, alone* [3].

Третю групу утворюють лексичні одиниці, які виражають ставлення ліричного героя до **життя/його сприйняття життя**, наприклад: жити гарно, бо природа є джерело життя: *It's a nice*

way to live; Just taking what Nature is willing to give; життя є зміни: Most of the change we think we see in life [3];

У контексті нашого дослідження також встановлено, що продуктивними вербальними засобами актуалізації ліричного героя у поетичних творах Р. Фроста є дієслова психічного стану котрі «використовуються для передачі емоційного, почуттєвого, розумового, інтелектуального стану істоти, спричиненого певним впливом оточуючого світу» [1, с. 535].

У поетичних текстах Фроста виявлено наступні дієслова психічного стану:

I. Когнітивні дієслова: 1) стативні когнітивні дієслова на породження думки: а) що описують розумову діяльність, як мислення: **to think:** *Only more sure of all I thought was true*; б) що описують розумову діяльність як здатність: **to know:** *I dwell in a lonely house I know*; в) що описують розумову діяльність як результат, **to learn:** *Not yesterday I learned to know*; **to count:** *I count our strength*; **to see:** *I do not see why I should e'er turn back* [3].

2) Когнітивні дієслова на позначення поглядів: **suppose:** *But suppose she had missed it from the Creed*; **guess:** *Angry men to feed I guess you'd find*; **judge:** *You can judge better after seeing* [3].

3) Дієслова когнітивного сприйняття: **seem:** *It always seems to me a sort of mark*; **feel:** *And falls asleep with heartache how should I feel?*; **appear:** *Magnified apples appear and disappear*; **look:** *I looked back up the slippery slope* [3].

4) Дієслова оцінювання, у семантичному значенні «визначати цінність, достоїнства характеризувати; складати уявлення, робити висновок, визначати суть, характер, значення, роль чогось» [1, с. 508], наприклад: **value:** *She valued the considerate neglect* [52]; **conclude:** *What evidently: nothing could conclude* [3].

II. Емотивні дієслова – дієслова, що виражають переживання людиною свого ставлення до дійсності, до особистого й навколишнього життя; душевне переживання, почуття людини, чуття, почування, пристрасті, пасії, переживання. У ході контекстуально-інтерпретаційного аналізу виявлено такі емотивні дієслова: 1) дієслова, які позначають зовнішній прояв емоцій, тобто складний стан організму, що припускає тілесні зміни поширеного характеру (мімічні прояви, жести та ін.), наприклад: *I was running with joy on the Demon's trail*; **cry:** *He would cry out on life*. 2) Дієслова, які позначають емотивне ставлення людини, тобто той або інший характер поведінки з ким-небудь, наприклад: *And long to know if still I held them dear*. 3) Дієслова, які позначають емотивний стан, тобто зображають психічне самопочуття об'єкта (істоти), наприклад: *If tired of trees I seek again mankind* [3].

Отже експліцитними мовними засобами репрезентації ліричного героя у поетичних текстах Р. Фроста такі лексичні одиниці як: займенники, іменники, прикметники, причлівники та дієслова психічного стану, які передають почуття, емоції ліричного героя та відзеркалюють його світосприйняття.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Коронькова О. А. Визначення поняття «дієслова психічного стану» в сучасній українській мові [Текст] / О. А. Коронькова // Молодий вчений. – 2016. – № 3. – С. 534 – 537.

2. Шацький В. І. Проблеми розуміння категорії «ліричний герой» в літературознавстві <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/35452/46-Shatskiy.pdf?sequence=1>

3. Frost R. Poems / R. Frost. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу : www.poemhunter.com/i/ebooks/pdf/robert_frost_2004_9.pdf.

Рекомендує до друку викладач Базилевич Н. В.

УДК 821.161.1

Сокол Е. С.

ВНУТРЕННИЕ ПЕРЕЖИВАНИЯ В ПОЭЗИИ МАРИНЫ ЦВЕТАЕВОЙ

Статья посвящается анализу творчества Марины Цветаевой, а именно ее поэтических произведений. Цель статьи состоит в изучении внутренних переживаний поэтессы во время написания стихотворения «Бабушка»

Ключевые слова : асоціальність, дактиль, смешанная рифма.

The article is devoted to the analysis of the work of Marina Tsvetaeva, namely her poetic works. The purpose of the article is to study the inner experiences of the poetess while writing the poem "Grandmother"

Keywords : assotsialnost, dactyl, mixed rhyme.

Вся жизнь и творчество Марины Цветаевой – пример глубокого внутреннего единства, нерасторжимого никакими историческими катаклизмами. Через все жестокости окружающего мира она пронесла причастность к тайнам бытия, устремленность к истине, сострадание к обездоленным – черты настоящего поэта. Если характеризовать ее более конкретно, то можно выделить основные качества – застенчивость и асоциальность, конфликтность и дерзость, но самым главным ее жизненным принципом является прямота, правдивость и чувственность.

Судьба поэтессы была достаточно трудной, она постоянно сталкивалась ее лицом к лицу со всевозможными переживаниями, волнениями.

Изучая творчество Марины Цветаевой, я обратила внимание на стихотворение под названием «Бабушка», более чувственного, но в то же время легкого, с элементом юмора стихотворения я еще не встречала.

Интересно то, что стихотворение «Бабушке» было написано Цветаевой в 1914 году. Марина не знала ни одну из своих бабушек. Создание стихотворения связано с висевшим в доме Цветаевых в Трехпрудном переулке портретом бабушки поэтессы – красавицы-польки Марии Бернацкой (Мейн), прожившей всего 27 лет.

И вот, увидев портрет своей бабушки, разглядев каждую морщинку, каждый изгиб на лице, взгляд, Марина Цветаева будто воссоздала тот образ...Что в общем-то меня и поразило. Как тонко, вложив всю свою душу, поэтесса, с помощью точно подобранных слов описывала свою бабушку.

Первые три строфы посвящены описанию внешности бабушки. Героиня пристально вглядывается в незнакомые, но такие дорогие черты лица. Эпитеты, используемые в этой части стихотворения, создают образы холода, неприступности и чистоты. Бабушка – не живая женщина, она принадлежит к другому миру. Какому? Ответ дается в четвертой строфе, где появляется образ «ненасытимой прорвы земли». Смерть – мир, к которому принадлежит бабушка, именно этим и объясняются образы холода в первых строфах. Поэтесса скорбит о ранней смерти бабушки, с горечью осознавая, что с уходом человека все его переживания и чувства остаются утраченными. Цветаева переживает о нереализованных возможностях личности, о том, как ничтожно мало успевают сделать человек за свою жизнь.

Стихотворение «Бабушке» написано напоминающим ритм вальса трехстопным дактилем, смешанной рифмой. Цветаева использовала для написания произведения перекрестную рифму. В произведении преобладают открытые рифмы.

В стихотворении присутствует аллитерация, создающая эффект плавного скольжения танцевальной пары; также поэтесса использует ассонанс. Повторы гласных «е» и «и» придают лиричность и напевность произведению. При помощи многократных (58 раз) повторов гласной «а» обозначается целеустремленность и твердость характера героини.

Один из самых искренних поэтов, Цветаева, всматриваясь и вслушиваясь в себя, в стихотворении «Бабушке» максимально честно и пронзительно рассказывает читателю о поиске

Треті магістерські читання. Пам'яті професора О. Мішукова. 14-15 грудня 2017

понимания, о феномене самого Человека.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Бавин С., Семибратова И. – Судьбы поэтов серебряного века: Библиографические очерки. – М., 1993.
2. Осоргин М. – Поэт Марина Цветаева – М., 1997.
3. Павловский А. И. – Куст рябины : О поэзии Марины Цветаевой – М., 1990.

Рекомендує до друку доцент Нев'ярович Н.Ю.

811.161.

Соколик М. А.

КОНЦЕПТ «ДРУЖБА» В ТВОРЧЕСТВЕ В. ВЫСОЦКОГО

В статье рассмотрено широко варьируемый концепт «дружба» в русском языковом сознании, в частности: индивидуально-авторский концепт «дружба» в поэтических текстах В. Высоцкого.

Ключевые слова: когнитивная лингвистика, концептосфера, концепт, общенациональный концепт, индивидуально авторский концепт, фрейм, ситуативный фрейм.

The article deals with the widely-varying concept of "friendship" in the Russian language consciousness, in particular: the individual-author concept of "friendship" in poetry texts by V. Vysotsky.

Key words: cognitive linguistics, concept sphere, concept, national concept, individual concept of the author, frame, situational frame.

Владимир Высоцкий (38-80) был непризнанным властью кумиром 60-80 гг. XX века, послушать его песни и стихи собирались стадионы. Владимир Высоцкий написал свыше 100 стихотворений и около 600 песен – его перу принадлежит около 700 поэтических текстов. Сложно найти стороны жизни, которые бы он не затронул в своём творчестве. Это и «блатные» песни, и баллады, и любовная лирика, а также песни на политические темы: часто сатирические или даже содержащие резкую критику. Около 50 песен В. Высоцкий посвятил дружбе.

Творчество В. Высоцкого стало активно изучаться филологами в эпоху перестройки, первоначально с литературоведческих позиций, но затем «инициатива» перешла к лингвистам. К настоящему времени насчитывается 26 диссертаций, посвященных творчеству поэта. Одна из диссертаций (Закурдаева Н. В. Концептосфера поэзии В. С. Высоцкого: аксиологические и экзистенциальные концепты: Автореф. дис. канд. филол. наук. – Орёл: ОГУ, 2003. – 24 с.) посвящена концептам, к которым в своем творчестве обращается В. Высоцкий – Дом, Судьба, Душа, Тоска, Жизнь, Смерть. При том, что, как уже упоминалось, к теме дружбы поэт обращался неоднократно, воплощение концепта «дружба» в творчестве поэта предметом научного внимания не стало ни в этой, ни в других научных работах; именно поэтому в своем дипломе мы обратились к изучению индивидуально-авторского художественного концепта «дружба» в творчестве В. Высоцкого.

Цель статьи: на основе анализа поэтических текстов В.Высоцкого реконструировать индивидуально-авторский художественный концепт «дружба», выявить черты, отличающие его от общенационального концепта. А также определить, как концепт «дружба» реализуется через ситуативные и концептуальные фреймы.

В результате изучения научных работ по когнитивной лингвистике мы остановились на понимании концепта и фрейма, представленных в работах А. П. Бабушкина и А. Н. Баранова, под концептом мы понимаем содержательную сторону словесного знака, за которой стоит понятие, относящееся к умственной, духовной или материальной сфере существования человека, закреплённое в общественном опыте народа; под фреймом - способ представления знаний в искусственном интеллекте, представляющий собой схему действий в реальной ситуации. Фрейм в нашей работе рассматривается как одна из разновидностей концепта (М.В.Пименова, Е. С. Кубрякова, М. Л. Макаров, З. Д. Попова). Концепт может реализовываться через фреймы, как это происходит в поэзии Высоцкого.

Богатство языка определяется не только его лексикой и широкими грамматическими возможностями, но и богатством концептосферы, в которой формируется языковая личность. Концепт является своеобразной ячейкой культурного сознания народа, говорящего на каком-либо языке и базовым понятием когнитивной лингвистики.

Общенациональный концепт «дружба» был предметом анализа таких ученых, как Е. В. Урысон, А. Вежицкая, А. Д. Шмелев, А. О. Арапова, М. А. Хизова, О. М. Лунцова. Эти

исследователи выделили ряд ключевых составляющих общенационального концепта «дружба». Оказалось, что в русской ментальности концепт «дружба» включает представление о продолжительности отношений, основанных на взаимной привязанности людей друг к другу, на любви и уважении, факультативно - на взаимных выгодах; концепт также содержит такие черты, как готовность помогать, надежность, доверие, прочность отношений, равенство.

Для уточнения сведений об общенациональном концепте «дружба» мы провели открытое анкетирование в двух студенческих группах. В студенческих анкетах указывались такие черты концепта, как поддержка, самоотдача, забота, общение, уважение, которые также использовал в своих поэтических текстах В.С.Высоцкий (Приложение Б).

Анализ стихов В. Высоцкого позволил сделать вывод, что в его поэзии концепт «дружба» реализуется в ситуативных фреймах-сценариях: «бой», «покорение горных вершин», «разлука с друзьями», «летчик» и «морские волки»). В этих фреймах выявляются такие индивидуально-авторские черты концепта «дружба» В. Высоцкого: вера в друзей, проверка друзей на прочность, самоотверженность. Примером служит стихотворение "Песня о друге" :

«...Парня в горы тяни — рискни!

Не бросай одного его,

Там поймешь, кто такой.

...Ты его не брани — гони:

Вверх таких не берут, и тут

Про таких не поют.

Одно из лучших произведений поэта, которое точно иллюстрирует это (что это?)– "Он не вернулся из боя":

«Почему все не так? Вроде – все как всегда:

То же небо – опять голубое,

Тот же лес, тот же воздух и та же вода...

Только – он не вернулся из боя...

...Нам и места в землянке хватало вполне,

Нам и время текло – для обоих...

Все теперь – одному, – только кажется мне –

Это я не вернулся из боя.»

Итак, в результате исследования мы пришли к выводу, что индивидуально авторский концепт «дружба» В. Высоцкого отражает такие общенациональные черты концепта, как: готовность помогать, надежность, доверие, прочность отношений, равенство. Вместе с тем, дружба у В. Высоцкого является деятельным свойством и проявляется, как правило, в экстремальных ситуациях. В поэзии В. Высоцкого активизируются такие общенациональные черты концепта, как: поддержка, самоотдача, общение, уважение, они дополняются индивидуально авторскими чертами дружбы: вера в друзей, проверка друзей на прочность, самоотверженность.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Арапова, О.А. Концепт «Дружба»: системный и функционально- когнитивный анализ [Текст]: дисс. канд. филол. наук: 10.02.01– М.: РГБ, 2005. – 242с.
2. Болдырев Н.Н. Когнитивная семантика: Курс лекций по английской филологии [Текст]/ Н.Н. Болдырев, 2003. – 29 с.
3. Владимир Семенович Высоцкий. Все стихотворения. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://vysotskiy-lit.ru/vysotskiy/stihi/stihi-all.htm>
4. Краткий словарь когнитивных терминов. Сост. Е.С. Кубрякова, В.З. Демьянков, Ю.Г. Панкрац, Л.Г. Лузина. / Под ред. Е.С. Кубряковой М.: МГУ, 1997. – 245 с.
5. Минский, М. Фреймы для представления знаний [Текст] / Пер. с англ., под ред. Ф.М.Кулакова. – М.: Энергия, 1979. – 151 с.

6. Стернин И.А. Концепт и языковая семантика [Текст] // Связи языковых единиц в системе и реализации. Когнитивный аспект. Вып.2: Межвуз. Сб. тр. – Тамбов, 1999. – 224с. – С.69-75.
7. Токарев Г.В. Концепт как объект лингвокультурологии (На материале репрезентаций концепта «Труд» в русском языке) [Текст]: Монография / Г.В.Токарев. – Волгоград, 2003. – 233 с.

Рекомендує до друку науковий професор Тропіна Н. П.

РОМАН «АДВОКАТ ІЗ ЛИЧАКІВСЬКОЇ» АНДРІЯ КОКОТЮХИ КРІЗЬ ПРИЗМУ НУАРУ

У статті розглядається твір Андрія Кокотюхи «Адвокат із Личаківської» крізь призму феномена нуар.

Ключові слова: нуар, детектив, жанр, стиль, урбаністика. Соловейко С. Ю.

The article is dedicated a novel of Andriy Kokotyukha «Lawyer from Lychakivska» through the prism of the noir phenomenon.

Key words: noir, detective fiction, genre, style, urbanism.

На сучасному етапі розвитку літературного процесу нуар є одним із найцікавіших і найпопулярніших феноменів культури. Його джерелом стала масова культура, пов'язана із кримінальним читивом. Уперше про це явище почали говорити у Франції в 18 столітті стосовно готичного англійського роману. Свій погляд на нуар висловив і визнаний майстер українського детективного жанру Андрій Кокотюха у праці «Антологія детективу. Український нуар»: «...чорний роман (*noir*) – це саме стиль, а не окремий жанр. Нуар – скоріше забарвлення, атмосфера, стилістика і відчуття» [1]. Письменник наголосив на тому, що й сам застосовує його у власній творчості.

Серед особливостей нуару дослідниця С. Філоненко виділила такі:

1. Зображення сучасного середовища.
2. Образ міста, переважно мегаполісу.
3. Тема злочину, як правило, кривавого й жорстокого вбивства, часом – самогубства.
4. Відповідна точка зору – злочинця, або жертви, або свідка. Маргінальний герой нуару для ситуації злочину є не інсайдером, а аутсайдером.
5. Образ фатальної жінки – небезпечної і сексуальної красуні.
6. Мотиви соціального відчуження, екзистенційна проблематика [3, с. 26].

До цього переліку вона також додає нічний колорит; перевагу вертикальних ліній над горизонтальними; розчинення персонажа в міських декораціях; фрейдистські прив'язки до води; образи потоків, дощу, мокрих порожніх нічних вулиць; романтичну оповідь, тему втраченого часу; складну хронологію, що часто створює відчуття безнадії й загубленого часу [3, с. 27].

Для власне літературного нуару характерні такі ознаки:

1. Головні герої – лузери, приречені на поразку, навіть якщо не помирають, то життя їх жахливе, самотнє, гірше за смерть, і вони заслуговують на нього заслуговують.
2. Мотиви жадібності, жаги, ревнощів та відчуження.
3. Від крутого детективу нуар відрізняє те, що в першому завжди є персонаж із моральним стрижнем, лицар з етичним кодексом, який потрапляє на вулиці пороку, але сам не є порочним.

Крутий детектив більш оптимістичний, навіть якщо це не властиво його герою. У нуарі немає Героя [3, с. 26].

Розглянемо твір А. Кокотюхи «Адвокат із Личаківської» відповідно до конвенцій нуару.

Уже з перших сторінок ми знайомимось із головним персонажем Климентієм Назаровичем Кошовим, який щойно вирвався з-за ґрат і знову потрапляє до лав поліцейського відділення Львова, тікаючи від переслідувань царської влади. Бажаючи власноруч розібратися у загадковій смерті свого давнього товариша й наставника адвоката Євгена Сойки, він мимоволі стає підозрюваним. Тож можна стверджувати, що Климентій, відповідно до ознак нуару, є лузером у тому сенсі, що теоретично здатний розгадати таємницю смерті друга, але не має повноважень, і до того ж і сам дещо приховує від поліціантів.

Значну роль у новому житті головного персонажа відіграє фатальна жінка Магда Богданович, котра має владу над усім містом і неодноразово рятує невдачу. Від початку чужий,

самотній і незахищений владою у великому місті Климентій потрапляє під покровительство загадкової та впливової красуні.

Спираючись на численні дослідження, С. Філоненко підкреслює, що для нуару – як у кіно, так і в літературі – характерною рисою є урбаністика [4, с.243]. Дослідниця відзначає, що *«проблема для моделювання нуару на суто українському матеріалі становить відсутність мегаполіса, подібного до Лос-Анджелеса або Нью-Йорка, який є суттєвою складовою жанру»* [4, с.245]. Подібне спостерігаємо і в творі А. Кокотюхи. Вже сама назва роману вказує читачеві на конкретну вулицю Личаківську, що у Львові. Слід відзначити, що відповідно до ознак нуару вулиця має вертикальну структуру «верх» і «низ» – Верхній Личаків і Нижній Личаків. Із слів Візника ми розуміємо у чому ж полягає різниця між цими частинами однієї вулиці: *«Нижній – то поважні люди живуть, там зараз багато прибуткових будинків для забезпечених осіб. Верхній – то щось зовсім особливе. Батяр на батярі, ще й батяром поганяє. Це ж треба, послав Бог сусідство шановному панству»* [2, с.28]. Автор описує маршрути головного персонажа й іншими відомими місцинами міста Лева – Нижні й Верхні Вали, Кульпаркова, Богданівка, Вірменська, Веклярська площа, Площа Ринок, Львівська Ратуша та ін. Все це справляло на Кошового враження іншого світу. Житлові квартири нагадували йому античні лабіринти, міська велич здавалася похмурою і суворою. *«Спершу прийшло відчуття, ніби опинився десь у склепі, серед сірого холодного каміння. Та лиш на короткий час, швидко минувши»* [2, с.35].

Характерним для нуарівського стилю є й зображення колориту ночі. Саме у темряві відбувається значна кількість подій життя Климентія Кошового. Показовою є таємна зустріч «Під вошею», під час якої персонаж знайомиться з «темними» людьми: *«Не треба вам знати, пане Кошовий, хто я і чим займаюся. Досить знати: на певні кола у Львові маю великий вплив. За інших обставин знайти мене отак, запросто, ви б не змогли»* [2, с.180]. Тут вирує нічне життя – дим цигарок, запахи алкоголю та дешевих парфумів повій. Подеколи адвокат ладен піддатися спокусам повії, але вмить приходить до тями: *«Щойно вона відійшла, Клим не стримався, провів поглядом. Та швидко опанував себе...»* [2, с.184].

Отже, Андрій Кокотюха уміло застосовує як жанрові (персонаж-лузер, топоси міського дна) так і стилістичні (нічний колорит, похмурість) елементи нуару у романі «Адвокат із Личаківської». Письменникові вдалося максимально точно передати атмосферу міста початку минулого століття, приділяючи увагу його особливостям, традиціям та звичаям.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Кокотюха А. Антологія українського детективу. Український нуар [Електронний ресурс] / А. Кокотюха. – Режим доступу: <http://bukvoid.com.ua/criminal//2009/08/25/071807.html>.
2. Кокотюха А. Адвокат із Личаківської: [роман] / А. Кокотюха. – Харків: Фоліо, 2015. – 282 с.
3. Філоненко С. О. 100 відтінків чорного: нуар як жанр і стиль у сучасній масовій літературі / С. О. Філоненко // Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету. Серія : філологія : [зб. наук. ст.] / [гол. ред. В. А. Зарва]. – Бердянськ : ФО–П Ткачук О. В., 2014. – Вип. II. – С. 24-31.
4. Філоненко С. Маленька самотня людина в нічному місті: Урбаністика в стилі нуар у сучасному українському детективі / С. О. Філоненко // Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету. Серія : філологія : [зб. наук. ст.] / [гол. ред. В. А. Зарва]. – Бердянськ : ФО–П Ткачук О. В., 2014. – Вип. III. – С. 243-248.

Рекомендує до друку доцент Бондаренко Л. Г.

РОМАН «БЕЗСМЕРТЯ» МІЛАНА КУНДЕРИ: КРИТИЧНЕ ОСМИСЛЕННЯ МАСКУЛІННОСТІ

У статті досліджуються особливості репрезентації маскулінності «нового чоловіка» на прикладі героя роману М. Кундери «Безсмерття» Поля, розглянуто основні фактори кризи його маскулінності.

Ключові слова: гендер, «новий чоловік», криза маскулінності

The article deals with the peculiarities of representation of a "new man" masculinity on the example of Paul, character of M. Kundera's novel "Immortality". The main factors of his masculinity crisis are examined.

Key words: gender, crisis of masculinity, "new man".

Творчість Мілана Кундери цілком справедливо можна вважати феноменом європейського мистецтва, що органічно синтезувало здобутки чеської та французької літератури. Художня спадщина письменника неодноразово ставала об'єктом пильної уваги дослідників, серед яких Зенкін С., Каспе І., Кольхауер М. Зацікавлення окремими аспектами творчості автора в Україні підтверджують наукові розвідки Гундорової Т., Нямцу А., Палій О., Федця Ю., Яковенка С. Необхідно зазначити, що значна кількість літературознавчих праць присвячена постмодерністській поетиці прози М. Кундери загалом, але відсутні ґрунтовні дослідження гендерної проблематики у творчому доробку автора. Гендерні студії є однією із найпрогресивніших наукових дисциплін у становленні гуманітаристики. Мета нашого дослідження полягає у спробі на прикладі Поля – героя роману М. Кундери «Безсмертя» – проаналізувати специфічні риси маскулінності «нового чоловіка», зокрема звернемо увагу на основні фактори, що спричинили кризу його чоловічості.

Аналізуючи характер Поля можна зазначити, що він є носієм маскулінності нового типу, який має назву «новий чоловік». Звернемо увагу, що роман надрукований у 1990 році. Дослідники гендеру зазначають, що саме на кінець 1980-х – початок 1990-х років у західному соціумі спостерігається значне поширення маскулінності нового типу, відмінної від традиційної або «агресивної». А. Матусяк характеризує цей тип так: «"Новий чоловік" — гетеросексуальний, проте відзначається характерною лагідністю, турботливий, чуйний батько і люблячий чоловік <...> модно та зі смаком одягнений і усвідомлює свою тілесність» [1, с.31]. Перелічені риси є ключовими і для Поля з роману М. Кундери «Безсмертя». Герой є люблячим батьком і чоловіком, успішно займається юриспруденцією, має врівноважений та спокійний характер, проте ми прослідковуємо яскраво виражені суперечності у вияві чоловічості Поля: з одного боку, він є гармонійним носієм маскулінності нового типу, що було характерним для тогочасного суспільства, але з іншого, відчуває зміну соціальних очікувань до нього: актуальності набувають вияви сили, наполегливості, мужності. Зазначимо, що вже з кінця 1990-х років відбулося часткове повернення до традиційної, агресивної моделі чоловічості, яка отримала назву ретросексуальної [1, с.31]. За таких умов маскулінність Поля опинилася у проміжному положенні, вкрай суперечливому, що і призвело до кризового характеру гендерної ідентичності героя. Показово, що Мілан Кундера надає авторську оцінку маскулінності Поля, указуючи на її нестійкий тип: «*Но будь Поль на самом деле мужчиной, он без колебаний сказал бы, что он запрещает ей эту поездку. Однако, на беду, он был не мужчина, а человек твердых принципов*» [4]. Подана цитата яскраво ілюструє антиномічну спрямованість чоловічості Поля: принциповість, демократизм є органічними складовими маскулінності «нового чоловіка», які суперечать стереотипам гегемонної маскулінності, зокрема і обов'язковому прояву влади, на що опосередковано натякає автор. Показовим у цьому плані є діалог з Лорою, яка очікує доміантної позиції героя у їхніх стосунках: «*–Боишься?– спросила она.– Чего?– Навязать мне свою волю<...>Ты прячешься за разум, потому что боишься навязать мне свою волю. Ты боишься меня!*» [4]. Говорячи про

нав'язування волі, Лора тим самим акцентує увагу на вже згаданій відсутності бажання у героя проявляти владу, яка і є ознакою справжнього чоловіка.

Необхідно зауважити, що кризу маскулінності героя, окрім зазначеного нашарування двох суперечливих типів чоловічості, спричинили три основні фактори: суспільна думка, визнання; відповідність сучасному історичному часу; родинні стосунки.

Суспільна думка для Поля має надзвичайну показовість. Він боїться суспільного осуду, адже принципово важливими для вираження зразкової маскулінності є загальне визнання і захоплення. Відтак герой, аналізуючи подію з дипломом «віслюка» свого друга Бернара, відчуває внутрішню радість від того, що подібна ситуація не відбулася з ним: *«Встреча с Бернаром на удивление успокоила его, на душе было лучше, чем до обеда»*[4]. Другим фактором, який ознаменовує собою кризу маскулінності Поля, є його намагання відповідати сучасному історичному часу. Герой є зрілим чоловіком, проте бажає залишатися перспективним і молодим в очах інших. Поль вразливо переживав відмову директора радіо від своєї передачі. Дружина героя Ан'єс, намагаючись підтримати чоловіка, зауважила: *«Им захотелось, чтобы передачи были более занятные и молодежные <...>. Поль увидел в ее глазах свой образ: образ униженного человека, о котором было решено, что он уже не молод и не занятен»*[4]. Поль потерпає від власної невідповідності гендерним ролям, які все більш стають поширеними у суспільстві, тому з цієї причини духовно зближується зі своєю дочкою Брижит: *«восторженные глаза дочери давали ему<...> доказательство, что он не чужд молодости, что он все еще принадлежит к молодым»* [4]. Очевидно, що донька допомагає герою підтримувати уявлення про себе як про конкурентноспроможного чоловіка, який здатний зацікавлювати протилежну стать. Третім фактором, який, на нашу думку, найбільше вплинув на кризу маскулінності героя, є родинні конфлікти, адже друга дружина Лора не знайшла спільної мови з Брижит. Поль не зміг виявити активної чоловічої позиції, спроби примирити жінок зазнали невдачі, тому він відчуває свою слабкість та приниженість, можливо, провину за таку сімейну ситуацію.

Отже, підводячи підсумки, зазначимо, що Поль має характерні такі маскулінні риси «нового чоловіка» як терплячість, поступливість, лагідність. Але водночас він намагається репрезентувати і риси гегемонної маскулінності: відстоює свої світоглядні орієнтири, намагається відповідати суспільним запитам сучасників, слідує за своєю зовнішністю тощо. Суперечності між наявними типами маскулінності призводять до її кризового стану: герой поступово зневірюється у собі, втрачає повагу з боку оточення, тому його чоловічість наприкінці роману має яскравий фемінізований характер.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Агнешка Матусяк. Маскулінність у перебудові. Men and masculinities studies — огляд наукових досліджень // Перехресні стежки українського маскуліного дискурсу. Культура й література XIX–XXI століть : зб. статей / За ред. Агнешки Матусяк. — К. : Laurus, 2015. — С. 13-43.
2. Ігор Кон. Чоловіки, які змінюються у мінливому світі [Електронний ресурс]// І. Незалежний культурологічний часопис. Гендер. Фемініність. — 2003. — № 27. — Режим доступу: <http://www.ji.lviv.ua/n27texts/kon.htm>
3. Керол Герінгтон. Фалічна маскулінність як химера [Електронний ресурс] // І. Незалежний культурологічний часопис. Гендер. Фемініність. — 2003. — № 27. — Режим доступу: <http://www.ji.lviv.ua/n27texts/harrington.htm>
4. Кундера М. Бессмертие [Электронний ресурс] / Милан Кундера. — Режим доступа: https://www.e-reading.club/bookreader.php/31597/Kundera_-_Bessmertie.html

Рекомендує до друку професор Ільїнська Н. І.

КОНЦЕПТ МІСЯЦЬ У ПОЕЗІЇ ФЕДЕРІКО ГАРСІА ЛОРКИ

Стаття присвячена інтерпретації змісту концепту МІСЯЦЬ як одного з найбільш важливих концептів у поезії Ф.Г. Лорки.

Ключові слова: концепт, концептуальна метафора, символ.

The article is devoted to the interpretation of the content of the concept of a MONTH as one of the most important concepts in the poetry of F.G. Lorca.

Key words: concept, conceptual metaphor, symbol.

Актуальність цього дослідження зумовлена антропоцентричністю сучасних лінгвістичних досліджень та інтересом до вивчення творчості поетів через призму етнокультурного та лінгвокогнітивного підходів.

Досліджуємо питання розроблялося у працях таких вітчизняних і зарубіжних лінгвістів, як Л.І. Белехова, М.М. Болдирев, О.М. Братель, А. Вежбицька, І.О. Голубовська, В.А. Маслова, Р.І. Павільоніс, А.М. Приходько, О.О. Селіванова та ін..

Концепт МІСЯЦЬ має особливе значення в творчості Ф.Г. Лорки. Аналізуючи три наступні твори: «Циганське романсеро» («*Romancero gitano*») (1928), «Книга віршів» («*Libro de poemas*») (1921) у «Диван Тамариту» («*Diván del Tamarit*») (1936), знаходимо наступне тлумачення концепту МІСЯЦЬ: жінка — символ смерті та місяць символ життя.

МІСЯЦЬ є ключовим концептом у всій поезії Ф.Г. Лорки, зустрічається 218 разів. У «Циганському романсеро» слово місяць використовується 33 рази, у «Книзі віршів» — 34 рази, у «Дивані Тамариту», — 8 разів. Саме тому було б цікаво проаналізувати цей концепт на прикладі цих трьох творів.

Не можемо оминати увагою той факт, що в іспанській мові слово «місяць» (*luna*) — жіночого роду, а в українській — чоловічого. Ця відмінність впливає на смислове навантаження цього концепту. Це становить справжню проблему для перекладачів творів Ф.Г. Лорки українською мовою, позаяк чоловічий рід слова «місяць» дещо змінює сферу його функціонування, зокрема, позбавляючи матриархального начала.

Приступаючи до аналізу концепту МІСЯЦЬ, звернемося до словника Джін С. Купер, де зазначено: «місяць — символ жіночої могутності. Місяць — око ночі, а сонце — це око дня. Місяць символізує безсмертя і вічність. Повний місяць означає фізичну і духовну силу. Неповний місяць — похорони, щербатий місяць представляє щось зловісне і демонічне, хоча зростаючий місяць — це світло, зростання і відродження [1, с. 350].

У «Циганському романсеро» місяць представлений наступними концептуальними метафорами: МІСЯЦЬ — це ЖІНКА (символ СМЕРТІ), МІСЯЦЬ — це СМЕРТЬ, хоча у деяких випадках місяць використовується у своєму денотативному значенні. Тим не менш, наявність місяця створює атмосферу містичності.

«Циганське романсеро» починається з «Романсу про місяць, місяць» («*El Romance de la luna, luna*») — у якому місяць з'являється як метафора жінки, балерини смерті. Місяць має гіпнотичний вплив на дитину, що не може відірвати від нього очей:

*La luna vino a la fragua
con su polisión de nardos.*

El niño la mira mira.

El niño la está mirando.

У другій строфі Гарсія Лорка пов'язує місяць з жіночою красою. У цьому фрагменті місяць, як одночасно непристойна (*lúbrica*) та чиста (*pura*) жінка, спокушає дитину рухами своїх рук:

*En el aire conmovido
mueve la luna sus brazos
y enseña, lúbrica y pura,*

sus señas de duro estaño.

Лорка приписує місяцю значення зловмисника. Місяць постає в образі танцівниці, яка зайшла до кузні. Хлопчик стає об'єктом дії: перешкодивши танцю місяця, він прирікає себе на загибель. Лорка називає місяць «смертоносною танцівницею», що відповідає символу місяця у романтичній манері. За циганським повір'ям місяць викрадає і вбиває дітей:

*Cómo canta la zumaya,
¡ay cómo canta en el árbol!
Por el cielo va la luna
con un niño de la mano.
Dentro de la fragua lloran,
dando gritos, los gitanos.*

У цьому фрагменті зображено печальний спів птахів на дереві, тому що місяць вже йде по небу і веде дитину за руку; цигани голосно ридають.

Гарсія Лорка створює атмосферу зловісності, що йде від місяця, використовуючи ефект жовтого кольору, який ототожнюється з кольором смерті.

«Спадний місяць» («*luna menguante*») у даній поезії — це «зубчик часнику агонічного срібла» («*ajo de agónica plata*») — відповідає даному образу як за формою, так і за кольором.

Лорка звертається до жовтого кольору (*amarillo*) для позначення місячного світла, тому що «*de plata*» («зі срібла») використано для опису місяця. При цьому жовтий колір використовується як синонім до «*rubio*» («світловолосий»). Ця деталь дозволяє створити образ золотокудрых дів, яким уподібнюються фортечні вежі, залиті місячним світлом:

*Ajo de agónica plata
la luna menguante,
pone cabelleras amarillas
a las amarillas torres.*

У більшості випадків у творчості Ф.Г. Лорки місяць набуває символічного значення, але інколи з'являється як сам місяць. Наведемо деякі фрагменти, в яких місяць з'являється без будь-якого символічного значення. У наступному фрагменті ми бачимо, як Ф.Г. Лорка обіграє слово «місяць» (*la luna*):

*Bajo la luna gitana,
las cosas la están mirando
y ella no puede mirarlas.*

Поет представляє місяць як «циганський місяць» («*luna gitana*»), маючи на увазі, що цей місяць світить над Андалусією.

У «Романсі про цивільну іспанську гвардію» («*Romance de la guardia civil española*») місяць з'являється три рази. Спочатку він представлений як сам місяць «*la luna y la calabaza*», а потім — як напівмісяць «*La media luna*», що має символізувати спадний місяць та класифікуватися як символ смерті. В останнє місяць з'являється як символ життя, що дуже несподівано, тому що протягом твору місяць постає як символ смерті.

У «Книзі віршів» (1921) місяць зустрічається також як символ життя. Зокрема, у вірші *Нові пісні* («*Cantos Nuevos*») місяць виступає позитивним героєм, який просить щастя разом з вечором та життєдайним джерелом:

*Dice la tarde: '¡Tengo sed de sombra!'
Dice la luna: '¡Yo, sed de luceros!'
La fuente cristalina pide labios
y suspira el viento.
Yo tengo sed de aromas y de risas,
sed de cantares nuevos
sin lunas y sin lirios,
y sin amores muertos [3, с. 123].*

У збірці «*Диван Тамариту*» (1936) місяць представлений рідше, ніж раніше у творчості Ф.Г. Лорки (8 разів). Тому він відрізняється від інших творів, де місяць виступає персонажем, діючою особою. Місяць, так само як і сонце, зустрічається у цій збірці як символ смерті.

У газелі «*Про потайну любов*» («*Del amor que no se deja ver*») Гранада порівнюється із нерухомим місяцем, який важко відрізнити від апельсина. Гранада — місяць, троянда, кохана:

*Solamente por oír
la campana de la Vela
te puse una corona de verbena.
Granada era una luna
ahogada entre las yedras.
Solamente por oír
la campana de la Vela
desgarré mi jardín de Cartagena.
Granada era una corza
rosa por las veletas.
Solamente por oír
la campana de la Vela
me abrasaba en tu cuerpo
sin saber de quién era* [1, с. 224].

Таким чином, досягнення концепту МІСЯЦЬ у творах Ф.Г. Лорки, дозволяє зробити висновок, що місяць має пріоритетне значення смерті. Для Ф.Г. Лорки це дуже важливий символ, особливо в його ранніх творах, «*Циганське романсеро*» та «*Книга віршів*». У трьох досліджених збірках поезії поширена концептуальна метафора МІСЯЦЬ — це СМЕРТЬ, хоча в *Циганському романсеро* поезія Лорки представляє концептуальну метафору МІСЯЦЬ — це ЖИТТЯ.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Гарсія Лорка Ф. Вибране. М.: Просвітництво, 1987. — 256 с.
2. Cooper J.C. Diccionario de Símbolos. — Barcelona: Gustavo Gili, 2000. — 540 p.
3. Lorca F. García. Prosa inédita de juventud / F. García Lorca. — Madrid: Ediciones Cátedra, S.A., 1994. — 320 p.

Рекомендує до друку доцент Ткаченко Л. Л.

УДК 371.32:821.161.2:801.8

Ткачук І. Г.

ВИКОРИСТАННЯ КРЕОЛІЗОВАНИХ ТЕКСТІВ НА УРОКАХ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ: ПРОБЛЕМИ І ПЕРСПЕКТИВИ

У статті представлено результати анкетування учнів щодо використання креолізованих текстів на уроках української літератури.

Ключові слова: креолізований текст, текст нової природи, комікс, постер, фотоколаж, буктрейлер, буклет, брошура, логотип.

The article presents the results of questioning students on the use of creolized texts at the lessons of Ukrainian literature.

Key words: creolized text, the text of a new nature, comic book, poster, collage, book trailer, booklet, brochure, logo.

Креолізований текст першими виокремили російські психолінгвісти Ю. Сорокін та Е. Тарасов («Креолізовані тексти та їх комунікативна функція»); ґрунтовну класифікацію креолізованих текстів розробила дослідниця Е. Анісімова («Про цілісність та зв'язність креолізованих текстів»). Це явище також розглядали О. Анісімова [1], [2], Н. Драган-Іванець [3], О. Ісаєва [4], Ю. Сорокін [5], Д. Чігаєв [6] та ін.

Креолізований текст – складне текстове утворення, у якому поєднуються вербальні (тобто словесні) та невербальні (що належать до інших знакових систем) елементи. Вони створюють певну візуальну смислову єдність, що комплексно впливає на реципієнта. Тобто це структура змішаного типу, у якій використані вербальні та візуальні засоби передачі інформації [1]. Креолізовані тексти можуть бути з частковою креолізацією і з повною.

Серед видів креолізованих текстів, що можна запропонувати учням під час вивчення літератури, дослідники звертають увагу на такі:

- комікси (це жанр, що об'єднує літературу та образотворче мистецтво, представляє собою історії в малюнках. Комікси користуються інтересом у школярів різного віку. Популярним різновидом коміксу є японські комікси – манги. Відомо, що в Японії манги читають представники різних поколінь. За допомогою такого креолізованого тексту, що є синтезом як образотворчого мистецтва, так і літературного явища, представлено різноманітні художні твори (пригоди і романтика, фантастика, історичні повісті та романи);

- буктрейлер (відеоролик рекламного характеру про книгу, метою якого є популяризація певного твору);

- мотиватор на літературну тему – зображення позитивного змісту, спрямоване на створення мотивації у прочитанні певного художнього твору;

- постер на літературну тему – художньо оформлений плакат, що рекламує певний твір чи письменника;

- буклет або брошура, що містить текстову та графічну інформацію про певну книгу або творчість письменника;

- фотоколаж на літературну тему з метою популяризації конкретного художнього твору або творчості певного письменника;

- логотип (оригінальне графічне зображення, що пов'язується з конкретною темою або явищем) на літературну тему;

- «дуддл» (заставка для ГУГЛа), присвячена художньому твору або письменнику;

- скрапбукінг (від англ. scraps – дрібні папірчики, записочки, білетики та book – книжка)

- це оформлення фотографій, різноманітних вирізок у сторінки та альбоми. Як відомо, укладання таких альбомів на різноманітні теми притаманне багатьом сучасним дівчатам-підліткам. А отже,

це може використати і учитель літератури, запропонувавши школярам створити скрапбукінг, присвячений якомусь літературному твору або творчості письменника;

- кардмейкінг (від англ. card – листівка та making – робити) – це листівки ручної роботи. Останнім часом цей вид творчої діяльності дизайнерського характеру став хобі достатньо великої кількості молодих людей (переважно дівчат). Тематика таких листівок може бути різноманітною, зокрема і літературною [4].

Проведене анкетування серед 30 учнів віком 10-13 років про використання креолізованих текстів на уроках української літератури дало такі результати: 100% опитаних мають комп'ютер, але лише 30% використовують його для навчання, решта – для перегляду кінофільмів (20%), для проведення часу в комп'ютерних іграх (20%), в мережі Інтернет (20%) та в інших цілях (10%). 76,7% вважають, що потрібно залучати комп'ютер для навчання на уроці, 10% стверджують, що необхідності в цьому немає, 13,3% утрималися від відповіді. 45,2% вважають, що урок української літератури став би для них цікавішим, якби вчителі використовували нетрадиційні методи навчання, 38,7% наголошують, що це не змінить ситуацію, 16,1% не визначилися з відповіддю. Серед опитуваних 53,3% знають, що таке комікс, 23,3% – ні, 23,3% утрималися від відповіді. Створювати комікси готові 56,7% учнів, 33,3% ще не впевнені у своїх силах, 10% утрималися від відповіді. Серед опитаних 80% знають, що таке постер, 13,3% не уявляють, що це таке, інші не дали відповіді. Готувати постери готові 66,7% учнів, 26,7% ще ні, інші утрималися від відповіді. Поняття «фотоколаж» відомо 60% учнів, 26,7% учнів про нього не чули, 13,3% утрималися від відповіді. Створювати фотоколажі за текстами, які вивчаються на уроках української літератури, готові 56,7% учнів, не готові – 30%, 13,3 не визначилися з відповіддю. 36,7% опитаних хотіли б виконувати домашні завдання, пов'язані з роботою за комп'ютером, 30% – із читанням творів, 23,3% – із написанням творчих робіт, 10% опитаних не дали відповіді.

За результатами проведеного анкетування можна зробити висновок, що сучасні учні переважно вже готові до роботи з креолізованими текстами на уроках української літератури.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Анисимова Е. Е. Лингвистика текста и межкультурная коммуникация (на материале креолизованных текстов): учеб. пособие для студ. фак. иностр. яз. вузов / Е. Е. Анисимова. – М.: Academia, 2003. – С. 128-134.
2. Анисимова Е. Е. О целостности и связности креоллизованного текста. К постановке проблемы / Е. Е. Анисимова // Филол. науки. – 1996. – №5. – С. 71-78.
3. Драган-Іванець Н. О. Паралінгвістичні засоби креолізованого інтернет-тексту / Н.О. Драган-Іванець // Стиль і текст : науковий збірник / за ред. В. В. Різуна. – К., 2014. – Вип. 15. – С. 222-230.
4. Ісаєва О. О. Креолізований текст на уроках світової літератури як фактор активізації читацької діяльності / О. О. Ісаєва [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://media.ipro.kubg.edu.ua/wp-content/uploads/2014/08/isa_eva_kreolizo_vanyjtekst.doc.
5. Сорокин Ю. А. Креолізовані тексти і їх комунікативна функція / Ю. А. Сорокин, Е. Ф. Тарасов // Оптимізація речевого впливу. – М.: Наука, 1990. – С. 180-196.
6. Чигаєв Д. П. Способи креолізації сучасного рекламного тексту : автореф. дис. канд. філол. наук : спец. 10.02.01 – російський мовний / Д. П. Чигаєв. – М., 2010. – С. 20-31.

Рекомендує до друку доцент Бондаренко Л. Г.

УДК 821.133.1

Трушко Н. О.

Ж. П. САРТР ЯК ТЕОРЕТИК ЛІТЕРАТУРИ: ХУДОЖНЬО-ПРАГМАТИЧНИЙ АСПЕКТ

У статті розглянуто основні теоретичні положення Ж.П. Сартра як письменника-екзистенціаліста на роль і місце літератури та митця в житті суспільства. Базис розвідки – есе Ж.П. Сартра, автобіографічна повість « Слова».

Ключові слова: філософ-екзистенціаліст, феноменологія, свобода вибору, художній образ, , свобода особистості.

The article related towards the main theoretical positions of Zh.P. Sartre as an existential writer on the role and place of literature and artist in the life of society. Basis of Intelligence - essay by Zh.P. Sartre, autobiographical novel "Words".

Key words: existentialist philosopher, phenomenology, freedom of choice, artistic image, freedom of personality.

Жан Поль Сартр (1905-1980) – відомий французький письменник та філософ-екзистенціаліст. Відомий він і в політиці як лівий радикал (учасник Опору, ідейний вождь студентів і молоді у подіях 1968 р). Філософи зобов'язані йому становленням екзистенціалізму, розвитком феноменології і критикою догматичних філософських інтерпретацій. Письменник стає також уособленням інтелектуального образу людини ХХ століття: "Я відповідаю за себе і за всіх, і я створюю певний образ, який вибираю: «Вибираючи вибираю людину взагалі». [3, с.226].

Заслуга філософа-екзистенціаліста полягала в тому, що він розкриває і питання абсолютної свободи митця. Дана проблема не втрачає своєї актуальності. Погляди Сартра на дану проблему відбиваються в есе «Що таке література?» (1945 р.). У цих поглядах філософ спирається на ключові поняття, обґрунтовані в праці «Буття і ніщо» (1943 р). Сартр, розкриваючи свої позиції, спирається на ключове поняття феноменології Е. Гуссерля (1859-1938) -інтенціональність, тобто напрям свідомості на об'єкт. На думку митця, це її істотна властивість, яка має перед собою предмет як образ. Свідомість постає як особлива свобода від чогось і для чогось. Відтак, твір письменника - це сукупність проявів усіх граней його свідомості. Зазначаємо, що дана праця Сартра водночас і аналітична, і фізіологічна. У ній він поєднує розкриття власних поглядів з виконаними у натуралістичному дусі детальними замальовками. В есе « Що таке література?» митець декларує необхідність для письменника «не споглядати світ, а переробляти його», сприяючи своєю творчістю «самотворенню людини». В есе Сартр дає і власне трактування відповідей на три фундаментальних питання в літературі: 1. Що значить писати? 2. Чому люди пишуть? 3. Для кого пишуть?. [5, с.9].

У повісті «Слова» Сартр говорить про те, як і чому читання стало його пристрастю, міркує про писання заради виявлення своєї автентичності в очах іншого. Митець відтворює афоризм Шатобріана: «Мені добре відомо, що я всього лише мішень для продукування книжок» [5, с.162]. Ця повість ознаменувала відхід Сартра від колишнього кола проблем екзистенціалістської філософії. У центрі твору — проблема відповідальності митця. Письменник відмовляється від існування у замкнутому світі слів, показує формування особистості під впливом певного соціального середовища та конкретної історичної епохи, відходить від теоретичних позицій своєї ранньої і зрілої творчості і змальовує правдиву картину життя довоєнної Франції. [4, с.480]. Сучасні дослідники скрупульозно вивчають його тексти в пошуках наступності і новаторства з літературною критикою минулих століть; адже Сартр виявився і першопрохідником в життєписах поетів і прозаїків ХІХ в. (Ш. Бодлер, С. Малларме, Г. Флобер), прагнучи знайти відображення екзистенційного досвіду письменника в текстах його творів.

Відтак, Сартр вніс вагомий вклад в розвиток проблеми «митець і його твір», розкривши її на пограниччі філософії і літератури.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Літературознавча енциклопедія: У двох томах. Т.2 / Авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. — К. : ВЦ «Академія», 2007. — 624 с.
2. Сартр Ж.-П. Что такое литература [Текст] / Жан-Поль Сартр ; пер. с фр. Н. И. Полторацкой. — СПб.: Алетейя, 2000. — 466 с.
3. Сартр Ж.-П. Екзистенціалізм – це гуманізм. в кн.: сумерки богів. — м.: політиздат, 1989. — С. 319-344.
4. Юровская Э. П. Жан-Поль Сартр. Жизнь – философия – творчество / Э. П. Юровская. — СПб. : ИД Петрополис, 2006. — С. 71.
5. Сартр Ж.-П. Слова. Повесть [Текст *related towards*] / Жан-Поль Сартр. — М.: АСТ, Фолио, 2004. — 253 с.
6. Інтернет-джерело: <http://vikent.ru/author/386/>

Рекомендує до друку доцент Горбонос О. В.

УДК 811.161

Уманец С. А.

ОККАЗИОНАЛЬНЫЕ СЛОВА В ЯЗЫКЕ СМИ

В статье рассматриваются окказиональные единицы в языке средств массовой информации. Исследование посвящено анализу особенностей образования и функционирования окказионализмов в языке СМИ.

Ключевые слова: лексическое значение, окказиональные единицы (ОЕ), префиксация, словосложение, суффиксация,

The article deals with occasional units in the language of the media. The study is devoted to the analysis of the features of education and the functioning of occasionalisms in the language of the media.

Keywords: lexical meaning, occasional units (OU), prefixation, compositional, suffixation.

Окказионализмы стали объектом пристального внимания лингвистов в середине XX века. Первоначальные исследования были посвящены функционированию окказионализмов в художественной литературе. Изучением окказионализмов и их словообразовательной спецификой занимались такие ученые, как Н. Г. Бабенко [1], В. В. Лопатин [4], А. Г. Лыков [5], И. С. Улуханов [7] и многие другие лингвисты. Вопрос об ОЕ в текстовом пространстве СМИ рассматривался Т. А. Гридиной [2], С. В. Ильясовой [3] и многими другими учеными.

В последнее время все большее распространение получают исследования окказиональных слов в газетных публикациях, поэтому мы посчитали, что тема нашей работы является интересной. Актуальность темы определяется недостаточной изученностью специфики окказионального словообразования. Окказиональные единицы становятся все более частым явлением в публицистике, при этом употребленные ОЕ обладают рядом характерных особенностей, которые свойственны только им. Изучение данного аспекта окказионального словообразования является весьма перспективным направлением лингвистики. В связи с этим необходим комплексный подход к описанию окказионализмов, функционирующих в текстах СМИ. Цель нашей работы – выявить особенности в словообразовании и функционировании ОЕ в языке СМИ.

Средства массовой информации в современном мире оказывают большое влияние на жизнь человека, ведь каждый день, читая газеты, мы узнаем об актуальных проблемах, изменениях в различных сферах человеческой деятельности. Говоря о языке публицистики, стоит отметить, что именно язык газет и журналов во многом формирует общественное мнение, наши взгляды на те или иные социальные вопросы.

Все чаще авторы прибегают к игровым приемам при написании газетных текстов. Для реализации рекламной функции журналисты используют всевозможные средства выразительности, в том числе и окказиональные слова.

Материалом исследования послужили такие украинские издания, как «Сегодня», «Теленеделя», «Факты и комментарии». Выбор вышеперечисленных печатных СМИ в качестве источников обусловлен богатством тематики и отличительными характеристиками авторского стиля этих изданий. Журналисты употребляют различные выразительные средства, в том числе активно создают окказиональные единицы.

Окказиональные единицы стали объектом изучения ученых-лингвистов в середине XX века. Впервые термин «окказионализм» был употреблен в статье Н. И. Фельдман «Окказиональные слова и лексикография» [8].

С точки зрения В. В. Лопатина, «окказионализмы созданы и живут лишь в определенном контексте и вне этого контекста не воспроизводятся в этом их коренное отличие от новых слов, вошедших в язык, ставших общеупотребительными (неологизмов)» [4, с. 63]. На «необщеупотребительность» окказиональных единиц указывает и Г. И. Миськевич:

«прикрепленность к контексту – это постоянное свойство окказионализмов, не позволяющее им входить в широкое употребление» [6, с. 49].

Выявленные нами окказионализмы образуются системными словообразовательными способами, активными в современном русском языке, а именно – префиксацией, суффиксацией и словосложением.

На газетной полосе нами зафиксированы следующие окказиональные слова, образованные префиксальным способом, для создания которых используются префиксы, а также ОЕ, образованные суффиксальным способом. Например: *переностальгировать* («Сегодня», 28.08.15). Лексическое значение = «превзойти в ностальгии»; *клонина* («Клонина вместо баранины», «Сегодня», 14.03.15). Окказионализм, обозначающий «мясо клонов», *минообразина* («Минообразина пилит», «Украинская правда», 26.05.15). Лексическое значение = «министерство образования».

Нами было обнаружено одно окказиональное существительное, образованное префиксально-суффиксальным способом. Это *обсериализация* («Обсериализация всей страны», «Теленеделя», 25.10.15). Окказионализм обозначает «увеличение количества сериалов на телевидении».

Зафиксированы нами и примеры окказиональных единиц, образованных с помощью словосложения, например: *клононостальгия* («Теленеделя», 07.06.14). Лексическое значение = «ностальгия по сериалу «Клон», *бензобезумие* («Бензобезумие поднимет цены на 20%», «Факты и комментарии», 01.09.15). Лексическое значение = «безумие, связанное с бензином», *энергоагония* («Недалек час энергоагонии», «Факты и комментарии», 04.09.15). Лексическое значение = «агония энергетических систем», *метровор* («Сегодня», 15.05.14). Лексическое значение = «воры, связанные с метрополитеном», *дефолтомания* («Сегодня», 17.10.15). Лексическое значение ОЕ – «панические настроения относительно наступления дефолта».

В каждом случае окказиональные слова, употребляемые в языке СМИ, выполняют определенные функции, а именно: рекламную, экспрессивную и номинативную. Окказионализмы являются одним из наиболее распространенных экспрессивных языковых средств, которым пользуются журналисты современных СМИ.

Речь, как устная, так и письменная, постоянно развивается. Словообразовательные механизмы подвергаются изменениям, расширению, необходимо постоянно отслеживать происходящее. Как показало исследование, изучение окказиональных единиц является неисчерпаемой темой для дальнейших лингвистических исследований. Изучение окказиональных лексем с точки зрения механизмов их создания и функционирования позволяет открыть новые стороны законов русского словообразования и словоупотребления, которые так же, как и русский язык в целом, на современном этапе развития подвергаются изменениям и переосмыслению нормативных рамок.

Подводя итог, мы с уверенностью можем сказать, что дальнейшее накопление материала позволит выявить новые особенности окказионального словообразования как части системы словообразования современного русского языка.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Бабенко Н. Г. Окказиональное в художественном тексте. Структурно-семантический анализ: учебное пособие / Н. Г. Бабенко, – Калининград: КГУ, 2007. – 84 с.
2. Гридина Т. А. Языковая игра: стереотип и творчество / Т. А. Гридина. – Екатеринбург: Урал ГГШ, 2006. – 215 с.
3. Ильясова С. В. Языковая игра в коммуникативном пространстве СМИ и рекламы / С. В. Ильясова. – М.: Флинта, 2009. – 296 с.
4. Лопатин В. В. Рождение слова: Неологизмы и окказионализмы / В. В. Лопатин. – М.: Наука, 2003. – 123 с.
5. Лыков А. Г. Современная русская лексикология (русское окказиональное слово) / А. Г. Лыков. – М.: Высшая школа, 2006. – 179 с.
6. Миськевич Г. И. К вопросу о норме в словообразовании / Г. И. Миськевич // Грамматика и норма. – М.: Русский язык, 2007. – С. 42-61.

7. Улуханов И. С. Единицы словообразовательной системы русского языка, и их лексическая реализация / И. С. Улуханов. – М.: РАН, 1996. – 222 с.
8. Фельдман Н. И. Окказиональные слова и лексикография / Н. И. Фельдман // Вопросы языкознания. – М: Наука, 1957. – С. 64-74.

Рекомендує до друку доцент Нев'ярович Н. Ю.

ЖИТТЯ У ЧЕРЕВІ КОРАБЛЯ В РОМАНІ А. БАРІККО «НОВЕЧЕНТО. 1900»

У статті розглянуто особливості реалізації мотивів міфу про Ноїв ковчег в романі А. Барікко «Новеченто. 1900».

Ключові слова: міф, міфологема, Ноїв ковчег.

The article deals with the realisation of motives of the myth about the Noah's Ark in the novel «Novecento. 1900» by A. Baricco.

Key words: myth, mythologem, Noah's Ark.

Міф про корабель життя і порятунку існував протягом всієї історії людства від Ноевого ковчега і займав увагу поетів і художників. Багатогранний образ корабля ставав символом Землі, що пливе в безмежному космосі і дому, створеного для життя у відкритій стихії, символом свободи і незалежності, любові і віри, боротьби і героїзму.

Образ рятівного ящика, що пливе (корабель, ковчег, пліт, велике каное, човен та ін.) тісно пов'язаний з широко поширеними міфами і легендами про потоп і, як наслідок, про загибель одних і порятунок інших героїв. До наукових праць, присвячених міфопоетичному дискурсу належать ідеї та праці С. Аверінцева, Дж. Барта, М. Еліаде, Дж. Кемпбелла, Ю. Лотмана, Е. Мелетинського та ін. Творчість італійського письменника А. Барікко у контексті постмодернізму залишається поза увагою сучасних літературознавців.

Хто знайомий з творчістю сучасного італійського письменника А. Барікко, в змозі визначити «кочівні образи і мотиви» його творів. Якщо і визначити одним словом те, що пише Барікко, то швидше за все це «іронічно-філософсько-міфологічно-науково-художня» белетристика. Автор створює свій літературний міф. Нині літературний міф існує в чужій йому атмосфері гранично раціоналізованого суспільства. Внаслідок цього займаний ним культурний простір вкрай обмежений в порівнянні з архаїчним суспільством, в свідомості якого він домінував

Метою статті є визначення прийомів трансформації мотивів ЦАК «Ноїв ковчег» у романі А. Барікко «Новеченто. 1900».

Для літературних творів Барікко характерні складна суб'єктна організація, найтонша і багатозначна деталізація, витончені образотворчі і виразні мовні засоби, таємний психологізм. Принцип свого стилю Барікко визначає так: «... розповідати не тільки за допомогою написаних слів, але за допомогою образів кіно, музичних нот, театральних діалогів»[4]. Отже, жанр твору А. Барікко «Новеченто. 1900» визначаємо як театральний монолог, поема в прозі, повість-джаз. 1900 рік. На борту трансатлантичного лайнера «Вірджиніан» моряк Денні знаходить покинуте немовля і усиновляє його. Немовля отримує ім'я Новеченто. Дивне і абсурдне ім'я Денні Будмен Ті Ді Лемон Новеченто (Новеченто) збігається з тим способом життя який він вів, з духом тієї епохи, на зорі якій він народився. Він ніколи не сходить з корабля, але він подорожує країнами, «читаючи особи людей». Новеченто стає одним з кращих виконавців джазу і перемагає самого Джеллі Ролл Мортонна. Перед Другою світовою війною було вирішено затопити «Вірджиніан». Новеченто так і не зійшов з корабля і загинув разом з ним.

Барікко не описує детально своїх героїв. Замість цього він широко використовує деталь, яка виступає засобом психологічного аналізу, допомагає виявити внутрішню суперечливу цілісність людини, виявляється опосередкованою ланкою комунікації. Для Новеченто такою деталлю стає музика. Італійський літературознавець Марія Корті позначила, що «дві душі Барікко, музична і літературна, пов'язані "як сполучені посудини", щоб створити втечу від реальності» [3].

Герой просто загубився в світі звуків і зійшов з розуму. Джазові імпровізації, синкопований ритм і тягучі спірічуелс відповідають тому стану «комфортного дискомфорту», в якому перебував головний герой. Новеченто можна схарактеризувати як тип трагічного героя, що зазвичай потрапляє в ситуацію вибору, але трагедія полягає в тому, що будь-який вибір не може принести

герою гармонії. З трагічного глухого кута немає виходу. Як правило, трагічний герой гине: для нього це єдиний спосіб зберегти себе.

Для Новеченто «Віржиніан» – це не просто корабель, це рятівний Ноїв ковчег у бурхливому та безмежному океані: «И так я узнал. Земля – корабль, слишком большой для меня. И дорога слишком длинна. Женщина слишком красива. И аромат слишком резкий. Музыку эту играть не под силу. Простите. Я не сойду на берег» [1].

В творах Барікко вода – це таке ж дійова особа, як і всі інші та наявні риси антропоморфізма. Герой народжується і вмирає на океанських просторах (відомий мотив смерті від води). Якщо для інших персонажів океан – це щось нестабільне, то для Новеченто – це рідна стихія. в Новеченто все життя героя проходить на борту трансатлантичного лайнера «Вірджиніан»,

Вода – одна з фундаментальних стихій світобудови. У різних міфологіях вода, світовий океан – першооснова, початковий стан всього суцього, еквівалент первісного хаосу. Вода – це середовище, агент і принцип загального зачаття і породження, звідси – два аспекти міфологеми води. У ролі жіночого начала вода виступає як аналог материнського лона і черева, але одночасно вода – це плідотворне чоловіче сім'я. З мотивом води як першооснови співвідноситься значення води для акта омивання, повернення людини до початкової чистоти. У той же час водна безодня – уособлення небезпеки і метафора смерті. Океан, який перебуває в хаотичному стані першооснови, знаходиться всюди. Він безмежний, неупорядкований, неорганізований, небезпечний і жадливий (іноді відзначається його какофонічність у протиставленні з гармонією музики у творі).

Говорячи про простір і час в творах Барікко, не завжди можна обійтися поняттям хронотопу, запропонованими Бахтінім. Барікко «перетасовує» простір і час, стискає або розтягує їх. Барікко любить безкраї простори. У всіх творах він дає волю своєму космополітизму: «... єдина справжня батьківщина – це світ» [4].

Граючи поняттями часу, простору і руху, Барікко створює модель світу, але світу спотвореного. Читач часто відчуває себе обдуреним, так як не може зрозуміти, в якому вимірі перебувають герої, та й він сам. «Пам'ятай, що в спотвореному Світі всі правила помилкові, в тому числі і правило, що перераховує виключення, в тому числі і наше визначення, яке підтверджує правило ... У спотвореному Світі час не відповідає твоїм уявленням про нього. Події можуть змінювати один одного швидко (це зручно), повільно (це приємно) або взагалі не змінюється (це огидно). Цілком можливо, що в спотвореному Світі з тобою абсолютно нічого не трапиться. Розраховувати на це нерозумно, але настільки ж нерозумно не бути готовими до цього ... Не сподівайся перехитрити Спотворений світ. Він більше, менше, довше і коротше, ніж ти. Він просто є». [2]

Для Новеченто один єдиний корабель і є цілий Всесвіт, океан – також Всесвіт і, навіть піаніно наповнює весь світ у якому він живе: «... то, что искал я, но все напрасно, в бескрайнем городе все есть кроме... Есть все...Конца нет. И я не видел, где все кончалось. Света конец... Теперь подумай: вот пианино. Начало клавиш. Клавиш конец. Восемь десятков и восемь их, знаешь, никто не посмеет оспорить это. Положен конец им. А ты бесконечен, внутри этих клавиш, и музыка, что ты играть умеешь, она бесконечна. Всего их восемь и восемь десятков. А ты бесконечен. Мне нравится это. Так можно жить»[1]. Проте, традиційний мотив корабля як плідотворного лона трансформується у творі у трагічний мотив мертвонародження, викидня, що характеризує стан цивілізації між війнами та призводить до гибелі головного героя.

Отже, у ромні А. Барікко може бути простежена алюзія на біблійний міф про Ноїв ковчег, що реалізовано засобами поезики неоміфу. Якщо біблійний Ной рятує людство від гріха, то Новеченто розчиняється у гріховній цивілізації епохи джазу, Ной прагне нової землі та Едему, а Новеченто відмовляється від землі та подальшої життєвої подорожі.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Барікко А. Новеченто (1900-й) [Електронний ресурс] / Алессандро Барікко. – 2000. – Режим доступу до ресурсу: <https://www.e-reading.club/book.php?book=4272..>
2. Шекли Р. Обмен Разумов. // Цит. по: Иностранная литература. 1992, №3.

Треті магістерські читання. Пам'яті професора О. Мішукова. 14-15 грудня 2017

3. Corti, Maria. *Apocalittici e snob* // La Repubblica, 19 aprile 1995.
4. Il Manifesto [Електронний ресурс]. – Режим доступу до ресурсу: <https://ilmanifesto.it/>.

Рекомендує до друку доцент Нев'ярович Н. Ю.

УДК 821.111-31(71):82.09

Фінаєва В. О.

ЖИТТЯ НА УЗБІЧЧІ: ПРОБЛЕМА МАРГІНАЛЬНОСТІ У РОМАНІ Д.КОУПЛЕНДА «ПОКОЛІННЯ ІКС»

У статті розглянуто проблему маргінальності, як наскрізну в літературі постмодернізму та її художню інтерпретацію у культовому романі Дугласа Коупленда «Покоління Ікс».

Ключові слова: Д.Коупленд, маргінальність, покоління ікс, проблема відчуження.

The article deals with the problem of marginality, as a cross-cutting issue in the literature of postmodernism and its artistic interpretation in the Douglas Copeland cult novel "Generation X".

Key words: D. Copeland, marginalization, generation X, the problem of alienation.

Тема маргіналізації традиційно пов'язана зі зворушеннями у суспільстві. В наслідок чого у перехідні часи у значної частини населення відмічається відсутність стійкої шкали ціннісних орієнтирів, зростання, з одного боку, політико-правового нігілізму та масової апатії, а з другого – бунтарських настроїв серед різних верств населення.

Нерідко самі письменники виступають проти суспільства. Так, в період конформізму, в США реакцією на культ обмеженості й «американської мрії» стало виникнення руху бітників – більшість з них належали до середнього класу, мали непогану освіту. Молодь покоління біт добровільно обрала шлях маргінальності, вона протиставила власні культуру і цінності традиційним. Ці процеси спостерігаються починаючи від Джека Керуака і аж до романів кінця ХХ ст., зокрема роману зі сакральною назвою «Покоління Ікс» Дугласа Коупленда [2].

Тож, маргінальність – це прояв ускладнень соціального буття індивідів. Для нього характерна психологічна розмитість між декількома культурними чи соціальними світами. При цьому повною мірою особистість не приймається у жоден з цих світів, не визнається такою, що належить групі.

Дуглас Коупленд отримав широку відомість після видання свого роману «Покоління Ікс» у 1991 році. У творі автор іронічно розповідає про покоління іксерів, які відмовляються від загальних стереотипів, від офісної роботи. Представники такого покоління відмовляються від ілюзій майбутнього, їм не властиве бажання працювати та будувати кар'єру, покоління не прагне отримання слави та гарних сімейних стосунків, вони обирають працю у сфері обслуговування - «макрабство», яке позбавляє їх від серйозної відповідальності, іксери тільки розповідають історії та дивляться в небо, при тому не милуючись ним [1, с. 178].

Сюжет твору розповідає про те, як троє молодих людей відмовилися від успішного життя середнього класу, щоб відправитися в пустелю і знайти себе, хоча другий пункт у них і не вважається основною метою. Під пустелею мається на увазі не багато квадратних миль піску, а місцевість, в якій живуть або дуже бідні, або багаті люди, тільки чорне і біле.

Поколінню кінця тисячоліття притаманне раціональне відношення до буття. Але з точки зору інших поколінь (попередніх і наступних) вони здаються дивними, вони живуть не за правилами та не вписуються у цей світ. Та насамперед іксери не сприймають життя дуже серйозно, і це, як би парадоксально це не звучало, є самим вірним модусом, щоб досягти у цьому житті максимально комфортного існування.

Нове життя друзів представляє собою «пікнік на узбіччі» пропащого шосе. Таке життя є добровільним маргіналізмом, у якому відображається не невротичне бажання підлітка привернути увагу дорослих та викликати жалість, а є єдиним розумним вибором поведінки. Втеча трьох товаришів не припускала відмову від якихось затишних, дрібних, буржуазних захоплень. Цей протест – це нормальна реакція нормальних людей на хворий світ [1, с.182].

Енді, Клер і Дег - представники «покоління Ікс», вони відмовилися від матеріалізму і буденності, живуть в Каліфорнійській глушині, розповідають один одному казки і ні про що не шкодують, не накопичують речі, не прагнуть до американської мрії, вони живуть моментом і

майбутнім одночасно, їх хвилює ядерний вибух і екологія, а не іпотека і просування по кар'єрних сходах. Вони розвінчують інші покоління, які прагнуть до якихось фальшивих цінностей, але при цьому чудово усвідомлюють, що не можуть запропонувати ніякої альтернативи, у них в душі порожнеча. Щоб заповнити цю порожнечу, вони постійно придумують історії, казки, невеликі притчі про людей, які здаються живими, багато маленьких вигаданих реальностей, щоб віддалити ту єдину справжню, яка їх оточує. Вони шукають себе, чесно намагаються, борються за право бути самим собою і, відповідно, розплачуються за все це нерозумінням з боку інших.

Конфлікт героїв зводиться до нереалізованої потенції, конфлікту між тим, що є, і бажаним. Всі герої переживають «кризу третього десятка», що Дег інтерпретує як катастрофу соціально-класової свідомості, сексуального життя і віри в майбутнє. Ця ідея Дега безумовно стосується кожного з героїв, бо значення та розуміння цієї катастрофи для кожного індивідуальне. Крах віри у майбутнє найбільше схвилював Дега, який боїться ядерної катастрофи і зустрівся з безуспішною боротьбою з цим страхом. Криза, яку переживає Клер, більше всього стосується сфери її романтичних відносин, її конфлікт складається з конфлікту зовнішнього – з навколишнім цинічним, черствим світом, де немає місця її романтичному ідеалу, і внутрішнього – з самою собою за відданість цьому ідеалу. Третя критична лінія, крах класових і соціальних ідеалів, найбільше відображає становлення Ендрю, який поступово усвідомлює, що суть трагедії його і його сім'ї у їх належності до середнього класу, який поступився своїми життєвими цінностями у погоні за щоденним комфортом і спокоєм [2].

Дуглас Коупленд стояв за прогресом в сучасній канадській літературі. Так, його персонажі вважаються маргінальними та ця маргінальність визначається проблемою пошуку самого себе, свого притулку, самотністю у великому місті. Сам Коупленд казав: «Кожен раз, коли група безправних опановує нову норму, з'являється покоління, яке бореться за нову норму, яке буде фундаментом і будинок, а потім наступне покоління заселяється в цей будинок». В своєму романі «Покоління Ікс» він зображує маргінальну родину з трьох осіб. Маргінальність у цьому випадку не є негативною, адже Коупленд таким чином продемонстрував альтернативу класичній сімейній традиції, що пов'язана на шлюбі та кровних зв'язках [3, с.230].

ЛІТЕРАТУРА:

1. Антоненко С.А. Поколение, застигнутое сумерками // Новый мир. – 1999. – №4. – С.176–185.
2. Беспалов А. Generation XYZ [Електронний ресурс] // Беспалов А. – Режим доступу: <http://www.psyh.ru/rubric/2/articles/2068/>
3. Кормильцев И. Поколение Икс: Последнее поколение? // ИЛ. – 1998. - №3. – С. 226 – 234.
4. Коупленд Д. Generation Икс // Дуглас Коупленд; пер. с англ. А. Азова. – Москва. – 2005. – 251 с.

Рекомендує до друку професор Ільїнська Н. І.

УДК 821.133.1

Чайковський В. В.

ПОГЛЯДИ Ф. СТЕНДАЛЯ НА ФРАНЦУЗЬКУ РЕАЛІСТИЧНУ ЛІТЕРАТУРУ XIX СТОЛІТТЯ.

У статті аналізуються погляди Стендаля на шляхи розвитку французької літератури I половини XIX століття, в якій і почав розвиватися реалізм. Розглядаються основні положення його основних літературознавчих праць та їх зв'язок з практичною літературною діяльністю.

Ключові слова: Митець, погляди, реалістична література, критичний реалізм, суспільство.

In the article the looks of Stendal are analysed to the ways of development of French literature in first part of XIX century, realism began in that to develop. Substantive provisions are examined him basic study of literature labours and their copulas with practical literary activity.

Keywords: Artist, looks, realistic literature, critical realism, society.

Сучасна літературна думка свідомо того, що творчість Стендаля належить до першого етапу в розвитку французького критичного реалізму. Митець вносить до рідної літератури бойовий дух і героїчні традиції нещодавньої революції. Відтак, зв'язок письменника з просвітителями можна спостерігати як у творчості, так і в його філософії та естетиці; саме на цій позиції стоять дослідники його творчості (Д. Затонський, Я. Фрід, Т. Кочеткова, М. Нерліх, Б. Реізов, В. Скуратовський, М. Соколов). Мета розвідки - узагальнити погляди письменника на шляхи розвитку французької реалістичної літератури I половини XIX століття.

У розумінні мистецтва й ролі художника у ньому письменник йде далі від просвітителів і стверджує, що мистецтво за своєю природою соціальне і служить суспільним цілям. Це положення митець перетворює на бойову зброю проти мистецтва свого часу, особливо класицизму. І як результат цих поглядів - його літературознавчі розвідки набирають гострої публіцистичності.

Однією з головних праць письменника з даної проблеми є стаття «Расін і Шекспір» (1825 рік). Стендаль підкреслює, що митець тільки тоді виконує своє призначення, коли веде за собою суспільство. Якщо творчі особистості, вважає письменник, діють поодинокі і не пов'язані з масою, тоді вони не впливають на формування свідомості суспільства. Важливо, що естетичні положення просвітителів Стендаль розвиває в нових історичних умовах — після Французької революції 1789–1794 років, у період назрівання революції 1830 року, виникнення та розвитку французької реалістичної літератури. [1, с. 187] Через усі його твори проходить думка про важливість історичних зрушень, які неминуче відбиваються і в реалістичному мистецтві. Усі його статті з даної проблеми перейняті почуттям нового; головну помилку класицистів Стендаль вбачає в тому, що вони хочуть зберегти те мистецтво, яке склалося ще задовго до революції. Новим спрямуванням він вважає романтизм як нове мистецтво, що веде боротьбу з усім відсталим і приреченим і є предтечею реалістичної літератури.

Привертає увагу ще одне важливе положення письменника: реалістичне мистецтво повинне бути правдивим. У своєму творі «Червоне та чорне» він характеризує реалістичний роман як дзеркало, яке проносять по великій дорозі. Якщо дорога брудна, якщо на ній калюжа, це неминуче відіб'ється в цьому дзеркалі, і даремно було б звинувачувати дзеркало в тім, що воно відбиває точно; треба дорікати доглядачеві дороги, що він погано порядкує на ній. [2, с. 46]

Важливою є і теза митця про необхідність учитися правдивої майстерності у великого Шекспіра. У творчості цієї великої людини необхідно наслідувати манеру вивчати світ, в якому живе людина, бо саме він дав той жанр трагедії, який правдиво відбивав життя. Таким чином, у своїх естетичних поглядах Стендаль стоїть на позиції підтримки тієї літератури, яка об'єктивно і адекватно змальовує дійсність.

Зв'язок Стендаля з просвітителями можна простежити і в галузі філософії. Він був учнем просвітителів-матеріалістів Дідро, Гельвеція та ін. Особливе місце у філософських поглядах Стендаля посідає питання про людину. Подібно до просвітителів, Стендаль твердить, що людина

Треті магістерські читання. Пам'яті професора О. Мішукова. 14-15 грудня 2017

повинна гармонійно розвивати всі закладені в ній здібності й сили і спрямовувати їх на благо батьківщини, рідного краю, суспільства. Здатність до великого почуття, до героїзму — ось якості, що визначають повноцінну особистість.

Отже, в літературу ХІХ століття Стендаль вносить бойовий дух самої епохи і революції, віру в людину і правди життя в літературному творі. Саме ці риси і формували французьку реалістичну літературу цього періоду.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Затонський Д. В. Стендаль // Історія світової літератури: У 8 Т. - М .: Наука, 1983-1994. - Т.6. - С. 185-195.
2. Фрід Я. Стендаль: Нарис життя і творчості / Ян Фрід. – М .: Наука, 1967. – 46 с.
3. Галич О. Теорія літератури: Підручник / За наук.ред. Олександра Галича. К.: Либідь, 2001. – 488 с.

Рекомендує до друку доцент Горбонос О. В.

УДК 371.32:821.161.2-31

Шахнюк Л. М.

БІОАДЕКВАТНИЙ УРОК ЗА ТВОРОМ М. СТЕЛЬМАХА «ГУСИ-ЛЕБЕДИ ЛЕТЯТЬ»

Стаття присвячена біоадекватній технології уроку літератури за твором М.Стельмаха «Гуси-лебеді летять».

Ключові слова: ноосферна освіта, біоадекватна технологія, мислення, природовідповідність, релаксація, образон.

The article is devoted to the bioadectivity of literature lesson technology, its structure, purpose and tasks. The article is devoted to the bioadectivity technology of the literature lesson on the work of M. Stelmakh «Goose-swans flying».

Key words: noosphere education, bioadectivity technology, thinking, natural correspondence, relaxation, figurative.

Ноосфера – це епоха поєднання індивідуального та колективного інтелектів та духовності, нової якості цілісного мислення. В концепції ноосферної освіти органічно об'єднані логіка та образ, дух і розум. Ноосферна освіта орієнтована на суму вищих ціннісних, фізіологічних, інтелектуальних та духовних можливостей людини. Мета та завдання біоадекватного уроку – формування психологічного здоров'я дитини (стресостійкість, гармонія та духовність), мотивація екологічно здорового типу мислення, заснованого на свідомому сукупному володінні логічним (лівопівкульним) та образним (правопівкульним) мисленням. Саме такий тип мислення може дати людині цілісну картину світу.

Біологічно адекватна методика – це сукупність скоординованих дій вчителя й учня, метою яких є мотивація та активізація цілісних динамічних образів за навчальними дисциплінами та навичок інструментальної роботи з ними. При цьому використовується системна організація фізіологічних, інтелектуальних, психічних функцій учнів. За формою ця методика релаксаційно-активна, у якій етапи релаксації (нагромадження інформації, робота правої творчої півкулі) чергуються з етапами активності (тренування лівої півкулі: логіка, аналіз, синтез інформації).

При застосуванні біоадекватної методики використовують як традиційні методи (слово вчителя, бесіда, робота з підручником тощо), так і специфічні, а саме: пояснення нового матеріалу відбувається у процесі релаксації. У цьому випадку формується образ навчального матеріалу, на якому відображена теоретична інформація у певному алгоритмі. Далі здійснюється виведення образу (образона, мислеобразу) на рівень словесного опису та графічного образу, відбитого у малюнку [2, с.15].

Основні принципи: природовідповідність, системність, гармонізація, гуманізація, інструментальність, особистісна орієнтованість, креативність, неманіпулятивність, проектність, інтелектуальна безпека, інноваційність, екологізація [1, с. 114].

Вивчення літератури за біологічно адекватною технологією сприяє розв'язанню таких завдань, як формування в учнів творчих здібностей, уяви, самостійного мислення; розвиток естетичних емоцій та почуттів, зв'язного мовлення, вміння аргументовано, образно висловлювати свої думки, судження, оцінки; моральне самовизначення учня, вироблення в нього активної життєвої позиції, духовних цінностей та ідеалів, прагнення до самостійного пошуку, духовного самовдосконалення.

Автором цієї методики є професор психології, академік Наталія Маслоva. Дослідниця пише, що створення мислеобразів забезпечує роботу екологічного (двопівкульного) мислення школярів. Образи можуть бути простими і складними, статичними або динамічними, але важливо, щоб образ був приємний і зрозумілий, а також давав можливість провести аналогії, що можна виявити логічно. Усвідомлене, систематичне застосування асоціативних образів створює системне

асоціативне, тобто природовідповідне мислення. Релаксація знімає стрес, втому, перевантаження інформацією [3, с. 45].

Біоадекватні уроки на відміну від звичайних більш яскраві, цікаві, оригінальні, викликають радість і задоволення в учнів. Вони розвивають уяву, стимулюють до творчості. Релаксація заспокоює дітей, знижує небезпечну психологічну навантаженість. Атмосфера на уроках інша, дружня і тепла.

Біоадекватний урок за твором М.Стельмаха «Гуси-лебеді летять» може включати такі етапи і навчальні ситуації:

Релаксація (звучить тиха музика).

1. Психологічна підготовка.

Слово вчителя. Займіть зручне положення. Заплющіть очі. Розслабте обличчя, руки, шию, тіло. Уявіть, як м'язи обличчя стають м'якими, розслабленими. Відчуйте свою розслабленість. Усміхніться і уявіть, які ви гарні, коли усміхаєтесь. Уявіть, що ваше тіло усміхається.

Уявіть ваш улюблений куточок природи або якийсь інше місце, де ви відчуваєте себе спокійним, де ви щасливі, місце вашого спокою. Уявіть себе на місці спокою, як ви виглядаєте, коли відпочили, звільнилися від непотрібних думок. Подякуйте цьому образу, вашому місцю спокою. Будьте щирі з собою.

2. Введення матеріалу через формування мислеобразу.

Слово вчителя. А тепер уявіть, що ви Михайлик. Прямо над нашою хатою пролітають лебеді. Вони летять нижче розпатланих, обвислих хмар і струшують на землю бентежні звуки далеких дзвонів. Дід говорить, що так співають лебедині крила. Я придивляюсь до їхнього маяння, прислухаюсь до їхнього співу, і мені теж хочеться полетіти за лебедями, тому й підіймаю руки, наче крила. І радість, і смуток, і срібний передзвін огортають та й огортають мене своїм снуванням.

Я стаю ніби меншим, а навколо більшає, росте і міниться увесь світ: і загачене білими хмарами небо, і одноногі скрипучі журавлі, що нікуди не полетять, і полатані веселим зеленим мохом стріхи, і блакитнава діброва під селом, і чорнотіла, туманцем підволохачена земля, що пробилася з-під снігу.

І цей увесь світ тріпоче-міниться в моїх очах і віддаляє та й віддаляє лебедів. Але я не хочу, щоб вони одлітали від нас. От коли б якимсь дивом послухали мене: зробили круг над селом і знову пролетіли над нашою хатою. Аби я був чародієм, то хіба не повернув би їх? Сказав би таке таємниче слово! Я замислююсь над ним, а навколо мене починає кружляти видіння казки, її нерозгадані дороги, дрімучі праліси і ті гуси-лебедята, що на своїх крилах виносять з біди малого хлопця.

Подивіться, як понад хатою пролітають лебеді. Ви можете роздивитися їх і навіть дотягнутися якщо цього хочете. Якого вони кольору? Які запахи оточують вас? Попросіть їх стати символом швидкоплинних років дитинства, які роблять цей світ кращим, добрішим, досконалішим.

Такий підхід до вивчення теми сприятиме позитивному налаштуванню школярів, мотивації їх до роботи над текстом, розвитку уяви, стимулюванню до творчості, заспокоюванню дітей, зниженню їхньої психологічної навантаженості.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Антоненко Н. В. Педагогика ноосферного розвитку / Н. В. Антоненко, М. В. Ульянова. – Севастополь, 2012. – 224 с.

2. Бакало Л. Біоадекватні технології навчання як один із напрямків модернізації методики викладання літератури / Л. Бакало // Всесвітня література в середніх навчальних закладах України. – 2008. – № 12. – С.14-15.

3. Гончаренко М. С. Ноосферное образование – ключ к здоровью / М. С. Гончаренко, Н. В. Маслова, Н. Г. Куликова. – М.; Харьков, 2011. – 124 с.

Рекомендує до друку доцент Бондаренко Л. Г.

УДК 821.162.3-31:82.09

Штепенко Т. Д.

ЛЕЙТМОТИВ ЖЕСТУ У РОМАНІ М. КУНДЕРИ «БЕЗСМЕРТЯ»

Статтю присвячено аналізу жесту як наскрізного мотиву у романі «Безсмертя» М. Кундери. Досліджено трактування та різноманітну інтерпретацію цих жестів, що проєктуються на персонажах роману.

Ключові слова: лейтмотив, безсмертя, жест, індивід.

The article is dedicated to the analysis of features the a gesture as a through motive in the M. Kunder's novel «Immortality». Investigated treatment and various interpretations these gestures which are projected onto the characters of the novel.

Key words: leitmotif, immortality, gesture, individual.

Яскравим прикладом постмодерної літератури є роман М. Кундери «Безсмертя». Він став об'єктом дослідження багатьох науковців та літературознавців. Наприклад, С. Криворучко у статті під назвою «Мотив свободи в романі М. Кундери «Безсмертя»» аналізувала символічний мотив свободи. А В. Пестерев досліджував жанрову форму твору, визначивши його як синтез роману та есе тощо.

Мета статті – проаналізувати інтерпретацію та різноманітність жестів, що притаманні головним героям роману.

Словник української мови дає такі визначення цього терміна: «рух тіла чи рук, який супроводжує людську мову або замінює її»; «вчинок чи взагалі поведінка людини, викликана певними намірами» [4, с. 579]. У романі «Безсмертя» визначаємо таку багатозначність жестів: 1) репрезентація автором ідеї зародження твору; 2) інтерпретація жестів, які виступають у якості маркерів, що визначають характеристики персонажів; 3) асоціативність жестів та їх метафорична схожість. Автор стверджує: «Жест більш індивідуальний, ніж індивід... Жест не можна вважати ані виразником індивіда, ані його винаходом» [2].

По-перше, звертаємо увагу на жест, із якого виникає сам роман. Випадково побачений автором, у спортивному клубі, рух рукою шістидесятирічної дами так його вразив, адже він нагадував кокетування молодої дівчини. Чарівна легкість помаху руки – породжує образ героїні. У його свідомості виникає ім'я Ан'єс: «Жодної жінки із таким ім'ям я ніколи не знав» [2].

Проаналізуємо інтерпретацію жестів як способів індивідуалізації особистісних рис персонажів, через їх вчинки. Наприклад, у проявленні милосердя до жебраків із боку Ан'єс: «...вона обдаровувала їх не тому, що жебраки також належали до людства, а тому, що не належали до нього, тому що вони відторгнуті від нього, напевно, на стільки відсторонені, як і вона» [2]. Прослідковуємо жести-вчинки, які притаманні героїням із різних сюжетних ліній – це Лора і Беттіна. Лора жебракувала біля метро, збираючи кошти, для прокажених африканців. А Беттіна фон Арнім хотіла врятувати засудженого на смерть поляка. Завдяки цим жестам-вчинкам вони прагнули отримати своє бажане безсмертя.

Концепція жестів-вчинків простежується і в сюжетній лінії Гете, Беттіни і Крістіани. Остання майже дала ляпаса Беттіні. Цей жест-вчинок змушує Гете обирати між дружиною, тобто сімейними цінностями, та своєю шанувальницею.

Іншою інтерпретацією жестів, через яку простежуємо вираження власного «Я» персонажів є одягнення чорних окулярів. Ан'єс вдягала їх, щоб здаватися гарною і таємничою, а Лора підкреслювала ними свій трагічний стан.

Проаналізуємо поєднання жестів-вчинків у інших персонажів, які характеризують їх індивідуальні риси. Наприклад, зустрівшись із імператрицею Марією Луїзою: «Гете відійшов з дороги і скинув капелюх. Бетховен насунув свій капелюх ще нижче на лоба» [2]. Отже, Гете використав вітальний жест, піднявши капелюх, а потім пропустив імператрицю і цим виразив шанобливе ставлення до неї. Бетховен також використовує капелюх, але для зверхнього ставлення

до імператриці. Дещо іронічне забарвлення має жест, який використав Поль у заключній частині роману: *«Він встав і повернувся до нас спиною. Потім викинув руку вгору і подивився на нас через плече. Так, справді: він був смішний. Ми засміялися. Наш сміх спонукав його повторити цей жест ще кілька разів»* [2]. Проаналізувавши реакцію свідків цього жесту і самоідентифікацію самого героя, робимо висновок, що він позиціонує себе блазнем.

Отже, жести у романі М. Кундера є лейтмотивом до всього твору. Автор самобутньо та по-різному використовує жести. Вони можуть або поєднувати героїв із різних сюжетних ліній, або можуть виражати внутрішнє «Я» індивіда, наприклад жести-вчинки, або копіюватися та повторюватися персонажами.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Криворучко С. Мотив свободи в романі Мілана Кундери «Безсмертя» / С. Криворучко // Питання літературознавства. – 2009. – Вип. 77. – С. 41-47.
2. Кундера М. Безсмертя [Електронний ресурс] / Мілан Кундера. – Режим доступу: https://royallib.com/read/kundera_milan/bessmertie.html#1003520
3. Пестеров В. Романно-эссеистический синтез и своеобразие жанровой формы «Бессмертия» М. Кундери [Електронний ресурс] / В. Пестеров. – Режим доступу: <http://litresp.ru/chitat/ru/%D0%9F/pesterev-valerij-aleksandrovich/modifikacii-romannoj-formi-v-proze-zapada-vtoroj-polovini-hh-stoletiya/13>
4. Словник української мови: в 11 тт. Т. 9 / АН УРСР. Інститут мовознавства; за ред. І. К. Білодіда. – К.: Наукова думка, 1970-1980. – С. 579.

Рекомендує до друку професор Ільїнська Н. І.

УДК 81.112.2

Ямалетдінова К.

ЛІНГВІСТИЧНІ АСПЕКТИ СОЦІАЛЬНИХ МЕРЕЖ TWITTER, FACEBOOK В СУЧАСНІЙ НІМЕЦЬКІЙ МОВІ

Стаття присвячена висвітленню лінгвістичних аспектів соціальних мереж Twitter, Facebook сучасної німецької мови.

Ключові слова: лінгвістичний аспект, соціальні мережі.

The article is devoted to the presentation of the linguistic aspects of social networks Twitter, Facebook, and modern German.

Key words: linguistic aspect, social networks.

В даний час існує невелика кількість досліджень, присвячених проблемам спілкування в інтернеті, тим часом інтернет як нова форма масової комунікації стає все більш популярним в житті кожної сучасної людини і, поряд з телебаченням і пресою, міцно увійшов в наше життя.

Зміна свідомості особистості в Інтернеті, формування нового, мережевого способу життя і мислення суттєво впливає на мову. На думку Т. Ю. Виноградової, сьогодні виникла нова форма мовної взаємодії – письмова розмовна мова [3, с. 63].

Сучасна лінгвістика все більше уваги приділяє вивченню особливостей мови засобів масової інформації. В. Є. Іванов зазначає, що основна функція інтернету, пов'язана з отриманням інформації, сьогодні перестає бути провідною, таку роль бере на себе функція комунікації. Перш за все, варто відзначити, що спілкування в Мережі здійснюється в умовах масової комунікації і, отже, має свої особливості на відміну від традиційного спілкування в житті [5, с. 65].

Н. Н. Богомоллова виділяє ряд особливостей спілкування в контексті масової комунікації, до них вона відносить: опосередкованість спілкування технічними засобами, спілкування великих соціальних груп, відсутність безпосереднього зворотного зв'язку, наявність масової, анонімної, розрізненої аудиторії тощо [2, с. 15].

На думку В. В. Іванова, будь-яка людина є потенційним користувачем інтернету, при цьому він може залишатися абсолютно анонімним. така характеристика "анонімності" дає відчуття повної свободи і розкутості, дозволяє розкритися і поділитися своїми таємницями або бажаннями, попросити поради, а також забезпечує захищеність від зовнішнього контролю і загальноприйнятих норм моралі [5, с. 66].

Л. Н. Мун вказує на те, що в інтернеті виникають «Комунікативні збої» сприйняття; відсутність емоцій, відповідних поведінкових реакцій призводить до ряду труднощів при взаємному сприйнятті співрозмовника і побудови його образу [8, с. 264].

Мовна парадигма Мережі антропоцентрична. У центрі її комунікативної концепції стоїть особистість як суб'єкт мовної діяльності, віртуального спілкування, як особистість, яка створює віртуальну реальність. Визначення позиції того, хто говорить, у відборі мовних ресурсів, організації віртуальної комунікації, формуванні нової граматичної типології – один з основних механізмів дослідження структури мережевої мови. Прагматичний підхід дозволив визначити вплив установок, цілей, правил і тактик особистості у віртуальній комунікації на фонетичні, словотворчі, лексико-семантичні і граматичні складники мови Мережі [1, с. 25].

На практиці соціальні мережі виконують всі функції, відповідні засобу масової комунікації – інформативну, регулюючу і культурологічну. Twitter як один з яскравих прикладів мікроблогів розвинув свою власну мову twitspeak, живе за своїми законами та етикету – twittiquette, має свою унікальну структуру. Основними характерними рисами соціальних мереж можна вважати реалізацію тенденції до розмовності, головними ознаками якої є спонтанність, неофіційність, діалогічність, ситуативна закріпленість, тенденція до стислості і експресивності і внаслідок цього вживання мовних елементів неформального спілкування. Саме своєрідна діалогічність дозволяє автору поста заздалегідь бути впевненим в негайному отриманні потрібної йому відповіді від

адресата. Соціальна мережа як жанр інтернет-комунікації володіє певною тематикою, комунікативними цілями, стилістичними особливостями, а вираз усного мовлення за допомогою письмової проявляється на всіх рівнях структурної організації даного жанру: фонетичному, граматичному, лексичному, синтаксичному і графічному.

Аналіз морфологічних одиниць соціальних мереж Twitter та Facebook, свідчить, що найпродуктивнішим способом словотворення є скорочення, що пов'язано з економією мовних зусиль, яка є характерною рисою інтернет-опосередкованої комунікації; сюди відносяться словоскладання та афіксальне словотворення.

Скорочення відіграють провідну роль у процесі утворення лексичних інновацій і виконують функцію "економних" субститутів багатоскладових слів, що є необхідним для спілкування в соціальних мережах у зв'язку з необхідністю швидкого набору повідомлення. Сленгові неологізми утворені за допомогою телескопії складають найбільшу частину, значно меншу частину складають графічні скорочення (ініціальні скорочення словосполучень та контрактури).

Лексика мови користувачів соціальної мережі "Twitter" володіє деякими особливостями. По-перше, велику частину лексики мови користувачів представляють неологізми. По-друге, лексикон мови користувачів "Twitter" включає в себе поряд із загальноживаною лексикою спеціалізовану лексику - терміни зі сфери Інтернету, а також жаргонізми, які відносяться до мови професійного спілкування. По-третє, в лексиці мови користувачів мережі "Twitter" зустрічається велика кількість англо-американізмів. В основному це стосується термінологічного апарату мови користувачів, оскільки "Twitter" має американське коріння. Згідно фонетичному принципу, серед скорочень виділяються дві основні групи: графічні і лексичні.

Дві основні причини звернення до соціальних мереж – це потреби в спілкуванні і самопрезентації. В даний час комунікація на сайті забезпечується наступними сервісами: повідомлення, новини, товариства. Значну роль у спілкуванні в соціальній мережі відіграють коментарі. У коментарях зустрічаються не тільки аббревіатури, утворені від Інтернет-лексики, але і аббревіатури слів або фраз повсякденного спілкування: *funzt - funktioniert, iwi - irgendwie, Mom - Moment, vll - vielleicht, zb - zum Beispiel, omg - oh mein Gott*. У письмовій мові користувачів "Facebook" часто зустрічаються англіцизми, велика кількість яких є також особливістю молодіжного сленгу: *like (подобатися), smile (посміхатися), creeps (мурашки)*. Звуконаслідувальні слова, як відомо, передають емоції людини. Позитивні емоції в усному мовленні переходять в письмову мову: *Miau (наслідування кішці), Meeeeee (вигук розчутлення), Höhö (смій), YaY (вигук радості), "Trololo" (вигук божевілля)*. Найбільш поширеними жаргонізмами у соціальній мережі "Facebook" є слова "geil" і "cool". У реченні вони можуть бути говірками ("Geil, dass kopiere ich", "Das war geil", "Echt cool"), або виступати в ролі прикметників ("Das ist doch mal eine geile Frage", "Cooles Video", "Ich bin der Coole Freund").

ЛІТЕРАТУРА:

1. Белинская Е. П. Язык в электронных средствах коммуникации [Текст] : монографія / Елена Петровна Белинская. – М. : Наука, 2003. – С. 791-793.
2. Богомолова Н. Н. Массовая коммуникация и общение [Текст] : монографія / Нина Богомолова. – М. : Знание, 1998. – 180 с.
3. Виноградова Т. Ю. Специфика общения в Интернете [Текст] : монографія / Татьяна Виноградова. – Казань : ЛОГОС, 2004. – С. 63-67.
4. Войскунский А. Е. Грамотность и Интернет: [Текст] : монографія / Александр Войскунский. – М. : Слово, 2008. – С. 173-178.
5. Иванов В. В. Лингвистика третьего тысячелетия: вопросы к будущему [Текст] : монографія / Владимир Владимирович Иванов. – М. : Знание, 2004. – С. 64-68.
6. Компанцева Л.Ф. Интернет-коммуникация: когнитивно-прагматичний та лінгвокультурологічний аспекти [Текст] : автореф. дис... д-ра філол. наук : спец. 10.02.02 «Російська мова»/ Л.Ф. Компанцева. – К., 2007. – 36 с.

7. Малая О. Ю. Реалізація мовленнєвих стратегій ввічливості у дискурсі німецькомовних Інтернет-форумів [Текст] : автореф. дис... канд. філол. наук : спец. 10.02.04 «Германські мови» / О. Ю. Малая. – Х., 2008. – 20 с.

8. Мун Л. Н. Информационные технологии и гуманитарная культура [Текст] / Людмила Мун // Мир психологии : научно-методический журнал. – М., 2002. – № 1. – С. 262-272.

Рекомендує до друку професор Солдатов С. М.

КОНЦЕПЦІЯ ІСТОРІЇ В ТВОРЧОСТІ ДЖ.БАРНСА (НА ОСНОВІ РОМАНУ «ІСТОРІЯ СВІТУ В 10/2 ГЛАВАХ»)

У статті розглянуто особливості інтерпретації концепції історії та історичного у романі Джуліана Барнса «Історія світу в 10/2 главах».

Ключові слова: концепція, історія, історичний, метанаратив, суб'єктивність, інтерпретація, істина, постмодерністський, абсурд.

The article deals with the peculiar properties of the interpretation of concept —history and —historical in the Julian Barnes' novel —The History of The World in 10/2 Chapters».

Key words: conception, history, historical, meta-narrative, subjectivity, interpretation, truth, postmodernistic, absurd.

Роман Джуліана Барнса – «Історія світу в 10/2 главах» – був досліджений такими ученими, як М. О. Бахтіна, Д. В. Затонський, Є. В. Колединський, Д. Мартін, Я. Ю. Муратова, С. Річчі, М. А. Соколовська. Більшість літературознавців відзначають важливість для Дж. Барнса зображення концепції постмодерністської історичної правди.

Актуальність статті визначена інтересом до проблеми історії та історичного в художньому дискурсі сучасності, а також потребою систематизувати уявлення та погляди Дж. Барнса на ці феномени.

Мета роботи – виявити специфіку і характерні риси авторської інтерпретації історичного та історії в романі «Історія світу в 10/2 главах».

У статті розмежовано поняття *історія (history)* і *історичне (historical)*.

Історія – наука, що вивчає минуле людства у всьому його різноманітті та конкретності для встановлення об'єктивних закономірностей суспільного розвитку.

Історичне – це особливий рівень світосприйняття і філософського споглядання, для якого характерні: відсутність претензії на об'єктивність, уривчастість, явна суб'єктивність інтерпретації [3].

У другій половині ХІХ ст., коли традиційна філософія історії поступово втрачає авторитет, Ф. Ніцше у своїй праці «Фатум та історія» стверджує, що історія повинна сприйматися ближче до мистецтва, ніж до науки в зв'язку з тим, що написання – творчий акт індивідуального пізнання (метанаратив). Вся інформація про дійсність – не більш ніж уявлення про неї і вона залежить від цілей і точки зору їх творця, це положення призвело до думки про приреченість реципієнта на калейдоскопічне сприйняття світу, де з-за постійної зміни точок зору і ракурсів стає неможливим визначення об'єктивної істини. На цьому ґрунті відбувається відмова від історизму, що можна назвати однією з головних рис постмодерністської системи [4].

У 80-х роках ХХ століття головним предметом історії стає вже не сама подія минулого, а пам'ять про неї. Це суттєво вплинуло на жанр історичного роману (у такому романі відчутний тісний зв'язок історичного життя з особистим, історичної події з долею героя; але центральне місце в творі зайняло зображення історії, її руху і розвитку, розуміння письменником правдивого історичного процесу) в зв'язку з перенесенням смислових акцентів з історії як лінійного закономірного об'єктивного безособового процесу на її дискретне сприйняття, переакцентуації уваги з глобальних історій на приватні.

Письменники-постмодерністи сприяли зміні ролі інтерпретатора. Ланцюжок трактувань історії включає в себе: індивідуальну історію, інтерпретацію героя, автора і читача. Це вже не історія в традиційному розумінні, але розповідання про неї (метанаратив), яке посилює роль суб'єктивності, одиничності, преривчастості і формує всередині мікроісторії (історії особистості) поняття історичного, що відповідало завданням постмодерністської естетики. У зв'язку з цим на перший план висувається розповідання маленьких історій, які існують у різноманітних відносинах рівноправності [3].

Письменницька діяльність Дж. Барнса знаходиться в глибокому взаємозв'язку з традиціями історичного роману і, в той же час, є прикладом постмодерністського бачення світу, що тягне за собою специфічне ставлення до феномену історичного та історії [4].

Дж. Барнс переосмислив підходи до історичного опису: *«Історія - це не те, що відбулося насправді, це те, що розповідають нам історики»* (метанаратів).

Важливо, що письменник вибудовує універсальну історію цивілізації не в хронологічному, а у фрагментарному порядку (така структура твору відображає ідейний задум: розчленованість, як засіб руйнування композиційної цілісності, відображає світ в його суперечливості, непізнаності, що протистоїть науковому історичному дискурсу та розумному обґрунтуванню істинного, історичного і міфологічного). Подібна організація часу створює образ хаотичного світу, позбавленого розвитку; Всесвіту, що розвивається без плану деміурга (творця). Барнс з'єднує непок'єднане у калейдоскоп епох за допомогою думки про абсурдність світу та буття [1].

У романі Барнса історія представлена не як ланцюг усвідомлених прагнень, причин і наслідків, діянь великих реформаторів, битв, переворотів, які нібито повністю репрезентують собою історію та спрямовують існування особистості (як це було в історичному романі), але як низка трагічних випадковостей, безглуздостей, що визначають драму людського життя. *«Ми продовжуємо дивитися на історію як на ряд салонних портретів і розмов, чії учасники легко оживають в нашій уяві, хоча вона більше нагадує хаотичний колаж. <...> Історія світу? Всього лише відлуння голосів у темряві; образи, які світять кілька століть, а потім зникають...хімерні відзвуки, безглузді зв'язки»*. Тому у Барнса своя позиція – альтернативний погляд на усталені критерії, неприйнятність ієрархічності в сприйнятті Історії і Дійсності. Він пропонує нам історії, в яких приватні, несуттєві події стають потенційно важливими для окремої людини, яка може і має мати власний погляд на Історію (як може мати його хоча б древоточець, так чи інакше присутній майже в кожній з глав).

Тож, у романі Дж. Барнса інтерпретація тих чи інших подій виникає в процесі розповіді про них, що зближує художній твір з «нарративною історією». Варіативність минулого – важлива характеристика історичного. За Дж. Барнсом, кілька суб'єктивних думок звичайних людей дають не менш повну картину світу, ніж пропонує той чи інший історик. Всі людські історії є дзеркалами реальності, що відображають її з різних ракурсів; незважаючи на неможливість створення об'єктивної картини світу, вони здатні допомогти сприйняттю об'єкта, що відбивається. В історії про жуків-безбілетників на Ковчезі читач бачить версію, протиставлену загальноприйнятій. Роль її – зародити в читача недовіру до метанаратива через травестіювання високого біблійного сюжету. Однак в кінці глави, коли оповідач представляється читачу як личинка жука-древоточця, він уточнює час розповіді: через кілька тисячоліть після Великого потопу. Таким чином, перед нами продукт колективної, а не індивідуальної пам'яті. Це робить мову героя незначною як історичне джерело, та й автор з іронією натякає на те, що подібним суб'єктивним баченням світу забарвлена будь-яка розповідь про минуле, і, як будь-яке інше оцінне судження, вона не може вважатися об'єктивною. Письменник дає зрозуміти, що мета подібного не має нічого спільного з прагненням до істини, але лише є створенням шокувальної картини, яка формує громадську думку або думку конкретного читача [4].

Центральний Лейтмотив, що відображає концепцію світу та історії в романі, – образ корабля-ковчєга, який стає символом людської цивілізації. Безглуздий дрейф кораблів, якими ніхто не керує, уособлює історію людської цивілізації – це не розвиток, а нескінченне повторення страшних помилок, подорож від однієї катастрофи до іншої, рух в нікуди [1].

Письменник зазирає в різні століття, торкається навіть архаїки міфу, і переконається: немає нічого нового під місяцем. Так, в історії про пророка Йона і Джеймса Бартлі автор робить висновок: *«Міф зовсім не відсилає нас до якоїсь справжньої події, яка фантастично переломилася в колективній пам'яті людства; ні, він відсилає нас вперед, до того, що ще трапиться. Міф стане реальністю»*. Ці думки дуже близькі висловом постмодерністського мислителя Р. Швендтера, який вважає майбутнє *«продлонгованим на нескінченність минулим»*. У романі «справжня» історія Ноя з 1 глави перекладена на інші часи, залишається в основних

моментах постійною: в її основі лежить несправедливість, відсутність божественного втручання, безумство та нав'язливі ідеї. Але з кожним повторенням вона іронічно перетворюється, аж до зображення Ковчега як човна з двома кішками і божевільною жінкою на борту [2].

Шлях нашої історії є рух в часі і просторі. Але, на думку, Барнса, розвиток йде по спіралі, з поверненнями назад, при цьому явище отримує нове забарвлення, трагічне або комічне. Наведемо приклад з восьмої глави під назвою «Три звичайні історії». Перша розповідає про містера Бізлі, старого, якому два рази вдалося врятуватися з тонучого корабля: перший раз під час гибелі «Титаніка», реальної трагедії, другий – під час зйомок фільму «Титанік», що отримує комічне переосмислення: *«Бізлі підробив перепустку, що відкриває доступ на палубу копії «Титаніка», одягнувся в костюм тієї епохи (чи можуть відзвуки підтвердити істинність, того, відлунням чого вони є?). В останню хвилину, коли готові були заробити камери, режисер зауважив, що Бізлі примудрився проникнути на борт; піднявши рупор, він ввічливо запропонував хитромудрому безбілетникові зійти. Таким чином, вже вдруге в житті, Лоренс Бізлі покинув "Титанік" як раз перед його зануренням у пучину».*

Нічого, крім скепсису, подібні уявлення у Барнса не викликають, на противагу поняттю прогресу письменник пропонує власне бачення і минулого, і сучасності. І в минулому, і в епоху електронних комунікацій, перед нами все той самий абсурдний колаж, де панує чиста довільність, де тільки нелогічні ситуації мають властивість повторюватися раз за разом. *«І що ж? У людей додалося після цього розуму? Вони перестали будувати нові гетто і практикувати в них старі знущання? Перестали здійснювати старі помилки, або нові помилки, або старі помилки на новий лад? (І чи дійсно історія повторюється, перший раз як трагедія, другий – як фарс? Ні, це занадто велично, занадто надумано. Вона просто блює, і ми знову відчуваємо дух сандвіча з сирим луком, який вона проковтнула кілька століть назад)»* [2].

Запропоноване ним визначення жанру вступає в полеміку з ілюзіями століття раціоналізму, з Декартом, який вважав, що якщо завжди дотримуватися порядку, в якому слід виводити одне з іншого, то всі істини можна осягнути і розкрити. *«Немає ні порядку, ні абсолютної істини»* – стверджує Джуліан Барнс. – *«Істини в історичному розвитку людства немає і знайти єдину для всіх людей і часів істину неможливо».*

Але письменник вбачає єдину надію людства, єдину істину, єдину вічну цінність: *«Любов не змінить ходу світової історії <...>; але вона може зробити щось набагато важливіше: навчити нас не пасувати перед історією».* Саме любов автор вважає останньою крапкою опори: *«любов - наша єдина надія <...> ми повинні вірити в неї, інакше ми пропали <...> Без цієї віри ми перетворимося в рабів історії світу і чіємусь чужий правди».* Буденні з'яви любові можуть оцінюватися як єдино значуще, а непорушні стовпи наукових дискурсів (наприклад, історії) – всього лише дати, імена і події, інтерпретація яких не наблизить читача до достовірності [1].

Тож, ми маємо підбити підсумки. Спотворена реальність в романі виходить на перший план, існування світу, вільного від інтерпретацій, зображується неможливим. Історичне – основа роману: читач стикається з фрагментарною розповіддю про історію світу, де глави не пов'язані одна з одною, роль суб'єктивного оповідання різних оповідачів оцінюється вище інформації історичних або релігійних джерел, канони і високі теми виявлено іронічно. І хоча істина залишається незбагненна, автор підносить моральний урок, пов'язаний з її пошуком. На думку письменника, офіційна історія світу і віра в прогрес – агресивні, що знищують сили, тоді як орієнтація на вічні цінності і усвідомлення циклової природи історичного процесу сприяє опору хаосу світу. За Дж. Барнсом, пошук автентичності лежить в самій природі людини, але тільки любов можна вважати відлунням загальної істини. Дж. Барнс трагестує історію, закликає до її переосмислення.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Бахтина М. А. Роман Дж. Барнса «Предчувствие конца»: Эрос и Танатос против власти истории / М. А. Бахтина // «Филологос». - Выпуск 15 (4). – Елец: ЕГУ им. И. А. Бунина, 2012. – С. 5-10.

2. Соколовская М. А. Травестирование истории в романе Дж. Барнса «История мира в 10 с ½ главах» (тезисы) / М. А. Соколовская // Тезисы докладов студенческой научной конференции по итогам работы за 2008 год. – Воронеж: ВГПУ, 2009. – С.228-230.

3. Соколовская М. А. Субъективные истории в романе Барнса (тезисы) / М. А. Соколовская // XXII Пуришевские чтения: «История идей в жанровой истории» / Отв. Ред. Е. Н. Черноземова. МПГУ, 2010. – С. 34-35.

4. Соколовская М. А. «Роль человека в создании истории Дж. Барнсом (на примере рассказа «Краткая история парикмахерского дела»)» / М. А. Соколовская // «Найновите постижения на европейската наука». – респ. България, г. София: «Бял ГРАД-БГ» 2011, - С.3-5.

Рекомендує до друку професор Іл'їнська Н. І.

ВИКОРИСТАННЯ ПЛЕЙКАСТА ПІД ЧАС ВИВЧЕННЯ ПОЕЗІЙ ВАСИЛЯ ГОЛОБОРОДЬКА В ОСНОВНІЙ ШКОЛІ

У статті розглянуто методiku створення плейкаста під час вивчення поезій Василя Голобородька в основній школі.

Ключові слова: Василь Голобородько, методика викладання української літератури, плейкаст.

The article deals with the methodology of creating a playcast during the study of Vasyl Holoborodko's poems at the secondary school.

Key words: Vasyl Holoborodko, methodology of teaching Ukrainian literature, playcast.

В. Голобородько – одна з найяскравіших постатей української поезії другої половини ХХ ст. Уже в першій статті про нього «У дивосвіті рідної хати» І. Дзюба визначив характерні риси індивідуального почерку поета. Дослідник розкрив новаторство молодого автора, виходячи з теорії І. Франка про психологію художньої творчості і посилаючись на «Поетику» Р. Мюллера-Фрайєнфельса, прибічника психологічної школи в літературознавстві. І.Дзюба вказав на відмінність поетового світобачення від «світових клопотів» ровесників. Асоціативне мислення В. Голобородька він назвав «сучасним анімізмом», «інтуїцією», що може забезпечити літературі відродження в новій якості «національних форм і джерел духовності, її прадавнього етнічно-фольклорного підкладу» [1]. Проаналізувавши деякі вірші автора, критик відзначив, що поет не схожий на інших, коли художньо освоює тему «життя в момент його втрати», що йому властива «дитинність» у зображенні дійсності [1].

Твори В. Голобородька віднедавна посідають чільне місце в шкільному курсі української літератури. Так, у 8-му класі програма передбачає монографічне опрацювання його віршів «З дитинства: дощ» («Я уплетений...»), «Наша мова», «Теплі слова». Також цей документ спрямовує вчителя на розгляд таких питань: самобутня постать поета в українській літературі. Наскрізний патріотизм, філософічність, фольклорна основа його поезій, народознавчі аспекти. Оригінальність і простота висловлення глибоких почуттів, важливих думок. Окрім того, під час вивчення цієї теми школярі мають засвоїти теоретико-літературні поняття «вільний вірш» та «верлібр» [3].

Оскільки сучасні вчителі шукають нові методичні підходи до опрацювання художнього тексту на уроках літератури, пропонуємо на завершення вивчення цієї теми використати прийом створення плейкаста.

Плейкаст – це оригінальна листівка, в якій об'єднані в єдине ціле фотографія (або картинка), вірші та музика. З його допомогою в інтернеті люди вітають один одного, діляться думками і станом душі.

Мета використання прийому – використовуючи мультимедійні технології навчання, прищеплювати любов до читання художньої літератури; розвивати креативність, творчий підхід до виконання завдання, вміння втілити свої ідеї і знання в естетичну форму; розширювати кругозір учнів, знайомлячи їх із шедеврами світового мистецтва. Створювати плейкасти не складно. Набираємо в пошуковій системі слово «плейкаст», заходимо на сервіс «Playcast». Потрапляємо на головну сторінку, натискаємо клавішу «Реєстрація». Реєструємося, заповнюючи необхідні поля: ім'я, прізвище, логін, пароль, електронна поштова скринька. Натискаємо клавішу «зареєструватися». На Вашу поштову скриньку прийде лист із підтвердженням реєстрації, після чого Ви зможете зайти на сторінку, де, натиснувши клавішу «Моя сторінка», потрапите до свого аккаунту. Тепер це сторінка, на якій можна створювати плейкасти, переглянути роботи інших, узяти участь у конкурсах, що пропонує сайт, отримати допомогу по створенню листівки.

Для творення плейкаста потрібно підібрати всі необхідні для нього елементи: визначитися з темою, знайти відповідний фон, правильно підібрати музику, (за бажанням можна

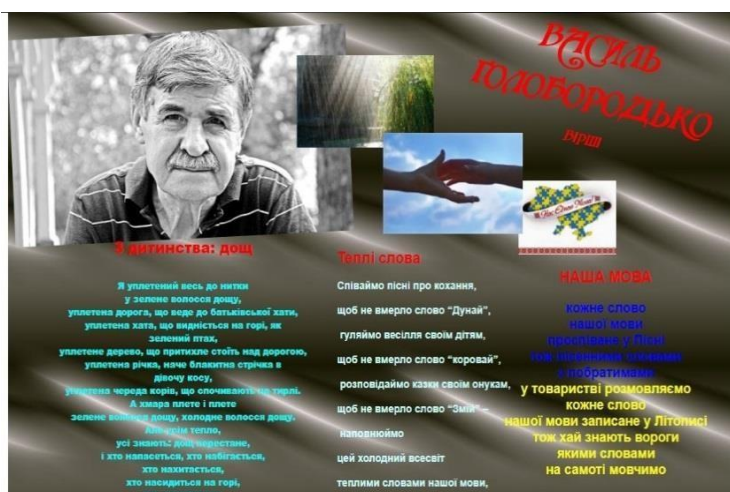
використати і відео), написати текст або скористатися цитатами з художніх творів, улюбленими віршами.

Потрапляємо на сторінку, на якій будемо створювати плейкаст. Спочатку визначаємо шаблон. Потім – фон полотна, натиснувши клавішу «обрати фон». Його можна підшукати із галереї, колекції чи власних файлів. Сайт пропонує майже тисячу сторінок різноманітних зображень, тому найвишуканіший смак можна задовольнити. Щоб зображення стало фоном плейкаста, натискаємо на «плюс».

Наступний крок – завантажуюмо фото, натиснувши клавішу «додати картинку» на полотні плейкасту. Зображення можна обрати із галереї, колекції, власних файлів. Натискаємо «плюс» – і картинка з'являється на полотні. Розмір не повинен перевищувати 500x500 пікселей, вага – до 13МБ.

Щоб отримати на полотні текст, натискаємо на клавішу «Додати текст». Також можна відформатувати його за допомогою лінійки інструментів, розташованої над полем для введення тексту. Плейкаст можна доповнити музикою. На робочому полотні натискаємо клавішу «додати звук» – і обираємо із галереї, колекції чи власних файлів.

Створений нами плейкаст на тему: «Василь Голобородько. Вірші» має такий вигляд [2]:



Учитель може також дати домашнє завдання учням створити плейкаст за темою уроку. Використання цієї форми роботи сприятиме зацікавленню учнів цифрової епохи творчістю Василя Голобородька.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Дзюба І. У дивосвіті рідної хати (Кілька слів про поета, який щойно починається) / І.Дзюба // Дніпро. – 1965. – № 4. – С. 145-152.
2. Плейкаст «Василь Голобородько. Вірші» [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.playcast.ru/view/11007425/f87815e5072a926231626de14ba187dc48d374b0pl>.
3. Українська література. 5-9 класи: Програма для загальноосвітніх навчальних закладів [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [http://mon.gov.ua/content/%D0%9D%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D0%BD%D0%B8/2017/08/11/na-sajt-ukrayinska-literatura-5-9.-z-chervonimdoc-\(2\).pdf](http://mon.gov.ua/content/%D0%9D%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D0%BD%D0%B8/2017/08/11/na-sajt-ukrayinska-literatura-5-9.-z-chervonimdoc-(2).pdf).

Рекомендує до друку доцент Бондаренко Л. Г.

ЖІНОЧІЙ ТЕКСТ ЯК СКЛАДОВА ЛІТЕРАТУРНОГО ПРОЦЕСУ

У статті розглянуто характерні особливості жіночої прози, процес появи творів, написаних жінкою-письменницею.

Ключові слова: жіноча проза, автобіографічний роман, фемінізму, суспільна і літературна діяльність, індивідуальність творчої особистості жінки-письменника.

The article is related towards the characteristics of women's prose, the process of the emergence of works written by female writers.

Keywords: female prose, autobiographical novel, feminism, the public and literary activity, individuality of a woman -writer.

В сучасних умовах розвитку світової художньої літератури поширення набула і жіноча проза. Як відомо, першою жінкою-письменницею стала давньогрецька поетеса Сафо. Та все ж розквіт даної літератури пов'язується з хронологічними межами XVII-XVIII ст. - і це не випадково. Жінка тривалий час формувалася абсолютно за певним каноном, і для того, щоб зайнятися чимось іншим, крім гендерних обов'язків, потрібно було мати сміливість і сильне бажання. Дане явище реалізувалося в період, коли спроби жінок увійти в соціальні структури придбали масовий характер.

Мета даної розвідки полягає в тому, щоб узагальнити особливості жіночої прози та її генезису. Поява жіночих творів стала особливо інтенсивна у французькій літературі XIX століття у процесі написання автобіографічного роману. Така тенденція з'явилась ще наприкінці XIX століття, коли жінки-письменниці, серед яких першою була Ж. Санд, почали заробляти собі на життя написанням художніх творів, які друкувалися. Ці постаті досягали визнання у чоловічому літературному середовищі. Книга С. де Бовуар, французької письменниці, філософа, ідеолога фемінізму "Друга стаття" стала найяскравішим переломним моментом в історії "другої хвилі" фемінізму [6, с.79], де з її точки зору, справжня жіночність пов'язана з поняттям «трансцендентності»: "Тільки в активній діяльності жінка знаходить трансцендентність. Якщо співвіднести свою діяльність з досягненням поставлених цілей, домагаючись грошей і прав, вона знаходить себе і відчуває почуття відповідальності." [5, с.759]. Знаменитою стала фраза письменниці і дослідника: "Жінками не народжуються, а стають" [6, с.84].

Саме автобіографічний твір віддзеркалює певний етап розвитку суспільства через індивідуальність творчої особистості жінки-письменника [3, с.145]. Характерним для цього різновиду роману є зображення особистісних подій з життя авторки. За визначенням літературознавчої енциклопедії, «автобіографія»-це літературно-документальний жанр, головним героєм творів якого вважається сам автор [1, с.21]. Отже, автобіографічний твір, написаний жінкою, демонструє не тільки її творчу особистість, але й її світосприйняття, її цінності як представниці жінок у суспільстві.

Сучасна жіноча проза активно заявила про себе в кінці 1960-х років XX століття [7, с.5-17]. Жінки почали писати про своє життя, про суспільство, вести активну суспільну і літературну діяльність. Виокремлення "жіночої прози" в контексті сучасної літератури пояснюється декількома напрямками: автор – жінка, головна героїня – жінка, проблематика так чи інакше пов'язана з жіночою долею. Важливим є і погляд на оточуюче середовище з жіночої точки зору, з урахуванням особливостей жіночої психології. Таким чином, жінка виступила головною діючою особою, а не тільки провідником авторської ідеї. Основна тематика жіночої прози охоплює проблеми сім'ї, контрасту дитинства і дорослого життя, пошуку втраченого щастя, смислу життя, зв'язку особистості й суспільства, проблеми "маленької людини". На думку М. Бахтіна це "єдиний ще неготовий жанр, який досі розвивається" [4, с.243].

Так що ж все-таки «жіноча проза»? Про що пишуть письменниці? Про любов, про свою долю. Як будь-яка жінка, у будь-якому куточку світу про кохання різне, про любов, яку їм

пощастило зустріти, або, навпаки, яка пройшла поруч, але залишила в душі свій слід. Це завжди література почуття. Отже, жіноча проза-це жанр, у якому жінка, на думку української письменниці О. Забужко, «має на пряму «від себе» про артикулювати свій досвід» [8, с.429]. Ця проза вирізняється максимальною відкритістю, сповідальністю, емоційністю, вразливістю і водночас нещадною іронією, що часто межує з сатирою й сарказмом, спрямованою, здається, передусім на чоловіків. Однак чоловічий образ, створений жінками, дає не менше інформації і про самих жінок [2, с.89].

ЛІТЕРАТУРА:

7. Літературознавча енциклопедія: У двох томах. Т.2 / Авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. — К. : ВЦ «Академія», 2007. — 624 с.
8. Харчук Р.Б.Сучасна українська проза. Постмодерний період : навч. посіб. – 2-ге вид. стереотип.– К.: Академія, 2011. – 248с.
9. Черкашина Т. Ю. Наративні виміри художньо-автобіографічної прози : [монографія] / Тетяна Юріївна Черкашина. – Л. : СПД Резников В. С., 2009. – 200 с.
10. Бахтин М. М. Эпос и роман (О методологии исследования романа) / Михаил Михайлович Бахтин. – СПб. : Азбука, 2003. – 304 с.
11. Бовуар С. де. Второй пол.: В 2-х т. – М.; СПб.: Прогресс, 1997. – 832с.
12. Гендерная проблематика в современной литературе : сборник научных трудов /РАН, ИНИОН, Центр гуманит. науч.-информ. исслед., Отд. литературоведения ; отв. ред. и сост. Н.Т. Пасхарьян, Соколова Е.В. (сост.) и др. – М., 2010. – 216 с.
13. Рюткенен М. Гендер и литература: проблема «женского письма» и «женского чтения» /МарьяРюткенен / Филологические науки. 2002. – №3. – С.5–17.
14. Забужко О. В українській культурі не було місця для осмислення екзистенційного досвіду жінки... // Дзеркало тижня. – 2003 – № 4. – С. 429.

Рекомендує до друку доцент Горбонос О. В.

МЕТАФОРИЧНА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ КЛЮЧОВИХ КОНЦЕПТІВ У КАЗКОВОМУ ДИСКУРСІ О. УАЙЛЬДА

У статті розглянуто ключові концепти та їх метафоризація у казковому просторі О. Уайльда.

Ключові слова: концепт, метафоризація, метафорична концептуалізація, корелят.

The article deals with the key concepts and their metaphorization in a fairy-tale discourse of O. Wilde.

Key words: concept, metaphorization, metaphorical conceptualization, correlate.

Оскар Уайльд, який був теоретиком естетизму, надавав великого значення мовно-естетичному аспектові своїх казок. Він використовував різноманітні стилістичні засоби, щоб створити чарівний світ.

В українському мовознавстві вивчається художньо-естетична своєрідність казок Оскара Уайльда (Ю. Янченко), функціональність орієнтального дискурсу в казках Оскара Уайльда (Т. Михед), тактики маніпулятивної стратегії в англomовному казковому дискурсі (А. Пікалова), образотворчі засоби у казках Оскара Уайльда (О. Галайбіда), проте метаметафорична інтерпретація ключових концептів у казковому дискурсі О. Уайльда не розглядалася.

Метою статті є дослідження метафоричної репрезентації ключових концептів у казковому дискурсі О. Уайльда.

Метафоризація – є квінтесенцією художнього тексту казок О. Уайльда. У когнітивній лінгвістиці метафора трактується перш за все як розумова операція над концептами, як засіб концептуалізації, який дозволяє осмислити ту чи іншу область реальності.

Слідом за В. Ніконовою вважаємо, що метафорична концептуалізація, або концептуальна метафора – це аналогове осмислення світу людиною, тобто встановлення аналогії між гетерогенними сутностями різної природи та переосмислення їх у термінах інших сутностей [1].

У контексті дослідження встановлено, що концепт ПРОСТІР репрезентовано онтологічними концептуальними метафорами, в яких актуалізується базова метафорична схема ПРОСТІР Є СУТНІСТЬ, де простір осмислюється в термінах почуттів – **болю та страждання**, наприклад, СВІТ Є ЖОРСТОКІСТЬ: *The world is cruel, give me thy heart to take with me* [3, p. 95]. СВІТ Є БІЛЬ: *Suffer me now to tell thee of the world's pain, and it may be that thou wilt hearken* [2, p. 75].

У ході нашого дослідження було встановлено, що у казках Оскара Уайльда корелятами концепту КОХАННЯ є абстрактні поняття **диво, страждання**, наприклад: КОХАННЯ Є ДИВО: *Surely Love is a wonderful thing* [3, p. 101]. У словесному образі *Love is a wonderful thing* Оскар Уайльд осмислює абстрактне поняття 'кохання' крізь призму абстрактного об'єкта 'дивна річ'. Для реконструкції метафори *love is a wonderful thing* був застосований такий прийом перетворення базової метафори як **покращення** (за В. Ніконовою): *love is a thing* → *love is a wonderful thing* → *love is wonder*.

КОХАННЯ Є СТРАЖДАННЯ: *If I bring her a red rose, I shall hold her in my arms, and she will lean her head upon my shoulder, and her hand will be clasped in mine. But there is no red rose in my garden, so I shall sit lonely, and she will pass me by. She will have no heed of me, and my heart will break* [3, p. 83]. Реконструкція даної метафори включає наступні інтерпретаційні схеми: *кохання є розбите серце* → *розбите серце є моральний біль* → *моральний біль є страждання*, отже, КОХАННЯ Є СТРАЖДАННЯ, котрі актуалізують прийом **погіршення** (за В. Ніконовою), кохання, що сприймається у базовій схемі як річ/предмет, сприймається як те, що приносить біль, страждання.

Концепт СТРАЖДАННЯ в казковому дискурсі актуалізовано концептуальною метафорою СТРАЖДАННЯ Є МИСТЕЦТВО, наприклад: *Between the windows stood a black ebony cabinet, inlaid with plates of ivory, on which the figures from Holbein's Dance of Death had been graved—by the*

hand, some said, of that famous master himself [3]. Схема покращання розширює прототипову концептуальну метафору СТРАЖДАННЯ Є СМЕРТЬ: *страждання є смерть* → *смерть є танець* → *смерть є мистецтво*. Конвенційне осмислення СТРАЖДАННЯ трансформуємо в оказіональну метафоричну схему СТРАЖДАННЯ Є МИСТЕЦТВО, завдяки покращанню концептуального змісту царини джерела.

Концепт КРАСА реалізується наступними концептуальними метафорами: КРАСА Є ЧУЙНІСТЬ, наприклад: *I don't think he was distinguished at all, except for his kind heart, and his funny round good-humoured face* [2, p. 25]. Модель інтерпретації цієї концептуальної метафори представлено наступною схемою: *краса душевна* → *душевна краса є співчуття* → *співчуття є чуйність*.

КРАСА Є ЩЕДРІСТЬ, наприклад: *The Autumn gave golden fruit to every garden* [4, p. 104].

Схема: *краса є осінь* → *осінь є врожай* → *врожай є щедрість*, є типом схеми розширення.

КРАСА Є БАГАТСТВО, наприклад: *Its branches were all golden, and silver fruit hung down from them...*[4, p. 90]. Даний концепт можна поєднати з попереднім – КРАСА Є ЩЕДРІСТЬ, адже вживання «*golden, and silver fruit*» в обох прикладах сприяє реалізації даних концептів – референтів. Через розширення концептуального змісту царини джерела шляхом смислового розвитку концепту БАГАТСТВО, краса в уявленні О. Уайльда – це не лише душевна, а й матеріальна річ.

Таким чином, при аналізі текстів казок О. Уайльда ми виявили онтологічні концептуальні метафори, які актуалізують образні компоненти концептів ПРОСТІР, КОХАННЯ, СТРАЖДАННЯ, КРАСА. Встановлено, що корелятами концепту ПРОСТІР – є біль, страждання. Корелятами концепту КРАСА – є чуйність, щедрість, багатство. Корелятом концепту СТРАЖДАННЯ – є мистецтво. Корелятами концепту КОХАННЯ – є диво, страждання. Уміло використовуючи стилістичні фігури, передаючи своє світовідчуття та здійснюючи емоційно-експресивний вплив на читача, автор створив «декоративний» стиль оповіді, який засвідчив його справжнім художником поетичного слова.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Никонова В. Г. Проблема интерпретации художественного текста: поэтико-когнитивный анализ / В. Г. Никонова // Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. – № 838. Серія : –Романо-германська філологія. Методика викладання іноземних мов. – Харків, 2009. – Вип. 57. – С. 28–33.
2. Wilde O. The Happy Prince / O. Wilde // Hodder Children's Books. – London, 2007. – 112 p.
3. Wilde O. The Nightingale and the Rose / O. Wilde // Hodder Children's Books. – London, 2007. – 112 p.
4. Wilde O. Selfish Giant / O. Wilde // Hodder Children's Books. – London, 2007. – 112p.

Рекомендує до друку викладач **Базилевич Н. В.**