

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
МАРІУПОЛЬСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
КАФЕДРА АНГЛІЙСЬКОЇ ФІЛОЛОГІЇ**

VOX PHILOLOGI

ЗБІРНИК НАУКОВИХ СТАТЕЙ

МАРІУПОЛЬ - 2016

УДК 81'1(066)

ББК 80

Vox philologi. Збірник наукових статей. Випуск 5 / за заг. ред. к. філол.н.

Назаренко Н. І. – Маріуполь: МДУ, 2016. – 100 с.

Рецензенти: Балабан О. О., к. філол. н., доцент кафедри загального мовознавства і германістики Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова;
Павленко О. Г., к. філол. н., професор кафедри теорії та практики перекладу Маріупольського державного університету

Рекомендовано до друку вченою радою факультету іноземних мов МДУ, протокол № 3 від 07.12.2016 р.

Збірник містить наукові статті, присвячені сучасним проблемам і перспективам у галузях мовознавства, літературознавства, лінгводидактики та методики викладання англійської мови.

Видання адресоване науковцям, викладачам, аспірантам та магістрантам, які досліджують проблеми філології.

УДК 81'1(066)

ББК 80

За зміст статей і правильність цитування відповідальність несуть автори.

© Маріупольський державний університет 2016

ЗМІСТ

1. Андреева І., Латушкіна К. Особливості відтворення одиниць вербального рівня акцентуованої мовної особистості в перекладі (на матеріалі телесеріалу «Nashville»	4
2. Бородійчук Н. Вербалізація та набуття символічності архетипів-першостихій в англійській та українській мовах.....	12
3. Гарусова С. Трансформація образу традиційного готичного лиходія в неоготичному романі Д. дю Мор'є «Ребека»	18
4. Дацер Е. Двойной код постмодернизма в романе «Коллекционер» Дж. Фаулза	25
5. Єфимова М. Вплив війни на долі людей (на матеріалі роману «Віднесені вітром» М. Мітчелл.....	33
6. Михайліченко Л. Функціонування гіперболи у художньому тексті.....	40
7. Назаренко Н. Традиції готичного роману в слов'янській інтерпретації»...	46
8. Стьопін М., Ковтун Є. До питання про організацію дистанційної освіти у системі ВНЗ України	56
9. Рибалка І., Холманських В. Еротичні мотиви у єврейській новелі початку ХХ століття	64
10. Федорова Ю. Сучасні теорії визначення базових емоцій	72
11. Чайкін М. Молодіжний сленг як складова сучасного лексикону (на матеріалі німецької та української мов)	82
12. Щербакова Ю. Концепція наратології у західній та східній наукових традиціях.....	90

*Ірина Андрєєва,
кандидат філологічних наук, доцент
Запорізький національний університет
Катерина Латушкіна, студентка
м. Запоріжжя*

ОСОБЛИВОСТІ ВІДТВОРЕННЯ ОДИНИЦЬ ВЕРБАЛЬНОГО РІВНЯ АКЦЕНТУЙОВАНОЇ МОВНОЇ ОСОБИСТОСТІ В ПЕРЕКЛАДІ (НА МАТЕРІАЛІ ТЕЛЕСЕРІАЛУ «NASHVILLE»)

Статтю присвячено лінгвостилістичним параметрам актуалізації акцентуваної мовної особистості. Предметом аналізу виступають особливості добору та функціонування мовних одиниць та засобів у комунікативній практиці героїні та адекватність їх відтворення в перекладі. Дослідження виконано на матеріалі англійських діалогів телесеріалу «Nashville» та їх російськомовних перекладів.

***Ключові слова:** мовна особистість, фонетичні стилістичні засоби, лексичні стилістичні засоби, граматичні стилістичні засоби, стилістичні прийоми, адекватність перекладу.*

Проблема мовної особистості є досить актуальною в сучасних мовознавчих студіях. На сьогоднішній день існує низка наукових праць, присвячених трактуванню цього лінгвістичного феномену [2; 3; 4] та специфіці актуалізації мовної особистості в перекладі [5; 6]. Однак, питання акцентуваної мовної особистості й досі залишається перспективним вектором майбутніх досліджень.

Саме тому представлена наукова розвідка має за мету встановлення лінгвальних параметрів реалізації акцентуваної мовної особистості та особливостей їх відтворення в перекладі. **Об'єктом** дослідження виступають лінгвостилістичні характеристики мовлення героїні як спосіб вербальної актуалізації її акцентуваної мовної особистості. **Предметом** наукової розвідки є особливості перекладу мовних одиниць у комунікативних актах

представленої героїні. **Наукова новизна** представленої розвідки полягає в спробі проаналізувати адекватність перекладу лінгвальних параметрів актуалізації акцентуїрованої мовної особистості на **матеріалі** англomовних скриптів з сучасного драматичного телесеріалу «Nashville» та їх російськомовних перекладів [7].

Перш за все, слід зазначити, що за теорією тривірневої структури мовної особистості суть дослідження першого, вербального рівня в **структурі** будь-якої **мовної особистості** полягає в аналізі мовлення індивіда, специфіки добору мовних одиниць та їх функціонування в комунікативних актах героя [4, с. 52, 53, 61]. На ці процеси, у свою чергу, впливають особливості когнітивного простору індивіда та комунікативні настанови, якими він керується в своїй комунікативній практиці [4, с. 53 - 62]. Однак, саме дослідження базового вербального рівня як результату індивідуальних когнітивних процесів допоможе встановити одиниці другого, когнітивного, та третього, прагматичного, рівнів. Отже, дослідивши комунікативну практику обраної мовної особистості, нами було встановлено низку лінгвостилістичних домінант її мовлення. Простежимо, як вони були відтворені в перекладі.

Серед **фонетичних стилістичних засобів** у комунікативних актах представленої мовної особистості переважають алітерація та асонанс, які однак не зберігаються в перекладі: *Last time I saw you, you were a teeny, teeny, tiny thing*. - *Прошлый раз она была совсем крошкой*. Фрагменти пісень, насичені стилістичними фонетичними засобами мелодійності, в російськомовній версії телесеріалу взагалі були залишені без змін та надавались мовою оригіналу: *I know why you're lonely, it's time you knew it, too, no one will ever love you, no one will ever love you, no one will ever love you like I do, why you always looking for the limelight?* Таке перекладацьке рішення, на наш погляд, не є раціональним, адже позбавляє слухача можливості оцінити стилістичну забарвленість мовлення представленої героїні.

Стилістично марковані **лексичні одиниці**, що героїня вживає в своєму мовленні, представлені:

- розмовною лексикою, яку було опущено при перекладі або навмисно (*You know daddy's doesn't go for the hillbilly music.* - *Такая музыка не его.*) або через неспівпадіння засобів номінації у мові оригіналу та мові перекладу (*Nothin'. Everything.* - *Ничего всё.*; *You probably gotta go on soon.* - *I'm sure you're gonna wanna make sure those girls tucked in there real good.* - *Тебе наверное пора. Надо проверить, что девочки в зале надёжно закреплены.*);

- термінологією з музичної сфери, що в більшості випадків адекватно відтворена в перекладі шляхом надання перекладацьких еквівалентів або відповідних інтернаціоналізмів: *You are not seriously suggesting that I open for Juliette Barnes.* - *Вы же не думаете, что я буду выступать на разогреве к Джулии Барнс.*; *So, you're telling me after 21 years, if I don't open for your little ingénue, who wouldn't make it as one of my backup singers, that you're not gonna support me?* - *То есть, если я, после 21 года сотрудничества, не спую на разогреве у вашей чудной девочке, которая мне и в подпевку не годится, вы меня бросите?; Co-headline? No.* - *Вторым хедлайнером Нет.* Однак, в інших випадках лексика з цієї терміносистеми могла бути опущена за рахунок контексту: *[Is your father here tonight?] You know, daddy's doesn't go for the hillbilly music.* - *Такая музыка не его.*;

- лексикою на позначення ввічливості та подяки, яка головним чином відтворюється в перекладі шляхом надання перекладацьких еквівалентів: *Well bless your little heart.* - *Дай бог тебе здоров'я.*; *I'm sorry to barge in.* - *Прости, что так вламываюсь.*;

- скороченнями, що при перекладі замінені на їх відповідники в російській мові із збереженням стилістики розмовної мовлення: *Hey, Deacon, you got a sec?* - *Дикон, есть минутка.*; *I find it really hard to believe that anybody, especially Coleman, would try to leak photos of two people talking.* С

трудом верится, что кто-то, особенно Коулман, попытается опубликовать фото разговаривающих людей.;

- фразеологічними одиницями, які було перекладено або шляхом надання відповідного російськомовного фразеологізму (*Oh, we're not just gonna sit here and go up in flames. Мы же не будем сидеть сложа руки*) або описовим засобом (*Is he having an affair? - Он мне изменяет.; No. You're kidding. - Нет, это шутка.*);

- демінутивами, які або були опущені при перекладі (*Well, honey, I honestly don't know, but I am really gonna try. - Честно скажу, не знаю, но постараюсь изо все сил*), або адекватно перекладені (*Come on, babe. This is important to me. - Брось, милий, для меня это важно*).

Серед **морфологічних стилістичних засобів**, що домінують в комунікативній практиці героїні, ми виділяємо наступні:

- фразові дієслова (phrasal verbs), які головним чином було відтворено описовим перекладом через відсутність аналогічного морфологічного феномену в мові перекладу: *You know, daddy's doesn't go for the hillbilly music. - Такая музыка не его; Where in the world would I be without you? - Что бы я без тебя долала?;*

- скорочені форми дієслів, які при перекладі або замінюються на відповідні повні форми дієслів мови перекладу (*We shoulda cut something dead commercial. - Надо было написать что-то чисто коммерческое*), або були опущені: *It's none of your damn business, is what it is. - Не твоё собачье дело.; What, that he's the opposite of Deacon and daddy? - Что он противоположность Дикона и папы?;*

- широке вживання вигуків, які або були замінені на інші вигуки мови перекладу (*Oh, well, that makes it okay. - Вот как, ну, тогда ладно.*), або, як в більшості випадків, відсутні в перекладі: *Oh, we're not just gonna sit here and go up in flames.- Мы же не будем сидеть сложа руки.; Was that all part of the plan "Oh, Rayna'll just believe whatever Tandy tells her"? - Это часть плана «Рейна поверит всему, что скажет Тэнди»?;*

- скорочені форми займенників, які не відтворені в перекладі через відсутність подібного феномену в мові перекладу (*So I'm not gonna dignify 'em with any further comment.* - Я не стану удостаивать их дальнейшими коментарями.; *You know, he's always there when he needs ya.* - Он всегда рядом, когда ему что-то нужно.;

- скорочені форми герундивних форм, які адекватно перекладені шляхом надання перекладацьких еквівалентів із збереженням стилістичного регістру речень: *I'm not just gonna leave everybody hangin'.* - Я никого не брошу на полпути.; *How you doin'?* – Как дела?;

- широке вживання емпатично-забарвленого найвищого ступеню порівняння прикметників, які зберігаються і в перекладі: *I have the most powerful manager, the best producer.* - У меня самый влиятельный менеджер, лучший продюсер.;

Окрім цього, стилістична виразність мовлення представленої особистості обумовлена також наявністю певних **синтаксичних особливостей** висловлювань, зокрема:

- ускладненням речень вставними конструкціями, які опускаються при перекладі, на нашу думку, із метою збереження динамічності розмови: *You know, daddy's doesn't go for the hillbilly music .-* Такая музыка не его.; *You know, he's always there when he needs ya..* - Он всегда рядом, когда ему что-то нужно.;

- ускладненням речень емпатичними конструкціями, емоційне забарвлення яких не зберігається при перекладі: *Where in the world would I be without you?* - Что бы я без тебя долала?; *What the hell was that?* - Это что такое было?;

- неповними питальними речення, які точно відтворені в перекладі: *What? Somebody die?* - Что кто-то умер?; *What kind of pictures?* - Что за фотографии?;

- стверджувальними реченнями із дієсловами в теперішньому часі із імперативною функцією, до яких було застосовано описовий переклад (*You get no promises from me on that. - Этого я обещать не могу.; That's not happening for any of us, especially our children. - Мы не можем это допустить, у нас дети.), зокрема із трансформацією структури вихідного речення (*I appreciate that, and listen, you need anything, you don't hesitate to ask, all right. - Весьма признательна. Если тебе что-то понадобится, спрашивай, не стесняйся.);**

- короткими відповідями на запитання, які або зберігаються в перекладі із врахуванням особливостей російської мови (*If you can't afford a big tour and you are dead set against opening for Juliette Barnes. Yes, I am. - Ты не потянешь большой тур и против разогрева к Джулии Барнс – Да.), або підлягають контекстуальній заміні (*Well, he doesn't know what he missed. - I think he does. - Он не знает, что потерял - По моему, на оборот.; So I hear there's a big old fund-raiser tonight for your husband. - Yes, there is. - You going? - Yes, I am. - Сегодня сбор средств в поддержку твоего мужа? – Да. – Пойдешь? – Пойду.).**

Окрім вищезазначених лексико-граматичних особливостей вербального рівня обраної мовної особистості, у мовленні героїні також широко вживаються різні **стилістичні фігури та засоби, зокрема:**

- паралельні конструкції, які в більшості випадків не передані в перекладі: *Oh, you know, I do it for him. I did it for you. - Ты ведь знаешь, что я сделала это для тебя.; I mean, I can sing anywhere. I can sing at the airport, Mars, Hell. - Я могу петь где угодно, в аэропорту, на марсе, в аду.;*

- так звані об'єктними інфінітивними звороти або complex object, які при перекладі було трансформовано в підрядні частини складного речення: *I appreciate that, but I want my next album to be new and original and great. - Большое ему спасибо, но я хочу, чтобы новый альбом был новым, оригинальным и классным.; So, they want me to open for Juliette Barnes. - Они хотели, чтобы я пела на разогреве у Джулии Барнс.;*

- метафори, які адекватно перекладені шляхом надання відповідних виразів мови перекладу: *To find my voice now, yeah.* - *Да, мне нужно найти его.*; *And I gotta make that decision by Monday.* - *Я должна решить до понедельника.*;

- евфемізми, форма та функція яких збережена при перекладі: *Who was the genius that came up with this idea?* - *Кто гений, предложивший эту идею?;* *I've worked very hard not to be my sister.* [*who is practically my daddy's handmaiden*]. -

Я так старалась не уподобиться сестре. [*которая практически в служанка у папы ходит.*];

- порівняння, форма яких трансформується при перекладі: *It sounds like feral cats to me.* - *Мне её пение напоминает вой дикой кошки.*;

- гіперболи, які були збережені при перекладі: *Y'all are gonna be graduated from high school by the time we get through this traffic.* - *Вы закончите школу раньше, чем рассосётся эта пробка.*;

- перифрази, які при перекладі було трансформовано: *I wanna I'm looking for a sound that's gonna snap people's heads around and grab 'em by their ears and hold them down till I let 'em go.* - *Я хочу создавать такую музыку, которая заедала бы в головах и звенела в ушах и не отпускала, пока я не позволю.*

Отже в результаті дослідження комунікативної практики обраної акцентуованої мовної особистості нами було встановлено низку лінгвостилістичних особливостей мовлення героїні, які полягають у специфіці вживання певних лексико-граматичних та стилістичних мовних засобів. Після аналізу оригінального англomовного тексту із його російськомовним перекладом, ми дійшли висновку, що головними шляхами перекладу обраного мовного матеріалу були надання російських еквівалентів (за умови їх наявності) та описовий переклад. Однак, часто стилістично марковані мовні одиниці були опущені перекладачем, що, на нашу думку, призвело до стилістичних втрат кінцевого результату. До **перспектив**

представленої наукової розвідки відносимо подальше дослідження обраної акцентуованої мовної особистості на когнітивному та мотиваційному рівнях та особливостей відтворення їх параметрів у перекладі.

Література

1. Арнольд И В. Стилистика. Современный английский язык: Учебник для вузов. – М.: Флинта. – 2002. – 384 с.
2. Богин Г.И. Современная лингводидактика. - Калинин: Калинин. Гос. ун-т. – 1980. – 61 с.
3. Виноградов В.В. К теории построения поэтического языка: Учение о системах речи литературных произведений // Л.: Поэтика: сборник статей. Временник отдела словесных искусств. – 1927. – 111 с.
4. Караулов Ю.Н. Русский язык и языковая личность // М.: Издательство ЛКИ. - 2010. – 264 с.
5. Салахитдинова Э.Д. Языковая личность с позиций теории перевода [Электронный ресурс]. - Бишкек: КНУ им. Ж.Баласагына. – 2015. – Режим доступа:
http://www.rusnauka.com/10_NMIW_2015/Philologia/6_189528.doc.htm
6. Тарнаева Л.П. Концепции языковой личности в контексте проблем переводоведения [Электронный ресурс] // Вестник Ленинградского государственного университета им. А.С. Пушкина. – С.-П.. - 2008. - № 2 (13). – Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/kontseptsii-yazykovoy-lichnosti-v-kontekste-problem-perevodovedeniya>
7. Телесериал Nashville. – Callie Khourie.

Irina Andreyeva, Kateryna Latushkina. The characteristics of the realization of the units of the verbal level of the accentuated linguistic personality in the translation (based on the television serial ‘Nashville’).

The article is dedicated to the lingvostylistic parameters of the actualization of the accentuated. The object of the analysis is the features of the selection and functioning of the linguistic units and means the communication process, and the adequacy of their translation. The

research has been done based on the English dialogues from the television serial ‘Nashville’ and their Russian translations.

Key words: linguistic personality, stylistic device, phonetic stylistic devices, lexical stylistic devices, grammatical stylistic devices, translation appropriateness.

Надія Бородійчук

Магістрант

Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова

м. Київ

Науковий керівник: д. філол. н., проф. Толчєєва Т.С.

ВЕРБАЛІЗАЦІЯ ТА НАБУТТЯ СИМВОЛЬНОСТІ АРХЕТИПІВ-ПЕРШОСТИХІЙ В АНГЛІЙСЬКІЙ ТА УКРАЇНСЬКІЙ МОВАХ

Дослідження присвячено питанню формування словесного образу архетипів-першостихій в англійській та українській мовах. Вивчено історію виникнення поняття «архетип» та його сучасну міждисциплінарність. Розмежовано поняття «архетип» та «архетипний словесний образ», з'ясовано поняття архетипного символу. Визначено, що набуття образності символів архетипів-першостихій відбувається шляхом метафоризації.

Ключові слова: архетип, архетип-першостихія, архетипний словесний образ, архетипний символ, метафоризація.

Людина споконвіку живе в середовищі природних стихій – Води, Вогню, Землі, Повітря, – зазнає їхнього впливу і відповідно на нього реагує. Стихія є подразником, що викликає емоційну реакцію, тобто має відображення у психічній сфері людини і, як наслідок, у мові та культурі. Це явище не могло не викликати інтересу дослідників різних галузей науки, тому взаємодія людини з першостихіями і її наслідки знайшли відображення у працях філософів, психологів, культурологів, лінгвістів та літературознавців.

На даний час вербалізація архетипних смислів розгортається широким простором для лінгвістичних досліджень, адже ретрансляція всезагального крізь призму історичного розвитку конкретного етносу породжує різноманітні, а часом і протилежні прояви архетипу в мовах окремих народів.

За спостереженнями дослідників (В. Агеєва, Н. Чендей та інші), стихії закарбувалися у колективному несвідомому (КН) – спільному для всіх людей шарові психіки, котрий не накопичується особистим досвідом, а успадковується всіма представниками людства, незалежно від етнічної, культурної тощо приналежності [1, с. 19]. Як зауважує Н. Ковтун, КН ретранслюється у формі архетипів, котрі є позачасовими носіями соціокультурного буття людини, вертикальними інформаційно-енергетичними структурами, які пронизують історичний процес від найдавніших часів до сучасності [5], що зумовлює актуальність дослідження формування словесних образів архетипів у різних мовах, зокрема архетипів-першостихій та національну символіку, коріння якої сягає останніх.

Власне термін «архетип» був уведений до наукового простору психологічною школою у 20-х рр. ХХ ст., представником якої є К. Юнг, котрий говорить про архетип як про відтворення позасвідомого першообразу індивідуальною свідомістю та структурно-енергетичною основою, навколо якої формується духовний простір індивіда [11, с. 91]. Однак, архетипи знаходять свій прояв у сферах людського життя, котрі досліджуються різними гуманітарними науками, що спричинює міждисциплінарний характер поняття архетипу. Л. Белехова виокремлює п'ять основних напрямків в історії вивчення архетипу: 1) антропологічний, 2) психологічний, 3) літературознавчий, 4) культурологічний і власне 5) лінгвістичний. Метою досліджень культурологічної антропології було показати, що культура світу базується на стандартних зразках. Літературознавчий напрям окреслив шляхи виявлення архетипів у міфології, фольклорі, релігійних писаннях та художній літературі, визначивши коло найбільш розповсюджених архетипних тем, сюжетів, персонажів та символів. Саме у лінгвістиці

предметом дослідження архетипів є виявлення способів їх словесного оформлення [2, с. 8-9]. Проте, наше дослідження відбувається в межах двох підходів – лінгвістичного та літературного, тому що матеріалом його є поетичні твори художньої літератури, де наявні архетипні словесні образи, підґрунтям яких є концептуальні імплікації психологічних архетипів-першостихій.

Як наголошує С. Коршунова, «варто розрізняти юнгівську психологічну концепцію архетипу як відтворення позасвідомого першообразу індивідуальною свідомістю від власне літературного поняття архетипу, який формується в надрах світової чи національної літератури у формі образу-архетипу, сюжету-архетипу, мотиву-архетипу тощо» [6, с. 3]. Ця думка співзвучна з тим, що архетипний словесний образ визначається Л. Белеховою як художня категорія поетичного тексту, що являє собою словесний прояв колективного позасвідомого – міфи, легенди, казки, поезія, тобто культурні форми, в котрих відбувається трансформація архетипу в теми, сюжети, символи [2, с. 8]. Таким чином, під архетипом розуміємо ретрансляцію колективного несвідомого (явище психологічне), а під архетипним словесним образом – результат вербалізації архетипу в певній мові (поняття лінгвістичне). Ми виявляємо ланцюг: 1) природне явище – 2) його психічна рефлексія – 3) закарбування в шарі колективного несвідомого – 4) ретрансляція у формі архетипу – 5) архетипний словесний образ.

Разом із тим Н. Лисенко зазначає, що прадавні архетипні символи зазнають модифікацій, потрапляючи на національний ґрунт, що відображується в міфології, фольклорі тощо того чи іншого народу [7]. Таким чином виникає національна символіка з архетипними коренями, котру потрібно відрізнити від традиційної народно-поетичної символіки, яка не несе в собі загальнолюдських смислів, а є актуальною лиш для певного етносу. Клас же архетипних символів, про який говорить Ф. Уїлрайт, включає в себе символи, які несуть однакові або вельми подібні значення для більшості, якщо не всього людства [10, с. 98]. Досліджуючи національну

символіку архетипів-першостихій в англійській та українській мовах, ми передбачаємо, що той чи інших символ першостихії як в англійській, так і в українській мові буде зрозумілий і англійцю, і українцю, хоч і може мати різні відтінки значення, спричинені особливостями історичного розвитку культур цих двох народів.

Ф. Уїлрайт розглядає символ як продовження і фіксацію метафоричної діяльності, стверджуючи, що перетворення метафори на символ є природною фазою цього процесу [10, с. 108]. О. Старовойтенко говорить про здатність символів співвідносити та об'єднувати між собою не лише елементи свідомості, а також елементи позасвідомого [9, с. 85]. Спираючись на міркування О. Донченко, можна визначити архетипний символ як глибоку метафору, корені котрої знаходяться в глибині архетипів, через що вона наповнюється загальноновидовим, для всіх людей близьким і зрозумілим змістом. «Символ завжди розімкнений у два боки – у світ реалій і у світ неусвідомлених архетипових переживань» [4, с. 175].

Коли бачимо архетипний символ як глибоку метафору, то розуміємо, що механізмом набуття його образності є процес метафоризації. М. Блек в своїй роботі «Метафора» розглядає три концепції формування метафори: 1) субституційну, котра розуміє метафору як заміну буквального вислову висловом, що має переносне значення; 2) порівняльну, що трактує метафору як згорнуте порівняння; 3) інтеракціоністську, в межах якої метафоричне твердження має головний та допоміжний суб'єкти, а механізм метафори полягає в тому, що до головного суб'єкта додається система асоційованих імплікацій, пов'язаних із допоміжним суб'єктом [3, с. 168]. Ми вважаємо, що найбільш адекватним для дослідження архетипних символів є інтеракціоністський підхід, котрий ґрунтується на думці про те, що при використанні метафори є присутніми дві думки про два різні предмети, і при цьому думки ці взаємодіють між собою в межах одного слова чи вислову, значення котрого є результатом цієї взаємодії [8, с. 45]. Тому можемо говорити, що архетипний символ єднає в собі, з одного боку, свідоме

уявлення про деякий предмет чи явище позамовної дійсності, а з іншого, архетип як утворення колективного несвідомого, в чому і полягає особливість метафори з архетипним підґрунтям.

Архетип не є однозначним і автономним – він знаходить свій вияв у вигляді символів, котрі можуть мати різні і навіть протилежні значення, та взаємодіє з іншими архетипами. Так, наприклад, архетип Вода може набувати значень життя, смерті, переродження, очищення, адже вода як субстанція є основою життя на нашій планеті, та разом з тим вода як стихія може бути руйнівною і смертельною – і це закарбовано в КН, що відбивається у міфах, віруваннях і, як наслідок, мові.

Отже, підсумовуючи, зазначимо, що архетипи першостихій шляхом процесу метафоризації вербалізуються у символах, які мають різноманітні значення, адже архетип є багатогранним і невичерпним, що і розкриває широкі перспективи вивчення його реалізації як елемента колективного несвідомого у мовній картині світу різних народів, зокрема виявлення механізмів формування словесних образів архетипів-першостихій у не близькоспоріднених мовах та формування національної символіки з архетипними коренями в англійській та українській мовах, що сприятиме глибшому розумінню ментальних своєрідностей цих двох народів.

Література

1. Агеєва В. О. Архетип та його витлумачення від К. Г. Юнга – психоаналітика до лінгвокогнітивної сучасності [Електронний ресурс] / В. О. Агеєва. – Режим доступу: <http://bit.ly/1SgXH48>
2. Белехова Л. І. Архетип, архетипний смисл, архетипний образ у лінгвокогнітивному висвітленні (на матеріалі віршованих текстів американської поезії) [Електронний ресурс] / Л. І. Белехова. – Режим доступу: <http://bit.ly/1TfsBfQ>
3. Блэк М. Метафора / М. Блэк // Теория метафоры. – М.: Прогресс, 1990. – С. 153-172.

4. Донченко О. Архетипи – спільне у нашому житті (розпізнавання архетипів як шлях до унікальності) [Електронний ресурс] / О. Донченко. – Режим доступу: http://ps.pu.if.ua/2011_2/Donch.pdf
5. Ковтун Н. М. Архетип як історико-філософський феномен [Електронний ресурс] / Н. М. Ковтун. – Режим доступу: <http://bit.ly/1U32oTP>
6. Коршунова С. Літературний архетип як спосіб пізнання тексту / С. Коршунова // Зарубіжна література в навчальних закладах. – 2004. – № 6. – С. 3-4.
7. Лисенко Н. О. Архетип світового дерева в ідіостилі Т.Осьмачки [Електронний ресурс] / Н. О. Лисенко. – Режим доступу: <http://bit.ly/26bdHyc>
8. Ричардс А. Философия риторики / А. Ричардс // Теория метафоры. – М.: Прогресс, 1990. – С. 44-67.
9. Старовойтенко Е.Б. Потенциал слова в индивидуальной жизни / Е.Б. Старовойтенко // Мир психологи. – 2008. – №2. – С. 80-93.
10. Уилрайт Ф. Метафора и реальность / Ф. Уилрайт // Теория метафоры. – М.: Прогресс, 1990. – С. 82–110.
11. Юнг К. Бог и бессознательное. – М.: "Олимп"; ООО "Издательство АСТ-ЛТД", 1998. – 480 с.

Nadiia Borodiichuk. Verbalization and symbol acquisition of elemental archetypes in the English and Ukrainian languages.

The article deals with the study of verbal expression of elemental archetypes in the English and Ukrainian languages. The history of the term “archetype” and its current interdisciplinarity have been enlightened. The terms “archetype”, “archetype verbal image” and “archetype symbol” have been differentiated. The mechanism of imagery acquisition of elemental archetypes symbols has been revealed. The process of elemental archetypes metaphorization has been described.

Keywords: *archetype, elemental archetype, archetype verbal image, archetype symbol, metaphorization.*

Світлана Гарусова

Магістрант

Маріупольський державний університет

Науковий керівник: к. філол. н., доцент Назаренко Н.І.

**ТРАНСФОРМАЦІЯ ОБРАЗУ ТРАДИЦІЙНОГО ГОТИЧНОГО
ЛИХОДІЯ В НЕОГОТИЧНОМУ РОМАНІ
ДАФНИ ДЮ МОР'Є «РЕБЕКА»**

Дослідження присвячено аналізу трансформації образу традиційного готичного лиходія в неоготичному романі Дафни Дю Мор'є «Ребека». Встановлено основні характеристики традиційного готичного лиходія та простежено їх використання в романі. Окрему увагу звернено на відносини між лиходійкою та головною героїнею, та на зміну образу жертви.

***Ключові слова:** роман, традиційна готика, готичний лиходій, трансформація, жертва, імпліцитний герой, неоготика.*

Роман Дафни Дю Мор'є «Ребека» («Rebecca», 1938) з часу своєї появи користується великою популярністю. За багатьма елементами своєї поетики роман може бути зарахований до кращих зразків неоготичної англійської прози ХХ ст. Творчість Дафни Дю Мор'є практично не досліджено в українському науковому просторі і нашим завданням на даний момент є аналіз трансформації традиційного готичного образу в художньому світі даного твору.

Кожна літературна епохи шукає не тільки нові форми, що відповідають сучасним тенденціям, але і створюють свого нового героя. Готична література теж представила свого героя. Але, на відміну від попередніх літературних течій, в готичному романі таким новим героєм став готичний лиходій, який є одним з головних елементів (активним елементом) готичного роману. У поєднанні з замком (пасивним елементом, навколо якого розгортається дія роману) дані елементи утворюють пару, в якій кожен

елемент – і замок, і лиходій – залежать друг від друга. Без готичного лиходія замок зруйнований та позбавлений аури таємничого і зловісного місця, яка набагато важливіше самої архітектурної будови і реальних фактів, пов'язаних з ним, також як і без замка готичний лиходій втрачає частину своєї темної чарівності. Він народжений, щоб доповнювати старовинні руїни, і його природа визначена його походженням. Його завдання – переслідувати та погрожувати героїні, бігти за нею темними склепами і підземеллями замку і жахати невтомно. Типові риси такого героя – блідість, похмурість, дуже виразний (пронизливий, холодний, вогненний, пильний і т. п.) і таємничий погляд, багатство (хоча б і в минулому) – присутні, але набагато цікавіше те, як він сприймається оточуючими. Практично всі готичні лиходії, якими би вони не були, завжди незалежні, самотні і відносно вільні в своїх діях [3, с. 87].

Важливою рисою готичного лиходія в класичному готичному романі XVIII століття є таємниче минуле, в якому було скоєно якийсь злочин. Суть цього злочину розкривається по мірі розвитку сюжету. Загадкове минуле постійно нагадує про себе в сьогоденні і визначає майбутнє злочинців і їхніх жертв [3, с. 87].

У традиційному готичному романі існує наступна ієрархія дійових осіб: лиходій (тиран, чарівник, загадкова особистість), помічник лиходія (слуга) і жертва. У загальному вигляді вона зберігається і в романі XX століття, але характер представника кожної групи змінюється.

У розглянутому нами романі Дафни Дю Мор'є фігурою лиходія є Ребека – перша дружина Максима де Уінтера, власника маєтка Мендерлі. З самого початку роману ми розуміємо, що Ребеки вже немає в живих та, судячи з розмов з мешканцями маєтку, з нею трапився якийсь нещасний та трагічний випадок. Таким чином, Дафна Дю Мор'є використовує імпліцитний спосіб вираження фігури злодія в романі, що додає більшої психологічної насиченості роману атмосферою страху та невідомого. Читаючи роман ми відчуваємо дух Ребеки у всьому романі, він виявляється в багатьох речах, з

якими стикається головна героїня, переслідує всіх мешканців цього маєтку за допомогою почуття провини, неспокою і підозр, породжених спогадами про неї. Образ цієї жінки, як тінь, слідує за головною героїнею.

За допомогою опису місіс Денверс ми розуміємо як виглядала Ребека: *«Поглядите, это ее пеньюар. Она была куда выше вас, видно по длине. Приложите его к себе. Он доходит вам до самых щиколоток. У нее была прекрасная фигура. Это ее комнатные туфли. «Кинь-ка мне шлепанцы, Дэнни», — говорила она. Ножки у нее были не по росту. Суньте руки внутрь туфель. Видите, какие они малюсенькие и узкие.*

Она чуть не силой надела мне туфли на руки, не переставая улыбаться и не сводя с меня глаз.

— Вы бы ни за что не подумали, что она была такая высокая? — сказала она. — Эти туфельки будут впору игрушечной ножке. А какая она была стройная и гибкая! Вы забывали о том, как она высока, пока не оказывались рядом с ней. Она была точь-в-точь такого роста, как я. Но в постели, когда ее густые черные волосы стояли вокруг лица, как нимб, она казалась совсем крохотной. Она носила короткую стрижку лишь последние несколько лет. Когда она вышла замуж, у нее были волосы ниже талии» [5, с. 143].

Також за словами Беатріс, сестри Максима же Уінтера ми можемо уявити собі Ребеку як дуже милу та приємну жінку: *«У нее был поразительный дар — я имею в виду Ребекку — нравится людям: мужчинам, женщинам, детям и даже собакам. Верно, старая дама до сих пор ее не забыла. Ах, милочка, вы не поблагодарите меня за этот визит» [5, с. 157].*

Ребека прагне досягнути власті та певного статусу, визнання її чеснот. Вона вмiла організувати пишні прийоми в Мендерлі та вести господарство. Завдяки їй Мендерлі стало дуже відомим місцем, яке навіть малювали на листівках: *«Благодаря ее проклятому вкусу Мэндерли стал тем, что ты видишь сейчас. Сады, кустарник, даже азалии в Счастливой Долине...*

думаешь, они были при жизни отца? Господи, тут все было так запущено — дикий уголок, прелестный, по-своему красивый, да, но вопиющий о заботе и умелом попечении, о деньгах, которые отец не захотел бы, а я не додумался бы вложить сюда... если бы не Ребекка. Половины всего добра, что находится в комнатах, здесь раньше не было. Парадная гостиная, кабинет — дело ее рук. Кресла, которые Фрис так гордо показывает в приемный день посетителям, и гобелены — снова она. О, конечно, кое-что из этого было и раньше, растиханное по задним комнатам — мой отец не смыслил ни в картинах, ни в мебели, — но основную массу купила Ребекка. Своей красотой Мэндерли, такой, какой он сейчас, Мэндерли, о котором говорят, который фотографируют и рисуют, обязан ей, Ребекке» [5, с. 304].

Але насправді все було зовсім інакше. Ребека було милою та приємною тільки з чужими людьми та гостями, які приходили до неї на прийоми. Відносини з чоловіком, Максимом де Уінтером, були зовсім не такими, як усі оточуючи вважали. Вони не кохали одне одного. Коли Максим розповідає своєї другій дружині про їх відносини, він дає такий їх опис: «— Я не хочу оглядываться на эти годы, — медленно сказал он. — Не хочу рассказывать тебе о них. Стыд и деградация. Ложь, в которой мы жили, она и я. Жалкий, омерзительный фарс, который разыгрывали вдвоем. Перед друзьями, перед родными, даже перед прислугой, перед верными, доверчивыми душами вроде Фриса. Все здесь, в Мэндерли, верили в нее, все ее обожали, они не знали, что она смеется над ними у них за спиной, издевается, передразнивает. Я помню дни, когда в доме было полно гостей, приехавших на какой-нибудь праздник, прием на открытом воздухе, маскарад, когда она ходила со мной под руку с ангельской улыбкой на губах, раздавая призы детям, а на следующее утро вставала на рассвете, мчалась на машине в Лондон, в эту ее квартиру на Темзе, как зверь в свое логово, и возвращалась в конце недели после пяти не поддающихся описанию дней. О, я часто выполнял условия сделки, я ни разу не выдал ее, не проговорился никому ни словом» [5, с. 308].

Розглядаючи образ готичного злодія за гендерною ознакою, то в традиційній готиці це завжди чоловік. Дафна Дю Мор'є в своєму романі використовує в якості злодія образ жінки, аніж чоловіка. Тому досить цікаво спостерігати за розвитком відносин між головною героїнею та злодійкою.

На початку роману головна героїня постає перед нами як: *«худенькая неловкая девушка в трикотажном платье, перчатки с крагами крепко зажаты во вспотевших ладонях...»*. Це дуже невпевнена в собі, *«скованная отчаянной застенчивостью, полная надежд и упований, горячо желая понравиться»* дівчина [5, с. 77], *«..полное неумение держаться и производило такое плохое впечатление на людей вроде миссис Дэнверс»* [5, с. 249]. З усіх цих причин вона завжди порівнює себе з Ребекою, але багато мешканців Мендерлі говорять про те, що вона зовсім відрізняється від Ребеки.

Головна герої почуває невпевненість в собі, коли починає жити в маєтку в Мендрелі: *«Ребекка, всегда Ребекка. Куда бы я ни пошла в Мэндерли, где бы я ни сидела, даже в мыслях и снах я встречала Ребекку. <...>. Ребекка, всегда Ребекка. Я никогда не избавлюсь от нее»* [5, с. 209]. Але поступово вона переборює себе та стає більш впевненою в собі. *«Теперь, когда я сломила свое внутреннее сопротивление и произнесла имя Ребекки сперва в разговоре с женой епископа, затем — с Фрэнком Кроли, что-то все сильней и сильней побуждало меня говорить о ней. Это доставляло мне какое-то странное удовольствие, словно опьяняло меня. Я знала, что пройдет еще несколько минут и я повторю его»* [5, с. 298].

Образ Ребеки постійно вторгається в думки та сни головної героїні. Деякою мірою Ребека здавалася їй *«такой же реальной, какой она была для миссис Дэнверс»* [5, с. 206]. Головна героїня навіть вважала, що *«Максим не был в меня влюблен, он никогда не любил меня. ... Он вовсе не принадлежит мне, он принадлежит Ребекке. Он никогда не полюбит меня из-за нее»*.

Коли починається розкриватися тайна трагічної загибелі Ребеки та Максим розповідає, що трапилося насправді, головна героїня починає

розуміти, що уявляла з себе Ребека та всі частинки її знань, несподіваних відкриттів про Ребеку зібралися до єдиного повного образу цієї жінки. Максим говорив: «— Ты думала, что я люблю Ребекку? — сказал он. — Ты думаешь, я убил ее из ревности? Я ее ненавижу, говорю тебе, наш брак был фарсом с первого дня. Она была порочная, жестокая, развратная, испорченная до мозга костей женщина. Мы никогда не любили друг друга; никогда, ни одной минуты не были счастливы. Ребекка не знала, что такое любовь, нежность, порядочность. Она была даже не совсем нормальна» [5, с. 311]. Таким чином в свідомості головної герої відбувся перелом, та, як вона говорить про себе: «А уверенность – качество, которое я очень ценю, хоть и обрела его поздно. Я думаю, храброй меня сделало одно – его зависимость от меня. Во всяком случае, я избавилась от своей робости, неловкости, страха перед чужими» [5, с. 327]. Після того, як були відомі всі факти гибелі Ребеки, розуміння їх відносин, розуміння того, що Максим кохає тільки її, вона починає допомагати своєму чоловікові при проведенні розслідування вбивства Ребеки.

З цього моменту, головна героїня перестає бути жертвою та стає головною опорою та підтримкою для свого чоловіка, впевненою в собі жінкою.

Підводячи підсумок, зазначимо, що в романі Дафни Дю Мор'є «Ребека» відбувається значна трансформація образу традиційного готичного злодія. Англійська письменниця використовує в цій якості образ красивої жінки та вводить його імпліцитно, що додає більшої психологізації роману. Але також слід відзначити відносини між злодійкою та головною героїнею-жертвою, та трансформацію образу жертви в романі. На початку роману це боязка, скромна, незграбна та невпевнена в собі дівчина, але яка за певних обставин стає доволі хороброю, впевненою в собі та найбільшою опорою й помічником для свого чоловіка. Проведене дослідження дає змогу стверджувати, що роман Дафни Дю Мор'є «Ребека» дійсно є одним з кращих зразків неготичної літератури.

Література

1. Вацуро В.Э. Готический роман в России / В.Э. Вацуро. – М.: Новое литературное обозрение, 2002. – 544 с.
2. Локшина Ю.В. Традиции готического романа в творчестве Айрис Мердок и Джона Фаузла: диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук: спец. 10.01.03 «Литература народов стран зарубежья» / Юлия Владимировна Локшина. – Москва, 2015 – 161 с.
3. Палойко Л. В. Образ персонажа в оригинале и литературном продолжении англоязычного романа как объект филологического анализа: диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук: спец. 10.02.04 «Германские языки» / Людмила Валерьевна Палойко. – Самара, 2014. – 216 с.
4. Соловьева Н.А. История зарубежной литературы: Предромантизм: Учеб. пособие для студ. филол. ф-тов высш. учеб. заведений. М.: Издательский центр «Академия», 2005. – 272 с.
5. Дю Морье Д. Ребекка [Пер. с англ. Т.А. Кудриной и Е.Ю. Кудриной] / Дафна Дю Морье. – Днепропетровск: Изд-во ДГУ, 1993. – 416 с.
6. Daphne du Maurier «Rebecca». Режим доступа: http://royallib.com/book/du_Maurier_Daphne/Rebecca.html

Svitlana Garysova. The transformation of the image of the traditional gothic fiend in the neogothic novel of Daphne du Maurier “Rebecca”.

The article deals with the analysis of the transformation of the image of the traditional gothic fiend in the neogothic Daphne du Maurier’s novel “Rebecca”. The basic characteristics of the traditional gothic fiend are established and their application in the novel is traced. Special attention is paid to the relationship between the fiend and the main character, the change of the heroine from a victim to a confident young woman.

Keywords: *novel, traditional gothics, gothic thief, transformation, victim, implicit hero, neogothic style.*

Екатерина Дацер
аспирант
Бердянский государственный педагогический университет
г. Бердянск

ДВОЙНОЙ КОД ПОСТМОДЕРНИЗМА В РОМАНЕ «КОЛЛЕКЦИОНЕР» ДЖ. ФАУЛЗА

Статтю присвячено дослідженню провідних рис постмодернізму в романі Джона Фаулза «Колекціонер». Окреслено художні функції та специфіку подвійного коду в тексті аналізованого роману. Особливу увагу звернено на ускладнений характер композиційної структури твору та «щоденниковий» стиль наративу.

***Ключові слова:** постмодернізм, інтертекстуальність, подвійний код, композиційна структура, наратив.*

Постмодернизм – совокупное обозначение наметившихся в последние 25-30 лет тенденций в культурном самосознании развитых стран Запада. Постмодернизм понимается в двух планах – узко литературном – как современный метод письма, и в широком – как эпоха в истории, философии, мировосприятии. Постмодернизм стоит в ряду течений, описывающих уникальность переживания человеком ситуации конца XX века, всю сумму культурных настроений, а также философскую оценку последних тенденций в развитии культуры. Само название явления демонстрирует его преемственность и вполне определенное отношение к модернистским тенденциям в культуре. Пожалуй, ни один из литературоведческих терминов не подвергался такому ожесточенному обсуждению, какое идет вокруг термина «постмодернизм». К сожалению, широкое использование лишило его конкретного значения; тем не менее, представляется возможным выделить три основных значения, в которых данный термин употребляется в современной критике:

- произведения литературы и искусства, созданные после II мировой войны, не относящиеся к реализму и выполненные с использованием нетрадиционных методик изображения;
- произведения литературы и искусства, выполненные в духе модернизма, «доведенного до крайности» [9];
- культурологический этап, основная черта которого – характеристика состояния человека в мире «развитого капитализма» (конец 50-х гг. XX века – наши дни), время, названное теоретиком постмодернизма Ж. - Ф. Лиотаром «эпохой великих мета-нарративов западной культуры» [5].

Ключевые понятия, которыми оперируют теоретики направления постмодернизма в литературе – «мир как хаос», «мир как текст», «интертекстуализм», «двойной код», «авторская маска», «пародийный модус повествования», «провал коммуникации», «фрагментарность повествования», «метарассказ» и т.п. Постмодернисты претендуют на «новое видение мира», на новое его понимание и изображение. Среди приемов, используемых постмодернистами, необходимо упомянуть следующие: отказ от подражания действительности в образах (общепринятость ассоциируется с привычным, и является великим заблуждением человечества) в пользу Игры с формой, условностями и символами из арсенала «высокого искусства»; прекращение погони за оригинальностью: в век массовой продукции всякая оригинальность мгновенно теряет свежесть и смысл; отказ от использования сюжета и характера персонажа в целях передачи смысла произведения; и, наконец, отвержение смысла как такового – поскольку все смыслы иллюзорны и обманчивы [3, с. 40-41].

Одним из главных методов постмодернизма становится интертекстуальность. На основе других текстов, цитат из них, заимствованных образов создается постмодернистский текст. С этим связана и так называемая «постмодернистская чувствительность» – одна из основ эстетики постмодернизма. Чувствительность не столько к жизненным

явлениям, сколько к другим текстам. С текстами связывается постмодернистский метод «двойного кода» – смешение, сопоставление двух или более текстуальных миров, при этом тексты могут использоваться в пародийном плане. Двойной код – одна из самых важных черт природы постмодернизма. Он отражает противоречивость нашего времени и сложное мышление человека. Главной особенностью двойного кода является «иронический модус» повествования, который направлен на нарушение языковых стереотипов восприятия читателя. Постмодернисты обращают большое внимание на игровую природу современной литературы и вследствие этого, двойной код применяется как стилистический прием. Кроме эффекта иронии, двойной код оказывается способом создания разных миров в тексте [3, с. 48-49].

Для художественной практики постмодернизма характерны такие стилевые особенности, как сознательная ориентация на эклектичность, мозаичность, ироничность, игровой стиль, пародийное переосмысление традиций, неприятие деления искусства на элитарное и массовое, преодоление границы между искусством и повседневной жизнью. Если модернисты не претендовали на создание новой философии, а тем более – нового мировосприятия, то постмодернизм несравненно более амбициозен. Постмодернисты не ограничиваются экспериментами в области художественного творчества. Постмодернизм – сложный, многоплановый, динамично развивающийся комплекс философских, научно-теоретических и эмоционально-эстетических представлений о литературе и жизни. Наиболее показательными областями его применения являются художественное творчество и литературная критика, причем последняя часто входит составной частью в ткань художественного произведения, т.е. писатель – постмодернист нередко анализирует как произведения других авторов, так и свое собственное, и часто это делается с самоиронией.

Джон Фаулз – классик современной английской литературы, один из родоначальников английского постмодернизма. Восприятие его дебютного

романа «Коллекционер», опубликованный в 1963 году, полностью зависит от угла зрения читателя. Фаулз дебютировал самым «быстрым» своим творением: роман «Коллекционер» был придуман и написан за месяц, хотя правка заняла у автора гораздо больше времени. Вышедшая в 1963 году книга стала бестселлером, «Коллекционер» был переведен на многие языки мира, а в 1965 г. экранизирован.

Композиционная структура романа «Коллекционер» привлекает внимание своеобразием. В.В. Храпова выделяет следующие черты усложненности композиции романа:

- композиционная дробность и неоднородность ее форм;
- неожиданная частичная повторяемость информации; информационное сужение от части 1 к части 3;
- чередующаяся информационная закреплённость частей то за одним, то за другим героем; нелинейность информационного изложения;
- неожиданная сюжетная емкость 4-ой части при ее наименьшем объеме;
- особенная временная соотнесенность композиционных частей романа [7; с.141].

В «Коллекционере» имеется двойная перспектива, которую еще можно найти по меньшей мере в трех других романах, а именно произведении Пола Зиндела «Человек-свинья» (1969 г.), Роберта Суинделла «Daz 4 Zoe» (1990) и Берли Доэрти «Дорогой Никто» (1991 г.). Все эти романы используют прием сочетания повествований от лица рассказчиков обоих полов; рассказчики, как правило, тоже ведут дневники, что также создает особую стилистику повествования и восприятия сюжета.

Особенным образом располагается в романе вектор временной направленности. Так, отнесенность 1 части романа принадлежит прошлому и строится как воспоминание; четвертая часть направлена в будущее (планируется очередное «пополнение коллекции», и неизвестно, состоялось ли оно уже, или пока находится лишь в планах). Благодаря спиральной организации текста части 1 и 4 приобретают необычайную временную

спаянность, придающую повествованию дополнительную динамику. Теперь история Коллекционера связывает прошлое с настоящим, и, что самое страшное, стремится в будущее: «выход из произведения становится входом в него, конец – началом. Этот эффект пространственного сжатия композиции остается незамеченным читателем после «вхождения» в текст вплоть до попытки «выхода» из него» [1].

Роман написан в форме дневниковых записей героев. «Вообще-то, дневник как литературный жанр появился сравнительно недавно, только в XVIII столетии. До той поры европейцы, пишущие дневник, искренне считали, что таким образом общаются с собой. То, что хронику собственной жизни можно опубликовать или вовсе выдумать от имени несуществующего лица, открыли деятели галантного века. Зато уж потом дневник с его задушевностью, откровенностью, простосердечной интимностью стал одной из любимых форм литераторов. Иными словами, дневник – это либо документ, либо литература» [6].

Говоря о той важной роли, которая отведена форме в искусстве постмодернизма, нельзя не предположить, что такая жанровая разновидность, как дневник, выбрана автором не случайно. Чем же отличается дневниковая запись от обычного повествования от первого лица? Если повествование от первого лица, по сравнению со «всезнающим» рассказчиком, использующим 3-е лицо, всегда характеризует субъективность, то в дневниковых записях, не предусматривающих читателя, должна присутствовать не просто субъективная точка зрения автора речи на происходящее, но его глубинные переживания, отражение мыслей и чувств, внутренние монологи, возможно, даже «поток сознания» – все то, что характеризует субъекта речевой деятельности как уникальную индивидуальность.

Итак, очевиден тот факт, что жанр дневника избран как функциональный стиль, и должен выполнять следующие художественные задачи:

- подчеркнуть отстраненность автора от творения;
- благодаря повышенной субъективности дневникового стиля, глубже проникнуть во внутренний мир героев и косвенно, с помощью их собственных реакций на происходящее и особенностей их речевых сказов охарактеризовать их личности;
- учитывая вышесказанное, помочь читателю стать соучастником действия, провоцируя его на эмоциональный отклик, таким образом вовлекая его в творческий процесс.

Необходимо отметить, что отстраненность автора очевидна: он с одинаковой убедительностью создает речевой облик как неразвитого Клегга, так и просвещенной Миранды, совершенно не выказывая собственного отношения к происходящему (во всяком случае, прямо; безусловно, существуют методы анализа, позволяющие с известной долей вероятности определить писательскую оценку событий романа, но только косвенно); таким образом, основная этическая нагрузка переложена на плечи читателя – и действительно, книга никого не оставляет равнодушным.

Главных героев в романе всего два; во всяком случае, именно Миранда и КлеGG способствуют развитию внешней динамики сюжета произведения. В принципе, можно сказать, что автор, рассказывая историю с точки зрения то одного, то другого персонажа, таким образом призывает читателя взглянуть на мир глазами того героя, который в данный момент ведет рассказ. Нельзя сказать, что Фаулз выражает собственное мнение, так что в результате формируется четырехмерное пространство нарратива: Миранда, КлеGG, автор и читатель, каждый со своей точкой зрения (об авторской можно лишь догадываться, а читательская неизбежно формируется в процессе чтения). Легко заметить, что точки зрения двух персонажей противоположны: этому способствует и оппозиционная проблематика, и контрастные языковые стилистические средства выразительности.

Столкновение мировоззрений Миранды и Клегга проистекает из их личностных различий: молодой человек – психопат, тогда как девушка

обладает многими качествами, которых Клеггу не хватает: она талантливая, чувствительная, интеллигентная студентка-художница. Таким образом, эта пара персонажей имеет противоположные ценностные ориентиры, моральные нормы и идеалы.

Миранда и Клегг – два полюса созданного Фаулзом «фантастичнейшего варианта самой фантастической ситуации» [7; с.117], которая не могла бы существовать и развиваться без одного из ее элементов. Ситуация воздействует на обоих участников, необратимо изменяя и развивая их образы.

Литература XX века охотно играет с литературой предшествующих эпох. К Шекспиру, например, обращается едва ли не каждый второй homo ludens слова. Говоря о персонажах романа Фаулза «Коллекционер», нельзя оставить без внимания те явные соответствия имен героев шекспировским персонажам, которые введены автором в произведение. В романе используются образы-символы, заимствованные из шекспировской трагикомедии «Буря» («The Tempest»). Как известно, «Буря» – последняя романтическая пьеса У. Шекспира, написанная в 1611 г. В этом произведении тоже действует персонаж по имени Миранда – юная дочь волшебника Просперо, вместе с отцом живущая в изгнании на острове. Также в шекспировской «Буре» имеются герой-любовник Фердинанд (имя, которым в целях конспирации представляется Миранде Грей ее похититель из «Коллекционера» Фредерик Клегг.) и антигерой, сын страшной колдуньи, отвратительное чудовище Калибан, в шекспировском тексте предпринимавший попытку посягнуть на честь Миранды.

Налицо явно неслучайное соответствие как сюжетных линий, так и имен героев; кроме того, намеренность построения автором подобных параллелей неоднократно подчеркивает, цитируя Шекспира, сама Миранда Грей – «внутренний аналитик» романа Фаулза. Выбирая для Клегга псевдоним «Калибан», она выражает свое к нему отношение – презрение к его порочности, пусть и скрытой от его собственных глаз, отвращение перед

его косностью и ненависть к его жестокости. В дальнейшем, когда сюжет разворачивается, приводя Миранду к кризису, она переосмысливает роль Калибана, интерпретируя ее не как роль «жестокоего раба, в пороках заколдованного принца», а как роль «заколдованного принца», видя свою задачу в том, чтобы его «расколдовать своей любовью». Авторская интерпретация образа Клегга как чудовища подтверждается, и данное значение усиливается наложением двойного символа «чудовища»: вначале из шекспировской пьесы (отрицательная оценка), затем из сказки (оценка положительная). На данном этапе Миранда даже прекращает именовать Клегга Калибаном, используя вместо этого, как она думает, его истинное имя – Фердинанд. Данное совпадение тоже не случайно. В шекспировской пьесе Фердинанд – юноша, пылающий взаимной любовью к Миранде, чья любовь выдерживает все испытания, намеренно нагромождаемые на пути влюбленных. Двойной образ «достойного любви рыцаря» усиливает философско-этическое напряжение романа «Коллекционер». Однако в конце романа Фаулза Миранда, чья попытка «расколдовать чудовище» лишь привела к очередному витку нагнетания конфликта, разочаровывается в своей теории, и Клегг окончательно и бесповоротно остается Калибаном.

Литература

1. Андреев Л.Г. Литература конца XX века и современное литературоведение / Л.Г. Андреев. – М.: «Рандеву-АМ», 1998. – 320 с.
2. Жлуктенко Н.Ю. Английский психологический роман XX века / Н. Ю. Жлуктенко. – К.: Вища школа, 1998. – 157 с.
3. Ильин И. П. Постмодернизм – словарь терминов / И. П. Ильин. – М.: Интрада, 2001. – 384 с.
4. Ильин И.П. Стилистика интертекстуальности: Теоретические аспекты. / И.П. Ильин. – М.: Наука, 1989. – С.186-207.
5. Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна [пер. с франц. Н.А. Шматко] / Жан-Франсуа Лиотар. – СПб.: Алетейя, 1998. – 160 с.

6. Литературный энциклопедический словарь / Под общ. ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева. Редкол.: Л. Г. Андреев, Н. И. Балашов, А. Г. Бочаров и др.—М.: Сов. энциклопедия, 1987. – 752 с.
7. Храпова В.В. Композиционный лабиринт романа Джона Фаулза «Коллекционер» // Наука. Университет. 2002. Материалы Третьей научной конференции. – Новосибирск, 2002. – С.14 –144.
8. Фаулз Д. Коллекционер[пер. с англ. И. Бессмертная] / Джон Фаулз. – М.: 2011. – 400 с.
9. Barth J. The Literature of Exhaustion // The Friday Book: Essays and Other Non-Fiction. – London: The John Hopkins University Press, 1984. – 271p.

Kateryna Datsler. Dual code of postmodernism in J. Fowles' novel "The Collector". The article studies the leading figures of postmodernism in the novel "The Collector" by John Fowles. Artistic features and specifics of the double test code are outlined in the article. Particular attention is paid to the complicated nature of the composite structure of the work and "diary" style of the narrative.

Key words: postmodernism, intertextuality, dual code, compositional structure, narrative.

Марина Єфимова,

Магістрант

Маріупольський державний університет

Науковий керівник: к. філол. н., доцент Назаренко Н.І.

ВПЛИВ ВІЙНИ НА ДОЛІ ЛЮДЕЙ (НА ПРИКЛАДІ РОМАНУ М. МІТЧЕЛЛ «ВІДНЕСЕНІ ВІТРОМ»)

Стаття присвячена дослідженню одного із аспектів глобальної теми «людина та епоха». Роман Маргарет Мітчелл «Віднесені вітром» вважається одним із визначних здобутків американської літератури ХХ століття. Це роман-епопея з усіма характерними ознаками: добротною історичною основою, розвитком сюжету від сімейної вихідної точки через поступове розширення дії до державних масштабів з

відкритим фіналом. Особлива увага надається характеристиці людини у воєнний час крізь призму гендерного аспекту.

Ключові слова: Громадянська війна, реконструкція, роман, південь, рабство, життя, жінка, чоловік.

Вплив війни на долю людини – тема, якій присвячені тисячі книг. Що собою являє війна, теоретично знає кожен, але тих, хто відчув на собі її жахливий дотик, значно менше. Війна – це постійний супутник людського суспільства, вона суперечить всім моральним законам, але, незважаючи на це, з кожним роком число людей, що постраждали від неї, зростає. В усі часи війна була одним з основних промислів людини, цілі народи і нації знищувалися, щоб інші могли роздобути бажані блага. Таким чином, війна є природним прагненням людини домінувати над собі подібними. Життя будь-якої людини насичене величезною кількістю факторів, які негативно впливають на її добробут, але не існує настільки негативного фактора, як війна. Насамперед, війна – це величезний стрес для звичайної людини, незалежно від її соціального чи матеріального становища. Військова агресія передбачає вторгнення військ іншої держави на територію рідної країни людини, стрес буде присутній за будь-яких обставин, навіть якщо бойові дії не ведуться в місті його перебування [10, с. 13].

Багато хто з визначних письменників у різні життєві проміжки описують тяготи війни та реконструкції, також це зробила Маргарет Мітчелл у своїй книзі «Віднесені вітром» (1936), яка вирішила покласти в центр роману тему Громадянської війни між південними і північними штатами – найбільший військовий конфлікт на території США, що вибухнув у 1861 році. Роман Маргарет Мітчелл – це твір про виживання в складну епоху Громадянської війни 1861-1865 років і в післявоєнні роки реконструкції американської держави [9, с. 12]. Відомий американський критик Малкольм Каулі в рецензії, надрукованій у вересні 1939 року, писав, що роман «Віднесені вітром» є не що інше, як енциклопедія плантаторського життя і

південної легенди, вперше в цілому вигляді викладеної Маргарет Мітчелл, причому викладеної з усіма її подробицями і епізодами, з усіма її характерами і з усіма її сценічними декораціями. Незважаючи на той факт, що легенда ця фальшива і справила поганий вплив на життя Півдня в цілому, вона зберігає свою привабливість, оскільки Маргарет Мітчелл зуміла розповісти її так, що легенда посилюється, хоча розказана вона шляхом змішання неабиякої частки реалізму з романтизмом» [2, с. 205].

Майстерність М. Мітчелл проявилася у створенні незабутніх характерів, які були створені кожен яскравою неповторною індивідуальністю і разом з тим відображали історичний зміст епохи, усі тяготи війни. Образ солдата завжди надихав письменників і кінематографістів, у книгах і фільмах він викликає повагу і захоплення, у житті – відсторонену жалість. Державі солдат потрібен як безіменна жива сила, його скалічена доля може хвилювати лише близьких. На прикладі роману «Віднесені вітром» ми можемо побачити багато чоловіків, солдатів, бійців, які зробили великий внесок в розвиток Громадянської війни, але детальніше ми проаналізуємо головних персонажів твору, а саме Ешлі Уїлкса та Ретта Батлера. Ешлі Уїлкс – мрійливий блондин, який підкорив серце головної героїні Скарлетт О'Хара, він прекрасно їздить верхи, блискуче освічений, захоплюється мистецтвом і поводить так, як повинен вести себе справжній джентльмен, у всьому наслідуючи кодексу честі. Так, Ешлі відважно воює за Конфедерацію, хоча не вірить в перемогу: *«Битва – як шампанське: однаково вдаряє в голову і трусам і героям. Будь-який дурень може стати сміливцем в бою, коли вибір невеликий: якщо не будеш хоробрим, бути тобі убитим»* [7, с. 165].

Однак після війни він все більше демонструє слабкість і некомпетентність, виявляючи повну безпорадність у справах, ностальгічно відданий минулій цивілізації, Ешлі втілює Старий Південь. Він не знаходить місця в новому житті, так як не може і не хоче змінити себе. Ретт, який постійно ревнує його до Скарлетт, не може зрозуміти, чому вона не бачить його неспроможності та латентної нечоловічності. Скарлетт розуміє, нарешті,

що той Ешлі, який довгий час був для неї ідеалом, існує тільки в її палкій уяві як данина ностальгії за колишнім, прекрасним життям. Що стосовно до ще однієї визначної особи в романі – Ретта Батлера, то можна сказати, що він безпринципний і цинічний. Беззастережно прийнявши нову соціальну реальність, Ретт Батлер є символом Нового Півдня, однак цей персонаж був би не таким привабливим, якби Ретт не виявив свій зв'язок зі Старим Півднем, розуміючи, що цей край приречений, він не вважає за потрібне захищати його, але пожежа в Атланті, страждання Скарлетт і Мелані змушують його серце здригнутися, і він робить виключно нераціональний вчинок. Покинувши жінок по дорозі в Тару, він приєднується до армії конфедератів напередодні їх очевидної поразки.

Багато молодих людей починають воювати, підсвідомо не здогадуючись про можливий фінал. Трагічний кінець в їх думках не співвідноситься з власною долею, куля наздожене кого завгодно, але не його, але ілюзія безсмертя і азарт розсіюються як вчорашній сон в ході перших бойових дій і при вдалому результаті додому повертається інша людина, повертається він не один, з ним війна, яка стає його супутницею до останніх днів життя [3, с. 64].

Також ми розглянемо, як війна впливає на слабку половину населення – на жінок. Світова історія сповнена жахливих сторінок, які оповідають про звірячі злочини проти жінок, незважаючи на те, що історія є наукою, необхідною людині, щоб уникнути помилок минулого, люди продовжують їх повторювати. Мати, яка втрачає свого сина, не спроможна змиритися з цим. Як би героїчно не загинув солдат, з його смертю ніколи не зможе змиритися жінка, яка його народила. Патріотизм і високі слова втрачають сенс і стають безглуздими поруч з її горем. Вплив війни на життя людини стає нестерпним тоді, коли людина ця – жінка [8, с. 158].

Та Південь, як відомо, мав давні традиції гордості і стійкості своїх жінок. Жінки, повні патріотизму, навіть не виходять заміж за тих шанувальників, хто не відзначився в бою. Крім цього, жінки стрімко

кидаються організувати благодійні акції: збори коштів, продуктів та інші добровольчі заходи. Вони хочуть бачити своїх чоловіків мучениками, що віддали своє життя, захищаючи Батьківщину, і якщо таке трапляється з шанувальником, дівчата визнають заручини і відповідним чином сумують про загиблого. На відміну від загальноприйнятої поведінки жінок Півдня, головна героїня Скарлетт не збирається розігравати страждальницю і знаходити принадність у війні, яка відбирає чоловіків, призначених для того, щоб її оточувати. Інші жінки зізнаються в подібних думках у своїх щоденниках і остаточно відмовляються від імпульсивно нав'язаних ролей, коли романтизм війни спадає. Розпещена і норавлива дочка плантатора з Півдня, впевнена в своїй привабливості, Скарлетт могла б прожити життя «справжньої леді», відвідувати бали і їздити на полювання, вести господарство на плантації, наглядати за неграми, розбивати серця всіх чоловіків, які з необережності заглянули в її зелені очі, але всьому цьому не судилося збутися: почалася громадянська війна між Північчю і Півднем. Ця війна, що знищила рабство в південних штатах, знищила і культуру Півдня, орієнтовану на аристократизм, традиції, поклоніння Дамі. З півночі прийшли янки, що не володіли нічим, крім нахабства, пристрасті до наживи і нестерпним вульгарності [1, 34].

М. Мітчелл переконана, що справжня американська культура, яку погано знали в Європі, загинула під час війни. Але героїні «Віднесених вітром» війна, ставши важким випробуванням, дала можливість реалізувати приховані, невідомі їй самій сили, проявити до кінця свій характер. І виявилось, що ніжна панночка, кокетлива і примхлива, володіє мужністю, сталевною волею і такою життєвою енергією, що їй можуть позаздрити браві чоловіки. М. Мітчелл описує війну без романтичних прикрас, як це робили письменники «втраченого покоління»: війна – це бруд, кров, насильство, прояв далеко не кращих сторін людської природи. Громадянська війна принесла Півдню розорення і повну поразку, але найважчі часи настали пізніше, коли довелося пристосовуватися до мирного життя. Від тихих садиб

нічого не залишилося – одні були спалені, інші дісталися янкі. Дивом збереглася лише чудова Тара, володіння сім'ї О'Хара, але і її треба було відстояти, сплативши величезні податки. Красуня Скарлетт, яка завжди була кокеткою, риється в землі, як рабіня. Війна змусила її навчитися багато чому, про що дівчина раніше і думати не могла. Образ Скарлетт психологічно глибокий і реалістичний, він привертає увагу закладеною в ньому гуманною ідеєю – образ життєрадісної, юної красуні, яка у роки випробувань опинилася такою мужньою. Скарлетт вміє дивитися життю в обличчя, завзято бореться, долаючи на шляху перешкоди, штурмує їх рішуче, не думаючи про можливість поразки, і продовжує боротися, навіть коли поразки не уникнути. Однак Скарлетт стала мало не національною героїнею. Думається, це сталося з причини її чималої чарівності й таких «американських» рис характеру, як життєстійкість, вміння домагатися свого і вміння почати все з нуля. Доля головної героїні, яка переплетена з історичним часом в романі, розкриває концепцію автора. Судячи з того, що Скарлетт виходить переможницею з усіх ситуацій, порушуючи при цьому закони південної громади, Мітчелл стоїть на боці «нового Півдня» і не схвалює пасивного страждання жителів Півдня в тяжкі повоєнні роки. Завзятість, з яким героїня «Віднесених вітром» бореться з життєвими труднощами, повинна була, ймовірно, за задумом авторки, вселити американцям, що переживали економічну кризу і депресію, впевненість у своїх силах. Фінал «Віднесених вітром», незважаючи на невизначеність у долі героїні, звучить життєствердно. Якщо історія Громадянської війни в романах більшості письменників – «південців» була представлена апокаліптично, як «втрачений рай», то в «Віднесених вітром» історія «південної» красуні Скарлетт О'Хара – це боротьба за виживання, тема, яка хвилює багатьох [4, с. 265].

Підводячи підсумки, можна ще додати, що п'ятсот років тому ватажок держави особисто вів своїх підданих в атаку, він ризикував так само, як і рядові бійці. За останні двісті років картина змінилася, вплив війни на

людину став глибшим, тому що немає в ній справедливості і благородства. Військовим натхненникам краще відсидітися в тилу, сховавшись за спинами своїх солдатів, а рядові бійці, опинившись на передовій, керуються стійким бажанням врятуватися будь-якою ціною. Для цього існує правило «вистріли першим». Той, хто стріляє другим, неминуче гине. І солдат, натискаючи на курок, вже не замислюється про те, що перед ним людина. Війна дуже сильно впливає на життя, люди впізнають себе і близьких з іншого боку. Деякі здатні на зраду, підлість, бувають люди начебто не боягузи, але вони тікають з поля бою, тому що не здатні витримати важке випробування, а ті, хто здатні, не впадають у відчай і навіть після військових дій продовжують жити гідно і приносити користь людям [6, с. 286].

Література

1. Архангельская И.Б. Роман М. Митчелл «Унесенные ветром»: история создания и специфика жанра / И.Б. Архангельская. – К.: научный журнал «Вестник Вятского государственного гуманитарного университета», №3(2), 2012. – 119 с.
2. Богословський В.Н. Історія зарубіжної літератури ХХ століття 1917-1945 / В.Н. Богословський. – М., 1984. – 340 с.
3. Гіленсон Б.А. Американська література 30 - х років ХХ століття / Б.А. Гіленсон. – М., 1974. – 274 с.
4. Гребеннікова Н.С. Зарубіжна література ХХ століття / Н.С. Гребеннікова. – М., 1999. – 309 с.
5. Денисова Т. Легенди і реалії Американського Півдня / Т. Денисова. – К, 1992. – Кн. 2. – 215 с.
6. Кревельд М. Трансформація війни / М. Кревельд. – М.: ИРИСЭН, 2005. – 343 с.
7. Митчелл М. Унесённые ветром / М. Митчелл. – А.: МГП «Берен», 1993. – в 2х. т. – 1216 с.

8. Райт К. Некоторые размышления о войне и мире. Теория Международных отношений / К. Райт. – М.: Гардарики, 2003. – 400 с.
9. Сердитова А. Смысл названия романа Маргарет Митчелл "Унесенные ветром" / А. Сердитова. – г. Сыктывкар.: Исследовательская работа, МАОУ "Технологический лицей", 2012. – 34 с.
10. Стрэчен Х. О войне / Х. Стрэчен. – М.: Полиграфиздат, 2010. – 330 с.

Yefymova Maryna. The influence of war on the fate of people (on the example of M. Mitchell's novel "Gone with the Wind").

The article is devoted to the aspects of general theme "a man and an epoch". A novel by Margaret Mitchell "Gone with the Wind" is considered as one of the outstanding achievements of American literature of the 20th century. This novel is an epic-work with all the characteristic features, there is great historical foundation, the development of the plot from the family starting point through a gradual expansion of the scope of government action with the open finale. Special attention is given to the question of human characteristics in wartime through the prism of the gender aspect.

Keywords: Civil War, reconstruction, the novel, the South, slavery, life, woman, man.

Лілія Михайліченко
старший викладач,
Маріупольський державний університет
м. Маріуполь

ФУНКЦІОНУВАННЯ ГІПЕРБОЛИ У ХУДОЖНЬОМУ ТЕКСТІ

Стаття торкається проблеми функціонування гіперболи у художньому тексті. Стаття встановлює, що гіпербола доволі поширена в літературі. Вона відіграє важливу роль в формуванні художнього світу, який хоче передати письменник а також, що гіпербола досить тісно співіснує із іншими стилістичними прийомами та виразними засобами.

Ключові слова: гіпербола, гіперболізація, виразний засіб, стилістичний прийом, фігура мовлення, перебільшення, автор.

Багато понять і термінів стилістики запозичені з риторики. Слід зазначити, що вони мало змінилися протягом століть. І все ж думки про предмет, зміст і завдання стилістики вкрай різноманітні і у багатьох випадках виявляються несумісними. Це частково пояснюється різноманіттям зв'язків стилістики з іншими аспектами філології. Аналіз мови художніх творів здавна здійснювався і досі ще іноді здійснюється з підрозділом стилістичних засобів на образотворчі і виразні.

Крім поділу на образотворчі і виразні засоби мови, досить широке розповсюдження має поділ на виразні засоби мови і стилістичні прийоми з поділом засобів мови на нейтральні, виразні і власне стилістичні, які названі прийомами. Під стилістичним прийомом І.Р. Гальперін розуміє навмисне і свідоме посилення якої-небудь типової структурної та / або семантичної риси мовної одиниці (нейтральної або експресивної), яка досягла узагальнення і типізації. При такому підході основною диференційною ознакою стає навмисність або цілеспрямованість вживання того чи іншого елемента, яка протиставляється його існуванню в системі мови. [10; 248]

До стилістичних прийомів відносять і гіперболу. Гіпербола — фігура мовлення, яка полягає в навмисному перебільшенні властивостей предмета або явища, що підсилює виразність, підвищує експресивність висловлювання, що надає висловленню емоційний, емоційно-емфатичний характер. Гіперболізація — приписування явищу будь-якої ознаки в такій мірі, в якій воно реально не володіє. Оскільки гіпербола є навмисним перебільшенням, її не можна розуміти буквально.

Гіперболізованими ознаками найчастіше наділяються властивості предметів (людей), такі як розмір, колір, особливості форми, кількості та ін: I remember a friend of mine buying a couple of cheeses at Liverpool. Splendid cheeses they were, ripe and mellow, and *with a two hundred horsepower scent*

about them that might have been warranted to carry three miles, and knock a man over at two hundred yards (J. Jerome). [18; 67]

Гіпербола характеризується певними ознаками, які виділяють її з ряду інших стилістичних прийомів. Одна з них це зіткнення та комбінація двох ознак – реальної та гіперболічної. Це створює певну напругу висловлювання, викликаючи переосмислення реальної ознаки за рахунок гіперболічної. Таким чином досягається висока міра інтенсивності. В основі механізму створення гіперболи лежить розумова операція, яка передбачає суб'єктивне відтворення у свідомості ознак навколишнього середовища. Крім того, у гіперболі функція перебільшення нерозривно пов'язана з функцією образності. Ці дві функції доповнюють одна одну і можуть бути об'єднані в єдину функцію гіперболізації (тобто образного перебільшення). У зв'язку з цим, гіперболу відносять до образних стилістичних прийомів.

Як літературний прийом гіпербола підкреслює суб'єктивність створюваного образу, його навмисну умовність. Але поряд з цим в гіперболі зберігається зв'язок з дійсністю, в основі гіперболізації лежить оцінка художніх явищ (образів), що мають свій аналог (референт) в первинній реальності. Автор як би зводить зображувані явища в найвищу ступінь, крупно масштабує їх; він не обманює читачів, а створює для них світ зміщених пропорцій, перебільшених пристрастей, заражає їх цим світом, викликаючи реакцію довіри. Це стимулює уяву, змушує звернути увагу на особливості явищ, що вирізняються, висвічує риси характеру літературних героїв. [8; 35]

Гіпербола – це художній прийом перебільшення, причому такого перебільшення, яке з точки зору реальних можливостей представляється малоюмовірним або взагалі неймовірним. Однак, гіпербола – художня вигадка, але не брехня у звичному сенсі. Основа гіперболи предметна, реальна. Іншими словами, брехня може бути елементом, що підсилює гіперболізацію, відданих їй особливий естетичний шарм. Проста брехня – чиста вигадка. Гіпербола, образно кажучи, є та величина, на яку художник у

своїй уяві відходить від норми, не втрачаючи її з виду. Таким чином, основна відмінність гіперболи від брехні у тому, що, гіперболізуючи, автор підсилює щось реально існуюче; а у брехні, крім вигадки, нічого немає. У літературі виразні і гіпербола, і брехня.

Тонкі зауваження з приводу сутності гіперболи, її емоційного значення зроблені А. А. Потебнею: «Гіпербола є результат немов би деякого сп'яніння почуттям, що заважає бачити речі в їхніх справжніх розмірах. Тому вона рідко, лише у деяких випадках, зустрічається у людей тверезої та спокійної спостережливості. Якщо це почуття не може захопити слухача, то гіпербола стає звичайною брехнею». [6; 58]

Гіпербола, таким чином, спрямована на максимальне збільшення емоційної сили мовленнєвого акту, і одночасно вона сприяє виконанню деяких умов, що лежать в основі будь-якого мовного акту, зокрема умови щирості: вирази типу «Щоб мені провалитися на цьому місці!» в мовному акті засвідчення або «Я ніколи тобі цього не забуду» — в мовному акті загрози. З іншого боку, гіперболічні вислови порушують так званий постулат істинності, звичайно також розглядається як необхідна умова успішності мовної діяльності. Таке порушення, однак, не перешкоджає спілкуванню, але накладає на слухача додаткову "декодуєчу" функцію: очевидна хибність прямого, буквального сенсу висловлювань змушує слухача шукати в них прихований зміст і інтерпретувати їх як містять суб'єктивну оцінку мовцем деякої дії, стану чи властивості. [3; 245]

Гіперболу можна вважати одним з основних способів створення художнього образу в мистецтві : живопису та літератури. Завдяки тому, що її головною функцією є вплив на емоції, вона широко використовується авторами художньої літератури як засіб виразності для посилення враження на читача. Цей стилістичний прийом характерний для риторичного і романтичного стилів в літературі і є найважливішим способом формування сюжету й окреслення характерів в літературних творах. Основна сфера застосування гіперболи — художня і повсякденна мова. [5; 82].

Розмовна гіпербола має багато спільного з художньою: і та і інша будуються на порівнянні, на створенні певного образу. Однак у розмовній мові гіперболізовані висловлювання засновані, як правило, на використанні готових наявних у мові засобів або моделей, тоді як автор художнього тексту прагне до неповторності створюваної ним гіперболи. [3; 251]

Гіпербола досить часто використовується в побутовій сфері спілкування, де вона служить одним із засобів підвищення експресивності мови: Jack: Personally, darling, to speak quite candidly, I don't much care about the name of Ernest. [...]. Gwendolen: It suits you perfectly. It is a divine name. *It has a music of its own. It produces vibrations* (O. Wilde).

У мові художньої літератури гіпербола часто вживається безпосередню з іншими стилістичними засобами – метафорою, персоніфікацією, порівнянням. У зв'язку з цим можна виділити специфічний вид гіперболи – метафоричну гіперболу або гіперболічну метафору, засновану на надмірному перебільшенні якості або ознаки: *And that oil oozed and ruined the sunset; and as for the moonbeams, they positively reeked of paraffin.* [5; 64].

У художньому тексті гіпербола виступає, з одного боку, як засіб відтворення ретроспективних переживань автора, а з іншого – як засіб формування емоцій, які ще не відчував читач, тобто емоції читача виникають в результаті напруженої продуктивної роботи його психіки. Але сам вибір гіперболічної ознаки вже обміркований, продуманий автором і спрямований на створення єдиного потоку різноманітних вражень, які є спільними для всіх читачів. Саме це відрізняє використання гіперболи у художньому тексті від випадкової, стихійної у розмовній мові.

Гіпербола дозволяє автору показати читачеві найхарактерніші риси зображуваного предмета в перебільшеному вигляді. Нерідко гіпербола використовується автором в іронічному ключі, розкриваючи не просто характерні, але негативні, з авторської точки зору, сторони предмета.

Письменник, вживаючи гіперболу, завжди розраховує на те, що читач зрозуміє перебільшення як умисний стилістичний прийом. Іншими словами,

художня гіпербола передбачає як би взаємний договір між творцем гіперболи і читачем. Обидва розуміють, що даний вислів має певний підтекст. Обидва погоджуються, що це є одна з форм більш барвисто, яскраво, опукло, емоційно висловити ставлення до описуваних явищ. [2; 359]

На думку І.С. Курахтанової гіперболи в художньому тексті бувають двох видів: okazіональні, або образні, та узуальні – зі «стертою» образністю. Узуальні гіперболи перейшли у розряд інтенсивів завдяки підвищеній частотності їх використання та набули яскраво вираженого номінативного характеру. [4; 60.]

Судячи з цього можна сказати, що гіпербола доволі поширена в літературі. Вона відіграє важливу роль в формуванні художнього світу, який хоче передати письменник. Але потрібно бути дуже уважним при вживанні цього стилістичного прийому. Важливо, щоб читач зумів розпізнати гіперболу та зрозуміти, що саме автор хотів передати за допомогою її.

Література

1. Арнольд И. В. Стилистика современного английского языка / И. В. Арнольд; 3-е изд. — М.: Просвещение, 1990. — 300 с.
2. Гальперин И. Р. Очерки по стилистике английского языка / И. Р. Гальперин. — М.: Академия, 1958. — 459 с.
3. Крысин Л. П. Гипербола в разговорной речи. Русское слово, свое и чужое: Исследования по современному русскому языку и социолингвистике. / Л. П. Крысин. — М., 2004. — С. 244-261
4. Курахтанова И.С. Языковая природа и функциональная характеристика стилистического приема гиперболы. / И.С. Курахтанова // Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук. — М., — 1978. — с. 60.
5. Мороховский, А. Н. Стилистика английского языка / А. Н. Мороховский. — К.: Вища школа, 1991. — 272 с.

6. Потебня А. А. Из записок по теории словесности / А.А. Потебня, — Харьков, 1905. — 248 с.

Liliya Mikhajlichenko. The functioning of hyperbole in belles-lettres texts.

The article deals with the functioning of hyperbole in belles-lettres texts. The article states that hyperbole is a widely-spread stylistic device and that it is closely connected with the use of other stylistic devices and expressive means.

Key words: *hyperbole, expressive means, stylistic device, a figure of speech, exaggeration, author.*

Надія Назаренко

кандидат філологічних наук, доцент

Маріупольський державний університет

м. Маріуполь

ТРАДИЦІЇ ГОТИЧНОГО РОМАНУ В СЛОВ'ЯНСЬКІЙ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

Дослідження присвячене питанню трансформації готичної поетики у сучасному романі білоруського письменника В. Короткевича «Дике полювання короля Стаха». Встановлено наявність провідних готичних концептів у художній структурі роману. Також описано комбінацію білоруського національного колориту з політичними мотивами та ідеями початку ХХ століття. Автором виявлено фактори впливу готичного топосу на формування фабули та системи персонажів твору.

Ключові слова: *готичний роман, топос, еволюція готичної поетики, мотиви прокляття та руйнації, атмосфера «suspense and horror» (жаху та напруги).*

Готичний роман уперше з'явився в західноєвропейській та американській літературі на рубежі XVIII та XIX ст. і став предтечею романтизму. Поява готичної прози в літературі здебільшого зумовлена реакцією на естетичну доктрину просвітницького реалізму, провідне гасло якого – орієнтація на раціональне. У другій половині XVIII століття роман

став предметом експерименту, тому готичні традиції набули відповідного втілення в цьому жанрі.

Готичний роман є предметом вивчення в роботах О. Матвієнко [10], Х. Денисюк (Пастух) [13], О. Білоус [3], І. Лімборського [9] та ін. Зокрема, О. Матвієнко в дисертації «Традиції готики в англійській літературі ХІХ століття» визначає вплив готичного роману на подальший розвиток англійської прози ХІХ століття, аналізує етапи еволюції готики, особливості й форми її вкорінення в інших жанрах, стилях, з'ясовує жанрову специфіку пародії на роман жахів, відбиття в ній рис готичної поетики. О. Білоус виділяє архетипи готичного роману: образ Дому, мотив руйнації, втечі, мрії. Одним із перших, хто розпочав дослідження готичної прози в українській літературі, був І. Лімборський. Він розглядає західноєвропейський готичний роман у контексті міжлітературних зв'язків.

Дослідження проблеми адаптації готичної традиції в сучасному романі є перспективною для українського літературознавства, в якому спостерігається нестача сучасних праць, присвячених аналізу зв'язків між готикою і провідними естетичними концепціями ХХ століття. У цьому аспекті наше дослідження повісті В. Короткевича «Дике полювання короля Стаха» у готичній парадигмі є наразі **актуальним**. Художній світ цього визначного твору містить своєрідне поєднання незмінних атрибутів типово англійського роману жахів і національного білоруського колориту.

Традиція – поняття широке і багате. Творчість кожного письменника при всій своїй самобутності вбирає і досягнення його попередників, які він продовжує, розвиває. Традиції пов'язують цінності історичного минулого із сьогоденням, передають культурну спадщину від покоління до покоління та незмінно впливають на творчість письменників. Належність до тієї чи іншої традиції не виключає можливості її пародіювання. Еволюція, воскресіння традиції, пародія – це форми, які приймає відношення письменницької індивідуальності до традиційної спадщини. У даному дослідженні піднімається питання про традиції готичної літератури у творчості

Володимира Короткевича на матеріалі його повісті «Дике полювання короля Стаха».

Готичною літературою на початку XIX ст. зачитувалися всі верстви суспільства. Але до початку 1840-х років потік власне готичних творів на англійському книжковому ринку помітно слабшає. У цьому ключі створює свої перші оповідання про надприродне Джозеф Шерідан Ле Фаню, якому судилося зіграти видатну роль у долі жанру: його романи і повісті 1860-1870-х років, на думку фахівців, не меншою мірою, ніж психологічні новели Едгара По, послужили своєрідним мостом, перекинутим із XIX у XX століття – від готичної повісті до сучасної літератури жаху.

Сліди готики відчутні і в творах реалістів – в романах Чарльза Дікенса, Елізабет Гаскелл, Уілкі Коллінза, Шарлоти та Емілі Бронте. Традиція «чорного роману» постає безперервною, плідною, живою й творчою тенденцією розвитку англійської літератури XIX сторіччя, що наскрізно пронизує увесь історико-літературний процес доби. Жанр «чорного роману» в його класичнім варіанті після стрімкого та короткочасного злету на порубіжжі XVIII-XIX ст. практично вичерпує себе вже на початку XIX століття. Але роль і значущість «готичної школи» зумовлена не стільки художніми досягненнями її авторів, скільки перспективою подальшого розвою англійської та європейської літератури, заплідненої готичними концептами. Готика трансформується під впливом інших художніх напрямів – романтизму, реалізму, неоромантизму, естетизму, утворюючи своєрідні художні сплави. Універсальність готичної поетики уможливорює її прояви у таких несхожих між собою літературних жанрах, як філософський, сповідальний, науково-фантастичний романи (М. Шеллі), психологічний роман / новела і детектив (Ч. Діккенс, Г. Джеймс), побутовий роман і роман виховання (Дж. Остен), роман-дискусія (ТЛ. Пікок), алегорична казка і притча (О. Уайльд).

У пострадянському просторі XX століття готика у повній мірі проявилася у відомому романі білоруського письменника В. Короткевича

«Дике полювання короля Стаха» (1958). Дія роману розгортається в 1900 році в білоруському Поліссі, куди приїхав молодий вчений-етнограф Андрій Білорецький, щоб вивчати народні перекази. Він оселився в маєтку Болотяні Ялини, господиня якого Надія Яновська – остання представниця старовинного дворянського роду – оповіла йому страшну історію про короля Стаха, привид якого час від часу учиняє дике полювання на старовинний рід і оточуючих. Молодий етнограф стає безпосереднім учасником страшних подій і саме він розкриває таємницю полювання. Як виявилось, місцева шляхта десятиліттями тероризує селян, використовуючи методологію тогочасного тріллера, коли пани, сховавши обличчя в шатах середньовічних лицарів, улаштовують набіги на села, смертельно залякуючи селян, удаючи примар. Населення повіту живе з почуттям жаху. Чим усе закінчується? Під керівництвом Андрія Світиловича – студента Київського університету, місцевого уродженця, і Андрія Білорецького селяни повбивали своїх катів. У фіналі пара закоханих – Надія Яновська і Андрій Білорецький – лишають родовий маєток, символічно залишаючи в ньому своє минуле, і йдуть у широкий світ – у майбутнє.

У сюжеті твору є багато спільного із готичним романом. Це передусім виявляється в драматизмі колізій, певній таємничості та екстраординарності подій. Основою сюжету послуговували елементи народного міфу про Дике Полювання (Wilde Jagd), що був у минулому поширений у північній Європі та Британії. Основні характеристики всюди були однакові: фантазматична група мисливців із відповідним спорядженням (на конях, із собаками; на чорних конях, чорних собаках і т.п.) проноситься у божевільній погоні по небу. Поява Дикого Полювання вважалась ознакою майбутніх нещастя та катастроф. Смертних, що мали нещастя опинитись на шляху Полювання, викрадали та переносили у світ мертвих [5, 189].

Знайомство Андрія Білорецького з тендітною господинею Болотяних Ялин Надією Яновською слугує зав'язкою сюжету. Того ж вечора йому розказують легенду про дике полювання короля Стаха, яке чатує на

останнього нащадка роду Яновських. Таким чином з'являється мотив родового прокляття, який стимулює подальший розвиток сюжету і ініціює створення атмосфери напруги – «suspense».

Сюжет повісті В. Короткевича, цілком у контексті готичної традиції, зав'язаний на таємниці непокараного злочинця. Розкриття таємниць відбувається тільки в самому кінці. До ключової таємниці додаються і всякого роду другорядні, при розкритті яких інтрига теж тримається до останнього. Поступово створюється гнітюча атмосфера жаху і внутрішньої паніки і у творі добре помітний нескінченний ряд загроз здоров'ю, честі і життю головної героїні – Надії Яновської. Це також відповідає поетиці готичного роману, тому що головним персонажем перших готичних романів була дівчина. Ця дівчина приємна в усіх відношеннях і після вдалого подолання сюжетних труднощів щедро винагороджується долею. Серед інших романтичних героїнь вона відрізняється тією якістю, яку в XVIII ст. визначали як «чутливість». Вона любить віддаватися роздумам на самоті; часто плаче, а в хвилюючу мить може втратити свідомість. Надія Яновська при першій зустрічі з Андрієм Білорецьким також справляє гнітюче враження: *«Маленька на зріст, худенька, тоненька, як гілочка, з майже нерозвиненими клубами і вбогими грудьми, з блакитними жилками нашої й руках, у яких здавалося, зовсім не було крові – вона була кволою, як билінка полину на межі.... Я ще не знав тоді, що таке буває часом у знервованих людей з дуже тонкою сприйнятливістю»* [7, 331].

Моторошні локації служать для підтримки відчуттів таємничості й страху. Ця дівчина живе у понівеченому часом маєтку, який колись будувався як палац. У ньому похмурі коридори, секретні кімнати і слуги-пронози. Для нагнітання використовуються містичні натуралістичні ефекти: виття вітру, бурхливі ріки, темні, непролазні, ліси, пустирі. Маєток Яновських таки дійсно оточений старовинним парком, який з одного боку межує з урвищем. Головний герой прибуває до цього маєтку вночі, під час страшної бурі: *«Щось ревнуло зліва: довгий, протяжний нелюдський крик.*

Коні шарпонули воза – я ледь не випав – і помчали кудись. Потім щось тріснуло, і задні колеса посунулися вниз. Відчуваючи, що під ноги мені тече щось мокре, я смикнув за плече фурмана. Той з якоюсь байдужістю сказав: – Гинемо пане. Тут і капець.

Але мені не хотілося помирати. Я схопив руку фурмана і, вихопивши батіг, почав стьобати по тому місці в темряві, де повинні були бути коні. Хтось несамовито закричав таким голосом, що коні шалено смикнули воза. І щось сталося. Віз знову покотився і скоро загуркотів по чомусь твердому. Тільки тут я зрозумів, що несамовито кричав не хтось інший, а я» [7, 322 - 323]. Наведена цитата вже демонструє рішучість та енергійність героя. Саме героя, бо, з'явившись ніби з неба до маєтку Болотяні Ялини, Андрій Білорецький має виконати покладену на нього сюжетом функцію – рятівника самотньої благородної героїні. Привиди Малого Чоловіка і Блакитної Жінки блукають темними коридорами замка, дике полювання короля Стаха ночами реве під стінами, жадаючи помсти останньому нащадку роду Яновських. Є від чого збожеволіти вісімнадцятирічній дівчині. Білорецький дійсно розплутує клубок зради, жадібності, лиховісних намірів, який сплів навколо Надії Яновської лиходій. У міру того як готичний жанр розвивався, лиходій все більше витісняв героїню з центру уваги читача. У пізніх творах цього жанру він є вже мало не головним героєм. У ролі лиходія в повісті виступає пан Гринь (Ригор) Дубатовк – шляхтич старовинного роду, хрещений батько Надії. Як і належить у відповідності з розвитком готичного сюжету, ніхто не може навіть запідозрити в цій колоритній постаті жорстокого та підступного лиходія. *«Зовнішній вигляд у чоловіка був дуже мирний, і тільки на лівій руці висів карбач – плетений короткий нагай із срібним дротом біля кінця. Одне слово, псар, провінційний ведмідь, веселун і пияк – це одразу було видно. Ще біля дверей він зареготав таким густим і веселим басом, що я мимоволі усміхнувся. Він ішов, і люди розступалися перед ним, відповідали таким веселими усмішками, які тільки могли з'явитися на цих кислих*

обличчях, обличчях людей із касти, що вироджувалася. Чоловіка, видно, любили» [7, 362].

Короткевичу вдалося створити яскравий, по-готичному монументальний, жорстокий, діалектично суперечливий образ лиходія-негідника. Автор використав прийом ефекту несподіванки — готичної напруги очікування (suspence). Читачі, як і головний герой, увесь час перебували під гіпнозом омани. Оповідач – Андрій Білорецький довгий час дотримувався думки, яка сформувалася у нього під впливом першого враження: *«Нарешті хоч один представник старого доброго віку, – подумав я. – Не виродок, не божевільний, який може піти і на героїзм, і на злочин. Добрий, простий велетень. І як він соковито, гарно говорить по-білоруськи!» [7, 362].*

Колоритність цього пана затьмарила його супутника – зловісно-вродливого молодого шляхтича Олеся Ворону. Цього персонажа автор наділив деякими впізнаваними рисами лиходія: *«Він був би зовсім вродливий, якби не надзвичайна блідість обличчя, худорлявого, з проваленими щоками, і якби не вираз якоїсь незрозумілої злостивості, яка не сходила з його вуст. Найбільш вартими уваги на цьому жовчному обличчі були великі чорні очі з вологим блиском, але такі неживі, що робилося ніяково. Напевне, саме такі очі були в Лазаря, коли він воскрес, але заховав в очах спогади» [7, 362].*

Саме ці два чоловіки – Дубатовк і Ворона, кожен із своїми намірами, оживили стародавню легенду про дике полювання короля Стаха. Перш за все, за допомогою цього містичного дійства вони тримали селян у покорі та страху; по-друге, Дубатовк фанатично захоплювався старовиною і хотів привласнити старовинний будинок Яновських, хай навіть ціною життя своєї хрещениці; Ворона хотів помститися їй за відмову його шлюбної пропозиції. Як стає очевидним у фіналі, дикий страхітливий гон і тайни, які так заінтриговують і героїв твору, і читача, отримали своє вповні реалістичне пояснення. Як цілком справедливо зазначає Х. Денисюк, елемент негативізму, який позначається як на емоційно-ситуативних конфліктах

готичного роману, реалізуючись у вигляді мотивів жахливого, інфернального тощо, так і у створюваних моделях особистісного та суспільного буття, на сюжетно-тематичному рівні виявляється у використанні мотиву руйнації. Перенесена у соціальний план, сема руйнації нерідко реалізується у мотиві деформації соціальних зв'язків (братерських, дружніх, але, в першу чергу, родинних) [13, 288]. І наприкінці роману зло належним чином покаране. Слід зазначити, що білоруський письменник поєднав готичні традиції з історичним твором, де виразно звучить тема життя білоруського селянства у забутих кутках країни. Це надало повісті глибину та рельєфність, відсутню у більшості традиційних готичних романів.

Підсумовуючи, сформулюємо головні риси готичної поетики в білоруському творі. Створення готичного простору здійснюється автором у формі романтизованого готичного хронотопу – стародавнього будинку з баштами, темницями, таємними кімнатами, переходами, скрипливими сходами, захованими старовинними рукописами, привидами. Але все це разом з інсцерованим полюванням короля Стаха у фіналі твору дістає цілком реальні, матеріалістичні пояснення. Готичний топос задає особливі «правила гри» в готичному романі. Це – традиційне поле діяльності героїв, яке визначає їх ролі, їх особливості, характер вчинків, реакцій. Згідно з моделлю готичного роману, з'являється герой – Андрій Білорецький, який рятує останню представницю збіднілого, та ще й проклятого роду Надію Яновську, яка практично була заточеною в своєму будинку з привидами. Герой рятує героїню від ситуації родинного прокляття та від мороку усіляких напастей, якими оплів її лиходій – її хрещений батько. Його лиходійства пояснюються бажанням привласнити старовинний будинок та жадобою влади над селянами краю.

У повісті присутні найважливіші з мотивів, що є формальними та тематичними складниками сучасних «неоготичних» творів – мотив прокляття, розпаду родини, мотив втечі, пошуку та споріднений з ним мотив мрії, мотив руйнації. Мотив розпаду або занепаду родини – один з

обов'язкових елементів фабульної схеми. Мотив розпаду родини є імплікованим у тексті, являючи собою один із засобів створення емоційної атмосфери. У готичному варіанті такий сюжет укладається в схему: порушення старого укладу й прокляття (зазвичай винесене у передісторію) з утворенням ситуації нестачі – серія випробувань (перевірка героїв на ідентичність), визначена змістом прокляття – компенсація (винагорода/покарання) й встановлення нового порядку. Фінал повісті В. Короткевича є співзвучним з казковим фіналом: герой виводить врятовану дівчину з її старого маєтку, оточеного лісами, і веде її до широкого світу, до нового життя.

Література

1. Алексеев М. П. Английская литература. Очерки и исследования / М.П. Алексеев. – Л.: Наука, 1991. – 463 с.
2. Бахтин М. Формы времени и хронотопа в романе: Очерки по исторической поэтике / М. М. Бахтин. Литературно-критические статьи. – М.: Художественная литература, 1986. – С. 237 – 258.
3. Білоус О. Архетипи готичного роману // Американська література на рубежі ХХ-ХХІ століть. – II Міжнар. конференція з літератури США. Київ, 24-26 верес. 2004 р. – К: Видавництво Інституту міжнародних відносин, 2004. – С. 191–203.
4. Вацуру В.Э. Готический роман в России / В.Э. Вацуру. – М.: Новое литературное обозрение, 2002. – 298 с.
5. Жирмунский В.М. У истоков европейского романтизма / В.М. Жирмунский. – Ленинград: Наука, 1967. – 356 с.
6. Ковалів Ю.І. Літературознавча енциклопедія. У 2 т. / Ю. І. Ковалів. – К.: Видавничий центр «Академія», 2007.
7. Короткевич В. Чорний замок Ольшанський. Дике полювання короля Стаха / В. Короткевич. – К.: Дніпро, 1984. – 485 с.
8. Ладыгин М.Б. Английский «готический» роман и проблемы предромантизма / М.Б. Ладыгин. – М.: Флинта, 2000. – 167 с.

9. Лімборський І. Преромантизм в українській літературі / І. Лімборський. // Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. – 2006. - № 4-5. – С. 104 – 115.
10. Матвієнко О.В. Від Замку до Дому і навспак (еволюція топосу в англійському письменстві доби класичного реалізму і fin de siecle) / О. В. Матвієнко. // *Studia Germanica et Romanica: Іноземні мови. Зарубіжна література. Методика викладання.* – 2006. – Т.3. - № 3 (9). – С. 87 – 103.
11. Матвієнко О.В. Традиції готики в англійській літературі ХІХ століття: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: 10.01.04 "Література зарубіжних країн" / О.В. Матвієнко. – Донецьк: 2000. – 20 с.
12. Наливайко Д.С., Шахова К.О. Зарубіжна література ХІХ сторіччя. Доба романтизму: Підручник. / Д. С. Наливайко, К. О. Шахова. – Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2001. – 416 с.
13. Пастух Х. Еволюція готичної поетики і роман "Буреверхи" Емілії Бронте: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: 10.01.06 "Теорія літератури" / Х.Пастух. – Львів: 2009. – 19 с.
14. Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / [Гл.науч.ред. Н.Д.Тамарченко]. – М.: Издательство Кулагиной, Intrada, 2008.
15. Путеводитель по английской литературе / [М.Дрэбл, Дж.Стрингер]. – М.: Радуга, 2003. – 928 с.
16. Скобелева Е. В. Традиция «готического» романа в английской литературе ХІХ и ХХ веков / Е.В. Скобелева. – М.: 2000. – 196 с.
17. Чамеев А. А. В традициях «старого доброго страха», или об одном несерьезном жанре британской литературы // Дом с призраками. Английские готические рассказы. – М.: Худож. Литература, 2005. – С. 5 – 18.

Nadiia Nazarenko. Traditions of Gothic novel in Slavic interpretation.

The study is devoted to the investigation of transformation of gothic poetics in contemporary novel of Belarusian writer V. Korotkevich (V. Karatkievič) "The Wild Hunt of King Stakh". In it he retells the experience of a very old Belarusian ethnographer who in his

youth seemed to have encountered a sinister Belarusian legend at first hand: a silent ghostly hunting party racing through the Polessian marshes near a decrepit castle, apparently with the aim of vengeance for earlier wrongs. The novel is quasi-gothic in genre (the narrator even mentions Mrs. Ann Radcliffe – the famous Gothic novelist of the 18th century – in order to deny her influence), but with strong elements of not only mystery but also adventure, spiced with a strong dose of social commentary. The presence of leading concepts of Gothic art in the structure of the novel is emphasized in the article. Also a peculiar combination of Belarusian national colors and political motives and ideas is described. The author discovered factors of the Gothic topos influencing the formation of the plot and characters of the literary work.

Keywords: *gothic novel, topos, the evolution of Gothic poetics, motifs of damnation and destruction, the atmosphere of «suspense and horror».*

Максим Стьопін
Старший викладач,
Маріупольський державний університет
Ковтун Євгенія
Вчитель II категорії ЗОШ №29
м. Маріуполь

ДО ПИТАННЯ ПРО ОРГАНІЗАЦІЮ СИСТЕМИ ДИСТАНЦІЙНОЇ ОСВІТИ У ВНЗ УКРАЇНИ

Дана стаття присвячена загальним принципам організації системи дистанційної освіти у ВНЗ України, які зумовлені викликами часу та впровадженням інноваційних технологій до педагогічного процесу в професійній освіті. У статті розглянуто перелік цілей впровадження дистанційних складових в освітній процес, організація доставки навчального матеріалу студентам, сертифікація знань, організація зворотного зв'язку з учнями в ході навчання, управління навчальним процесом.

Ключові слова: *педагогічний процес, дистанційна освіта, інноваційні технології, персоналізація навчального процесу, навчальний матеріал, сертифікація знань, управління навчальним процесом.*

Постановка проблеми. Нині нововведення та інновації, які характерні для будь-якої професійної діяльності людини, стають предметом вивчення, аналізу та впровадження. Інновації самі по собі не виникають, вони є результатом наукових пошуків, передового педагогічного досвіду окремих викладачів і цілих колективів. Відповідно до педагогічного процесу в професійній освіті інновація означає введення нового в цілі, зміст, методи і форми навчання, організацію спільної діяльності викладачів і студентів [1, с. 30]. Одним з видів інновацій в організації професійної освіти є впровадження дистанційного навчання.

Актуальність дослідження зумовлена викликами часу, зокрема необхідністю організувати навчальний процес на тимчасово непідконтрольних територіях та забезпечення реалізації права громадян України з обмеженими можливостями на здобуття освіти.

Зв'язок авторського доробку із важливими науковими та практичними завданнями. Відповідно до Концепції розвитку дистанційної освіти України передбачено забезпечення розвитку освіти на основі нових прогресивних концепцій, запровадження у навчально-виховний процес новітніх педагогічних технологій та науково-методичних досягнень, створення нової системи інформаційного забезпечення освіти, входження України у трансконтинентальну систему комп'ютерної інформації [3]. В нашій статті ми окреслюємо основні проблеми, з якими стикаються ВНЗ у процесі реалізації даної концепції.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. В останні десятиліття швидко розвиваються науково-методичні основи дистанційного навчання. Нині досліджено напрями підвищення ефективності навчання з використанням інформаційних технологій (В. Биков Р. Гуревич, М. Кадемія, Д. Опеншоу, Н. Тверезовська, І. Хорев, М. Жалдак, Ю. Жук); педагогічні підходи до комп'ютеризації навчального процесу (Б. Гершунський, Є. Машбиць, І. Підласий); методи творчого навчання за допомогою телекомунікаційних засобів (Г. Андріанова, А. Кудін, А. Хуторський);

концептуальні педагогічні положення про дистанційне навчання (О. Андрєєв, Г. Козлакова, І. Козубовська, В. Олійник, Є. Полат, П. Стефаненко, А. Хуторський) [1, 2, 4, 5].

Незважаючи на велику кількість досліджень, сучасна дистанційна освіта в Україні нагадує традиційні форми заочного навчання, не розкриваючи всіх можливостей використання принципово нових форм і методів навчання. В нашій статті ми окреслюємо основні цілі, завдання та складові дистанційної освіти, звертаємо увагу на принципову відмінність дистанційної форми навчання від інших форм навчання, особливості її впровадження в українському освітньому просторі, що становить **наукову новизну** дослідження.

Методологічне або загальнонаукове значення. Ця стаття може бути корисна керівникам та методистам центрів дистанційної освіти ВНЗ України, які займаються впровадженням інноваційних технологій навчання в освітній процес.

Організація будь-якого проекту починається з чіткого розуміння мети, розробки і визначення завдань, вирішення яких забезпечує досягнення мети. На підставі аналізу публікацій провідних дослідників (О. Васюк, Ю. Дідик, О. Львович, С. Кудрявцева, В. Колос та ін.) сформулюємо деякі критерії якісної системи дистанційної освіти [1, 2, 4].

Організація будь-якого проекту починається з чіткого розуміння мети, розробки і визначення завдань, вирішення яких забезпечує досягнення мети. Ми сформулюємо перелік цілей впровадження дистанційних складових в освітній процес.

1. Індивідуалізація навчання. Цьому питанню присвячено сотні сторінок теоретичної літератури. Деякі науковці (Ю. Москаль, О. Овчарук) використовують термін *адаптивне навчання* [6, с. 38]. Ми розглядаємо індивідуалізацію, як потенційну можливість поліпшити якість навчання за рахунок використання унікальних особливостей учнів відносно до

середньостатистичних, де, як інструмент індивідуалізації, виступають компоненти дистанційних технологій.

До особливостей учнів відносять: рівень початкової підготовки, швидкість сприйняття інформації, бажані форми подачі інформації, обсяг і глибину матеріалу, мотивацію до навчання, предметну область, схильність до групової роботи та ряд інших.

2. Персоналізація навчального процесу. Ця мета найчастіше зустрічається на практиці. Її сутність полягає у навчанні не в рамках студентської групи, де процес навчання так чи інакше синхронізований між слухачами (всі працюють за єдиним графіком), а навчання студентів за індивідуальним графіком, який може оперативнo змінюватися відповідно до поточної зайнятості студента та його персональних темпів сприйняття інформації.

3. Інтенсифікація або зміна характеру викладацького ресурсу. На сьогодні в Україні, найвірогідніше, це найбільш реальний мотив впровадження дистанційного навчання. За даними останніх досліджень, [5, с. 117] середній вік викладацького складу вищої школи збільшується, постійно знижується кваліфікація кадрів (з різних причин), збільшується навчальне навантаження. Це дозволяє економити час викладача, залучати фахівців з інших ВНЗ, проте, впровадження нових технологій наштовхується на природний консерватизм як адміністративного, так і педагогічного персоналу.

4. Підвищення якості навчання.

Відстеження якості навчання необхідно для збереження освітніми установами основних цінностей та ідеалів освіти, вільного пошуку істини та поширення знань. Питання якості освіти є наразі дуже актуальним. У Європі створена комісія з академічного оцінювання якості освіти, відбуваються міжнародні наукові конференції, в Україні були проведені засідання круглих столів з проблем кваліметрії людини і освіти. Однак, незважаючи на всі зміни, концепція якості освіти тільки починає складатися: визначаються

підходи, формуються показники, аспекти якості, ставляться питання про критерії. Тим не менше, використання нових принципів, прийомів і технічних засобів, зокрема доступ до навчальних матеріалів за допомогою Інтернету, як прояв технічного прогресу, має при правильному використанні приносити свої плоди [1, с. 31].

5. Поява нових сегментів ринку надання освітніх послуг (забезпечення права громадян України на освіту на тимчасово непідконтрольних територіях). Ця мета є найбільш прагматичною з усіх. В цьому випадку, дистанційне навчання, як один із засобів, що не визнає кордонів та заощаджує час усіх учасників процесу, набуває особливого значення. Наприклад, надання освітніх послуг в тих сегментах ринку, де раніше доступ до сегменту попиту був ускладнений віддаленістю, вартістю, або неприйнятним режимом надання послуг (навчання з відривом від виробництва або за фіксованим графіком).

6. Збереження та тиражування педагогічного досвіду знань і методики викладання. Сутність цієї мети полягає у записі та архівації унікальних авторських навчальних курсів, для запобігання їх зникнення з часом.

7. Здешевлення компонентів навчального процесу є однією з найактуальніших цілей, яка може досягатися, наприклад, за рахунок електронної, а не поліграфічної публікації навчальних матеріалів. Це виправдано економічно, адже, найчастіше, поліграфія не може бути використана з фінансових міркувань, таких як прямі витрати і порівняно невеликі тиражі [6, с. 39].

8. Мобілізація адміністративного ресурсу. Найчастіше, історично сформована адміністративна система є громіздкою, незручною або вона не відповідає вимогам сьогодення. Шляхом створення альтернативної системи основі комп'ютерних технологій, додатково стимулюється підвищення ефективності старої адміністрації, через неминучість конкуренції з новими технологіями.

Завдання, на відміну від цілей, вирішуються послідовно у процесі їх впровадження. Послідовність вирішення завдань визначається метою впровадження, існуючою інфраструктурою, обладнанням і бюджетом.

Відповідність традиційним формам навчання, які прийняті в навчальному закладі. Систему дистанційного навчання можна розглядати не як незалежну альтернативну систему навчання, а як таку, що доповнює традиційну, дозволяє оптимізувати навчальний процес з точки зору навантаження викладача. У цьому випадку такі невід'ємні компоненти навчального процесу, як навчальна частина або деканат, виявляться вторинними відносно до інформаційних ресурсів, засобів спілкування і систем тестування. Якщо система дистанційного навчання розглядається як нова складова, яка є альтернативною до традиційного навчання, тоді до створюваної системи необхідно включити електронний деканат, синхронізацію курсів між собою, збір статистики з навчального процесу та інші традиційні функції деканату [4, с. 85].

Організація доставки навчального матеріалу студентам. Під час організації дистанційного навчання, забезпечення студентів необхідною для навчання літературою повинно бути оперативним та не вимагати великих витрат, тому що навчальний процес відбувається в умовах віддаленості студентів від викладача та від навчального закладу. У процесі вирішення завдання доставки навчальних матеріалів, необхідно звернути увагу на те, який тип інформації переважає (текстова, графічна чи інша), а також на обсяг інформації, необхідний для адекватного забезпечення навчального процесу.

Сертифікація знань, яка існує в традиційному навчальному процесі у формі модульних контрольних робіт, заліків та іспитів. Це завдання реалізується в системах дистанційного навчання практично єдиним способом – за допомогою інтерактивних тестів, результати яких обробляються найчастіше автоматично. Головним проблемним питанням лишається забезпечення достовірності того, що отримані викладачем від

студента матеріали дійсно підготовлені ним без сторонньої допомоги. Дослідники пропонують два рішення:

- окреме виділене місце, обслуговуючий персонал якого гарантує ідентифікацію учнів, режим їх індивідуальної роботи в момент сертифікації та перевірки знань;
- особиста зацікавленість самого учня, мотивована, наприклад, оплатою за результати навчання [4, с.101-102].

У разі розгортання системи дистанційної освіти, необхідно налагодити весь технологічний ланцюжок навчання, починаючи з підтримки окремого дистанційного курсу і закінчуючи компонентами, які пов'язані з підготовкою і оптимізацією розкладу занять, обліком різних форм навчання, усіх типових і нетипових ситуацій, обліком успішності, взаємозв'язку навчальних курсів та ін. Це завдання є дуже трудомістким і без волі та матеріальної підтримки керівництва вирішеним бути не може [5, с. 120].

Таким чином можна зробити **висновки**, що існуючі проблеми можна вирішити завдяки вдалому і гармонійному поєднанню потенціалу, можливостей ВНЗ та правильному розумінню ролі і місця дистанційного навчання в традиційному навчальному процесі. Не на останньому місці тут знаходиться ентузіазм «першопрохідців», які зрозуміли та відчували оригінальність і перспективність сучасних методик викладання та будуть і далі розвивати цю прогресивну форму навчання.

Якими б песимістичними не були думки про впровадження дистанційної освіти в сучасних умовах, вже сьогодні можна говорити про успішні приклади використання елементів дистанційного навчання в освітньому процесі. Проте, перед ВНЗ гостро стоїть питання впровадження дистанційної освіти як самостійної форми навчання. **Використання результатів** нашого дослідження допомагає керівникам ВНЗ спростити організацію роботи центрів дистанційної освіти на початковому етапі та зробити освітній процес більш ефективним.

Література

1. Васюк О. Теоретико-методичні аспекти організації дистанційної освіти / О. Васюк // Вісник Книжкової палати України. – 2011. – № 2. – С. 30-32.
2. Дідик Ю. С. Дистанційне навчання. Рекомендаційний бібліографічний покажчик / Ю. С. Дідик, О. М. Львович. – К. : Державна бібліотека України для юнацтва, 2006. – 23 с.
3. Концепція розвитку дистанційної освіти в Україні. – [Електронний ресурс] – Режим доступу : <http://www.osvita.org.ua/distance/pravo/00.html>
4. Кудрявцева С. П. Міжнародна інформація : навч. посіб. / С. П. Кудрявцева, В. В. Колос. – К. : Видавничий Дім «Слово», 2005. – 400 с.
5. Москаль Ю. Світові тенденції розвитку заочної та дистанційної вищої освіти / Ю. Москаль // Психологія і суспільство. – 2008. – № 3. – С. 116-122.
6. Овчарук О. В. Дистанційна освіта в європейських країнах та США у контексті розвитку інноваційних технологій / О. В. Овчарук // Комп'ютер у школі та сім'ї. – 2004. – № 7. – С. 37-40.

Styopin Maxim. Kovtun Evgenia. The issues of organization of the system of distance education in higher educational establishments in Ukraine.

The present article deals with the general principles of organization of the system of distance education in higher educational establishments in Ukraine due to the challenges of time and the implementation of innovative technologies to the educational process in professional education. The present research provides a list of objectives of the implementation of the distance learning components in the educational process, the organization of delivery of learning materials to the students, the issues of knowledge certification, the feedback gained from the students during distance learning process, the management of the educational process.

Keywords: *pedagogical process, distance education, innovative technologies, personalization of the learning process, learning material, knowledge certification, the management of the educational process.*

*Ірина Рибалка,
кандидат філологічних наук,
доцент кафедри англійської філології,
Маріупольський державний університет
Холманських Валерія,
магістрант
м. Маріуполь*

ЕРОТИЧНІ МОТИВИ У ЄВРЕЙСЬКІЙ НОВЕЛІ ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

Стаття присвячена дослідженню еротичних мотивів у єврейській новелістиці. Художня література єврейського народу є надзвичайно малодосліджена через низку політичних подій. Проте зараз розгортається новий етап зацікавленості самотутністю єврейських творів. Саме цим і зумовлене дане дослідження. Мета роботи – трансформація еротичних мотивів у єврейських новелах початку ХХ століття.

***Ключові слова:** еротика, новела, національне відродження, кохання, чоловік, жінка.*

Новела – термін, який позначає в історії та теорії літератури одну з форм розповідної художньої творчості. Уперше цього значення новела набула в Італії, де вже у XIII столітті існували невеликі оповідання з повсякденного життя. У XIV столітті цей жанр окреме літературне явище затвердив Джованні Бокаччо у своєму видатному «Декамероні»; саме звідси цей термін, разом з перекладами або переказами «Декамерона» і виникаючими у зв'язку з цим самостійними розробками жанру, переходить в усі європейські літератури [6, с.466].

Новела є основним жанром малої оповідної прози, це більш коротка форма художньої прози, ніж повість чи роман. Цей жанр подібний до фольклорних жанрів усного переказу у вигляді сказань або притч. Порівняно з більш розгорнутими оповідальними формами у новелі фігурує невелика

кількість дійових осіб, наявна лише одна сюжетна лінія (рідше декілька). Новелам одного автора властива циклізація [6, с.468]. Серед багатьох визначень цього жанру, найбільш влучним нам здається визначення новели Фрідріха Шпільгагена, який одним з перших стверджував, що новела «оперує готовими характерами», повністю сформованими, представленими в одному цікавому конфлікті, який розкриває їх «чисту природу» [4, с.14].

Кількість робіт, присвячених такому жанру як новела, значна, ця сфера сучасного літературознавства продовжує залишатися перспективною, оскільки розвиток цього жанру демонструє нові підходи та шляхи вирішення проблем, пов'язані з сучасною літературою. Тому, використовуючи напрацьований матеріал, будемо намагатися найбільш повно розкрити систему жіночих образів в ізраїльській новелістиці початку ХХ століття.

Творчість ізраїльських письменників початку ХХ століття стала основою для івритської літератури, що розвивалася в 50-60-ті роки ХХ століття і навіть пізніше. Період з кінця 80-х років ХІХ століття і до першої світової війни в літературознавстві називають єврейським «національним відродженням», який став розвиватися відразу після єврейського Просвітництва, що почалося у другій половині ХVІІІ ст. і мало назву «Гаскала». Метою «національного відродження» стала установка на створення новогівільногоєврейства, відкритогоуніверсальнійкультурі, але в той жечаспов'язаногоз національною мовою, такого, що відчуває свою національну культурну приналежність [2, с.132].

Новим загальним явищем в ізраїльській літературі досліджуваного часу стала індивідуалізація єврейської долі, під якою розумівся один з аспектів ломки традиційного єврейського укладу. Так, традиції життя євреїв з народження спрямовували їхній життєвий шлях всередині громади Галаха. Але близько кінця ХІХ століття ситуація в єврейському суспільстві в Росії змінилася, і, покинувши громаду, велика кількість одинаків мали самостійно орієнтуватися у прокладанні нового непередбачуваного життєвого шляху.

Сюжетні лінії ізраїльських новел початку ХХ століття мають багато спільного: фабули усіх творів розгортаються у поселеннях східної Європи або великих європейських мегаполісах межі ХІХ-ХХ століть [5, с.27]. Тематика і образна система більшості новел має багато спільного, найбільш поширеними з них є наступні:

- проблема конфлікту поколінь на ґрунті кризи єврейського традиційного життя;

- проблема конфлікту поколінь на ґрунті кризи єврейського традиційного життя;

- проблема пригніченої та витісненої еротики, сексуальної пристрасті як сили, яка руйнує життя героїв;

- проблема кохання єврейського юнака до дівчини не єврейського походження;

- тема самогубства;

- образ відщепенця - «талуша», єврейської «зайвої людини». Як правило, головним героєм тут є молодий інтелігент єврейського походження, який розірвав стосунки з батьківщиною, близькими і єврейськими традиціями, проте не зміг прижитися в іншому світі й опинився в життєвій безвиході, у ворожому середовищі великого міста [5, с.26].

Одним з найбільш відомих новелістів цього періоду можна назвати Хаїма Нахмана Бялика. Художньому ракурсу Хаїма Бялика, суб'єктивному і неповторному, властиво надзвичайно опукле, зрине уявлення мовленнєвого і природного світу. При цьому звертає на себе увагу не просто володіння мовою, але й бачення, що сформувалося в традиції єврейської релігійно-текстової культури.

Серед багатьох єврейських письменників того часу твору Міхи Йосефа Бердичівського нам здаються одними з актуальних тому, що автор відстоював право ізраїльської літератури говорити про всі проблеми, що хвилюють єврея, в тому числі про душевні сумніви, любов і ненависть, плотську пристрасть й інше. У той час як Гершон Шофман став одним із

перших ізраїльських авторів, які написали про публічний будинок в оповіданні «Ганя», а Урі Нісан Гнесин розкрив тему кровозмісного забороненого сексуального зв'язку в оповіданні «В садах» [3, с.101].

У авторів епохи «національного відродження» еротику нерозривно пов'язують із соціальною нерівністю і використовують як засіб експлуатації слабкого сильним, що є не тільки «жорстокою реальністю», а, найголовніше, даниною часу і критичною традицією європейської літератури ХІХ століття. Світ, змальований ізраїльськими новелістами цього періоду, досить безрадінний [3, с.101].

Відомим у цей літературний період був також прозаїк Яков Штейнберг, який прожив більшу частину життя в Україні. Дія в багатьох новелах Якова Штейнберга відбувається в містечках або невеликих містах України. При створенні психологічного портрета своїх героїв, прозаїк шукає іманентні єврейські риси, що піднімають непереборну перешкоду між євреєм і зовнішнім світом. Постійним мотивом новел Штейнберга є невгамована, пригнічена заборонами пристрасть. У новелах автора є значними жіночі образи: «Ха-‘іверет» («Сліпа», 1913), «Ха-ца‘іф ха-адам» («Червоний шарф», 1919), «Бат ха-рав» («Дочкараввіна», 1914) та інші [2, с.134].

Однією з центральних ролей у новелах грає еротичне начало. Увага єврейських письменників до еротики – ще одна характерна риса їхньої творчості на початку ХХ століття, у чому виявилось відставання єврейської літератури від літератури Західної Європи і навіть Росії, які ще в ХІХ столітті писали про владу і дивацтва сексуальних бажань [3, с.101].

Головна героїня новели «Дочка Раввіна» Штейнберга Сара не бажає йти второваною стежею і виходити заміж за юного благочестивого ешиботника, тобто студента ешиви, що відповідало б соціальному становищу її родини. Батьки Сари змушені підкоритися бажанням дочки, хоча це йшло врозріз зі звичаєм, типовим для російського єврейства аж до кінця ХІХ століття, тобто вибору нареченого або нареченої за смаком батьків. Письменник зіштовхує в своїй розповіді Галаху як задану ззовні норму

поведінки та індивідуальні поведінкові реакції як результат складного впливу несвідомого на людину, коли раціональні доводи виявляються недоречними.

У новелі розкрито тему всевладдя еросу, стимулювання активного начала в людині через лібідо. Сара хоче фізичної близькості з Берлом, їй 23 роки, і вона давно дозріла для статевого життя, і про цю сторону ситуації письменник говорить більш ніж виразно. Сара сама ходить до нареченого, мріє про інтимні прогулянки, відчуває солодку насолоду, коли він знаходиться поруч. Штейнберг неодноразово показує читачеві, як Сара дозволяє Берлу цілувати себе, як заходить в тісний коридорчик лавки, як хвилюють її заборонні дотики. Сара сама заохочує чоловіка до близькості з нею: *«... Майже нічого не бачачи, він повільно крадеться по кімнаті, поки Сара не бере його за руки і не стискає їх так сильно, що Берл, немов проти своєї волі опускається поруч з нею на ліжко. Сара все міцніше стискає руки нареченого Сара розтискає знесилені руки, ховає їх під ковдру і закриває очі»* [7]. Культурна ситуація, в якій існує головна героїня новели Сара, категорично забороняла таку поведінку. В еротичному потязі дівчини проявляється її жіночність, відкриття якої в оповіданні Штейнберга є однією з найважливіших тем твору.

Вірно пише Хана Герциг, що почуття нудоти, відчуте Сарою при вигляді батька, що лузає насіння, має дві причини – фізичну, характерну для вагітної, і психологічну, описувану мовною метафорою «тошно жити». Ця нудота символізує її ставлення до старого єврейства, представником якого є її батько-раввін. Проблема полягає в тому, що «новий» єврей, яким вона вважає Берла, не дав їй життєвої опори [3, с.101].

Головна героїня новели «Марьяшка» Іцхака Дова Берковича живе і прислуговує в чужій сім'ї, де, окрім неї, є тільки господиня, дружина Мордехая Зака, а також хазяйська заміжня дочка, яка приїздить до батьків у гості, зате в надлишку неодружених молодих чоловіків – два дорослих сина господаря і вчитель Левінсон (не рахуючи двох поки ще маленьких хазяйських хлопчиків). У традиційному єврейському середовищі така

ситуація була б неможливою, а вони лише ускладнюється тим, що будинок Мордехая Зака знаходиться за містом і закритий від пересуду сусідів, що входять до складу єврейської громади.

Марьяшка гарна, чорноволоса дівчина, їй вже за двадцять. Вона також йде проти волі своїх батьків і не бажає виходити заміж за їх вибором. Як і Сара, Марьяшка хоче розірвати коло своєї соціальної групи, вибитися на вищу сходинку соціальної драбини, жадає знань і освіченого оточення.

У новелі письменник торкається також теми жіночої вроди, яка зовсім не цінувалася у традиційному єврейському середовищі. Так, мати дорікає Марьяшці на її красу, говорячи, що це горе для бідної дівчини-безприданниці. Це сильно засмучує дівчину, бо Марьяшка пишається своєю гарною зовнішністю, вважаючи це своєю перевагою перед іншими.

Марьяшці приємно робити щось для вчителя, торкатися його речей. Її бажання зробити щось для нього корисне, навіть думка про це, робить її щасливою. Наприклад, коли вона крадькома пришиває гудзика до плаття Левінсона. Марьяшка не просто відчуває сексуальний потяг до вчителя, її почуття до нього – це кохання: *«Марьяшка про все забуває, очі її застилає туманом, поривчастим рухом вона схиляється до вчителя, притискається до нього всім тілом, гладить його, обіймає за шию і притягує до себе його обличчя в нездоланному пориві пристрасті»* [1]. До хазяйських синів же дівчина відчуває лише роздратування та образу, якщо хтось з них її займає.

У фінальному епізоді новели вчитель Левінсон дає Марьяшці надію на їх спільне майбутнє, говорячи слова кохання і ніжності, але через мить її надія зникає, коли вона дізнається про нещирість чоловіка: *«... Марьяшка стояла у дворі і дивилася вслід учителю, що повільно йшов на тік. Потім повернулася і зовсім уже зібралася йти, як раптом почула позаду, на тоці, голоси, а потім наче сміх, і всі ті добрі, ясні слова, яким вона щойно беззавітно вірила, здалися їй тепер чужими і дивними»* [1]. Так у Марьяшки з'являються думки про самогубство, але на відміну від Сари, дочки Раввіна, вона зуміла протистояти цьому пориву.

Говорячи про еротику, також не можна не згадати епізодів купання: в оповіданні «Дочка Раввіна» – це зустріч Сари з випадковим юнаком, що вертається з купання, в оповіданні «Марьяшка» – опис невідомої дівчини, що розглядає своє тіло у воді, коли ніхто її не бачить. Здивування дівчини своїм молодим гарним тілом є не просто етапом у її статевому дозріванні, це – новий етап у івритському літературному процесі.

Розглянуті життєві обставини обох героїнь склалися як результат «ломки традиційного єврейського укладу». У цих обставинах дівчина свідомо чи несвідомо виявляє свою волю і розлучається з одвічною типовою біографією єврейської жінки: дівчинка і дівиця в батьківському домі, наречена за вибором батьків, дружина і мати сімейства у власному будинку.

Єврейська дівчина з народження була наділена високою честю і для збереження своєї дівочої честі повинна була сидіти в чотирьох стінах. А в досліджуваному нами єврейському світі початку ХХ століття відбувається ломка традиційного укладу, тобто в стінах «будинку» утворилися проломи. І головні героїні досліджуваних творів виявилися в прямому або в переносному сенсі не в будинку.

У новелі «Дочка Раввіна» Я. Штейнберга Сара не є лише жертвою соціальних умов, у першу чергу, це особистість, психологічно усвідомлена, вона постійно знаходиться між надією та розпачем. Але в кінці новели розпач пересилює героїню, і вона зважується на самогубство. Сара не змогла опиратися своєму потягу до Берла, але це був потяг до людини, з якою вона хотіла бути разом. Її моральна чистота проявляється також і в тому, що вона не пішла на вбивство своєї майбутньої дитини.

У новелі «Марьяшка» І. Д. Берковича головна героїня – простодушна та щира Марьяшка прагне зламати традиційні для єврейської громади стереотипи, бажає стати дружиною коханого чоловіка, а він постійно дає їй надію на взаємність, а насправді лише грає її почуттями і має до неї тільки сексуальний потяг. Проте дівчині вдається викрити нещирість Левінсона, про що йде мова у фінальному епізоді новели.

Обидва автори слідом за європейською літературою висунули на перший план в своїх новелах образ жінки в нових, змінених історичних умовах і зробили спробу, кожен по-своєму, зобразити психологію молодої єврейської дівчини, що залишається сам на сам із собою. Письменники відверто розповіли про сексуальні потреби своїх героїнь і про те, що ці щирі, на думку авторів потреби, не отримали схвалення за Галахою. Сара виявляється менш за всіх винною і менш за всіх заслуговує смертного вироку. Спільним для цих новел є також те, що їх автори показують моральну перевагу жінки над чоловіком.

У ході даної роботи нами було опрацьовано ізраїльську новелістичну прозу початку ХХ століття. Аналізуючи культурно-історичний процес межі століть, ми виділили появу нових реалій, які витіснили звичні явища та уявлення про життя, коли ізраїльське суспільство опинилось у ситуації, коли одна епоха вже закінчилась, а інша ще не розпочалась.

Однією з центральних ролей у новелах грає еротичне начало. Увага єврейських письменників до еротики – одна з характерних рис їхньої творчості на початку ХХ століття. Нами було виявлено, що єврейські автори того часу висвітлюють головні психологічні проблеми героїнь новел, відбувається індивідуалізація жіночої долі, еротична відвертість жінки, «ломка традиційного єврейського укладу».

Література

1. Беркович И.Д. Марьяшка [Електронний ресурс]. / И. Беркович. – Режим доступа: http://hedir.openu.ac.il/kurs/sifrut/berkovich_maryashka.html
2. Кельнер В. Книжное дело в контексте русско-еврейской культуры на рубеже XIX–XX вв. // Вестник Еврейского университета в Москве. –1997. –№ 3 (16). –С. 131–134.
3. Кобринский А. К вопросу о критериях понятия «русско-еврейская литература» // Вестник Еврейского университета в Москве. – 1994. – № 1 (5). – С. 101.

4. Ковалев Ю. Искусство новеллы и новелла об искусстве в XX веке // Искусство и художник в зарубежной новелле XX века.– Л.: Лениздат, 1986. – С.5–24.
5. Лилиенблюм М. Умственные потребности русских евреев в связи с их материальными нуждами // Рассвет. 8 ноября 1879. – № 9. – С. 26–29.
6. Літературознавчий словник-довідник / за ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва. – К. : ВУ «Академія», 2006. – 752 с.
7. Штейнберг Я. Дочь Раввина. Електронний ресурс: http://hedir.openu.ac.il/kurs/sifrut/shteinberg_doch_ravvina.html

Iryna Rybalka, Kholmanskikh Valery. Transformation of erotic motifs in Jewish novel in the early XX century. The article investigates the transformation of erotic motifs in Jewish short story. Literature of the Jews highly unexplored for a number of political events. However, now it is a new stage in the interest of Jewish literature. Exactly this caused the study The aim is to trace the transformation of erotic motifs in Jewish novels of the early XX century.

Keywords: *gender, novel, national revival, love, man, woman.*

Юлія Федорова,
Кандидат філологічних наук,
доцент кафедри англійської філології
Маріупольський державний університет
м. Маріуполь

СУЧАСНІ ТЕОРІЇ ВИЗНАЧЕННЯ БАЗОВИХ ЕМОЦІЙ

Дана стаття присвячена проблемі сучасних теорій визначення базових емоцій. Було розглянуто відомі теорії різних вчених-дослідників, надано визначення поняттю емоція. Розмежовані різні диференційні підходи щодо визначення основних базових емоцій.

Ключові слова: *емоція, почуття, емотивність.*

Емоція (від лат. *emoveo* - вражаю, хвилюю), сленг. *афект* (від лат. *affectus* – пристрасть, душевне хвилювання) – психофізіологічний процес, мотивуючий і регулюючий діяльність (поведінка, сприйняття, мислення), що відображає суб'єктивне значення об'єктів та ситуацій, і поданий у свідомості у формі переживання. Серед емоційних процесів виділяють афекти, емоції, почуття та настрої.

У науковому співтоваристві існує безліч різних поглядів на природу емоційних процесів. Якоїсь однієї, загальноприйнятої теорії досі не розроблено. У зв'язку з цим універсального визначення емоційного процесу також не існує, як не існує і загальноприйнятого терміну для його позначення. Психологи часто використовують в цьому широкому сенсі терміни "афект" і "емоція", проте ці назви в той же самий час використовуються для позначення більш вузьких понять. Термін "емоційний процес" також не є загальноприйнятим, але він, принаймні, не містить неоднозначності.

Теорія диференціальних емоцій бере початок з багатой спадщини зарубіжних теоретиків, які внесли чималий вклад у визначення базових емоцій.

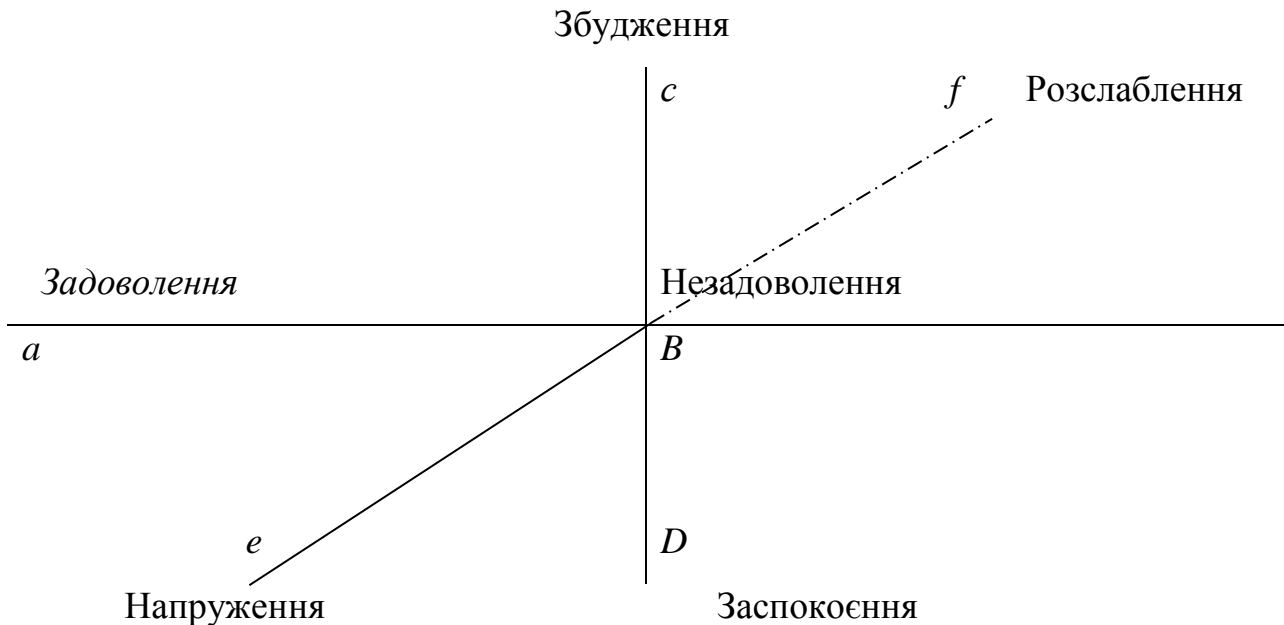
В число таких учених, які займалися вивченням базових емоцій, увійшли Уільям Мак-Дугалл, Роберт Вудвортса, Роберт Плутчик, Пол Екман, Керрол Ізард та ін. Усі ці вчені, які представляють різні дисципліни і точки зору, в цілому схильні визнавати центральну роль емоцій в мотивації, соціальній комунікації, пізнанні і поведінці [4].

Теорія диференційних базових емоцій вивчає емоції, кожна з яких розглядається окремо від інших, як самостійний мотиваційний процес переживання, який впливає на когнітивну сферу та поведінку людини в цілому [2].

У наступних підпунктах даної статті представлено огляди результатів досліджень ряду вчених з теорії базових емоцій.

Диференційна концепція Вудвортста – Шлоссберга

В основному всі диференційні теорії ґрунтуються на тривимірному представленні системи почуттів Вундта, в якій виділяються три пари простих почуттів: задоволення - незадоволення, збудження - заспокоєння, напруження – розслаблення (мал.1.1).



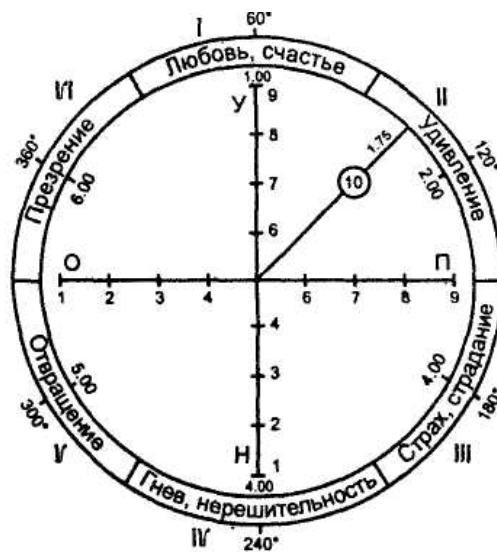
Мал. 1.1. Система почуттів Вундта

Почуття, що розташовуються по одній прямій, виключають один одне, тобто одночасно вони існувати не можуть. Почуття, розташовані на відрізках від перетину осей, можуть співіснувати з двома іншими вимірами, до яких вони самі не належать. Отже, все різноманіття почуттів заповнює геометричне простір, розділений векторами простих почуттів. Складне почуття формуватиметься з миттєвих значень зміни простих почуттів [4].

У 1941 році на основі цієї схеми була створена шкала Шлоссберга – Вудвортса (мал.1.2) для передбачення категорії емоцій за допомогою оцінок задоволення- незадоволення та прийняття - відштовхування. Ця шкала - кругова та включає в себе шість основних категорій:

- 1) любов, щастя, радість;
- 2) здивування;
- 3)страх, страждання;
- 4) гнів, рішучість;

- 5) огида, відраза;
- б) презирство.



Мал.1.2. Шкала Шлоссберга – Вудвортса

Чим більша відстань між окремими позиціями на шкалі, тим менш схожі відповідні мімічні вирази обличчя людини в момент переживання емоції. Будь-який вираз може бути представлений як точка в просторі, обмеженому колом. Прокресливши відрізок з точки перехрещені шкал через цю емпірично отриману точку до найближчої дуги кола, можна визначити зміст емоції, яка переживається [4].

Диференційна концепція Роберта Плутчика

Роберт Плутчик, один з найбільш відомих теоретиків з базових емоцій, надавав особливого значення тому, які емоційні явища є первинними, а які похідними. І виділив загальні властивості "первинних емоцій": вони релевантні базовим біологічним адаптивним процесам; можуть бути знайдені в тій чи іншій формі на всіх еволюційних рівнях; не залежать у своєму визначенні від конкретних нейрофізіологічних структур або частин тіла; не залежать у своєму визначенні від інтроспекції (хоча вона і може використовуватися); можуть бути визначені первинно в поведінкових термінах [1].

Таким чином, дослідник виділив 8 основних прототипів емоційної поведінки і 8 відповідних їм видів первинних емоцій, які представлені в таблиці 1.1.

Таблиця 1

Основні прототипи емоційної поведінки та первинні емоції

№ п/п	Адаптивна поведінка (адаптивний комплекс)	Первинна емоція
1	Об'єднання - поглинання їжі і води	Прийняття
2	Заперечення - реакція усунення, виділення, блювання	Відраза, огида
3	Руйнування - усунення перешкоди на шляху задоволення потреби	Гнів
4	Захист- відповідь на біль или загрозу болю	Страх
5	Відтворення - відповіді, пов'язані з сексуальною поведінкою	Радість
6	Депривація - втрата об'єкта, що приносить задоволення потреби	Горе
7	Орієнтування - відповідь на контакт з новим незнайомим об'єктом	Переляк
8	Дослідження - випадкові дії у досліджуваному навколишньому середовищі	Цікавість/допитливість

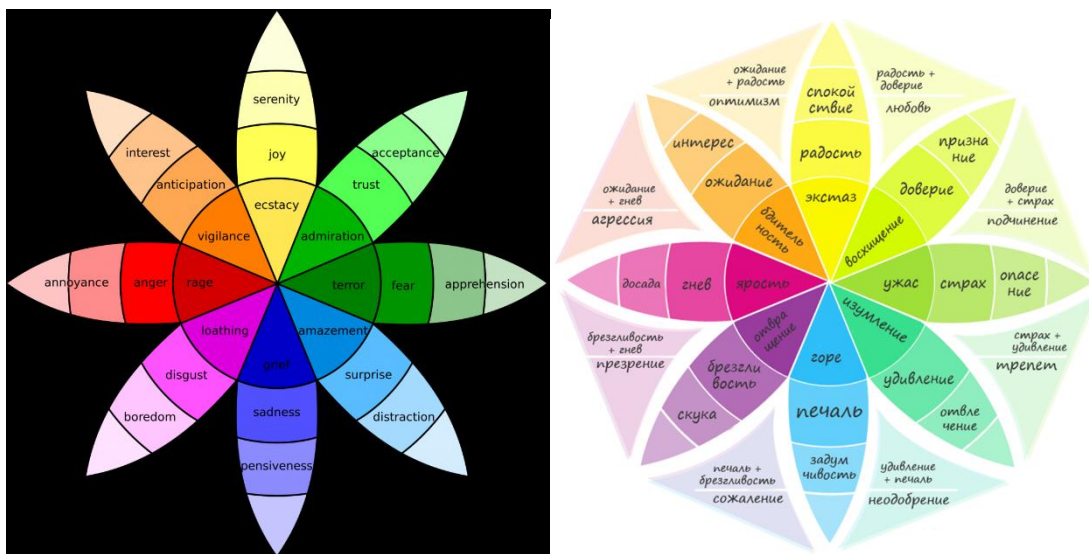
Так поведінковим полярним парам ставляться у відповідність пари базових емоцій:

- Руйнування (гнів) захист (страх),
- Об'єднання (прийняття, схвалення) відкидання (відраза),
- Відтворення (радість) депривація (горе, смуток),
- Дослідження (цікавість) орієнтування (переляк).

У свою чергу кожне з цих вимірів включає цілий спектр східних емоцій. Так, відкидання включає нудьгу, небажання, антипатію, відраза, огиду і ненависть, а депривація - задума, меланхолію, сум і скорбота. Всі ці виміри представляють полярні пари. Такі уявлення дозволяють Р. Плутчику будувати тривимірну структурну модель емоційної сфери (мал.1.3, 1.4).



Мал.1.3. Модель емоційної сфери Р.Плутчика



Мал.1.4. Розгорнута структурна модель емоційної сфери

Кожна часточка перевернутого конуса (показаного вгорі) являє базову емоцію, а вертикальна вісь - параметр інтенсивності.

Поперечний розріз цього конуса (показаного внизу) і дає вісім базових емоцій представлених 4-ма протилежними парами (сектори кола, протилежні один одному), у той час як сусідні по колу емоції утворюють почуття. Шляхом з'єднання первинних емоцій можуть формуватися більш складні (вторинні) емоції [4].

На думку Роберта Плутчика кожній первинній і кожній вторинній емоції, під якою мається на увазі комбінація двох або декількох первинних емоцій, відповідає певний фізіологічний і експресивно-поведінковий комплекс.

Диференційна концепція Уільяма Мак-Дугалла

У своїй книзі, виданій в 1910 році, У. Мак-Дугалл намагається розширити один з центральних у той час термінів - «інстинкт». Він вважав, що інстинкти так само притаманні людині, як і тваринам, і кожному тваринному інстинктові в людській поведінці відповідає цілком певна емоція, яка, подібно до будь-якого душевного процесу, може виникати на основі уявлень і має три аспекти - пізнавальний, емоційний і вольовий. При цьому форми його прояви можуть нескінченно видозмінюватися і ускладнюватися [1; 3].

Таким чином, У. Мак-Дугалл виявив 7 базових емоцій на основі наступних інстинктів:

1) інстинкт втечі і емоція страху, яка, на його думку, служить фактором соціальної дисципліни, бо навчає людей контролювати свої егоїстичні імпульси;

2) інстинкт відштовхування і емоція відрази;

3) інстинкт цікавості і емоція подиву;

4) інстинкт забіякуватості і емоція гніву;

5) інстинкт самознищення (або покірності) і емоція покірності;

6) інстинкт самовпевненості і емоція самовихваляння;

7) батьківський інстинкт і емоція ніжності.

У якості трьох базових типів емоцій він називає - любов, ненависть і повагу. При цьому емоції розрізняються за силою і впливом на поведінку. В якості двох первинних і фундаментальних модальностей почуттів називаються задоволення і страждання або задоволення - незадоволення, які забарвлюють і характеризують всі спонукання. Задоволення є наслідком і знаком повного або часткового успіху, а страждання - слідством і знаком повної або часткової невдачі [1; 6].

Диференційна концепція Керрола Ізарда

Після опублікування своєї книги "Емоції людини" (1978) Керрол Ізард в 1980 році створює диференціальну теорію, в якій виділяє 10

фундаментальних емоцій, що утворюють основну мотиваційну систему людського існування:

Інтерес - збудження

Задоволення - радість

Подив - зачудування

Горе - печаль

Гнів - лють

Відраза - огида

Презирство - зневага

Страх - жах

Сором - сором'язливість

Вина - каяття.

Використання двох слів для позначення більшості фундаментальних емоцій пояснюється прагненням показати полюса інтенсивності тієї чи іншої емоції (наприклад, страх - середня інтенсивність, жах - висока інтенсивність). У реальності, на думку К. Ізарда, існує величезна кількість змішаних емоцій. Незважаючи на такий дивно різноманітний репертуар емоційних станів, які потенційно доступні людині, Ізард вважає, що в кожен момент часу, можливо, відчувати тільки одну переважаючу емоцію [2].

Виділення названих 10 емоцій в якості фундаментальних пов'язано з наступними факторами:

- наявність характерних мімічних або нервово-м'язових комплексів;
- унікальним суб'єктивним переживанням (феноменологічне якість);
- специфічним нервовим субстратом [4, с.187 - 188].

Теорія Пола Екмана

Для Пола Екмана, який проводив ряд експериментів разом з Уоллесом Фрізенном, основним критерієм для виділення базових емоцій служать універсальні способи мімічного виразу.

Екман виділяє наступні базові емоції: гнів, відразу, страх, радість, печаль, здивування. П. Екман створив систему кодування виразів обличчя

(FACS), яка дуже надійно описує різні вирази обличчя в залежності від емоційного стану індивіда.

Він проводив експерименти, в яких люди різних національностей успішно розрізняють емоції, які приховані за виразом обличчя. Особливо добре розрізняється радість та печаль. Але часто путають страх та здивування. Ці експерименти були розкритиковані та дискусія точиться до сих пір.

Окрім вище зазначених найбільш розповсюджених теорій існує ряд інших. Нижче у стислому вигляді в таблиці 1.2 представлена сутність більшості з них. Таблицю складено на основі статті авторства ряду психологів [5].

Таблиця 1.2.

Сутність більшості теорій фундаментальних емоцій

Автор	Фундаментальні емоції	Підстави для відбору
Арнольд М.Б.	гнів, відраза, мужність, пригніченість, бажання, відчай, страх, ненависть, надія, любов, печаль	ставлення до тенденцій дійсності
Екман П.	гнів, відраза, страх, радість, печаль, здивування	універсальні способи мімічного виразу
Фрижда Н.	бажання, радість, гордість, здивування, страждання, гнів, відраза, презирство, страх, сором	форми готовності до дії.
Грей Дж.	лють/жах, занепокоєння, радість	Вродженість
Ізард С.Е.	гнів, презирство, відраза, страждання, страх, вина, зацікавленість, радість, сором, здивування	Вродженість
Джеймс В.	страх, горе, любов, лють	фізичні відчуття
МакДугалл В.	гнів, відраза, піднятий настрій, страх, пригніченість, емоція ніжності, подив	ставлення до інстинктів

продовження таблиці 1.2.

Морер О.Х.	біль, задоволення	емоційні стани, які не усвоюються
Панксепп Дж.	очікування, страх, лють, паніка	Вродженість
Плущик Р.	схвалення, гнів, предчуття, відраза, радість, страх, печаль, здивування	ставлення до адаптивно-біологічних процесів
Уатсон Дж.Б.	страх, любов, лють	Вродженість
Уейнер Б.	щастя, печаль	атрибутивно-незалежне

В ході огляду теорій психології щодо емоцій, ми дійшли висновку, що всі емоції розділяються на базові (властиві всім людям та культурам) та варіативні (такі, які носять договірний або індивідуальний характер). Інші більш складні емоції трактуються з їх допомогою.

В різних теоріях базових емоцій дослідники виділяються різні ключові положення. Кожна з існуючих теорій пропонує свою власну класифікацію, спираючись на різні фактори. Але в кожній з класифікацій можна виділити позитивні та негативні емоції.

На основі огляду ряду теорій нами не було виділено одну з класифікацій. Отже, згідно огляду теоретичної літератури ми виділили базові позитивні емоції радість, задоволення та любов, як такі, що належать до більшості з наведених класифікацій.

Література

1. Бреслав Г. М. Психология эмоций / Г. М. Бреслав. – М. : Смысл : Академия, 2004. – 544 с.
2. Изард Кэрролл Э. Психология эмоций / Э. И. Кэрролл. – СПб. : Питер, 2003. – 464 с. – (Мастера психологии).
3. Квасюк И. И. Структура и семантика отрицательно-эмотивной лексики: дис. ... канд. филол. наук / И. И. Квасюк. – М., 1983. – 157 с.
4. Нуркова В. В. Психология : учебник / В. В. Нуркова, Н. Б. Березанская. –

М. : Юрайт-Издат, 2004. – 484 с.

5. Ортони А. Когнитивная структура эмоций / А. Ортони, Дж. Клоур, А. Коллинз ; пер. с англ. В. А. Росляковой // Язык и интеллект : сб. / пер. с англ. и нем. ; сост. В. В. Петров. – М. : Прогресс, 1995. – С. 344–416.
6. *Симонов П. В.* Эмоциональный мозг. Физиология. Нейроанатомия. Психология эмоций / П. В. Симонов. – М. : Наука, 1981. – 213 с.

Yuliya Fedorova. Modern technologies of basic emotions study.

The article deals with modern technologies of basic emotions study. It was considered different types of modern theories which focused on the aspect of emotiveness and emotions in particular. The author has revealed basic positive emotions such as joy, satisfaction and love.

Keywords: *emotion, feeling, emotiveness.*

Чайкін Микола

Магістрант

Науковий керівник: к. філол. н., доцент Гутнікова А.В.

Маріупольський державний університет

м. Маріуполь

МОЛОДІЖНИЙ СЛЕНГ ЯК СКЛАДОВА СУЧАСНОГО ЛЕКСИКОНУ (НА МАТЕРІАЛІ НІМЕЦЬКОЇ ТА УКРАЇНСЬКОЇ МОВ)

У даній роботі розглянуто питання щодо походження та розповсюдження сленгізмів у повсякденній мові. Також, проаналізована система та семантика молодіжного жаргону в українській та німецькій мовах. Приділяється увага розмежуванню понять «сленг» та «слова-паразити», літературна та нелітературна лексика, види нелітературної лексики.

Ключові слова: *сленг, «слова-паразити», молодіжний жаргон, не літературна лексика.*

Серед багатьох різновидів соціально маркованих стилів мови особливе місце посідає молодіжний сленг. У сучасній лінгвістичній науці тривають дискусії про різні методи дослідження молодіжної мови, про те, до якої лінгвістичної категорії її слід віднести, про функції, які вона виконує, і навіть про те, чи існує вона як цілісне явище, тобто чи потрібне узагальнююче визначення *Jugendsprache* взагалі.

Актуальність обраної теми визначається тенденцією активізації досліджень молодіжного сленгу на сучасному етапі, як дуже активного пласту лексики.

Мета статі: розглянути питання, щодо походження та розповсюдження сленгізмів у повсякденній мові, проаналізувати система та семантика молодіжного жаргону в українській та німецькій мовах, визначити функції сленгу.

Сучасні лінгвісти поділяють всю лексику на літературну та не літературну. До літературної лексики відносяться: книжкові слова, стандартні розмовні слова, нейтральні слова. Ця лексика вживається або в літературі, або в усній мові в офіційній обстановці. Також існує не літературна лексика, її поділяють на: професіоналізми, вульгаризми, жаргонізми, арго та сленг. Ця частина лексики відрізняється розмовним, неофіційним характером та емоційною забарвленістю [4, с. 34].

1) Сленг – це слова, що часто розглядаються як порушення норм стандартної мови. Це дуже виразні, іронічні слова, що слугують для позначення предметів, про які говорять в повсякденному житті.

2) Професіоналізм – це слова, що використовуються невеликими групами людей, об'єднаних певною професією.

Важливим чинником у творенні сленгових лексем є спорідненість інтересів осіб, які формують різновид цього ненормативного утворення. За цією ознакою лексичні одиниці молодіжного сленгу можна поділити на такі, що вживаються:

а) У середовищі людей, що мають справу з комп'ютерами.

б) Свої сленгові новотвори мають люди, які цікавляться автомобілями.

в) У середовищі підлітків, які захоплюються музикою, часто вживають такі слова, пов'язані з назвами музичних інструментів.

Власний сленг мають книголюби, газетярі, спортсмени та ін. До того ж у кожній з названих груп можна виділити підгрупи. Наприклад, спортивний сленг поділяється на сленг футболістів, хокеїстів, плавців та ін.

3) Жаргонізм – соціальний діалект; відрізняється від літературної мови специфічною лексикою і вимовою, але не має власної фонетичної і граматичної системи. Як правило, це словник розмовного мовлення людей, зв'язаних певною спільністю інтересів.

Жаргон – соціальний діалект; відрізняється від загально-розмовної мови специфічною лексикою і фразеологією, експресивністю оборотів і особливим використанням словотворчих засобів, але не має власної фонетичної і граматичної системи.

Частина жаргонної лексики – приналежність не однієї, а багатьох (у тому числі і вже зниклих) соціальних груп. Переходячи з одного жаргону в інший, слова їх «загального фонду» можуть змінювати форму і значення: «темнити» в арго - «приховувати видобуток», потім – «хитрувати (на допиті)», у сучасному молодіжному жаргоні - «говорити неясно, ухилятися від відповіді».

Основна функція жаргону полягає у вираженні приналежності до відносно автономної соціальної групи за допомогою вживання специфічних слів, форм і зворотів. Іноді термін жаргон використовується для позначення спотвореної, неправильної мови.

Лексика жаргону будується на базі літературної мови шляхом переосмислення, метафоризація, переоформлення, звукового скорочення, а також активного засвоєння іншомовних слів і морфем.

Окремим видом жаргонної лексики є кримінальний сленг, що вживається у відповідному середовищі, хоча завойовує позиції у розмовно-побутовому мовленні інших суспільних верств [2, с. 165].

4) Арго – мова якоїсь вузької соціальної чи професійної групи, штучно створювана з метою мовного відокремлення; відзначається головним чином наявністю слів, незрозумілих для сторонніх.

Не слід плутати жаргон і арго. Жаргон зазвичай має професійну прикріпленість, арго ж може вживатися незалежно від професії. Наприклад, у сучасній французькій мові багато слів арго використовують як молодь з бідних кварталів, так і менеджери з вищою освітою.

Часто під «арго» мається на увазі мова декласованих груп суспільства, мова злодіїв, бродяг і жебраків. Фактично Арго стало синонімом слова «феня». Арго не становить самостійної системи і зводиться до специфічного слововживання в межах спільної мови [2, с. 180].

5) Вульгаризми – це грубі слова, що зазвичай не вживаються освіченими людьми в суспільстві, це спеціальний лексикон, що використовується людьми низького соціального статусу: засудженими, торговцями наркотиками, бездомними і т.п.

Вчення про вульгаризмів, пов'язане з вченням про стилі мовлення, переломлює у нормативні приписи спостереження над соціально-діалектичним дробленням мови, над емоційним тоном слова як відображенням класової диференціації і класової самосвідомості. Так для російського письменника-дворянина XVIII століття слово «хлопець» є «огидним (вульгаризмів), так як воно нагадує йому про «неблагопристойні» форми побуту селянства». Звідси – особлива емоційна значущість вульгаризми в літературній мові і боротьба за вульгаризми в історії літературних стилів.

Отже, як бачимо, сленг – явище дуже поширене і за певними ознаками його можна класифікувати. Нестандартні елементи літературної мови мають певний комунікативний статус та мовну цінність перш за все як загальноприйняті експресивні засоби стилістично зниженої мови що відображають в деякій мірі функціонально-стилістичне варіювання словникового складу національної мови. Дана варіативність відрізняється від

варіативності арготизмів та жаргонізмів, оскільки основними ознаками експресивної лексики виступають загальноновживаність та етико-стилістична зниженість, що має за мету створення певного стилістичного ефекту.

Розвиток сленгізмів в мові – дуже швидкий і мінливий процес. Сленгові новоутворення можуть легко з'явитися, але і швидко зникнути з лексикологічного складу мови. Всі ці зміни відбуваються для спрощення усної мови та її розуміння. Використання сленгу здійснюються в різних сферах суспільного життя. Їх вживання сприяє різноманітності мови, робить мову більш жвавою.

Останнім часом поширеним є залучення сленгових номінацій в промові теле- і радіопередач, газет, журналів і т.д. Це можна пояснити тим, що автори намагаються наблизити їх до кола слухачів (читачів) додати відтінку молодіжної розкутості. Це підтверджує наявність величезного впливу сленгу, як прояви молодіжної культури на людей різного віку. [6, с. 25].

Метафорична експресивна лексика молодіжного жаргону враховуючи звичайні потреби комунікації здається, надмірно розвинута. Це зближує її з поетичною мовою. Думка про подібність поетичної мови і сленгу висловив данський мовознавець Отто Есперсен [5, с. 32].

Слід відрізняти сленгізми і слова паразити. Відзначимо що, вживання «слів-паразитів» («типу», «коротше», «знаєш», «мовляв", "говорити", "стоп", "так" "Так", "квазі") говорить, про те , що говорить не вистачає слів для формування пропозиції. Саме тому, вимушені паузи між словами заповнюються часто "паразитами-словами».

Сленг функціонує не тільки в мові, а й окремо взятої соціальної групи, де він виконує такі функції, як ідентифікаційна, експресивна, емоційно-оцінна, функція економії мовних ресурсів, функція категоризації і систематизації, номінативна функція тощо.

Отже, весь молодіжний сленг є наступною системою складових:

- неологізми (тільки лексичні освіти покоління певного періоду);
- загальна лексика молоді (різних поколінь)

- професійна підсистема сленгу (музичні фанати, комп'ютерники)
- стилістичні конотації сленгу (нейтральна і ненормативна лексика)

Слововживання для молоді – один із способів подолати механічність існування в нормативному полі нудною щоденної реальності, протестувати проти якої можуть люди різного віку, але в цілому без адекватної вербалізації духовного бунту.

Шар сленгової молодіжної лексики в значній мірі становлять новоутворення (неологізми), які формуються і змінюються разом зі змінами в суспільстві.

Найчастіше слова молодіжного сленгу утворюються такими способами створення, як:

- аффіксація. Загальномолодіжний сленг користується стандартними суфіксом *-іст* і префіксами *об-*, *за-*: *обломіст*, *западліст* (зроблена кимось неприємність), а також експресивно забарвленим суфіксом *-он-*, за допомогою якого від основи дієслова утворюються іменники: *випівон* – спиртні напої, *закусон* – закуска; *музон* – музика; *мамон* – живіт; *-ець*: *мамець* – мати, суфікси *-як*: *красняк* – червоне вино, *крутяк* – добре, разуче, *наївняк* – наївна людина; *-ік*: *папік* – багатий хлопець, *студіків* – студент, *тазик* – автомобіль; *-ок*: *браток* – друг, *-бан*: *гульбан* – людина, яка любить гуляти. Активно використовуються суфікси заниженою емоційної маркування, такі як: *-ух(а)*: *депресуха*; *-юк*: *сидюк*; *-л(о)*: *файло*, *хавала*, *сьорбало* [1, с. 33].

- усічення коренів (апокопа): *клава* – клавіатура; *комп* – комп'ютер; *універ* – університет;

- складання коренів: *говноступи* – взуття;

- створення з повторенням одного будь-якого слова або елемента, за звучанням подібного: *головка бо-бо* – головний біль, *бум-бум* – статевий акт.

Якщо говорити про особливості сленгу німецькомовній молоді, слід зазначити, що вони з одного боку відрізняються ємністю, з іншого – змістовно спустошені. Це можна пояснити наступними особливостями:

1. Образність, тобто сленгова одиниця може наочно надати поняття, що відповідає цілим словосполученням, перифраза («*Tapetenwechsel*» – «зміна шпалер» розуміється як «зміна навколишнього середовища»). За статистичними даними кількість лексем даного виду становить 13-15%.

2. Скорочення частин слова, тобто сленгове слово включає в себе ціле словосполучення (*Alex* (*Alexanderplatz*) «Александрплац – головна площа в Берліні», *Zoo* (*zoologischer Garten*) «зоопарк»). Таких жаргонізмів налічується близько 10%.

3. Використання ситуативності, тобто значення фрази залежить від ситуації її використання (*Vor München war alles anders* «В Мюнхені все було інакше» може означати конференцію, зустріч, гастролі, неприємну ситуацію, рекомендацію, пов'язану з Мюнхеном). За підрахунками, лексичних одиниць цієї категорії – 15%.

4. До жаргонної лексики можна віднести слова, які позбавлені семантичного ускладнення, вони наближені до нейтральних, але в словниках маркуються як слова для спілкування в неофіційній обстановці. До них відносяться скорочення: *Math* (*Mathematik*) «математика», *Uni* (*Universität*) "університет", *Abi* (*Abitur*) «іспит на атестат зрілості», і т.д. В цілому нараховує близько 15%.

5. Компресивних словопоходженнях: *Linkser* (*Linkshänder*) «лівша», *Kopierer* (*Kopierapparat*) «ксерокс», *Kleber* (*Klebstoff*) «клей», *Umgegend* (*die Gegend um etwas herum*) «оточення». Дана категорія є найбільшою, кількість лексем – 40%.

Сленговий словотвір майже не володіє своїми засобами. За рахунок порушення регулярного сполучення морфем в цій області нерідко виникає контраст. Суфікс *-rich* типовий для назв в біологічній галузі: *Wegerich* «подорожник», *Puterich* «індик», *Gänserich* «гусак», то похідне *Gatterich*

«людина», за рахунок несподіваного з'єднання основ, набуває розмовного забарвлення. Утворену лексему прийнято називати зоонімом або антропонімом.

Афікси молодіжного жаргону розділять свої функції з літературними: *-lein, -chen, -er, -e, -ei, -ling, -erei, -o, -i*. Розмовну спеціалізацію можна спостерігати у багатьох аффіксоїдов:

– суффіксоїди від власних назв: *-fritze, -august, -heini, -hans, -michel, -maxe, -liese, -peter, -meier, -suse*; від назв частин тіла: *-hals, -auge, -kopf, -maul, -knochen, -schädel, -sack, -schwanz*

– префіксоїди-підсилювачі: *Bullen-, Mords-, Höllen-, Affen-, Riesen-, Heiden-*; серійні компоненти: *-hase, -affe, -hund, -hengst, -sau, -protz, -tier, -schwein, -held, -vieh, -muffel, -narr, -maschine, Mist-, Dutzend-, Dreck-, Sau-, Hunde-, Lause-, Affen-* і т.п.

Ми можемо спостерігати привласнення багатьма морфемами інших семантичних значень. традиційно носить зменшувально-пестливе значення суфікс *-i* (Рарі, Омі), набуває у молоді інше значення (*Alki, Knobi, Studi*). Практично всі самостійні частини мови можна перетворити в іменник, що є однією з найбільш позитивних рис сленгу (з прислівників (*Druffi*), дієслів (*Schleimi* від «schleimen»), прикметників (*Verklemmi*)).

Різноманітність джерел формування молодіжного сленгу пояснюється прагненням молоді відрізнятись, за допомогою мовних засобів. У молодіжному середовищі сленг посідає помітне місце як засіб мовного спілкування. Мовні пріоритети кожної соціальної групи втілюються саме у використанні сленгу.

Література

1. Апресян В. Ю. Вопросы языкознания/ В. Ю. Апресян, Ю. Д. Апресян, 1993. - № 3.1. – С. 27-35.
2. Гальперин И. Р. Очерки по стилистике английского языка / И. Р. Гальперин. – М. : Высш. шк., 1956. – 218 с.

3. Гриценко Т. Б. Культура мовлення як компонент комунікації студентів // Науковий вісник Національного аграрного університету / Т. Б Гриценко НАУ. – К., 2003. – Вип. 65. – С. 127-134.
4. Девкин В. Д. Немецкая разговорная речь: синтаксис и лексика / В. Д. Девкин. – М. : Междунар. отношения, 1979. – 256 с.
5. Мартинюк А. П. Регулятивна функція гендерно-маркованих одиниць мови: Автореф. дис. доктора філол. наук./ А. П Мартинюк.– Київ, 2006. – 40 с.
6. Наконечна Г. В. До історії унормування української науково-технічної термінології / Г. В. Наконечна. – К., 1992. – № 6. – С. 41-47.

Chaikin N. G. Youth slang as a part of modern lexicons (based on the German and Ukrainian languages).

This article deals with the question about the origin and spread of slang in everyday language. Also, the system is analyzed and semantics youth slang in Ukrainian and German. Attention is paid to the distinction between "slang" and "words-parasites", literary and non-literary vocabulary, types of non-literary lexicon.

Key words: *slang "words-parasites" youth slang, not a literary lexicon.*

Юлія Щербакова
магістрант,
Маріупольський державний університет
Науковий керівник: к.філол.н., доцент
кафедри англійської філології Рибалка І.С.
м. Маріуполь

КОНЦЕПЦІЯ НАРАТОЛОГІЇ У ЗАХІДНІЙ ТА СХІДНІЙ НАУКОВИХ ТРАДИЦІЯХ

У статті розглянуті концепції вивчення одного з найбільш досліджуваних літературних дискурсів – «нараторології», як одного з самих актуальних напрямів у

сучасній філології. Були зіставленні дослідження в області наратології теоретиків московської та західної наукових традицій.

Ключові слова: наратологія, наратив, наративність, літературний текст, структуралізм, формалізм.

Метою статті є вивчення наратології як окремої галузі філологічних знань через зіставлення східної та західної наукових традицій.

Актуальність дослідження зумовлена тим, що упродовж останніх десятирічь ХХ століття концептуальне вирішення наратологічних питань набуло інтересу серед вчених, що дозволило наратології виокремитися в окрему галузь літературознавчих наук. Проте увага до наративу в літературі спостерігається ще з часів Арістотелевої «Поетики», в якій філософ окреслив певні вимоги до структури літературного твору. Сьогодні ж наратологія є динамічно розвиваючою наукою, яка все частіше стає предметом дослідження науковців, так як поступово охоплює не лише літературні тексти, а й кінематограф, театральну драматургію, психотерапевтичні наративи, юридичні тексти тощо.

Одним із важливих рівнів функціонування художньої інформації у структурі літературного твору є його оповідний формат. У творі завжди є «той, хто оповідає» або «той, хто знає», і саме від нього залежить як зміст, так і манера викладу образного матеріалу [14, с. 34].

Мовлення в літературному творі має організовану структуру – віршову або прозову. На відміну від віршів, побудова яких чітко регламентована законами віршування, проза – форма словесної творчості, для якої властивий вільний виклад літературного матеріалу. Якщо питаннями організації віршового мовлення з часів Античності займалася поетика, то проза була предметом риторики – теорії ораторського мистецтва. Водночас настанови риторики поширювалися й на інші прозові жанри, охоплюючи значну частину художньої літератури [5, с. 45].

Ще за Античних часів Аристотель у своїй праці «Поетика», писав «про поетичне мистецтво як таке та про його види; про те, якими є можливості кожного виду; про те, як повинні складатися розповіді, щоб поетичний твір був добрим; крім того, зі скількох і яких він буває частин; та про інші предмети, які належать до такого ж дослідження». Слід наголосити на тому, що цим давньогрецьким філософом були виділені способи оповіді, жанрові різновиди, художні прийоми тощо [5, с. 89].

На підставі того, що в давніх риториках велику увагу приділено принципам і формам викладу словесного матеріалу, центральний компонент такого викладу мав назву «нарація», що не лише вказувала на особливості структури тексту, а й розтлумачувала специфіку оповідності у прозовому творі. Згодом тема оповідності виокремилася з риторики й оформилася в окрему галузь науки – наратологію.

Наратологія «теорія розповіді» (англ. narratology, франц. narratologie, від лат. *narrare*: розповідати, оповідати і грец. *logos*: слово, вчення) – це наука про оповідні структури, яка досліджує специфіку, компетенцію, форму та функціонування, спільні та відмінні ознаки оповідей (розповідей), моделювання фабул, визначення відповідних типологічних рядів» [1, с. 94].

Наратологія як наука ставить перед собою завдання виявлення спільних рис різних наративів, визначення відмінностей між ними, систематизації законів створення та розвитку наративів. У широкому значенні предметом вивчення наратології є природа, форма і функціонування наратива. У вузькому значенні – наратологія фокусує увагу на можливих співвідношеннях між розповіддю і наративним текстом, наратуванням і наративним текстом, розповіддю і наратуванням.

Теорія оповіді вийшла з фундаментального та новаторського дослідження радянського вченого, філолога-фольклориста Володимира Проппа «Морфологія чарівної казки» [9] та стала відгалуженням структуралізму. Як особлива філологічна дисципліна зі своїми специфічними задачами та засобами їхнього вирішення оформилася наприкінці 60-х років

XX століття в результаті перегляду структуралістичної доктрини з позиції комунікативних уявлень про природу мистецтва, про сам модус буття. За своїми установками та напрямками наратологія займає проміжне місце між структуралізмом, з одного боку, та рецептивною естетикою, з іншого.

Структуралісти намагаються зрозуміти, як періодичні елементи, теми та форми визначають його структуру. Головною метою такого аналізу є рух від простої таксономії елементів до повного розуміння того, як ці елементи розташовані в наративах, художніх та фактичних [8, с. 200-201] .

На даному етапі свого існування наратологію можна розглядати як сучасну форму структуралізму, оскільки у переважній кількості досліджень 70-х – 80-х років, що були спрямованими на структуралізм, чітко виділяється тенденція до переходу на наратологічні позиції. Інтелектуальна традиція, з якої виросла наратологія, почалась з лінгвістичної роботи Фердинанда де Соссюра. Шляхом розрізнення двох термінів *parole* (серія мовних актів) та *langue* (феномен мови як системи знаків), Ф. де Соссюр започаткував «структуралізм» як науку про системи або структури, що є незалежними від значення. Водночас народилася галузь семіотики.

Роман Якобсон та російські формалісти також вплинули на вивчення наратива, розкриваючи, чим саме літературна мова відрізняється від звичайної. Пізніше Ролан Барт визначає наратив як засіб буття оповідального тексту. Найважливішою атрибутивною характеристикою наративу є його самодостатність та самоцінність; як відмічає Р. Барт, процесуальність оповідання розгортається заради самого оповідання, а не заради прямого впливу на дійсність, тобто поза будь-якої функції, крім символічної діяльності, як такої [1, с. 89-90].

Вольф Шмід у своїй доповіді «Наративність та подієвість» зробив огляд різних концепцій наративності. Перша з них почала формуватися на початку XX століття в надрах німецькомовного літературознавства (Кьоте Фрідеман, Оскар Вельзер) і здобула своє завершене вираження в теоріях Франца

Штанцеля, який визначає наявність посередника-наратора в якості головної характеристики розповідного тексту.

Друга концепція наративності зародилася в царині структуралістських досліджень, покоління дослідників – Ж. Женетт, Р. Барт, Ц. Тодоров, В. Шмід та інші звертається до масиву напрацювань російських формалістів у прагненні вибудувати науковий фундамент, на якому ґрунтується система категорій сучасної науки про оповідь. Саме в цей період, зокрема у 1969 році, видатний франко-болгарський філософ і культуролог Цветан Тодоров вводить до обігу термін «narratologie» на позначення впливової інтелектуальної традиції дослідження наративу, сформованої у річищі, з одного боку, російського формалізму і чеського структуралізму 1920-х років, а з іншого – французької структуралістської школи і семіотики 60-х років ХХ століття. [15, с. 234].

Так, структуралістська дефініція наративності робить акцент на самій розповіді, оскільки текст, який називається наративним, різко контрастує з текстом, який називається дескриптивним (описовим), оскільки має часову структуру і містить зміну ситуації. Класичне поняття наративності, на думку В. Шміда, обмежується тільки сферою словесної комунікації, покриваючи тільки твори, що містять наративне авторство чи посередництво, включаючи нариси, подорожні нотатки, проте за винятком ліричних, драматичних і кінематографічних текстів. Але, з іншого боку, структуралістське поняття наративності можна застосувати до будь-яких видів мистецтва, за винятком тих, які не мають часової структури і відповідно не містять жодної зміни ситуації. Мінімальною умовою наративу є наявність у ньому хоча б однієї зміни стану. Між початковою і кінцевою ситуаціями повинен бути часовий зв'язок. І хоча деякі дослідники (наприклад, Б. Томашевський) наполягають також на причинному зв'язку між станами, сам В. Шмід не вважає це обов'язковим у визначенні наративності [12, с.187].

Представники московської школи, наслідуючи традиції таких дослідників як М.М. Бахтін, В.В. Виноградов, Г.О. Винокур, вважають, що в

основі будь-якого художнього твору лежить глибинна структура, яка реалізується в активній діалогічній взаємодії письменника і читача. Об'єктом тут є спосіб подачі та розподіл подій, про які доповідається, тобто герої, котрі діють у просторі та часі, а також спосіб втілення формальної структури твору з погляду прямого чи опосередкованого діалогу письменника з читачем від першої, другої чи третьої особи. Аналізуючи численні оповіді, вчені прагнули віднайти єдину формальну-оповідну модель, тобто структуру чи граматику оповідання, на основі якої кожне окреме оповідання розглядалося б у термінах відхилення від цієї базової, глибинної структури.

На сьогоднішній день вчені виділяють основні положення наратології:

- 1) комунікативне розуміння природи літератури;
- 2) зображення акту комунікації як процесу, що відбувається одночасно на декількох оповідальних рівнях;
- 3) переважний інтерес до проблеми дискурсу;
- 4) теоретичне обґрунтування чисельних оповідальних інстанцій, що виступають у ролі комунікативного ланцюга, за допомогою якого здійснюється передача художньої інформації від письменника до читача, які знаходяться на різних полюсах процесу художньої комунікації [8, с.202].

Комунікативна природа літератури передбачає:

- 1) наявність комунікативного ланцюга, що включає до себе відправника інформації, повідомлення (комуніката), тобто автора літературного твору; сам комунікат (у даному випадку літературний текст); одержувача повідомлення (читача);
- 2) знаковий характер комуніката, який потребує попереднього кодування знаків тексту відправником;
- 3) систему обумовленості застосування знаків, тобто закономірно детермінованої співвідносності, по-перше, з літературною реальністю, і, по-друге, з художньою традицією як системою прийнятих літературних конвенцій [3, с. 90].

Останні дві умови і роблять можливим процес комунікації, дозволяючи читачеві змістовно інтерпретувати літературний текст на основі власного досвіду та знання літературної традиції, тобто на основі своєї літературної компетенції. Наратологи концентрують увагу на тому факті, що художній твір не вичерпується сюжетом у строгому розумінні цього терміну. Якщо виходити зі старого визначення, яке було запропоноване російськими формалістами, що фабула – це *що* розповідається в творі, а сюжет – *як* це розповідається, то поняття сюжету виявилось недостатнім, та в цьому *як* було виділено два аспекти. По-перше, формальна структура оповідання, що стосується засобу подачі інформації та розподілу подій, які розповідаються (суворо хронологічного або ахронологічного викладення фактів та подій, послідовності причинності та зв'язаності подій), часу, простору та персонажів; і, по-друге, засоби подачі цієї формальної структури з точки зору прямого та непрямого діалогу письменника з читачем. Таким чином, пошук формальних ознак письменника та читача всередині художнього твору свідчить про бажання зробити комунікативний процес об'єктивним [8, с.178].

Оцінюючи сучасний стан наратології, можна констатувати, що в її теоріях є більше чисто логічних припущень про належне, ніж безпосередніх спостережень за емпіричними даними, фактами, що були отримані в результаті ретельного та неупередженого аналізу.

Окрему увагу слід приділити тому, що структурний аналіз відкрив у природі наративу. З одного боку, дослідники виявили, що певні наративні структури, що лежать в основі тексту, залишаються незмінними, незважаючи на велику кількість різноманітних форм творів та їхнього змісту.

У своєму дослідженні однієї сотні російських казок, В. Пропп виявив, що одні й ті самі типи дій повторюються (наприклад, герой переноситься в інше королівство) навіть, коли персонажі та деталі є зовсім різними (наприклад, героєм може бути Іван, а засобом пересування – орел, пічка, кінь чи чарівне кільце) [9, с. 28–30]. Взагалі вчений виявив сім сфер діяльності та тридцять одну функцію, у межах яких розвиваються події усіх розглянутих

казок; та хоча казки інших народів дають додаткові елементи, вони все одно підпадають під ці функції. Крім того, структурний аналіз виявляє загальні соціально-культурні задачі, з якими людина стикається протягом всього життя [10, с.56].

З іншого боку, такі структуралісти як Р. Барт, Ж. Женетт та Ц. Тодоров запропонували нові підходи до вивчення того, як складаються оповідання чи романи, особливо через призму часу та тексту автора. Що стосується часу, то в повсякденному житті мовець співвідносить усі події з нормальною хронологією, але в складних художніх творах між «сюжетом» та «фабулою» з'являється різниця. Сюжет розкриває фабулу, та часто перебудовує часову шкалу, та завдяки цьому читач відтворює оригінальні події.

В цілому наратологія поглибшала розуміння структури великих художніх творів, та його зародження у маленьких казках, крім того наратологія додала до цього психологічний та соціальний аспекти.

Таким чином, беззаперечним є той факт, що безцінний вплив на формування наратології як науки зробили послідовники московської (Ю. Лотман, Б. Успенський, В. Проппа, В. Шкловський, Б. Ейхенбаум, М. Бахтіна) та західної школи (Р. Барт, В Шмід, Ж. Женетт А.-Ж. Греймас, К. Бремон, Ц. Тодоров). Аналізуючи численні оповіді, вчені прагнули віднайти єдину формально-оповідну модель, тобто структуру чи граматику оповідання, на основі якої кожне конкретне оповідання розглядалося б у термінах відхилення від цієї базової, глибинної структури [1, с. 7].

Після простеження розвитку базової концепції наратології через зіставлення традиції московських та західноєвропейських науковців висновок може бути таким, що впродовж довгих років наратологічний науковий проект залишається предметом жвавого наукового інтересу дослідників так як наукова проблема є й досі не вирішеною та виникають нові запитання. Так, поступово відбувається переміщення дослідницьких акцентів у площину дискурсивно-текстуальних практик і отримання сучасними методологічними положеннями наратології оновлених контурів, що

уможливило більш глибоке розуміння літературних текстів у результаті «контекстуалістського» прочитання.

Література

1. Барт Р. Введение в структурный анализ повествовательных текстов / Р. Барт ; пер. Г. К. Косикова. – М. : МГУБ, 1987. – 139 с. – (Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв.: трактаты, статьи, эссе.)
2. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. – М., 1979. – 200 с.
3. Бремон К. Логика повествовательных возможностей / К. Бремон. – М., 1972. – 230 с. (Семиотика и искусство-метрия.)
4. Греймас А.-Ж. Структурная семантика: поиск метода / А.-Ж. Греймас. – М., 2004. – 200 с.
5. Ильин И. П. Нарратология / И. П. Ильин. – М. : Прогресс, 1996. – 200 с. – (Современное зарубежное литературоведение.)
6. Косиков Г. К. От структурализма и постструктурализма (проблемы методологии) / Г. К. Косиков. – М. : Наука, 1998. – 450 с.
7. Лотман Ю. М. Структура художественного текста / Ю. М. Лотман. – М. : Высш. шк., 1970. – 200 с.
8. Папуша І. Modus romens. Нариси с наратології / І. Папуша. – Тернопіль : Крок, 2013. – 255 с.
9. Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки / В. Я. Пропп. – Л. : Academia., 1946. – 274 с.
10. Успенский Б. Поэтика композиции / Б. Успенский. – М. : Наука, 1970. – 230 с.
11. Шкловский В. Д. О теории прозы / В. Д. Шкловский. – М. : Федерация, 1929. – 150 с.
12. Шмид В. Нарратология / В. Шмид. – М. : Яз. славян. культуры, 2003. – 312 с.
13. Эйхенбаум Л. О прозе / Л. Эйхенбаум. – Л., 1969. – 100 с.

14. Ryan M.-L. Possible Worlds, Artificial Intelligence and Narrative Theory / M.-L. Ryan. – Bloomington and Indianapolis : Indian Univ. Press, 1991. – 610 p.
15. Todorov T. Grammaire du Decameron / T. Todorov. – Paris : The Hague Mouton, 1969. – 100 p.

Julia Shcherbakova. The Narratologic conceptions in studies of West and East scholars.

The article analyzes the modern state of one of the trends of studying fiction – “narratology” as one of the most important and most studied areas in modern philology. The article presents the comparison of the works by the Western and Moscow scholars in the field of narratology.

Key words: *narratology, narrative, fiction, structuralism, formalism.*